



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

André Luís Leite de Menezes Berndt

(RE)ESCRITURAS FEÉRICAS:
TRADUÇÃO COMENTADA DE DOIS CONTOS DE MADEMOISELLE DE LA FORCE

Florianópolis
2021

André Luís Leite de Menezes Berndt

(RE)ESCRITURAS FEÉRICAS:
TRADUÇÃO COMENTADA DE DOIS CONTOS DE MADEMOISELLE DE LA FORCE

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Marie-Hélène Catherine Torres (PGET/UFSC).

Florianópolis

2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática da
Biblioteca Universitária da UFSC.

Berndt, André Luís Leite de Menezes
(Re)escrituras feéricas : Tradução comentada de dois
contos de Mademoiselle de La Force / André Luís Leite de
Menezes Berndt ; orientadora, Marie-Hélène Catherine
Torres, 2021.
194 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2021.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. tradução comentada. 3. autora
francesa século xvii. 4. conto de fadas. 5. escrita
feérica. I. Torres, Marie-Hélène Catherine. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós
Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

André Luís Leite de Menezes Berndt

(RE)ESCRITURAS FEÉRICAS:

TRADUÇÃO COMENTADA DE DOIS CONTOS DE MADEMOISELLE DE LA FORCE

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Profa. Marie-Hélène Catherine Torres, Dra.
Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC)

Profa. Cláudia Grijó Vilarouca, Dra.
Universidade Federal do Pará (UFPA)

Profa. Eliane Santana Dias Debus, Dra.
Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC)

Aída Carla da Cunha, Dra.
Universidade Federal de Santa Catarina (Examinadora)

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução.

Prof.^a Dr.^a Andréia Guerini
Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof.^a Dr.^a Marie-Hélène Catherine Torres
Orientadora

Florianópolis, 2021

AGRADECIMENTOS

Agradeço carinhosamente à professora Marie-Hélène Catherine Torres, por ter acolhido e orientado esta pesquisa;

Às professoras e Dras. Cláudia Grijó Vilarouca, Eliane Santana Dias Debus, Aída Carla da Cunha e Marlova Aseff, pelas valiosas contribuições na qualificação e na defesa;

Ao apoio financeiro da CAPES/PROEX, sem o qual esta pesquisa seria apenas um conto de fadas, à Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução (PGET);

À Ruth Maria Martinez, pelos bons momentos e pelas sugestões na tradução do resumo para o inglês;

À *ma chérie*, Jaqueline Sindorski Bigaton, pela amizade duradoura;

À minha mãe, Tereza Cristina Pinheiro Leite, pela dedicação e pela revisão do texto;

Ao querido esposo, Charles Vitor Berndt, pela família “desajustada” que construímos juntos ao longo desses últimos três anos, por ter me motivado a voltar para o curso de Letras Francês e chegar até aqui.

“Os deuses não criaram nada sem utilidade em toda a natureza; cada coisa segue um plano estabelecido: o sol ilumina e aquece o universo; a terra nos dá flores e frutas em abundância; o mar nos oferece todas as suas riquezas; os rios irrigam nossos prados; as florestas nos cedem suas sombras; e, de fato, tudo isso é útil para a sociedade. Sendo assim, por que querem que sejamos as únicas rebeldes e ingratas com os deuses? Por que querem, então, pergunto eu, que nossa mente seja usada de forma indigna e sempre sem utilidade? Que dignidade pode haver em querer desprezar o que é honesto? E por qual razão devemos concordar que o que é infinitamente louvável em alguém se torna logo condenável se estiver em nós?”

(Madeleine de Scudéry, “Safo a Erina”, 1642)

RESUMO

Os contos de fada escritos por Mademoiselle de La Force (1650-1724) foram publicados pela primeira vez em 1698, de forma anônima, na França, reunidos na coletânea *Les contes des contes*. Foi por volta desse mesmo período que os salões literários da capital francesa, frequentados exclusivamente pela nobreza e por uma maioria feminina, acolheram a moda dos contos de fadas. São narrativas que compartilham entre si uma escrita feérica e original, reunindo aspectos do preciosismo, e projetando ao leitor um mundo onde tudo é exuberante, eloquente e grandioso. Muitos desses contos foram escritos por mulheres que, além de sofrerem diversas reprimendas e opressões, tiveram suas obras esquecidas ao longo do tempo. Desse modo, esta dissertação propõe uma (re)escrita de dois de contos de Mademoiselle La Force, até então, inéditos no Brasil: *Plus Belle que Fée* (“Mais Bela que Fada”) e *L’Enchanteur* (“O Belomago”). Esses contos merecem destaque, além do mais, por apresentarem uma combinação entre feérico, protagonismo feminino e um certo erotismo que estimulam a criação de um espaço libertador e subversivo para os moldes daquela sociedade. A tradução, por ser uma forma de (re)escrita, de interpretação e de manipulação, permite que se desenvolva um projeto tradutório capaz de construir um novo texto, retomando os traços literários da obra e o estilo da autora, reformulando-os de forma criativa na língua e cultura de chegada. Além disso, são tecidos comentários de tradução que refletem, de forma crítica, as escolhas e os caminhos tomados durante esse processo, sobretudo no que se refere aos marcadores hiperbólicos, às redes semântico-lexicais, à onomástica imagética, aos discursos narrativos, entre outras questões.

Palavras-chave: Estudos da Tradução. Autora francesa século XVII. Mademoiselle de La Force. Escrita feérica.

ABSTRACT

The fairy tales written by Mademoiselle de La Force (1650-1724) were published for the first time in 1698, anonymously, in France, gathered in the collection *Les contes des contes*. It was around this same period that the literary salons of the French capital, frequented exclusively by the nobility and a female majority, welcomed the fashion of fairy tales. These narratives share a fairy and original writing, bringing together aspects of Preciosity (French *Préciosité*), and projecting to the reader a world where everything is exuberant, eloquent and marvelous. Many of these tales were written by women who, in addition to suffering various reprimands and oppressions, had their works forgotten over time. Thus, this dissertation proposes a (re)writing of two fairy tales by Mademoiselle La Force, so far unpublished in Brazil: *Plus Belle que Fée* (“Fairer-than-a-Fairy”) and *L'Enchanteur* (“The Magician”). These tales deserve to be highlighted, moreover, for presenting a combination of fairy tale, female protagonism and a certain eroticism that stimulate the creation of a liberating and subversive world along the lines of that society. Translation, being a form of (re)writing, interpretation and manipulation, allows the development of a project that is capable of building a new text, taking up the literary traces of the original work and the style of the author and reformulating them in a creative way in the target language and culture. In addition, translation comments provide us with a critical perspective on how choices and paths taken during this process, especially with regard to hyperbolic markers, semantic-lexical networks, imaginary onomastics and narrative discourses, among other questions, are presented to Brazilian readers.

Keywords: Translation Studies. 17th-century French woman writer. Mademoiselle de La Force. Fairy-tale writing.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Superlativos relativos	148
Quadro 2 – Superlativos absolutos.....	149
Quadro 3 – Superlativos outros.....	149
Quadro 4 – Adjetivos para designar excessos e numerais adjetivos.....	151
Quadro 5 – Excepcionalidade e abundância	152
Quadro 6 – Descrições sensoriais	152
Quadro 7 – Extremos de beleza	153
Quadro 8 – Repetições de substantivos comuns	154
Quadro 9 – Vocábulo <i>merveille</i> e derivações	158
Quadro 10 – Vocábulo <i>esprit</i>	159
Quadro 11 – Vocábulo <i>vertu</i>	161
Quadro 12 – Onomástica: Mais Bela que Fada.....	164
Quadro 13 – Onomástica: Belomago	166
Quadro 14 – Onomástica: Nanica	167
Quadro 15 – Onomástica: Desejos.....	167
Quadro 16 – Substantivos comuns.....	169
Quadro 17 – Formas de tratamento.....	171
Quadro 18 – Verbo como poder discursivo	172
Quadro 19 – Advérbio <i>à peine</i>	173
Quadro 20 – Estrutura medieval em <i>L'Enchanteur</i>	175
Quadro 21 – Versos em <i>Plus Belle que Fée</i>	177
Quadro 22 – Versos em <i>L'Enchanteur</i>	177
Quadro 23 – Pontuação	178
Quadro 24 – A presença do feminino e do erótico	179
Quadro 25 – Outras alusões eróticas.....	180
Quadro 26 – Indumentária medieval.....	182
Quadro 27 – Cor isabelina	183
Quadro 28 – Unidade de medida <i>boisseau</i>	183
Quadro 29 – Expressão <i>vigne d'or</i>	184

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	(RE)VISITANDO OS CONTOS DE FADAS: ESPAÇOS DE AUTORIA FEMININA NA FRANÇA SEISCENSITA	23
2.1	O UNIVERSO FEÉRICO DE LA FORCE: UM OUTRO MODELO DE CONTOS DE FADAS	33
2.1.1	Contos de fadas: algumas questões teóricas	39
2.1.2	Dois contos de La Force: quando princesas (se) amam	50
2.2	AS MANIPULAÇÕES DE <i>LES CONTES DES CONTES</i> : UMA BREVE HISTÓRIA.....	66
3	PROPOSTAS DE TRADUÇÃO.....	76
3.1	<i>PLUS BELLE QUE FÉE</i> / “MAIS BELA QUE FADA”	76
3.2	<i>L'ENCHANTEUR</i> / “O BELOMAGO”	104
4	(RE)ESCREVENDO O FEÉRICO DE LA FORCE: DA REFLEXÃO AO COMENTÁRIO TRADUTÓRIO	129
4.1	MARCADORES HIPERBÓLICOS.....	147
4.2	REDES SEMÂNTICO-LEXICAIS.....	155
4.3	ONOMÁSTICA E FORMAS DE TRATAMENTO	163
4.4	DISCURSOS NARRATIVOS	172
4.5	QUESTÕES OUTRAS.....	175
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	185
	REFERÊNCIAS.....	188

1 INTRODUÇÃO

Inserida na área dos Estudos da Tradução, em particular no que tange à tradução comentada de textos literários ainda inéditos no português brasileiro, e vinculada à linha de pesquisa Teoria, Crítica e História da Tradução, esta dissertação tem como objeto de estudo dois contos escritos por Charlotte-Rose de Caumont de La Force (1650-1724), mais conhecida como Mademoiselle de La Force.¹ Os textos selecionados para a tradução e comentários são *Plus belle que Fée* e *L'Enchanteur*, publicados inicialmente em *Les contes des contes* (1698), obra que reúne os oito contos de fadas da autora.

O objetivo geral é apresentar uma tradução para o português brasileiro dos dois contos em questão a partir de um projeto coerente que permita ampliar o debate no que se refere à tradução de contos de fadas franceses e de autoria feminina traduzidos no Brasil. Tendo como base reflexões teóricas provenientes dos Estudos da Tradução, sobretudo as de André Lefevere (1985; 1992), Cyril Aslanov (2015), Lawrence Venuti (2019) e Jean-René Ladmiral (2020), serão tecidos comentários que proporcionem a reflexão crítica sobre diversas questões envolvidas no processo tradutório e a respeito das estratégias adotadas.

Destacam-se, ainda, como objetivos específicos, a identificação de possíveis especificidades literárias, estilísticas, históricas e culturais de seus contos, repensando-as a partir do processo de (re)escrita no português brasileiro do século XXI, e observar de que maneira ocorreu a disseminação desses contos de fadas no período em que foram publicados e nos séculos seguintes.

Tentar atingir tais objetivos exige, num primeiro momento, que se busque compreender o contexto no qual estão inseridos esses textos produzidos na França seiscentista. O estudo desses contos de fadas, no que concerne às suas estruturas narrativas, temáticas, elementos paratextuais, recursos estilísticos e à influência do preciosismo, entre outros aspectos que moldam a escrita dos contos de La Force, também será de suma importância para que seja efetuada uma leitura mais crítica e consciente dos textos traduzidos.

Assim sendo, o segundo capítulo, *(Re)visitando os contos de fadas: espaços de autoria feminina na França seiscentista*, está organizado de modo a situar e contextualizar a autora e sua produção literária, partindo de um recorte de sua fortuna crítica, formada por Édouard de La Grange (1862), Charlotte Trinquet (2010a; 2010b), Christine Rousseau (2013)

¹ O termo *mademoiselle* era usado no século XVII como um título de cortesia, indicando o estado civil das mulheres nobre que não eram casadas, como era o caso de La Force.

e Femke Hessels (2016). Além disso, este capítulo procura discutir de que forma a escrita realizada por mulheres encontrou espaço para se proliferar e se expressar em um contexto tão limitante e dominado por homens. A intenção é trazer à luz um dos movimentos literários mais emblemáticos daquele século, o preciosismo, que contou com uma fortíssima presença feminina, o que influenciou diretamente o surgimento dos contos de fadas franceses do século XVII. As questões teóricas referentes ao gênero literário do conto de fadas tomam por base os estudos de Vladimir Propp (1984), Tzvetan Todorov (2010), Nelly Novaes Coelho (1991) e Raymonde Robert (2002). Já questões especificamente relacionadas aos contos de La Force – tais como o erótico e o protagonismo feminino – ancoram-se nas reflexões de Marianne Legault (2008) e Esther Benureau (2009). Finalmente, uma breve pesquisa histórica das edições dos contos de La Force, realizada por meio de sistemas de busca em bibliotecas ou portais como o Worldcat e o Index Translationum, contribui para que se perceba como tais narrativas foram manipuladas durante suas publicações iniciais e no decorrer dos séculos.

O terceiro capítulo apresenta, então, as traduções propriamente ditas dos contos *Plus Belle que Fée* (“Mais Bela que Fada”) e *L’Enchanteur* (“O Belomago”), além da transcrição original dos textos em francês, tal como surgem no primeiro volume de *Les contes des contes*, publicado em 1698. De modo a facilitar sua leitura e comparação, a apresentação dos textos será feita em formato bilíngue e dividida em parágrafos enumerados, respeitando sempre a organização textual da referida edição-fonte.

O quarto capítulo, *(Re)escrevendo o feérico: da reflexão ao comentário tradutório*, aborda finalmente o quadro teórico e metodológico que fornecerá a base para a reflexão acerca do processo tradutório. São trazidas à tona algumas indagações pertinentes que contribuirão para o desenvolvimento dos comentários da tradução. Aliando teoria e prática, de forma coerente, pode-se fornecer uma análise crítica que validará (ou não) o projeto de tradução estabelecido. Para fins metodológicos, e de modo a facilitar a exposição dos comentários, foram estabelecidos os seguintes eixos de análise: *marcadores hiperbólicos, redes semântico-lexicais, onomástica imagética, discursos narrativos e questões outras*.

Justifica-se a escolha desses contos, em primeiro lugar, por serem inéditos no Brasil; em segundo, porque são duas narrativas que se sobressaem pelas alusões eróticas, nas quais o amor físico é descrito de forma bastante explícita (incluindo a interação íntima entre mulheres), ainda que dentro dos limites das “boas maneiras” próprias daquele período. Além disso, as personagens femininas desempenham um papel central em ambas as narrativas,

superando obstáculos, satisfazendo desejos, colocando-se sobretudo como heroínas que lutam para definir o próprio destino. Vale mencionar também que são dois contos que refletem o contexto histórico no qual foram produzidos, o dos salões literários do final do século XVII frequentados pela comunidade feminina e nobre, formada por leitoras e contistas, grupo que consumia e produzia um mundo feérico libertador, já que introduzia modelos de casamento e de educação que não eram encontrados na sociedade em que viviam, e que tampouco eram retratados em narrativas de autores homens, como as de Charles Perrault, por exemplo.²

Optar pela tradução de contos de fadas cujas narrativas são marcadas fortemente por uma expressiva presença feminina que vai de encontro com o arquétipo tradicional dos contos de fadas e, além disso, escritos por uma autora ainda pouco conhecida em solo brasileiro, pode contribuir para que as narrativas feéricas, de modo geral, deixem de ser associadas a certos “clichês”, em que a própria noção de contos de fadas, sobretudo do ponto de vista feminino, é algo extremamente negativo, infantilizado e pejorativo.³ Tratar da questão do erotismo a partir da perspectiva feminina, mais do que nunca, tem sua importância para os estudos literários, uma vez que da mulher

quase não se ouve a voz quando se fala em literatura erótica. O grito masculino é constante e [...] há uma hegemonia quase total de um discurso, por assim dizer, falocêntrico, em que o eros feminino só aparece como ausência ou vazio delimitador. Como os tempos mudam, a palavra feminina tem evoluído ao longo das gerações, expressando diferentes sociedades, diferentes costumes. Se a contenção do universo feminino foi se afrouxando, o mesmo se deu com sua escrita. Às mulheres não era dada a liberdade do escrever, de mostrar seu íntimo, de exprimir seus desejos. (LIMAVERDE, 2010, p. 207).

Se a mulher-escritora não podia antes exprimir seus desejos de forma explícita, hoje,

² O trio Madame d’Aulnoy, Madame de Murat e Mademoiselle de La Force seriam, na visão de Marcelle Maistre Welch (1991), as romancistas que mais se aproveitaram do gênero contos de fada para questionarem os muitos preconceitos propagados contra as mulheres ao longo do século XVII, apresentando em suas narrativas reinterpretações emancipatórias da sexualidade feminina, as quais destoavam completamente das imposições morais daquela época.

³ Conforme se evidencia nas seguintes reportagens, as quais abordam a relação entre contos de fadas e o machismo –, entre outras questões de gênero: *Por que o desprezo pelas princesas de contos de fadas?*, publicada no site <https://www.personare.com.br/por-que-o-desprezo-pelas-princesas-de-contos-de-fadas-m7155>, e *Professora usa contos de fadas para discutir machismo em sala de aula com as crianças*, publicada em https://www.huffpostbrasil.com/2015/04/10/professora-usa-contos-de-fadas-para-discutir-machismo-em-sala-de_n_6958886.html. Acesso em: 12 set. 2020. Outra leitura pertinente é a do artigo *A Representação Feminina nos Contos de Fadas das Animações de Walt Disney: a Ressignificação do Papel Social da Mulher*, de Eveline Lima de Castro Aguiar e Marina Kataoka Barros, que investiga os diferentes tipos de princesas da Disney ao longo dos tempos. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2015/resumos/R47-1959-1.pdf>. Acesso em: 12 set. 2020.

em nossa sociedade do século XXI, em que, a princípio, e com muitas ressalvas, existe menos tabu em retratar a sexualidade feminina ou em abordar a questão de gênero mais abertamente, pode-se almejar uma reescrita mais livre que a tradução possibilita, isto é, intensificar, evidenciar, prolongar o gozo, o prazer feminino que antes eram velados, postos de forma ambígua, e que, no contexto atual, podem ser revelados de forma menos ofuscada, lidos com maior transparência. Essas e outras questões serão elucidadas nos comentários tradutórios, ao final do capítulo quatro.

A gênese desta pesquisa remonta ao período da graduação em Letras Francês realizado na Universidade Federal de Santa Catarina, mais precisamente no segundo semestre de 2017. A disciplina de Literatura Francesa II, na ocasião ministrada pela professora Marie-Hélène C. Torres, tinha como recorte a produção literária que ia desde o final do século XVII até o Século das Luzes, com foco no estudo crítico da sociedade, abrangendo autores como Voltaire, Montesquieu e Madame de La Fayette. Mas foi a partir de uma lista de autoras de contos de fadas publicados entre 1690 e 1710, oferecida como parte do trabalho final para conclusão da disciplina, que o interesse por esse período se manifestou de forma efetiva. A proposta inicial era que fosse desenvolvido um levantamento biográfico e bibliográfico de uma daquelas autoras listadas e que fosse traduzido um de seus contos, já que eram, naquele momento, inéditos em português. A extensa lista apresentava autoras como Madame d'Aulnoy, Mademoiselle L'Héritier, Madame Husson, Madame Lévêque, Mademoiselle de La Force, Madame d'Auneuil, Madame de Murat, entre outras, que, juntas, possuíam mais de cem contos. A introdução a esse rico grupo de narrativas, vasto terreno ainda inexplorado, acabou motivando o surgimento desta pesquisa de mestrado e despertando um maior interesse em pesquisar sobre essas mulheres, suas vidas e suas escrituras.

Dos oito contos que publicou, foi graças a *Persinette*, uma das variações existentes do enredo de Rapunzel, difundida principalmente pelos Irmãos Grimm no século XIX,⁴ que o contato inicial com sua obra aconteceu. Era instigante o fato de que uma mesma história, embora muito conhecida, pudesse ser narrada com elementos diferentes. Pôde-se observar que o conto de La Force continha elementos que haviam sido suprimidos na versão alemã.⁵ Nesta, por exemplo, a princesa, presa na torre pela feiticeira malvada, acaba contando sem querer

⁴ Há, no entanto, uma versão mais antiga chamada *Petrosinella*, de Giambattista Basile, escrita em napolitano, publicada entre os anos de 1634 e 1636, que aparece na antologia *O Conto dos Contos*, traduzida recentemente no Brasil por Francisco Degani.

⁵ A versão consultada é a da coletânea *Contos de fadas: de Perrault, Grimm, Andersen & outros*, lançada pela editora Zahar em 2010, com apresentação de Ana Maria Machado e tradução de Maria Luiza X. de A. Borges.

que estava recebendo a visita de um príncipe e sofre, como punição, a perda de suas longas tranças, enquanto o príncipe recebe o castigo de ficar cego. Ao final, são as lágrimas da jovem que curam os olhos do amante e os dois terminam felizes para sempre. Na versão francesa, que é também mais extensa que a versão alemã, a feiticeira descobre a relação íntima dos dois amantes por causa do crescimento da barriga da princesa, o que havia denunciado que ela tivera relações sexuais com um estranho, fora do casamento, provocando a fúria da feiticeira. O castigo se dá de forma semelhante nos dois contos, porém, quanto ao desfecho, há uma importante mudança na versão de *La Force*: é a própria feiticeira que se arrepende dos castigos e quem fornece aos dois jovens a felicidade eterna, perdendo, assim, a “aventura amorosa” da moça, algo que é completamente apagado na versão dos Grimm. Quando se lê e compara essas duas versões da mesma história, percebe-se que o texto de *La Force* dava maior ênfase aos motivos da personagem feminina, acrescentando à narrativa uma possibilidade de interpretação que até então era pouco conhecida e que, portanto, merecia ser apresentada ao público-leitor brasileiro.

Em 2019, surgiu ainda a oportunidade de organizar, juntamente com a professora Marie-Hélène C. Torres e Aída Carla da Cunha, uma antologia dedicada à tradução comentada de contos de autoras francesas com obras publicadas entre o final do século XVII e o início do século XVIII,⁶ o que proporcionou mais um rico contato com essas narrativas, possibilitando a observação de várias questões tradutórias e de sua grande complexidade.

Com relação a esse campo, vale mencionar igualmente duas pesquisas recentes na área da tradução: a tese de doutorado pioneira de Aída Carla Rangel de Sousa intitulada *Tradução comentada de La Belle et la Bête (1740) de Madame de Villeneuve*, publicada em 2018, e a dissertação de Ana Carolina de Freitas, concluída em 2020, cujo título é *Tradução comentada de contos de fada - Le Prince Marcassin de Marie-Catherine d'Aulnoy*.⁷ Assim, a presente pesquisa não deve ser considerada de forma isolada, uma vez que faz parte de um amplo projeto que busca difundir e discutir, através da tradução, contos de fadas de escritoras francesas que não haviam ganhado tanto destaque no país até então.

⁶ A antologia integra o site Mnemósine (<https://mnemosineantologias.com>), que tem por objetivo a tradução de textos e excertos de escritoras francesas dos séculos XVII e XVIII. A antologia publicada mais recentemente conta com a participação de seis contistas, incluindo *La Force*. Desta autora, foram publicados ao público brasileiro os contos *Persinette*, *Le Pays des délices* e *La Bonne Femme*, com tradução de André Luís Leite de Menezes, Jaqueline Sindorski Bigaton e Janny Fioravante.

⁷ Ambas as pesquisas, assim como esta, orientadas pela professora Marie-Hélène C. Torres, foram desenvolvidas pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Para além dos Estudos da Tradução, o universo “mágico” e “encantado” dos contos de fadas vem sendo investigado nas mais diversas áreas do conhecimento, principalmente na psicanálise.⁸ Com os avanços da crítica feminista, uma parte desses estudos passou a (re)descobrir novos significados e interpretações para essas narrativas feéricas, em especial nas últimas décadas.⁹ Contudo, a literatura desse gênero parece ter sido consagrado graças a um grupo restrito de escritores homens que sempre volta a aparecer em coletâneas, antologias e publicações dedicadas a contos de fadas: o francês Charles Perrault (1628-1703), os alemães Jakob Ludwig Karl (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859) e o dinamarquês Hans Christian Andersen (1805-1875).¹⁰ Muito pouco se sabe a respeito do período de eclosão dos contos de fadas no final do século XVII francês, escritos predominantemente por mulheres (ROBERT, 2002) que, na maioria dos casos, como já se mencionou, recorriam ao anonimato para publicar suas obras.¹¹

Segundo Benureau (2009), o conto de fadas teria sido introduzido como gênero literário e nomeado como tal no decênio de 1690, na capital francesa, por Madame d’Aulnoy, ganhando amplo destaque na época, embora fosse compreendido como uma literatura de divertimento, servindo ainda como suporte para a ascensão dessas mulheres a um estatuto de escritoras, passando a fornecer meios pelos quais sua escritura marginalizada pudesse ser reconhecida, além de denunciar a hegemonia masculina, tanto no âmbito literário como no social. As estruturas de muitas dessas narrativas, principalmente no que concerne aos seus desfechos, diferem-se daquelas analisadas por Propp (1984) em sua *Morfologia do conto maravilhoso*. Conforme afirma Trinquet (2010a), os textos de La Force, bem como os de outros autores desse período específico, seguem um modelo diferente de narrativa que não é compatível com as análises elaboradas por teorias modernas de contos de fadas, como as de Propp (1984), e que para compreendê-los seria mais eficiente buscar por combinações de disciplinas de literatura e folclore, relacionando-as aos seus respectivos contextos sócio-históricos.

⁸ Cf. *A psicanálise dos contos de fadas*, de Bruno Bettelheim (2002).

⁹ Cf. *Fairy Tales and Feminism: New Approaches*, editado por Donald Haase (2004), em que é apresentado um panorama geral aproximando os estudos feministas e os contos de fadas.

¹⁰ Todos eles figuram na lista dos 50 autores mais traduzidos no mundo, de acordo com o catálogo divulgado pela Index Translationum da UNESCO. Disponível em <http://www.unesco.org/xtrans/bsstatexp.aspx?critIL=5&nTyp=min&topN=50&lg=0>. Acesso em: 12 set. 2020.

¹¹ A respeito do mercado editorial brasileiro, Sousa (2018) afirma que o conto *La Belle et La Bête* de Mme Leprince de Beaumont seria o único escrito por uma mulher a entrar para o cânone de autores de contos de fadas. Sousa (2018) menciona ainda a tímida presença de Mme d’Aulnoy em algumas antologias dedicadas a narrativas feéricas, dominadas principalmente pela “tríade contista”: Perrault, os irmãos Grimm e Andersen.

A tradução da literatura escrita por mulheres, olvidada ao longo dos séculos, possibilita um trabalho que vai muito além da obra em si. No caso dos contos de fadas de produção feminina na França do final do século XVII, esses textos podem oferecer meios para construir não apenas um novo olhar sobre o gênero literário, mas também redescobrir a história literária francesa, de modo a repensar o espaço da mulher-escritora e a contribuição de seu legado para a formação do cânone literário francês, num período em que a escrita, dominada pela figura masculina, era tida como imprópria para as mulheres. Em suma, nas palavras de Carla Cristina Garcia:

Retirar essas vozes da invisibilidade implica um trabalho de desocultação de tudo que foi deixado de lado pelo pensamento ocidental oficial, acadêmico, como por exemplo a criação de uma nova visão do pensamento e da presença das mulheres, que as retire da posição desfavorável e inferior, com que foram sempre identificadas na cultura, pois quando revisitamos a história uma dúvida nos assalta: Onde estavam as mulheres durante a árdua construção da cultura? (GARCIA, 2015, p. 106).

A dominação masculina no meio literário, no caso da literatura francesa do século XVII, não é mero acaso. Figuras como Descartes, Molière, Racine, Corneille, Perrault, La Fontaine e Boileau tiveram suas obras reconhecidas, canonizadas e exaltadas ao longo da história, inclusive pela mais importante instituição literária da França, a Academia Francesa, da qual alguns deles eram membros. Noutras palavras, o reconhecimento da academia, bem como o de outras instituições oficiais, contribuiu para a legitimação de seus discursos, muitas vezes sexistas e misóginos, em que qualquer tipo de aspiração da “mulher-autora” (por exemplo, *As preciosas ridículas* de Molière e *Sátira X* de Boileau) era menosprezada. Segundo o dicionário da Academia Francesa, os contos de fadas eram definidos como “fábulas ridículas” (ROBERT, 2005, p. 8), o que evidencia a baixa valorização que o gênero tinha. Atualmente, é no espaço da universidade, do âmbito acadêmico, onde se produz e difunde o conhecimento, que se pode contestar a reprodução dos mesmos nomes e trazer à tona vozes outras.

De fato, é mais que necessário e relevante para os dias atuais, quando muito se discute o papel da mulher na sociedade e na literatura, questionar a tradição de pensamento que quase sempre a coloca à margem da história, das instituições oficiais, das academias, do cânone, relegada a uma categoria inferior, de segundo plano, muitas vezes taxada de “literatura feminina”, afastando-a, assim, da literatura apontada como “universal”. Portanto, parece

correto considerar que a tradução não apenas permite dar continuidade ao texto, como também possibilita um alargamento da noção de um gênero que foi dominado por produções de autoria masculina, acrescentando perspectivas femininas que serão discutidas nos capítulos seguintes.

Mademoiselle de La Force foi uma escritora francesa que marcou o campo literário de sua época, produzindo uma variedade de textos que contribuiu para criar e reforçar uma postura de escrita considerada controversa para mulheres (HESSELS, 2016, p. 1), segundo os moldes sociais vigentes. Descendente de uma rica família de huguenotes que remontava ao século XI, La Force escreveu poemas, contos e ganhou notoriedade principalmente por seus romances históricos, nos quais apresentava suas “histórias secretas”, subgênero literário que relacionava a narrativa ficcional a acontecimentos históricos, permitindo às escritoras do século XVII uma abordagem dos fatos a partir da perspectiva feminina. Além disso, também são encontradas em sua obra referências a Corneille, Racine, Madame de La Fayette, Homero, à guerra de Tróia, ao mito de Ícaro, entre outras, o que evidencia o grande conhecimento que possuía, tanto da literatura de sua época quanto da literatura clássica (HESSELS, 2016, p. 19), tendo em vista que a educação recebida pelas mulheres era ainda restrita. Em 1697, vários poemas satíricos chamados *Les Noël*s, nos quais parte da corte de Luís XIV era severamente criticada, embora não assinados, foram atribuídos a La Force, que sempre preferia publicar seus trabalhos anonimamente. Apesar de nunca ter reivindicado a autoria desses poemas, foi exilada pelo rei e passou a viver no convento de Gercy-en-Brie, isolada da corte até o fim de sua vida, ainda que tenha conseguido a autorização para voltar. Seria em 1697, ainda, que La Force teria compartilhado seus contos de fada com os amigos. Esses contos teriam sido publicados no ano seguinte, sem seu consentimento, divididos em dois volumes, numa obra intitulada *Les contes des contes*. Mesmo após seu exílio, La Force não cessaria de escrever, e deixaria como legado uma vasta produção literária que, além de divertir amigos, refletiu um importante período do final do século XVII. (TRINQUET, 2010b, p. 150).

2 (RE)VISITANDO OS CONTOS DE FADAS: ESPAÇOS DE AUTORIA FEMININA NA FRANÇA SEISCENSITA

Para melhor compreender a obra de La Force e sua fortuna literária, é válido situá-la em seu período histórico, buscando, a partir dele, leituras e interpretações possíveis dentro das especificidades daquele contexto. Se de um lado, no plano político, o absolutismo obtém cada vez mais força na França do século XVII, concentrando-se na figura de um homem em especial, Luís XIV, governante da França e de Navarra entre 1643 e 1715 – denominado pelos historiadores como o “grande rei” ou o “rei-sol”, tido como a própria emanção divina na Terra, responsável por conduzir o reino francês ao centro das atenções na Europa –, no plano social, por outro lado, as mulheres passam a organizar encontros nos célebres salões que se proliferam intensamente pelas ruelas parisienses, participando de forma cada vez mais ativa na sociedade (GETHNER, 1999b, p. xx). Enquanto o pensamento francês, imbuído do racionalismo cartesiano (BENUREAU, 2009, p. 66), abre novos caminhos para a filosofia e a ciência, na literatura, o preciosismo e o classicismo impõem um estilo próprio, retomando ideais da Antiguidade para difundir valores que deveriam exaltar, de um modo geral, as boas maneiras, a busca pela perfeição na linguagem e a arte de agradar na sociedade (GETHNER, 1999a, p. 110). O conflito entre católicos e protestantes volta a se acentuar com a revogação do Édito de Nantes,¹² assinada por Luís XIV em 1685, forçando protestantes a abdicarem de sua religião, fazendo-os optar pelo exílio, por sanções financeiras ou pela conversão católica. Vale ressaltar, ainda, a fundação da Academia Francesa, em 1635, pelo cardeal Richelieu, que estabeleceria novos padrões para a língua e para a literatura francesa, sem, contudo, permitir a entrada de mulheres,¹³ evidenciando desde o princípio a forte exclusão que sofriam por parte das instituições oficiais daquela época. Apesar da forte misoginia, todavia, o século XVII veria despontar um protofeminismo notável de autoras como Madame de La Fayette e Madeleine de Scudéry (GARCIA, 2015, p.33). Veria despontar, por fim, uma efervescência

¹² O Édito de Nantes foi um documento assinado em 1598 pelo então rei da França, Henrique IV, visando o fim das sangrentas guerras religiosas que assolavam o reino, cujo ápice havia sido a Noite de São Bartolomeu (1572), episódio marcado pelo massacre dos protestantes huguenotes. Sob a promessa de “paz religiosa” que o documento assinado por Henrique IV prometia, o que acontecia, na prática, era um fortalecimento da Contrarreforma, dando ainda mais poder à Igreja Católica e acirrando a opressão contra protestantes. (BIRNSTIEL, 2004).

¹³ Seria apenas em 1980, mais de três séculos e meio após sua criação, que a Academia Francesa admitiria a primeira mulher em sua instituição, a escritora belga Marguerite Yourcenar (1903-1987).

de gêneros e subgêneros literários que surgem devido à contribuição de um grupo considerável de mulheres, ainda que “varridas” da história dita oficial, do cânone, uma participação extremamente rica e que engloba a produção feminina de contos de fadas do final do século.

Mas antes de se tentar compreender a época em que viveram La Force e as contistas da década de 1690, é preciso remontar a meados do século XVI, quando se estabelece na França um modelo de corte do rei, proposto por Francisco I, regente entre 1515 e 1547, buscando ampliar as extensões de seu poder, agrupando toda a nobreza que vivia espalhada em seus domínios, a qual passaria a se preocupar cada vez mais com torneios, bailes e espetáculos, e menos com revoltas, tornando a corte um forte instrumento de reinado, um modelo capaz de ditar novas formas de relações de poder (CHAUMETON, 1998, p. 161).¹⁴ A corte passaria, então, não apenas a servir ao rei, como também iria se configurar como uma espécie de centro cultural, de cidade que articularia tendências nas artes e na literatura, servindo também como um substituto dos conventos e das universidades. Desse modo, novas estruturas físicas, como palácios de luxo, tinham de ser construídas para dar conta do grande número de pessoas que ali fosse abrigado, para que pudesse acompanhar o rei – artistas, poetas, conselheiros, servos. Todos estariam em torno da realeza com o propósito de servi-la e entretê-la. Nesse novo ambiente, que só seria abalado com o despontar da Revolução Francesa, as mulheres passariam a cumprir uma função inédita, estando lá para suavizar costumes grosseiros demais, julgados indignos para os ideais daqueles tempos. (CHAUMETON, 1998, p. 161).

A corte, fundada com claras intenções políticas, permitiu, de certa maneira, a introdução de mulheres em seu ambiente, que passam a ganhar novas incumbências, contribuindo, assim, para a abertura de uma nova perspectiva da condição feminina, que mais tarde seria ampliada com o estabelecimento dos salões no início do século XVII. Seriam as mulheres, portanto, as principais responsáveis por sua organização e manutenção, e que fariam desse espaço – o salão literário – um dos mais requintados daquele período, frequentado e admirado por ambos os sexos, podendo ser compreendido como um local alternativo ao da corte. Um dos primeiros salões a ganhar fama no início do século XVII foi o

¹⁴ Acerca desse assunto, Chaumeton (1998, p. 161) comenta que o sucesso das traduções francesas de *O cortesão*, do diplomata italiano Baldassare Castiglione, obra que descreve as personagens da corte de Urbino, promovendo um ideal de cortesão segundo parâmetros humanistas e renascentistas, apresentando uma espécie de “etiqueta da ética cortesã”, teria marcado o nascimento do modelo de corte que passaria a ser reproduzido na França.

da Marquesa de Rambouillet. O relato¹⁵ a seguir merece atenção por fornecer detalhes acerca do surgimento desse novo local de encontro que se configurava nas ruelas de Paris:

Em 1600, Catherine de Vivonne, então com 12 anos, casou-se com Charles d'Angennes, marquês de Rambouillet. Um austero pudor, a sabedoria precoce de uma personalidade já formada, o sentimento de sua dignidade, finalmente, logo a afastaram de uma corte na qual seus olhos haviam encontrado a parcimônia sem grandeza, a familiaridade sem nobreza, a depravação sem véu e sem decência. Aos vinte anos de idade, em 1608, a jovem marquesa, reservada em seu hotel,¹⁶ esforçou-se para formar seu espírito por meio do estudo, e manifestou um raro desejo de procurar eruditos e literatos. À sua casa se dirige toda uma nova geração, inconformada com uma longa corrupção, cansada das divisões que deram origem a meio século de guerras civis [...]. (LIVET, 1856, p. ix, tradução minha).¹⁷

Com o intuito de se desvincular dos vícios de uma corte corrupta, que não atendia às demandas femininas, a inauguração do Hotel de Rambouillet na capital francesa configurar-se-ia como uma alternativa que marcaria uma nova etapa na sociedade francesa, influenciando tanto a geração de mulheres escritoras daquele momento como as que viriam nas décadas seguintes. O grande mérito desse salão literário não seria o fato de ser frequentado por grandes nomes das belas-artes e das belas-letras, mas especialmente por ser ocupado por mulheres ávidas em instruir-se, em conquistar uma certa autonomia que lhes traria cultura, literatura e novas possibilidades de socialização. Novamente, elas adquirem novos terrenos, participando mais ativamente de tudo aquilo que seria tendência no século XVII. Com isso, o salão abre portas para o talento e o reconhecimento de uma escrita feminina que começava a ser ali incentivada, possibilitando também às mulheres que não eram da nobreza a opção de viver do lucro de sua obra e, embora ainda excluídas da Academia Francesa, muitas não apenas competiam por prêmios anuais de poesia (nas Academias de Andes e Pádua), como também venciam inúmeras vezes. (SARTORI, 1999, p. xxi).

¹⁵ Retirado da obra *Le dictionnaire des précieuses*, de Antoine Baudeau de Somaize, autor que reúne nomes de “possíveis” preciosas da época, entre outros termos da moda. Disponível em: <https://play.google.com/books/reader?id=nY8NAAAAQAAJ&hl=pt&pg=GBS.PR9>. Acesso em: 12 set. 2020.

¹⁶ A Marquesa de Rambouillet (ou Athénice, seu nome de salão) recebia os visitantes em um cômodo conhecido como *La Chambre Bleu*.

¹⁷ “En 1600, Catherine de Vivonne, âgée alors de douze ans, épousait Charles d'Angennes, marquis de Rambouillet. Une austère pudeur, la sagesse précoce d'un caractère déjà formé, le sentiment de sa dignité enfin, l'éloignèrent bientôt d'une cour où ses yeux avoient trouvé la parcimonie sans grandeur, la familiarité sans noblesse, la dépravation sans voile et sans décence. Dès l'âge de vingt ans, en 1608, la jeune marquise, retirée dans son hôtel, s'attacha à former son esprit par l'étude, et mit un rare empressement à rechercher les savants et les littérateurs. Chez elle se rendit toute une génération nouvelle, impatiente d'une longue corruption, fatiguée des divisions qu'avoit enfantées un demi-siècle de guerres civiles [...].”

Garcia (2015) relata que a concepção que se tinha da mulher e seu papel na sociedade durante o Antigo Regime francês passa a receber diversas modificações no decorrer do tempo, em grande parte devido ao aperfeiçoamento desses salões, locais de livre acesso, onde eram (re)estabelecidas normas e valores sociais, sobretudo no que se referia à condição feminina. Dessa forma, esses espaços permitiam às mulheres, sobretudo, condições não apenas de socialização, mas também lhes forneciam formas de expressar desejos, ímpetos, inspirações, até então reprimidos publicamente, e que se transformavam em discussões ligadas ao matrimônio, aos sentimentos, ao intelecto, à própria linguagem, criando um movimento que seria denominado preciosismo (GARCIA, 2015, p. 31). O preciosismo (do francês, *préciosité*)¹⁸ constituiu-se como um “fenômeno complexo que se apresenta ao mesmo tempo como um modelo de comportamento, uma corrente literária, um movimento sobretudo feminino que afrontava temas que iam muito além do âmbito da cultura” (GARCIA, 2015, p. 32). As *preciosas*, nome dado às mulheres influentes dos salões, passa a ser o termo para designar todas as que reivindicavam para si a erudição, o conhecimento, a instrução que antes lhes eram negados; as que, em suma, almejavam uma maior liberdade, o que acabou estimulando novos padrões comportamentais e outras formas de se colocarem como mulheres na sociedade. Mas, embora as preciosas possam ser chamadas de profeministas daquela época, uma vez que lançaram bases para um pensamento que negava a supremacia androcêntrica e que valorizava a condição feminina, “não chegaram a formular uma crítica à sociedade que as oprimia nem perceber as outras clivagens sociais” (GARCIA, 2015, p. 33), uma vez que era um movimento restrito às mulheres da alta nobreza. De qualquer maneira, o movimento precioso teria contribuído no sentido de fomentar questões relacionadas à participação feminina e deslocá-la para o centro das discussões, abrindo um caminho primordial para que autoras dos mais diversos gêneros literários pudessem ter meios de expressar suas produções até então pouco valorizadas.

A exaltação do sentimento e do amor, inspirados nos códigos de galanteria dos cavaleiros medievais, concebendo um ideal feminino inalcançável¹⁹ da mulher perfeita, que, além de tudo, rejeita os moldes tradicionais do casamento, somada ao desejo de refinamento,

¹⁸ O termo deriva do latim *pretiositas*, que significava algo de “grande valor” ou de “alto preço”, segundo o verbete apresentado pelo Dicionário da Academia Francesa. Disponível em: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9P3901>. Acesso em: 12 set. 2020.

¹⁹ Esse ideal se traduz, por exemplo, na *Carte du Tendre* [Mapa do país das ternuras], uma espécie de representação topográfica inserida no romance *Clélie*, de Madeleine de Scudéry, que mostra, de modo alegórico, os caminhos tortuosos que o homem deve ultrapassar para atingir o amor perfeito e idealizado sob a perspectiva feminina.

elegância e de uma espiritualização nas relações mundanas, caracterizam os salões das principais preciosas do século XVII – os de Mademoiselle de Rambouillet, Mademoiselle de Montpensier, Madame de La Fayette e Mademoiselle de Scudéry (TOCZYSKI, 1999, p. 434). No que se refere à língua, vale acrescentar que as preciosas desenvolvem um estilo “baseado no paradoxo e na surpresa, na hipérbole, antítese, imagens, metáforas fortes e paráfrases para criar efeitos” (TOCZYSKI, 1999, p. 434), o que muito contribuiu para o enriquecimento do vocabulário e para o estilo da língua francesa.²⁰

Contudo, o fato de haver mulheres que clamavam por uma maior autonomia e distinção no terreno intelectual acabaria por torná-las alvo de inúmeras críticas, principalmente por parte de autores homens. O termo preciosismo passaria, então, a estar associado ao pedantismo, ao puritanismo, à afetação e ao mau gosto (TOCZYSKI, 1999, p. 434). Em 1672, Molière lança a peça *Les femmes savantes*, satirizando toda e qualquer forma de aspiração de “mulher-erudita”, que vinha sendo fortemente e cada vez mais relacionada ao preciosismo, isto é, como algo negativo e irrisório. A obra de Molière teria sido, assim, responsável por acentuar essa associação pejorativa entre erudição e sexo feminino, a ponto de ser quase “tão vergonhosa quanto o vício”.²¹

O termo preciosismo, bem como suas derivações, recebeu interpretações as mais diversas ao longo dos anos, o que certamente torna difícil a tarefa de compreendê-lo ou, ainda, delimitá-lo a um período histórico específico. Sophie Raynard (2002), em seu estudo sobre o movimento das preciosas, problematiza as questões metodológicas acerca do fenômeno do preciosismo, apontando para o fato de que um grande número de autores tem

²⁰ La Grange (1862) vai além e comenta que a sociedade das preciosas ocupou, de fato, um espaço na história da literatura francesa mais importante do que se tem afirmado, e que foi marcada por fases as mais diversas, passando por triunfos e fracassos, do apogeu à decadência. Para o autor, o preciosismo merece ser reconhecido principalmente por sua grande influência no desenvolvimento da língua francesa e nos grandes autores do século de Luís XIV. Havia, segundo La Grande (1862), uma preocupação em se estabelecer uma língua francesa que se distanciasse de suas origens greco-latinas e que não se deixasse dominar pela forte influência das línguas italiana e espanhola. A conversação desenvolvida nos salões estabelecia uma nova forma de praticar a língua, mais clara e rápida. O movimento da sociedade preciosa, na visão do autor, vai de encontro a tais influências estrangeiras, podendo ser compreendida, sob esse aspecto, como um movimento nacionalista, e acabava se tornando uma espécie de revolução, cujo objetivo era o de apurar a língua francesa, cultivando o belo, a elegância, a forma, a galanteria. Grosso modo, seria a partir da elevação dos sentimentos que se alcançaria uma distinção da linguagem e, assim, a sociedade preciosa, além de criar neologismos, amplia a significação de palavras, criando expressões e metáforas que transformam para sempre a língua francesa. Ainda de acordo com La Grange (1862), La Force recebe boa parte das influências das principais fases do movimento precioso, uma vez que pode ser encontrado em sua obra um estilo que reúne as marcas das preciosas já citadas, como a pureza e elegância na forma, a delicadeza dos sentimentos e traços da galanteria.

²¹ Retoma-se as expressões utilizadas pela Marquesa de Lambert (1727, p. 6) a respeito da influência negativa de Molière na concepção de preciosismo, em suas *Reflexions nouvelles sur les femmes, par une dame de la Cour*. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k722771/f7.image>. Acesso em: 12 set. 2020.

chegado, muitas vezes, a conclusões precipitadas e redutoras quando buscam defini-lo sob perspectivas unilaterais, isto é, levando em consideração apenas perspectivas históricas, sociais, etc. A própria noção de amor casto, elevado, puro, fora do comum – que recusa o amor físico, considerado imoral, baixo –, muito exaltado pelas preciosas (Madeleine de Scudéry, por exemplo, era celibatária), não pode ser generalizado. Havia mulheres preciosas que buscavam justamente o oposto de tudo isso, as chamadas “coleccionadoras”, atestando que poucas, de fato, colocavam em prática a rejeição ao sexo, conforme muito se acreditava. (RAYNARD, 2002, p. 47).

Raynard (2002) admite a existência de uma moda ou voga do preciosismo, cujo ápice teria sido entre 1650 e 1660, mas complementa que o termo deve ser utilizado para descrever outras mulheres para além desse período, tornando o fenômeno mais que uma simples moda, uma vez que seria percebido até mesmo no século XVIII. A autora chega a ir além ao denominar as próprias contistas do final do século XVII como integrantes de um grupo de um “segundo preciosismo”, considerando-o um (re)florescimento do movimento. As mulheres chamadas de preciosas eram, portanto, aquelas que se distinguiam das demais, eram mulheres ilustres, perfeitas, tal como é descrita a protagonista d’*A princesa de Clèves* no romance de Madame de La Fayette (RAYNARD, 2002, p. 46), considerado um dos mais emblemáticos do estilo precioso.

Há, contudo, de se esclarecer a contradição que reside na própria concepção de “mulher preciosa”, que diz respeito a dois tipos que existiam concomitantemente nos salões franceses do século XVII: as que eram, de fato, mulheres distintas, portadoras daquilo que diziam ter, por exemplo, o refinamento do espírito e da linguagem, e aquelas que eram pedantes, ridículas, por “encenarem” um tipo falso de preciosa, embora ainda fossem consideradas preciosas. Segundo essa dupla acepção, nota-se que ser tachada de preciosa, naquele tempo, podia ser tanto um elogio como uma calúnia, chegando ao ponto de até mesmo uma preciosa “verdadeira” ser considerada “falsa”, dependendo de quem fosse o crítico (RAYNARD, 2002), o que torna ainda mais difícil a tarefa de classificar os significados do termo quando utilizado para designar alguma mulher.

De todo modo, o preciosismo pode ser analisado para além de seu fato histórico. Mais que um fenômeno de salão literário, serviu de terreno para o cultivo de literaturas emergentes, novos tipos de formas literárias desenvolvidas principalmente por mulheres, gêneros e subgêneros extremamente diversos e diferentes com relação ao que se produzia até então:

romance galante heroico, romance psicológico, romance picaresco, romance epistolar, romance histórico, contos de fadas, sem contar o aumento na produção no teatro e na poesia – ainda que os versos concebidos no salão estivessem relacionados a uma espécie de jogo refinado, projetado para circular apenas entre amigos –, além da introdução de formas curtas, como o *portrait*, a máxima, a conversação, o provérbio dramático, entre outras (SARTORI, 1999 p. xxii). Tanto mulheres quanto homens eram impactados por essa profusão de novidades literárias que exerciam grande influência no campo das letras como um todo – o próprio classicismo traria influências diretas do preciosismo, ao retomar um estilo nobre e o sentimento da moral elevado. (RAYNARD, 2002, p. 52).

O salão, ao incentivar aspectos como elegância, clareza na escrita, humor, galanteio e comportamento respeitoso para com as mulheres, vem a lhes servir como uma universidade, ou, antes, como um espaço que lhes permite atuar simultaneamente como escritoras, leitoras e críticas, envolvidas em todo o processo de criação não apenas literária, mas também em outras áreas como a ciência e a filosofia. O interesse por tais assuntos fomentou a produção de diversos textos técnicos em francês, o que, por conseguinte, renovou o interesse por questões ligadas à educação das mulheres, igualdade de gênero, às relações entre domínio privado e público e a um questionamento das definições tradicionais da história, dando ímpeto para as escritoras de memórias e romances históricos (SARTORI, 1999, p. xxii). Vale dizer, em suma, que o salão se concretizou como um lugar propício para o desenvolvimento de novos gêneros literários, compartilhados entre um público-leitor amplamente feminino.

Em *O segundo sexo*, Simone de Beauvoir (1970) se refere ao movimento do preciosismo que permeou os salões do século XVII como uma das diversas formas de “exaltação da feminilidade”. Para a filósofa, é justamente por lhes ser permitida a ociosidade que as mulheres tiveram mais tempo para se dedicar aos prazeres do espírito, tornando-se guias de seu próprio destino e substância da própria arte. Em suas palavras:

É essencialmente no terreno intelectual que as mulheres continuam a distinguir-se no século XVII; a vida mundana desenvolve-se e a cultura expande-se; o papel desempenhado pelas mulheres nos salões é considerável; não estando empenhadas na construção do mundo, têm lazeres para se dedicar à conversação, às artes, às letras; sua instrução não é organizada, mas através de reuniões, de leituras, do ensino de professores particulares, chegam a adquirir conhecimentos superiores aos de seus maridos [...]. Graças a essa cultura e ao prestígio que lhes confere, as mulheres conseguem imiscuir-se no universo masculino; da literatura, da casuística amorosa muitas passam às intrigas políticas. (BEAUVOIR, 1970, p. 133).

Percebe-se, assim, que as mulheres foram protagonistas no terreno das artes e das letras no âmbito do século XVII, o que justifica em parte as críticas recebidas de autores como Molière. As escritoras tachadas de preciosas passam a ganhar mais atenção e são alvo dos debates mais intensos desse século, como o da Querela dos Antigos e dos Modernos.²² Havia então uma forte misoginia que buscava ofuscar esse novo espaço conquistado pelas autoras. Se de um lado as mulheres eram defendidas e exaltadas, do outro, eram atacadas e menosprezadas.

A moda dos contos de fadas, por ser uma criação marcada pela forte presença feminina e de inspiração preciosa, também não deixou de ser alvo da crítica. Por exemplo, em *Entretiens sur Les contes des fées et sur quelques autres ouvrages du temps pour servir de préservatif contre le mauvais goût* [Conversas sobre os contos de fadas e outras obras da época para servir de preservativo contra o mau gosto], obra literalmente dedicada aos senhores membros da Academia Francesa, publicada em 1699 e escrita pelo Abade de Villiers, nota-se mais uma vez o quanto a crítica masculina esteve empenhada em destruir a imagem dos contos de fadas, que se estabeleciam como mais um gênero dominado por escritoras, e atingir a integridade de suas autoras. No epílogo dessa obra, Villiers (1699) comenta que o “espírito frágil e fraco” das mulheres só poderia produzir algo igualmente “frágil e fraco”, referindo-se à fantasia presente nos contos, o que, em sua opinião, carecia de qualquer tipo de solidez, o que provava que a natureza feminina era uma “bagatela”, algo sem valor. Dirigindo-se aos homens da academia, Villiers (1699) afirma que eles já deveriam estar

²² Trata-se de um extenso e virulento debate ocorrido dentro da Academia Francesa, cuja disputa se dava entre um pensamento que colocava autores da antiguidade clássica como superiores (representado por Nicolas Boileau) e outro que privilegiava autores modernos (representado por Charles Perrault). Beatriz Zechlinski (2012), em sua tese de doutorado intitulada *Três autoras francesas e a cultura escrita no século XVII: gênero e sociabilidades*, avalia que a Querela entre Antigos e Modernos está diretamente ligada à atuação das escritoras na literatura. Para Zechlinski (2012), as mudanças literárias que os Antigos pretendiam barrar colocavam em dúvida não somente as formas literárias tradicionais, mas também a divisão hierárquica do feminino e do masculino na qual a literatura francesa estava consolidada, pois o gênero literário em ascensão estava identificado com as mulheres, não só porque elas eram em grande parte as escritoras dos romances, mas também porque um novo público formado por essa literatura estava se consolidando, o das leitoras. Desse modo, ainda de acordo com Zechlinski (2012), o “tornar público” do processo literário e a ascensão do feminino na literatura desestabilizam a elite cultural, trazendo à tona a possibilidade de um colapso da sociedade. A obra de Nicolas Boileau, *Contre les femmes* (1694), cujo título fala por si, mostra o quanto conflitos de gênero levaram os Antigos a associar a participação feminina com a decadência da civilização francesa. No auge dessa guerra cultural, complementa Zechlinski (2012), Boileau escreve essa sátira para demonstrar o quanto as mulheres eram as responsáveis pelo mau gosto literário que fazia com que os franceses corressem o risco de ver a sua literatura entrar em decadência.

cientes disso, uma vez que eram os “juízes naturais de todos os livros” – o que reforça a ideia de que as mulheres eram desacreditadas simplesmente por escrever.

Já em *Histoire de piété et de morale*, coletânea que reunia uma série contos de cunho religioso, escrita por François-Timoléon de Choisy (1710), lê-se na introdução uma espécie de reprimenda contra a moda dos contos de fada, recém-popularizados na França durante a última década do século XVII. Na introdução, fala-se de um certo “furor” provocado por tais contos, a ponto de até mesmo levar algumas damas a esquecerem das “obras mais sólidas”, e que, portanto, era dever das “boas damas”, isto é, daquelas que se afirmavam com a “moral”, opor-se urgentemente a um “gosto bizarro” capaz de “estragar os jovens espíritos” (CHOISY, 1710, p. xi). Isso mostra o quanto os contos de fadas eram mal vistos e considerados imorais por algumas pessoas. Na introdução, usa-se ainda a expressão “exterminar as fadas” para reafirmar que o público merecia receber algo melhor, ou seja, outros tipos de histórias curtas e divertidas, em que a devoção, a piedade e a boa moral deveriam prevalecer, os quais ele pretendia apresentar naquela coletânea. O fato é que as fadas não seriam exterminadas: os séculos seguintes iriam testemunhar, pelo contrário, o estabelecimento de inúmeras narrativas feéricas difundidas nas mais diversas antologias, coletâneas e séries, entre elas o colossal *Gabinete de Fadas - Coleção Escolhida de Contos de Fadas e Outros Contos Maravilhosos* (1785-89).²³

Ainda no que se refere às aversões à participação feminina na escrita, não pode deixar de ser mencionado que a sociedade francesa de então era extremamente cristianizada e vivia sob o poder de uma figura masculina absoluta, o rei, além do discurso religioso que contribuía para que a linguagem masculina se colocasse como a única possível, proibindo à mulher quaisquer inspirações que fugissem às de cunho religioso.²⁴ Com o abrandamento das guerras religiosas, o século XVII teria se concretizado como um momento de transição para a mulher aristocrática, que passa a ter maior interesse pelas artes, pela literatura, por assuntos antes restritos aos homens, criando ambientes favoráveis à autonomia criativa, os salões literários (DUGGAN, 2005). Porém, seria também por motivos religiosos que esses avanços considerados impróprios deveriam ser minados. Duggan (2005) esclarece que a revogação do

²³ Comenta-se sobre essa e outras coletâneas mais adiante neste capítulo.

²⁴ Vale lembrar que, sob essa perspectiva, as mulheres eram consideradas seres desprovidos de intelecto e consideradas apenas para fins de reprodução e, portanto, inferiores ao homem. Muitos autores da época recorriam a passagens bíblicas para reafirmar argumentos misóginos e menosprezar a escrita de autoria feminina, sujeitando-a à submissão completa, como se verifica na seguinte passagem do Novo Testamento, em Timóteo, 2:11-14: “A mulher aprenda em silêncio, com toda a sujeição. Não permito, porém, que a mulher ensine, nem use de autoridade sobre o marido, mas que esteja em silêncio. Porque primeiro foi formado Adão, depois Eva. E Adão não foi enganado, mas a mulher, sendo enganada, caiu em transgressão”. (ALMEIDA, 1995, p. 988).

Édito de Nantes teria contribuído para o silenciamento de espaços dominados por mulheres, fortalecendo a supremacia católica, dando impulso a uma contrarreforma que associaria tudo aquilo que era criado nos salões como má influência para a sociedade – o que ajuda a compreender os diversos ataques que sofreram os contos de fadas entre o final do século XVII e o início do século XVIII. Muitas autoras eram, então, acusadas de possuírem *escritor-fantasma* ou eram taxadas de imorais por tentarem relacionar possíveis aspectos de sua vida com sua obra, por exemplo. (SARTORI, 1999 p. xxi).

Ao se examinar a cultura literária na França no século XVII, percebe-se a participação de inúmeras mãos femininas, que acabou sendo moldada para ser vinculada à noção de uma literatura francesa feita por “homens”, subestimando as escrituras femininas que hoje, todavia, passam a ser objeto dos mais diversos estudos, contribuindo para desconstruir o androcentrismo acumulado ao longo dos séculos. Uma das autoras que viveu parte desse processo de “apagamento” foi Charlotte-Rose de Caumont de La Force, que, para além de sua vasta produção literária, deixou uma preciosa reflexão acerca de sua condição feminina num período como o da França seiscentista. Cabe então ouvi-la, buscando em suas próprias palavras um importante testemunho de uma escritora que soube, apesar das limitações impostas, expressar seu pensamento:

Sou totalmente inimiga da moderação e, contudo, toda a minha vida é uma moderação perpétua. Se me sinto dona das minhas palavras e dos meus atos, não o sou dos meus ares. Mudo frequentemente o semblante, de uma hora para outra, segundo o humor em que me encontro [...]. Nasci independente e distinta, amando a glória ao excesso. É também devido a essa natureza que desenvolvi uma determinação que me impediu de ser abatida pelos meus infortúnios. A grandeza da minha coragem me fez vencer tudo o que acho ruim e contrapor uma resolução acima do meu sexo contra os ataques mais ultrajantes da fortuna. Minha vida é uma filosofia contínua e uma moral viva; tenho muita equidade; não conheço nem o ressentimento das injúrias nem a vingança que delas se pode tirar [...]. Severa comigo mesma, esforço-me todos os dias em me corrigir, busco eu mesma minha estima [...]. (LA FORCE, 1862, p. xxii, tradução minha).²⁵

²⁵ “Je suis tout à fait ennemie de la contrainte, et cependant toute ma vie est une contrainte perpétuelle. Si je me sens maîtresse de mes paroles et de mes actions, je ne le suis pas de mes airs. Je change souvent de visage, et d’heure à autre, suivant les humeurs où je suis [...]. Je suis née indépendante et hautaine, aimant la gloire jusqu’à l’excès, C’est aussi de ce caractère que j’ai pris une fermeté qui m’a empêchée de me laisser abatre par mes malheurs. La grandeur de mon courage me fait vaincre tout ce que je crois mal, et opposer une résolution audessus de mon sexe contre les attaques les plus outrageuses de la fortune. Ma vie est une philosophie continuelle et une morale vivante; j’ai beaucoup d’équité; je ne connois ni le ressentiment des injures ni la vengeance qu’on en peut tirer. [...] Sévère contre moi-même je tâche tous les jours à me corriger; je cherche moi-même mon estime [...].”

2.1 O UNIVERSO FEÉRICO DE LA FORCE: UM OUTRO MODELO DE CONTOS DE FADAS

Charlotte-Rose de Caumont de La Force teria nascido em 1650²⁶, no Castelo Real de Cazeneuve,²⁷ localizado em Préchac, nas proximidades da cidade de Bordeaux, situada na região administrativa do sudoeste da França, atualmente denominada Nova Aquitânia. Filha de François de Caumont, marquês de Castelmoron, e Marguerite de Viscose, dama de Cazeneuve, La Force provém de uma antiga família de nobres protestantes que remonta à Idade Média. Graças à herança nobre, pôde então frequentar a corte do rei Luís XIV, chegando até mesmo a se tornar dama de honra da rainha Maria Teresa da Espanha, entre 1666 e 1673, deixando a ocupação para exercer a função de dama de companhia de Maria da Lorena, duquesa de Guise, até 1680 (HESSELS, 2016, p. 19), o que lhe permitiu frequentar a corte por um período considerável, relacionando-se com artistas e literatos de sua época. Hessels (2016, p. 20) comenta que após a estada com a duquesa de Guise, La Force passaria a envolver-se em diversas aventuras amorosas, ganhando assim uma reputação que seria cada vez mais vista com maus olhos. Numa das cartas atribuídas a Isabel Carlota do Palatinado, a “Princesa Palatina”²⁸ narra o seguinte caso envolvendo o nome de La Force e de um certo marquês de Nesles:

Contaram-me que um cavalheiro da casa de Mailly, que foi um bom amigo meu, mas que já morreu há muito tempo, estivera loucamente apaixonado por ela, e que teria preferido morrer se não pudesse desposá-la; mas como não tinha boa reputação, era extremamente pobre, seu pai não queria consentir essa união, e ele foi implorar ao príncipe para convencer-lhe sobre seus motivos. Conduziram-no a Chantilly e toda a casa de Condé e de Conti puseram-se a exortá-lo a obedecer a seu pai; fugiu como um desesperado pelos jardins e quis se afogar. Tirando a roupa para jogar-se na água, quebrou uma fita presa a um pacote que La Force lhe dera sob o pretexto de cuidar de sua saúde, recomendando-lhe que nunca o largasse; logo que o pacote não esteve mais consigo, virou outra pessoa e totalmente indiferente a respeito de La Force; foi encontrar o príncipe e contou-lhe o que havia

²⁶ Apesar de alguns autores apontarem o ano de 1646 ou 1654 como ano oficial do nascimento de La Force, um registro paroquial da Gasconha traz o registro de 1650. (HESSELS, 2016, p. 19).

²⁷ O castelo, que havia pertencido ao rei Henrique IV e à rainha Margot, configura-se hoje em dia como um ponto turístico da região, aberto ao público e cujo espaço é disponibilizado para eventos locais. O quarto onde nasceu La Force pode ser observado na galeria de fotos do site oficial do castelo, no endereço eletrônico: <http://www.chateaudecazeneuve.com/fr/visites/individuels.html>. Acesso em: 12 set. 2020.

²⁸ Duquesa de Orleães, segunda esposa de Filipe I, irmão mais novo de Luís XIV.

acontecido, dizendo que devia estar enfeitado. Ri bastante dessa história. (BAVIÈRE, 1837, p. 407-408, tradução minha).²⁹

Embora não haja nenhuma comprovação oficial do ocorrido, tratando-se apenas de um relato pessoal, percebe-se, com a descrição da princesa, o quanto La Force já tinha uma reputação malvista e, apesar de nobre, não dispunha de dotes, isto é, era considerada pobre segundo os parâmetros aristocráticos.³⁰ Vale lembrar ainda que a corte de Luís XIV, entre 1659 e 1682, é movimentada por diversos casos de envenenamentos envolvendo figuras importantes da aristocracia, o que acabou desencadeando uma “caça às bruxas”, levando à prisão Marie-Marguerite Montvoisin, vulgo La Voisin, acusada de praticar abortos e fornecer poções de amor e outros venenos, e que tinha ligações com uma das amantes do próprio rei (HESSELS, 2016, p. 20). Consequentemente, muitas mulheres consideradas libertinas e que fugiam do padrão de “bons modos” ou “bons costumes” que se impunha naquela sociedade, como era o caso de La Force, passaram a ser consideradas feiticeiras, bruxas, tornando-se facilmente alvo de calúnias sem fundamento.³¹

Com o passar dos anos, a permanência de La Force no meio aristocrático ficaria cada vez mais ameaçada, sobretudo após a revogação do Édito de Nantes, promulgada por Luís XIV em 1685, obrigando-a a abdicar do protestantismo e a se converter ao catolicismo em troca de ficar na corte e continuar a receber uma pensão real de mil escudos, uma soma bastante generosa para a época (TRINQUET, 2010b, p. 148). Seria por volta desse mesmo

²⁹ “On m’a raconté qu’un gentilhomme de la maison de Mailly, qui a été fort de mes amis, mais qui est mort depuis longtemps, en avait été éperdument amoureux, et qu’il voulait mourir s’il ne l’épousait pas ; mais comme elle n’était pas en bonne réputation, et qu’elle était excessivement pauvre, son père ne voulait pas consentir à cette union, et il pria M. le Prince de lui faire entendre raison. On le conduisit à Chantilly, et toute la maison de Condé et de Conti se mit à l’exhorter pour qu’il obéît à son père ; il s’enfuit comme un désespéré dans les jardins, et il voulut se noyer. En arrachant ses habits pour se jeter à l’eau, il brisa un ruban où était attaché un sachet que La Force lui avait remis sous prétexte de sa santé, et en lui recommandant de ne jamais le quitter ; aussitôt qu’il ne l’eut plus sur lui, il se trouva tout autre, et très indifférent à l’égard de la La Force ; il alla trouver M. le Prince, et lui raconta ce qui était arrivé, en disant qu’il fallait qu’il eût été ensorcelé. J’ai bien ri de cette histoire”.

³⁰ Embora fosse da nobreza, sua família era muito numerosa, o que acabou provocando a divisão dos dotes e beneficiando financeiramente membros mais antigos.

³¹ Aqui, vale aludir aos primeiros tempos da Roma Antiga, quando houve igualmente uma espécie de “epidemia de envenenamentos”. João Arruda (1941), em seu texto *Posição social da mulher na antiga Roma*, no qual investiga a condição feminina a partir do direito romano, vem a falar da *confarreatio*, forma jurídica que submete mulheres nobres a casamentos indissolúveis, considerados sagrados, que as colocava sob a autoridade total do marido, e que só podiam ser rompidos pela morte do cônjuge, já que o divórcio não era possível. Embora Arruda (1941) baseie todo o seu argumento a partir da narrativa do historiador e crítico literário Dionísio de Halicarnasso, percebemos o quanto estreitas eram as ligações entre a Roma Antiga e a França em que viveu La Force, uma vez que as condições matrimoniais possuíam semelhanças consideráveis. Assim, não é de espantar que muitas mulheres possam ter recorrido a esses artificios (envenenamentos) como a única forma de se verem livres de suas obrigações matrimoniais.

período, em 1687, que ela se casaria com o jovem Charles de Briou – rapaz rico, belo e onze anos mais novo – o que certamente permitiria melhorar sua condição financeira e sua já desgastada reputação (TRINQUET, 2010b, p. 148). Contudo, o progenitor do recém-casado, Claude de Briou, na época presidente de um dos tribunais soberanos do Antigo Regime, não aprovando essa união e buscando convencê-lo a desistir do casamento, resolve trancafiá-lo em Saint-Lazare, de onde só foi libertado após ter finalmente decidido romper os votos matrimoniais (DANGEAU, 1854, p. 78). Durante o enclausuramento do esposo, La Force teria encontrado uma forma insólita de visitá-lo, disfarçada em pele de urso, permitindo que os dois pudessem conversar (BAVIERE, 1837, p.402). Todo o processo de dissolução do casamento levaria dois anos, concluído apenas em 1669, sendo ambos condenados pelo parlamento a pagar uma soma considerável por “abuso de celebração do casamento”, além de serem proibidos de se frequentarem em definitivo. (TRINQUET, 2010b, p.149).³²

Após tal episódio, tendo-se tornado brevemente Madame de Briou, La Force nunca mais se casaria, passando então a se dedicar à escrita literária mais assiduamente. Em 1694, publica seu primeiro romance, a *Histoire secrète de Marie de Bourgogne*, no qual mescla elementos históricos e fictícios, numa interpretação livre e pessoal que marcaria a cena literária francesa ao nomear pela primeira vez o subgênero das “histórias secretas”, que viraram moda no final do século XVII (TRINQUET, 2010b, p. 152). Nos anos seguintes, escreveria outros romances do mesmo gênero, a saber: *Histoire secrète de Henri IV, roi de Castille* (1695); *Histoire de Marguerite de Valois, reine de Navarre, sœur de François Premier* (1696); *Gustave Vasa, Histoire de Suède* (1697-98); *Histoire d’Adelais de Bourgogne* (1698) – este ainda inédito, segundo Trinquet (2010b, p. 152); sua *Anecdote galante, ou Histoire secrète de Catherine de Bourbon, duchesse de Bar et sœur de Henry le Grand* (1703); e *Les Jeux d’Esprit, ou la Promenade de la princesse de Conti à Eu* (1701), publicado apenas em 1862 e apontado por Trinquet (2010b, p. 154) como a mais importante obra de La Force desse gênero, por apresentar uma escrita que pretende emular a linguagem do salão de sua época, além de evocar diversos jogos comuns naqueles espaços, fornecendo uma riqueza de detalhes em suas descrições e de grande valor histórico.

Muito antes de ficar conhecida por sua escrita em prosa, porém, La Force já havia se destacado pela poesia (TRINQUET, 2010b, p. 150). Era frequentemente citada no *Mercur Galant* – uma espécie de gazeta sobre moda, teatro, literatura, notícias e fofocas da sociedade

³² Após tal decisão, na sessão do parlamento, La Force viria a ser consolada por La Fontaine, com quem estabeleceria uma amizade duradoura. (TRINQUET, 2010b, p. 149).

aristocrática, bastante popular em Paris. Numa publicação de março de 1684, comenta-se que “seu espírito é conhecido por todo mundo” e que convém dizer que é “digno de seu coração, que é ainda maior que seu nascimento, ainda que seja um dos mais ilustres do reino” (LA GRANGE, 1862, p. xiv). Em julho de 1695, o mesmo jornal viria a se referir à autora como um “árbitro das obras de espírito”, e em fevereiro de 1697, numa crítica ao romance *Histoire de Gustava Wasa*, lançado naquele mesmo ano, elogia-se sua “escrita entusiasta”, na qual se encontram “expressões audaciosas, originais e afortunadas”, as quais atestam que “o coração dos amantes é conhecido pela pessoa que bem quis se dar ao trabalho de tratar dessa obra”. (LA GRANGE, 1862, p. xv).

Percebe-se que a escritora foi bastante prolífica e chegou a conhecer um certo sucesso, ainda que seus escritos tenham sido produzidos inicialmente para a diversão de amigos próximos (TRINQUET, 2010b, p. 150), sendo ainda elogiada pelas “aventuras galantes” em seus romances históricos por um dos mais populares jornais da época. La Grange (1862) lembra que, por esse mesmo motivo, diversos críticos de décadas posteriores passariam a desdenhar dessa produção de La Force, acusando-a de ter se apropriado de fatos históricos e tomado liberdade em demasiado ao manipular fatos e criar anacronismos, valendo-se de uma linguagem específica dos salões do século XVII em heróis de épocas passadas, o que, na visão de La Grange (1862), se trata antes de um tributo ao gosto de sua época, e que também era algo muito comum a outros escritores daquele e de outros períodos literários.

Em 1697, a vida de La Force ganha novos rumos após alguns poemas satíricos chamados de *Noëls*, que citavam pessoas da corte e eram considerados “atrozes”, segundo o Abade Dubois (ROBERT, 2002, p. 286), serem atribuídos à escritora. Embora os motivos não sejam totalmente esclarecidos, La Force é banida da corte por um período de 16 anos, exilada em conventos que, como bem se sabe, eram considerados uma espécie de prisão feminina (HESSELS, 2016, p. 22). Apesar de ter se assumido católica, o passado huguenote de La Force parecia sempre assombrá-la, conforme registrado numa carta de Madame de Maintenon³³ – uma das esposas secretas de Luís XIV –, na qual se percebe que a conversão da autora ao catolicismo era vista com muita descrença. Esse aspecto, somado à sua reputação libertina e já bastante desgastada, teria contribuído para que ela fosse acusada de ter escrito

³³ MAINTENON, Françoise d’Aubigné. 345. À Mme de Fontaines. Supérieure. In: BOTS, Hans; BOTS-ESTOURGIE, Eugénie (ed.). *Lettres de Madame de Maintenon*. Volume II, 1690-1697. Paris: Honoré Champion, 2010. p. 411.

tais versos, considerados grosseiros, e deixasse a corte (ROBERT, 2002, p. 296), conseguindo, todavia, manter a pensão real de mil escudos.

Afastada da corte, La Force não deixaria de escrever, dando continuidade às suas histórias secretas, conforme mencionado anteriormente, e em 1698 é eleita membro da Accademia dei Ricovrati de Pádua, assim como outras autoras contemporâneas, entre as quais Madame d’Aulnoy, Madame L’Héritier e Mademoiselle de Scudéry (HESSELS, 2016, p. 23). Seria ainda no convento que La Force escreveria suas memórias, intituladas *Pensées chrétiennes*, de cunho moral e religioso, que nunca vieram a público. Além disso, durante o período no convento, ela escreveria diversas cartas e versos ao rei e a pessoas que o cercavam, buscando convencê-los a interceder por sua liberdade, permissão que só chegaria em 1713 (HESSELS, 2016, p. 24). Porém, após conseguir a autorização de deixar o exílio, La Force, já com mais de 60 anos, optaria por permanecer no convento, talvez preferindo uma vida menos agitada e longe das turbulências da corte. Além da poesia e dos romances históricos, La Force também escreveu contos de fadas, publicados em forma de coletânea, intitulada *Les contes des contes* – sua única coletânea de contos de fadas –, escrita em 1697 e publicada em 1698, na qual se afiguram oito narrativas, entre elas *Plus Belle que Fée* e *L’Enchanteur*, a serem analisadas mais adiante.

La Force vem a falecer em meados de março de 1724. Todavia, sua produção literária a manteria viva pelos próximos séculos, já que suas obras ganharam inúmeras reedições e traduções, principalmente para o inglês e o alemão (HESSELS, 2016, p. 24). Além de toda essa produção literária, La Force deixa um importante relato sobre si mesma, uma espécie de “autorretrato”, apresentado de forma inédita pelo Marquês de La Grange em 1862,³⁴ intitulado *Mademoiselle de La Force, peinte par elle-même*, no qual a autora fala sobre sua poesia, sua personalidade e seus atributos físicos. Sua descrição é dedicada a Francisco Luís, Príncipe de Conti (1664-1709), em 1685, o que permite levantar a hipótese de que a autora poderia ter buscado entre seus contatos próximos da realeza algum apoio durante o processo contra ela no caso de Charles de Briou (HESSELS, 2016, p. 27). O autorretrato parece, antes, ser um grande desabafo sobre os reveses da vida, das turbulências pelas quais passara no seio das relações pessoais e no ambiente tóxico que era a corte. Em certo trecho do relato, La Force afirma ter “o coração muito tenro”, que sempre foi enganada e que só havia encontrado em toda a sua vida “apenas uma boa amiga”, embora tenha tido “uma grande quantidade de falsos

³⁴ O relato pode ser encontrado na introdução da obra *Les jeux d’Esprits*, editada pelo Marquês de La Grange (1862).

amigos”, e conclui o trecho dizendo que “jamais ninguém tivera a alma tão apaixonada” e que nem mesmo “a perseguição, o exílio, a miséria, a morte, a própria infidelidade” a fariam faltar àqueles a quem tinha dado sua amizade (LA FORCE, 1862, p. xxiii). No que se refere ao físico,³⁵ La Force se descreve como tendo “a altura mais charmosa do mundo” (LA FORCE, 1862, p. xx), exaltando seus belos cabelos e olhos pretos, comparando-se à deusa Vênus – e cita Homero, mostrando que também conhecia a literatura clássica. Ela também afirma que tem os “pés pequenos e bem feitos, as pernas, o pescoço e as mãos muito belas, o ar jovem”, e completa, perguntando ao príncipe: “não acabo de descrever a mais bela criatura já concebida?” (LA FORCE, 1862, p. xx). Contudo, mais adiante, a autora confessa que preza pela sinceridade acima de tudo, a “verdade como uma lei”, e diz que “longe de ser bela”, é apenas “bonita para aquelas que a amam”, mas deixa que os outros a julguem conforme bem queiram. Prossegue, então, comentando que não tem “o nariz belo”, que as “bochechas são altas demais”, que tem a “boca grande” e um “conjunto de traços no rosto que poderiam ser mais regulares”, e que “é quase certo que desagradaria à primeira vista” (LA FORCE, 1862, p. xxi). A autora complementa que não se importa em agradar e que poucas são as pessoas que a cativam, buscando preservar seus conhecimentos apenas a elas. Além de enumerar seus traços físicos, La Force destaca, ainda, sua inteligência, seu intelecto, comentando que cuidou muito bem de seu espírito,³⁶ usando adjetivos como “vívido”, “suave” e “penetrante” para descrevê-lo, o que condiz com o que mais se estimulava na sociedade francesa seiscentista: a conversação.

Embora fosse uma mulher nobre que frequentava a corte de Luís XIV, tendo sido mencionada em cartas de aristocratas e recebido favores reais, La Force guardava uma reputação tocada por diversos escândalos, o que acabou levando-a ao exílio forçado. Sua fortuna literária era, por outro lado, bastante elogiada e mencionada em importantes gazetas da época, como o *Mercurie Galant*. Seus romances históricos viraram moda e estiveram entre os mais populares do subgênero. Em seus contos de fadas, La Force retrata o amor com um certo erotismo velado, subvertendo padrões comportamentais da época, retomando cenários da corte e criticando a figura do rei. Também pode-se encontrar nesses contos diversas intertextualidades com a mitologia e com as lendas arturianas, o que mostra o grande

³⁵ Um retrato raro de La Force pode ser observado na capa da obra *Charlotte-Rose de Caumont: une romancière du XVIIIe siècle*, escrita por Claude Dauphiné. Disponível em: <https://www.amazon.com/charlotte-rose-de-caumont-la-force/dp/2865770974>. Acesso em: 12 set. 2020.

³⁶ Em francês, entre muitas acepções, o vocábulo *esprit* é comumente empregado para se referir à inteligência e ao intelecto.

conhecimento literário que possuía. Apesar das adversidades e obstáculos, conseguiu deixar um legado literário vasto, ainda pouco conhecido no Brasil e sem traduções para o português (com exceção de alguns de seus contos). No caso dos contos de fadas franceses, sabe-se que as mulheres muito contribuíram para seu desenvolvimento, uma vez que o final do século XVII foi marcado por um grupo de contistas que não apenas institucionalizaram o gênero, mas que, segundo Robert (2002), chegaram a publicar dois terços de todos os contos surgidos entre 1690 e 1715, isto é, 74 dos 114 listados pela estudiosa.

2.1.1 Contos de fadas: algumas questões teóricas

Embora seja atribuída a Marie-Catherine d'Aulnoy a instituição literária daquele que é considerado o primeiro conto de fadas (ROBERT, 2002, p. 75), com a publicação de *L'Île de la Félicité*, inserido no romance *Histoire d'Hypolite, comte de Duglas* (1690), as narrativas fantásticas e maravilhosas, oralmente transmitidas desde tempos os mais remotos, perpassam povos dos mais variados pontos geográficos, fato que torna o estudo de sua gênese e evolução difícil de ser delimitado. Há de se salientar o fato de que foi apenas recentemente, sobretudo a partir da década de 1980, que o conto de fadas passou a se ampliar e se afirmar como objeto de pesquisa (ROBERT, 2002), conquistando uma atenção nos estudos literários até então pouco valorizada: provavelmente por estarem associadas à noção de “infantil”, “feminino”, “sentimental”, “romanesco”, “inocência”, “obscenidade”, essas narrativas feéricas são ofuscadas por preconceitos e estigmas acumulados ao longo de séculos.

Marie-Louise Von Franz (1981), em *A interpretação dos contos de fada*, atesta que durante muito tempo os contos de fadas foram de fato considerados irrelevantes do ponto de vista científico, e que isso se reflete também na baixa qualidade de traduções e edições realizadas, sendo estas responsáveis por perpetuar uma distorção constante de tais narrativas, através de acréscimos, cortes, modificações, etc. Entretanto, conforme argumenta a estudiosa Nelly Novaes Coelho (1991, p. 9), “o maravilhoso, o imaginário, o onírico, o fantástico [...] deixaram de ser vistos como pura fantasia ou mentira, para ser tratados como portas que se abrem para determinadas verdades humanas”, abrindo, assim, possibilidades para uma gama de pesquisas provenientes das mais diversas áreas do conhecimento, já que se trata de um rico material, cuja expressão, segundo Luís da Câmara Cascudo (1998, p. 9-10), pode revelar informação “histórica, etnográfica, sociológica, jurídica, social”, em suma, “um documento vivo” que denuncia “costumes, ideias mentalidades, decisões e julgamentos”.

Com o avanço desses estudos, amplia-se cada vez mais o interesse nas narrativas feéricas, estimulando pesquisas as mais variadas. Nesse sentido, Coelho (1991) desenvolve uma importante contribuição com sua obra *O conto de fadas*, na qual defende a ideia de que por detrás da máscara do “infantil” e do “absurdo”, as narrativas maravilhosas carregam consigo significados ocultos, herdados com o passar dos tempos e que atingem todas as gerações por tratarem de “conhecimentos universais”. A autora apresenta logo de início uma diferenciação que residiria entre contos de fadas e contos maravilhosos. Embora ambos se assemelhem no que se refere à forma, seriam, para a autora, duas narrativas provenientes de fontes diferentes, além de serem movidas cada qual por uma problemática específica, mas que, por estarem inseridas no vasto contexto do maravilhoso, foram consideradas equivocadamente como formas equivalentes.

Segundo Coelho (1991), enquanto nos contos de fadas há uma busca de realização interior, no nível do existencial, geralmente representado pela união entre homem e mulher, nos contos maravilhosos, por sua vez, a busca se desloca para o exterior e é posta no nível do social, enfatizando aspectos mais sensoriais, éticos e materiais. Ainda que no primeiro caso a presença da personagem da fada não seja obrigatória, há necessariamente uma espécie de “magia feérica” que se traduz por meio de um universo fora da realidade, repleto de “reis, rainhas, príncipes, princesas, fadas, gênios, bruxas, gigantes, anões, objetos mágicos, metamorfoses” (COELHO, 1991, p. 13), ao passo que, no segundo caso, as narrativas se desenvolvem num “cotidiano mágico”, marcado por “animais falantes, tempo e espaço reconhecíveis ou familiares, objetos mágicos, gênios, duendes, etc.”, mas sem a presença de fadas (COELHO, 1991, p. 14).³⁷ Trata-se, portanto, de duas atitudes humanas que expressam níveis diferentes na luta do *eu*, sendo o conto de fadas marcado necessariamente por uma prova a ser vencida, um meio pelo qual o/a herói/heroína atingirá sua autorrealização, seu ponto de equilíbrio, concluindo desse modo o rito da busca pelo ideal existencial, que se difere do conto maravilhoso, que tem como resolução a conquista de bens materiais, uma sobrevivência ligada às riquezas e ao poder de bens.

Ainda de acordo com Coelho (1991), embora seja impossível localizar uma gênese exata dessas narrativas, sabe-se que elas provêm da Antiguidade e de antigas fontes orientais, no caso dos contos maravilhosos, e célticas, no que se refere aos contos de fada, surgindo

³⁷ Para Coelho (1991), seriam exemplos de contos de fadas “A bela adormecida”, “A bela e a fera” e “Rapunzel”, e no que se refere a contos maravilhosos, cita “O gato de botas”, “O pescador e o gênio” e “Aladim e a lâmpada maravilhosa”.

como poemas que falavam de amores eternos, fatais e incompreendidos. Seria então, segundo a autora, no âmbito da criação poética céltico-bretã – nos *lais* bretões e nas novelas de cavalaria do ciclo arturiano – que aparecem as primeiras mulheres sobrenaturais, as que dariam origem às fadas, aquelas capazes de controlar o destino das pessoas por meio de magia, interferindo nas situações para o bem ou para o mal. Coelho (1991) enfatiza que essa literatura acabaria por difundir por toda a Idade Média até a Renascença o espírito celta e, a partir dele, desenvolveria ideais de um “espiritualismo mágico”, do amor devoto e indestrutível, da mulher com poderes, da devoção à natureza, de seus mistérios e encantamentos, de uma atração por lugares habitados por seres próprios do mundo feérico. Assim, a figura da fada, sempre ligada ao amor, de modo direto ou indireto, passaria a se tornar personagem recorrente na literatura.

Contudo, na visão de Marianne Legault (2013), essa “difusão feérica” ocorrida ao longo da Idade Média, época em que se intensifica a perseguição às bruxas, traria uma visão negativa da mulher e, com isso, os contos de fadas, provenientes de fontes folclóricas orais, de tradição matriarcal – isto é, histórias narradas principalmente por mulheres, geralmente, amas e governantas –, se transformam radicalmente, moldando-se a um padrão masculinizante em seu conteúdo. Quanto a isso, Jack Zipes (2006) reforça que a Idade Média teria contribuído para transformar as narrativas feéricas a favor do masculino e contra o feminino. Seria desse modo, por exemplo, que a madrinha vira uma bruxa, uma fada demoníaca ou uma madrasta, enquanto a princesa altiva e determinada passa a ser um homem corajoso, manipulando-se assim as relações estreitas com as fontes matriarcais para promover os ideais do poder hegemônico da época. (ZIPES, 2006, p. 17).

As contistas do final do século XVII, incluindo La Force, buscam, de certa maneira, retomar essa tradição matriarcal que tinha no centro a mulher como heroína, conforme será examinado mais adiante. Ao mesmo tempo, criticam suas próprias condições como mulheres naquela sociedade, o que vai de encontro com a imagem do feminino que Charles Perrault promovia em seus contos,³⁸ cujo papel era restrito ao de mãe de família ou esposa submissa,

³⁸ O conto *Chapeuzinho Vermelho*, publicado por Perrault em 1697, associa, por exemplo a sexualidade feminina ao perigo, retratando o desejo carnal feminino como algo a ser reprimido, isentando o “lobo mau”, figura que simboliza “o homem sedutor”, de qualquer responsabilidade por seus atos, conforme se percebe com a moralidade apresentada ao final do conto: “Aqui vê-se que jovens, / Moças sobretudo, / Belas, benfeitas, e bonitas, / Muito mal fazem a qualquer pessoa escutar, / E nesse caso coisa estranha não é, / Que as devore o lobo. / Digo o lobo, pois os lobos todos / Do mesmo tipo não são; / Há os que o humor amável têm, / Sem ruído, sem fel e sem cólera, / Que, domesticados, complacentes e doces, / As jovens nobres seguem / Até dentro das casas, até nos salões; / Mas oh!, quem não sabe que esses lobos melífluos / De todos os lobos são os mais perigosos.”(PERRAULT, 2016, p. 157). É interessante comparar a mensagem do conto de Perrault com a do

ou, ainda, ao de madrastas perigosas para as heroínas, o que coloca em evidência um “modelo dominante de feminilidade” que se projetava na visão patriarcal, herança da forte misoginia da Idade Média. (LEGAULT, 2013, p. 186).

Nádia Battella Gotlib (2006), por sua vez, investiga as várias fases de evolução do conto, desde seu registro oral até o escrito, buscando caracterizá-lo como um gênero próprio, assim como a novela e o romance. Na visão da autora, seria a partir do momento em que o narrador assume a função de contador-criador-escritor, isto é, na criação escrita dos contos, que essas estórias passariam a adquirir caráter literário, produzindo assim um trabalho de ordem estética. Todo conto seria, então, fruto de um acontecimento sem compromisso com o real, caracterizado por um modo de narrar próprio de cada contista.

Embora muitas das narrativas maravilhosas possuam estilos próprios de cada escritor, elas também mantêm certas semelhanças em seus sistemas e estruturas, aspecto que acabou sendo investigado pelo filólogo e folclorista russo Vladimir Propp (1984), com a publicação de sua *Morfologia do conto maravilhoso*. A partir dessa obra, os contos de fadas passam a ser considerados sob uma perspectiva formalista, em analogia a metodologias da botânica e zoologia, que os define de acordo com funções, constantes e variantes. Tomando por base a descrição de um extenso *corpus* de narrativas russas, Propp (1984) tenta mostrar que os contos não deveriam ser classificados de acordo com assuntos, motivos ou temáticas, conforme queriam pesquisadores como V.F. Miller, Alexander Vesselóvski, R. M. Volkov e Antti Aarne, citados e criticados pelo estudioso russo, mas pelo que ele chama de “unidades estruturais”, formadas por elementos que se repetem com determinada frequência.

Ao examinar um vasto conjunto de contos de fadas, Propp (1984) chega à conclusão de que as ações das personagens nessas narrativas são retratadas de forma constante, atuando como funções específicas por ganharem um significado próprio no desenrolar da intriga, não importando quem as põe em prática ou como são praticadas. O pesquisador enumera um total de 31 funções que apareceriam sempre numa ordem de sequência fixa, embora não estejam presentes em todos os contos, mas que se agrupam em torno de sete “esferas de ação”, estando elas relacionadas às personagens que as executam.³⁹ Propp (1984) complementa que

conto de Angela Carter, *The Company of Wolves*, publicado inicialmente em 1979. Nesta, o perigo não mais está relacionado ao lobo, e sim à própria inibição do prazer feminino. O encontro sexual, na perspectiva de Carter, em vez de rechaçado, é exaltado, assim como nos contos de La Force.

³⁹ Propp (1984, p. 73) classifica as esferas de ação da seguinte maneira: a do Antagonista ou malfeitor, aquele que dá início ao malfeito, que promove o dano ao herói e o persegue; a do Doador ou provedor, responsável pela

tais esferas não são uniformes e que uma mesma personagem pode inclusive acumular várias delas. Entre as funções das personagens identificadas por Propp (1984), destacam-se como parte preparatória do conto maravilhoso: a ausência de um ou mais membros da família, a proibição ao herói, a transgressão, a tentativa do antagonista para obter informações sobre a vítima e enganá-la, e o dano ou malfeito – sendo este considerado pelo pesquisador como o nó da intriga, aquele que move a narrativa por provocar um desequilíbrio no herói e, portanto, exigindo uma reparação que terá de ser desenhada, necessariamente, até o final do conto. Em resumo, Propp (1984) destaca que as funções seguintes girarão em torno de o herói conseguir cumprir a tarefa para enfim se casar; o antagonista será finalmente desmascarado, castigado, e a ordem restabelecida.

Cabe, então, expor o entendimento de conto maravilhoso, sob o ponto de vista morfológico, conforme proposto por Propp (1984), que o compreende como todo desenvolvimento narrativo que tem necessariamente como ponto de partida um *malfeito*, um dano ou uma carência que passa por funções intermediárias e termina com o casamento ou ainda outras funções utilizadas como desenlace, podendo ser uma recompensa, a “obtenção do objeto procurado ou, de modo geral, a reparação do dano, o salvamento da perseguição etc.” (PROPP, 1984, p. 85). A respeito desse ciclo que visa um “retorno ao equilíbrio”, Suzi Frankl Sperber (2011), em consonância com a concepção estabelecida por Propp (1984), fornece uma pertinente observação ao explicar que

Os contos de fadas falam de três mundos: o anterior à provação; o da provação e o posterior a ela. Trata-se de uma hierofania, reino do mistério, em que o valor maior, comum a todas as narrativas, é o apreço à vida, e a confiança em sua volta. É um mundo ativo, que não visa mudança de situação (de um mundo pior para outro melhor), mas a permanência de um princípio ativo de amor à vida e à alegria (como exemplificam as grandes festas dos contos de fadas). Espera fundamentalmente a transfiguração e a ressurreição, isto é, a manutenção da vida sobre a Terra. Apesar da morte particular, individual, que também é encenada, subsidiariamente, no conto de fadas. [...] Aparece, então, como nostalgia do Bem, de harmonia, de restauração de uma ordem interna, que inclui a recuperação da noção de identidade. (SPERBER, 2011, p.17).

preparação do objeto mágico de modo a beneficiar o herói; a do Auxiliar, que promove o deslocamento do herói, ajudando-o a suportar o dano e contribuindo para seu salvamento; a da Princesa (personagem procurado) e seu pai, englobando a proposição de tarefas difíceis, a imposição do estigma, o desmascaramento, o reconhecimento, o castigo do segundo malfeitor e o casamento; a do Mandante, incluindo o envio do herói; a do Herói, compreendendo a partida para realizar a busca, a reação diante das exigências do doador e o casamento; e a do Falso Herói, idêntica à do herói, com a diferença que sua reação às exigências do doador são sempre negativas.

Tanto para Propp (1984) como para Sperber (2011), os contos de fadas podem ser compreendidos como narrativas que se assemelham não apenas pelo seu teor fantástico e maravilhoso, mas sobretudo por apresentarem certas etapas recorrentes que, embora sofram alterações, seguem sempre numa mesma direção, o retorno ao *ponto ideal*, de equilíbrio, conquistado geralmente por meio de capacidades mágicas (dominadas por fadas ou feiticeiros) que fogem do alcance humano. Nesse sentido, o conto de fadas pode ser tido como um gênero extremamente aberto a possibilidades narrativas, apesar de manter estruturas fixas, já que possui um mundo autônomo, uma realidade própria, feérica, que permite a exploração de inúmeros desenvolvimentos narrativos, cujo objetivo será sempre o de encantar e surpreender o leitor com as mais diversas formas de reparar o dano ao herói.

Ao final do século XVII, conforme descreve Raymonde Robert (2002), a sociedade mundana do Antigo Regime francês, isto é, a própria representação da cultura dita “oficial” na época, recorre a elementos folclóricos, maravilhosos e fantásticos das histórias contadas por camponeses, manipulando o conto de fadas segundo seus próprios interesses como sociedade, e o fenômeno passa a ser imitado pelos(as) assíduos(as) frequentadores(as) dos salões, que não apenas retomam tais narrativas já existentes, como também as expandem, inventando outras novas, rompendo, desse modo, com a norma estabelecida de tudo aquilo que era considerado literatura.

A pesquisa feita por Robert (2002) deixa evidenciado que a produção dos contos de fadas na França é bem mais complexa e diversa do que se tinha percebido até então, não se limitando a um curto período temporal, tampouco a apenas um autor (geralmente, Charles Perrault). A autora parte de um *corpus* de 193 contos, produzidos entre o final do século XVII e o século XVIII, e lança questionamentos em busca de apreender se o fenômeno pode ser interpretado como uma moda historicamente localizada ou não. Robert (2002) explica que a noção de moda está diretamente interligada à noção de quantidade, o que vale dizer, em sua visão, que o autor perderia a aura de mero criador para se tornar um reproduzidor de determinadas normas impostas pelo sistema da moda, o modelo a ser seguido, sempre em benefício do leitor. Torna-se fundamental, portanto, não apenas considerar esses contos como literatura, como criação estética, mas antes como um próprio documento da atividade humana, e que a partir de tal perspectiva passa-se a considerar elementos extratextuais que permitem ampliar e enriquecer o debate em torno dos contos de fadas. Por isso, Robert (2002) reitera de modo contundente que o principal não seria olhar para aquilo que define o conto de fadas, o

mais fundamental seria averiguar qual o grau de exatidão com que ele reproduz o modelo estabelecido e até que ponto traduz fielmente os ensinamentos, os ideais e as vontades do público-leitor ao qual ele se destina.

Ao analisar os contos de fadas produzidos na França, são duas as categorias levantadas por Robert (2002): os contos de origem folclórica e o conto imaginado – este último seria produto de pura inventividade do autor, sem necessariamente recorrer ao folclore ou histórias comuns do povo. Porém, ainda que fossem duas correntes distintas, afirma a estudiosa, ambos trabalhariam em conjunto com o objetivo de perpetuar o modelo de contos de fadas difundido, a moda que passaria a ilusão de um mundo feérico, que não podia ser questionado e onde tudo funciona maravilhosamente bem, criando uma espécie de “retorno nostálgico” a um passado idílico ou, antes, pode-se dizer, a um passado que nunca teria existido, principalmente quando se percebe que a vida da maioria das autoras dessas narrativas era tudo, menos idílica.

Mas Robert (2002) lembra que todo conto de fadas, assim como toda literatura, constitui em si uma fuga, e que considerar essa moda como uma simples reação à realidade infeliz, ou tomá-lo meramente como uma busca ao passado, seria cair no lugar-comum e deixar de compreender o fenômeno em toda a sua complexidade histórica, social e literária. Ao investigar a literatura francesa produzida no século XVII, Robert (2002) nota ainda o desgaste do romance romanesco/histórico, principalmente devido às longas páginas de romances preciosos, como *Le Grand Cyrus* e *Clélie*, de Madeleine de Scudéry. Paralelamente, segundo a autora, outros gêneros menores coexistiam em meados do século XVII, como novelas e memórias, que passavam a ganhar força, sucedendo-se assim uma produção de textos cada vez mais curtos, que buscavam retomar a mesma força dos grandes romances de amor. No caso dos contos de fadas, tal fato não deixa de ser relevante, já que as longas descrições romanescas perdem espaço para enfatizar os atributos das próprias personagens.

O conto de fadas seria então um gênero extremamente heterogêneo que permuta entre o folclore e o literário, mas que se diferencia de outras narrativas maravilhosas e fantásticas. Robert (2002) esclarece que o conto de fadas seria marcado por uma escrita original, uma “escrita feérica”, e que sua distinção em relação a outras narrativas maravilhosas residiria não no conteúdo maravilhoso propriamente dito nem nas estruturas narrativas, mas sim no modo como esse maravilhoso e essas estruturas são projetadas ao leitor.

Tzvetan Todorov (1981), autor de *Introdução à literatura fantástica*, já havia postulado as distinções entre fantástico, estranho e maravilhoso. Segundo ele, no primeiro, seria o caso da incerteza, que diz respeito ao tempo da hesitação no sentido de aceitar ou não

aquilo que é narrado em relação às leis que moldam a realidade percebida. Caso o sobrenatural possa ser explicado a partir delas, entra-se no reino do *estranho*. Se não houver explicações baseadas nas leis da natureza, entra-se no reino do *maravilhoso*. Partindo desse ponto de vista, o conto de fadas pode ser definido como um subgênero do maravilhoso, já que os acontecimentos sobrenaturais narrados não provocam estranhamento no leitor, pois de fato trata-se de um mundo regido por suas próprias leis que não as humanas. Percebe-se que as narrativas maravilhosas, nessa concepção, não devem ser diferenciadas por seu conteúdo em si, uma vez que todas apresentam algo de maravilhoso, mas pelo tipo de efeito que esse maravilhoso possa vir a provocar em quem o lê.

Robert (2002) acrescenta que toda narrativa maravilhosa seria marcada por uma perda imposta desde o princípio, isto é, a perda da realidade sob efeito do sobrenatural, e que se for considerada a noção de perda conceituada por Propp (1984) para definir o conto de fadas, haveria, portanto, uma redundância de perda desde o início, pois ocorreria não apenas a busca pela reparação do dano, mas também a busca pela própria “realidade perdida”,⁴⁰ configurando assim uma dupla busca.

Segundo Robert (2002), o interesse pelas narrativas folclóricas na França iniciou-se décadas antes da publicação do primeiro conto de fadas institucionalizado na escrita, em 1690, o que pode ser constatado por meio de diversas correspondências de Madame de Sévigné⁴¹. A partir da segunda metade do século XVII, os contos de fadas já existiam como histórias curtas que eram contadas, em um primeiro momento, em forma de registro oral, mesclando elementos populares e criativos que acabariam se consolidando com bastante sucesso antes mesmo de passarem para o registro da escrita, afirma Robert (2002). Assim, não poderia ter havido um verdadeiro contato com a tradição popular, já que a nobreza não se

⁴⁰ Tendo como princípio básico a questão da perda e sua reparação, Robert (2002) formula três condições fundamentais para que se desenvolva a escrita feérica, complementando que tais condições devem ocorrer de modo simultâneo e em máxima intensidade. Em primeiro lugar, deve haver sempre uma certeza de que ocorrerá a reparação do dano. Logo, haveria também evidências quanto ao destino do casal heroico e de seus malfeitores, ambos marcados por atributos físicos e morais bem definidos, em que o bem é sempre belo, suas ações são nobres e virtuosas, e o mal é sempre feio e ridicularizado, construindo um esquema maniqueísta que visa identificar vítimas e agressores, ocorrendo o mesmo com os coadjuvantes. Haveria, por fim, a instauração da ordem feérica exclusiva na qual se baseia toda a narrativa, que fornece o próprio microuniverso do conto, representando um mundo autônomo regido por suas próprias normas. A escrita feérica, sob tal visão, estaria diretamente ligada com a configuração narrativa dos contos de fadas – também correlacionada com o impulso de contar para restabelecer a ordem, que ao mesmo tempo se configura como uma espécie de espelho do grupo social que a reproduz.

⁴¹ Marie de Rabutin-Chantal (1626-1696), a marquesa de Sévigné, foi uma nobre marquesa e escritora francesa que se destacou pela escrita epistolar, projetando-se como o próprio modelo do gênero epistolar da época.

misturava com o campesinato,⁴² fonte inesgotável de tais estórias.⁴³ Embora muitas contistas tenham partido de fontes folclóricas, sobretudo entre 1697-98, período em que metade dos contos era de origem folclórica, a “corrente criativa” que não mais se inspira exclusivamente no folclore intensifica-se cada vez mais, e os contos passam a apresentar elementos populares: o conto de Madame d’Aulnoy, por exemplo, publicado em 1690, reúne diversos elementos do estilo romanesco tradicional e referências preciosas, e dos oito contos de fada de La Force, apenas *Persinette* é de origem folclórica. (ROBERT, 2002, p. 139).

Outra questão que merece destaque, sobretudo nos contos de La Force, além da busca da reparação ao herói, envolve a busca do amor e do erotismo. A esse jogo erótico, Robert (2002) chama de “escrita perversa”, que dá vazão a uma “satisfação fantasmagórica”, embora respeite superficialmente os códigos morais da época, projetando a imagem de uma “sexualidade sublimada pelas regras do amor cortês e do preciosismo”, promovendo a casuística amorosa e os ímpetus eróticos “desde suas primeiras manifestações” (ROBERT, 2002, p. 148). Trata-se de um jogo nunca explícito completamente, uma sexualidade diluída nas expressões amorosas, nunca nomeada, um jogo que

se revestirá das formas mais diversas, desde a boa-fé mais aparente e o tratamento mais cândido em assuntos singularmente inconvenientes, que vão desde a prática de um discurso com duplas intenções, no qual nada nunca é citado explicitamente, mas em que as evocações mais audaciosas e mais precisas não deixam o leitor atento com nenhuma dúvida. [...] uma candura sabiamente calculada, com a devida carga erótica ao assunto retomado com predileção. (ROBERT, 2002, p. 149-150, tradução minha).⁴⁴

A inocência, especificamente no caso desses contos de fadas, ocorreria apenas em nível superficial, abrigando sob a *máscara do feérico* um erotismo em estado latente. Tal concepção pode dialogar com as teses de conto levantadas por Ricardo Piglia (2004), as quais revelam que um conto sempre conta duas histórias, e que a história principal, a “história

⁴² É necessário compreender que naquele período a divisão da sociedade não é baseada no poder econômico, mas na titularidade de nobreza. A maioria da população, completamente excluída das movimentações na corte, passa a vida nos campos, na província.

⁴³ Apesar do desprezo pelo campesinato, as contistas baseiam-se no *conte de vieilles* ou *conte de nourrices* [conto de amas], que põem em xeque a escrita tradicional segundo as normatizações literárias da época (ROBERT, 2005, p. 456), motivo pelo qual essa escrita era veementemente menosprezada.

⁴⁴ “Ce jeu revêtira des formes diverses, depuis la bonne foi la plus apparente et le traitement le plus candide de sujets singulièrement risqués, jusqu’à la pratique d’un discours à double entente où rien n’est jamais nommé explicitement, mais où les évocations les plus hardies et les plus précises ne laissent aucun doute au lecteur averti. [...] une candeur savamment calculée, de la charge érotique propre au sujet qu’ils reprennent avec prédilection.”

visível” esconde uma “outra história” não aparente, secreta, como um subtexto, formulando assim uma matéria ambígua feita para desvendar a “verdade secreta”, jogando com o dito e o não dito. A partir dessa perspectiva, tal simbologia convidaria o leitor a uma espécie de decodificação para acessar esse jogo sutil entre erotismo e amor cortês, a ambiguidade, muito semelhante à escrita perversa descrita por Robert (2002).⁴⁵

Finalmente, cabe relacionar a produção francesa e seiscentista dos contos de fadas com o seu contexto histórico, de modo a observar quais relações entre o feérico, o maravilhoso e a corte do rei Luís XIV podem ser estabelecidas. A partir da leitura dos contos produzidos no final do século XVII, são perceptíveis as diversas referências à corte do rei-sol, em que descrições de castelos fictícios, em tom sempre hiperbólico e exagerado, muito se assemelham às descrições verdadeiras de Versalhes, uma ode ao luxo e à riqueza, como valores incontestáveis, conforme aponta Robert (2002). Num mundo onde o próprio universo verdadeiro da corte se apresenta como um conto de fadas, os contos de fadas poderiam reforçar, de certo modo, uma glorificação daquela época, uma descrição que está longe de ser gratuita, configurando-se antes como uma propaganda intencionalmente colocada de modo a atestar a influência preponderante daquela corte. Vista sob esse aspecto, tais narrativas poderiam ser compreendidas não como uma fuga do real, mas, pelo contrário, como uma reafirmação excessiva da própria realidade, uma espécie de autoafirmação, visando à satisfação de seus próprios desejos insatisfeitos (ROBERT, 2002, p. 348), um espaço, antes de tudo, extremamente racionalizado. Robert (2002) lembra, ainda, que boa parte das contistas do século XVII, incluindo La Force, embora provenientes de famílias nobres, recebiam pensões reais e doações para sobreviver na corte, sendo inteiramente dependentes do poder do rei. Para Robert (2002), seria apenas com o fim do reinado de Luís XIV, a partir de sua morte em 1715, que os contos de fadas passariam a ser utilizados como “armas” contra aquela

⁴⁵ O que se opõe, todavia, à ideia de contos licenciosos difundidos no século XVIII. No caso deles, Robert (2002) comenta que o erótico se faz de um modo transgressor, sem observar as regras dos bons costumes, apresentando um conjunto de indícios que engajam no discurso narrativo a paródia, abrindo assim uma significação deliberadamente sexual. Desse modo, não se poderia considerar os contos de La Force como “licenciosos”, já que eles não transgredem nenhum tipo de imposição da época, daquilo que não deveria ser dito, mas apenas sugerem, de forma velada, um erotismo que permanece sempre sob segundo plano, sugestivo, a ser descoberto, mas nunca contestador. Robert (2002) atesta que o erotismo sistematizado nos contos de fadas, ainda que sob a forma de jogos estilísticos, perde força na metade do século XVIII, quando se inicia o projeto pedagógico destinado às crianças, e a partir do século XIX os contos maravilhosos sofrem uma espécie de “filtro infantil”. Assim, a adaptação do conto *A Bela e a Fera* de Madame de Villeneuve, realizada por Madame Leprince de Beaumont, por exemplo, não envolveu apenas mudanças estilísticas, mas um projeto para suavizar e eliminar quaisquer elementos de cunho pecaminoso (ROBERT, 2002), claramente uma forma de manipulação que lidava com o maravilhoso segundo os anseios da sociedade de um contexto histórico específico.

sociedade, uma atitude mais crítica e menos “glamourizada”. Muitos dos contos de fadas da década de 1690 viriam a reproduzir, assim, uma ideologia pró-Luís XIV e em favor de tudo aquilo de que as próprias contistas dependiam.

Os contos de fadas contemporâneos aos de La Force, por muito tempo ignorados, ainda que não ocupem um lugar de destaque na literatura francesa, podem fornecer modos de compreender de que forma essa expressão literária esteve estritamente associada a um fenômeno social de uma minoria, a nobreza, distinguindo-se sobretudo por seu aspecto mundano. Longe de limitar-se a um breve intervalo de tempo, esses textos proliferaram-se por um largo período. Buscando caracterizá-los cronologicamente, Robert (2002) consegue identificar dois movimentos – mais ou menos delimitados e com várias nuances – em que a produção dos contos se mostrou mais prolífica. O primeiro seria considerado a “era de ouro do feérico”, compreendendo os anos de 1690 a 1715, e tendo como ápice os anos de 1697 e 1698, com publicações de Charles Perrault, Madame d’Aulnoy e Mademoiselle de La Force, entre outras contistas. Durante esses anos, os contos seriam publicados principalmente em coletâneas. Já o segundo movimento compreenderia os anos de 1730 e 1758, após breve hiato na produção dos contos entre os anos de 1715 e 1730, uma espécie de período de silêncio, em que surge apenas uma coletânea de contos de fadas, a de Madame de Lévêque. Ainda de acordo com Robert (2002), diferentemente do primeiro período, o segundo apresentaria narrativas autônomas sem necessariamente estarem ligadas a coletâneas, embora ainda fossem influenciadas pela moda já estabelecida, configurando-se ainda como uma espécie de resgate e reformulação daquelas narrativas, sobretudo com o surgimento de contos mais longos e paródicos, considerando que os anseios da sociedade não eram os mesmos daquela de Luís XIV. Também vale mencionar a publicação da tradução francesa realizada de *As mil e umas noites*, em 1705, introduzindo o conto oriental como mais um modelo de maravilhoso que teria contribuído, assinala Robert (2002), para a perda de interesse nos contos romanescos, provocando um aparente “declínio”.⁴⁶

Dentro dessa perspectiva, seria redutor considerar os contos de fadas produzidos na França no final do século XVII apenas como formas inspiradas em jogos de salão, ou simples

⁴⁶ Nesse sentido, outro apontamento feito por Robert (2002) está relacionado com a quantidade de reedições dos contos da primeira moda, entre 1705 e 1730, em que foram publicadas 16 reedições, o que corrobora a hipótese de que, na verdade, o interesse pelos contos continuava a todo vapor, apesar da significativa baixa de produção de novas narrativas nesse período, pois verificava-se a existência de um público em potencial para quem eram destinadas tais reedições. Seria ainda a partir de 1731 que diversas manipulações editoriais começariam a ser produzidas, em que cada vez mais verificar-se-ia a presença de contos de períodos diferentes em uma mesma coletânea, de modo completamente arbitrário, com o intuito de agradar ao gosto da época. (ROBERT, 2002, p. 334).

narrativas baseadas em contos populares, como boa parte da crítica dos séculos XIX e XX julgou (ROBERT, 2002). Para além disso, podem ser compreendidos como uma atividade literária cuja manifestação, evolução e função abrem caminhos para diversas possibilidades de (re)significação. Desse conjunto de narrativas feéricas, a escrita de La Force se destaca não apenas pelo teor erótico, mas por apresentar um jogo inventivo com a escrita que foge dos moldes de narração tradicional, isto é, do modelo romanescosentimental em que boa parte dos contos daquele período se inspirava. (ROBERT, 2002, p. 462).

Partindo da proposta metodológica de Propp (1984), haveria, em suma, um modelo que permearia e definiria os contos de fadas, em que o malfeitor causa um dano ao herói, que passaria por diversas provações até obter o “final feliz” para, conseqüentemente, ser dada a punição ao vilão. Contudo, ao examinar os contos de fadas franceses produzidos na última década do século XVII, Charlotte Trinquet (2010a) aponta que muitas dessas narrativas vão de encontro ao típico “final feliz”, comumente associado ao gênero. A autora cita o caso dos contos de Perrault, seja quando Chapeuzinho Vermelho é devorada pelo lobo,⁴⁷ seja quando as irmãs de Cinderela são agraciadas e não punidas, em que há uma quebra de padrão que foge ao convencional dos finais de contos de fada defendido por Propp (1984).

Mas Trinquet (2010a) também destaca os contos de La Force, afirmando que neles o amor verdadeiro acaba sempre por atuar e influenciar diretamente a definição e solução dos destinos das personagens. Apesar de seguir um padrão narrativo, o espaço feérico configura-se, paradoxalmente, como terreno fértil para inúmeras possibilidades narrativas, valendo-se do maravilhoso para subverter as próprias leis impostas ao gênero. Nesse sentido, são dois contos de La Force que merecem atenção por não se adequarem a concepções redutoras e por apresentarem, além de tudo, um trabalho de escrita que não deve ser menosprezado. É o caso de *Plus Belle que Fée* e *L'Enchanteur*, analisados a seguir.

2.1.2 Dois contos de La Force: quando princesas (se) amam

Plus Belle que Fée, que significa literalmente “Mais Bela que Fada”, também epônimo da heroína, é o conto que inicia a coletânea de La Force, *Les contes des contes* (1698). A personagem de Mais Bela que Fada, portadora de uma beleza exuberante, desperta a inveja

⁴⁷ Trinquet (2010a) destaca a questão moralizante do conto “A Chapeuzinho Vermelho”: a culpa seria da mãe da personagem por não ter educado a filha “corretamente”. As meninas que não tivessem recebido uma educação “apropriada” estariam mais vulneráveis à violência. Trinquet (2010a) mostra que o final foi alterado na versão dos irmãos Grimm, em que Chapeuzinho vive e o lobo é morto, aproximando-se mais das narrativas segundo o padrão de Propp (1984) e de acordo com os anseios daquela sociedade.

das fadas e acaba sendo alvo de uma trama feita por Nanica,⁴⁸ que termina raptando-a da proteção de seu castelo, obrigando-a a cumprir tarefas impossíveis, como limpar teias de aranha que se multiplicam eternamente. Contudo, a princesa é auxiliada por um ser misterioso, Fraates, filho de Nanica, capaz de transformar-se em águia,⁴⁹ conseguindo burlar o castigo da mãe e proporcionando a Mais Bela que Fada diversas experiências aventurosas. Ela acaba então encontrando outra princesa chamada Desejos, que compartilha da mesma sina: havia sido punida pelas fadas por ser “atraente demais”. Com o auxílio de Fraates, as duas princesas se encontram e ultrapassam juntas as difíceis tarefas impostas pela fada má. No final do conto, Mais Bela que Fada, tendo recebido a ordem de perseguir, numa floresta encantada, uma corça com patas banhadas em prata, descobre que o animal é, na verdade, a legítima rainha do reino das fadas, que acaba sendo libertada por essa princesa, trazendo assim o equilíbrio de volta para o reino das fadas. Nanica, a rainha má, de modo surpreendente, recebe o perdão da verdadeira rainha das fadas e, juntas, as duas governam o reino. Fraates e Mais Bela que Fada, bem como Desejos e um outro príncipe que surge no final, casam-se nesse reino governado não por uma, mas por duas rainhas-fadas.

Embora o conto termine com o tradicional casamento heterossexual, um duplo casamento na verdade, nota-se que as princesas de La Force têm a liberdade de vivenciar diversas experiências em companhia de outras mulheres, enquanto a principal personagem masculina (Fraates) cumpre papel apenas de coadjuvante, estando ali como mero auxiliador. Marianne Legault (2008), autora que discute as narrativas “desviantes” na França do século XVII, voltando seu olhar especialmente para a intimidade nas relações femininas nesses textos, examina o conto *Plus Belle que Fée* destacando elementos que o tornam, em sua visão, subversivo para a época e para o padrão de contos de fadas que eram reproduzidos, afirmando que no conto de La Force haveria, na verdade, uma recusa da “realidade heteronormativa” que se nega a “reproduzir o sistema social no qual as satisfações e realizações do desejo feminino são consagradas estritamente ao homem” (LEGAULT, 2008, p. 183). Para a autora, La Force une-se a outras escritoras de seu tempo, como Madeleine de Scudéry, formando uma espécie de genealogia feminina que atua como uma contracorrente do discurso moralista da época, que não dava margem para qualquer tipo de celebração ou união afetiva que envolvesse unicamente mulheres. No texto de La Force, contudo, haveria ainda uma exaltação não apenas

⁴⁸ Quanto aos nomes das personagens desses contos, são propostas as traduções próprias do projeto tradutório aqui estabelecido, a ser elucidado no Capítulo 4 desta dissertação.

⁴⁹ Esther Benureau (2009) atesta ainda que a escolha de um amante não-humano revela a possibilidade de amar castamente, permitindo uma maior exploração da sexualidade.

da amizade feminina, mas também da prática sexual entre duas mulheres (LEGAULT, 2008, p. 184). Seria a primeira vez que uma autora francesa teria ousado exprimir “a realização de um modo afetivo feminino”, valendo-se, para tanto, de uma manipulação da mitologia, colocando-a “a serviço das mulheres e da genealogia da amizade feminina.” (LEGAULT, 2008, p. 184).

Em *Plus Belle que Fée*, são de fato as redes femininas que movem a narrativa, ou “microcosmos de grupos femininos totalmente autônomos”, em que personagens masculinas desempenham papéis secundários, limitados à periferia da intriga (LEGAULT, 2008, p. 191). No início do conto, por exemplo, há um rei que viaja e é acompanhado pela rainha, sua esposa, um estereótipo condizente com a realidade patriarcal da época, em que a mulher se mostra submissa ao homem, acompanhando-o em suas viagens. Contudo, a figura masculina do rei é rapidamente apagada e não volta a ser citada mais ao longo do conto, já que a pequena Mais Bela que Fada é deixada com as governantas, com as damas, enfim, com todas as mulheres do reino que se encarregam de cuidar dela, podendo então “crescer com graça e beleza”, longe de uma supervisão patriarcal representada pelo rei. Na narrativa de *La Force*, não é o rei que merece destaque, mas a rainha das fadas, Nanica, deslocando assim o foco do masculino patriarcal para o feminino, que passa a dominar todo o desenrolar da intriga.

O apagamento das personagens masculinas pode ser verificado ainda na personagem do príncipe que se casa com a princesa Desejos no final da narrativa. Além de ser introduzido abruptamente, em nenhum momento a narradora cita seu nome ou menciona qualquer outra informação sobre ele. Fraates, por outro lado, não possui outra função senão a de auxiliar os desejos da protagonista e sua amiga, de forma completamente passiva, só aparecendo para suprir as necessidades de sua amada. Além disso, Fraates nunca se mostra totalmente, tomando ainda a forma de metade animal e metade homem, o que pode ser interpretado como uma espécie de “medo maternal”, já que ele visa salvar a amante que sua mãe tenta punir (LEGAULT, 2008, p. 193). Dessa forma, Fraates, que é apenas metade homem, vale-se de sua mágica para socorrer a princesa, mas é sempre ela quem comanda tais intervenções, manipulando o amor e a submissão do amante para se libertar das tarefas impostas e se encontrar com a princesa Desejos. Quando perguntada sobre seu sentimento com relação ao príncipe, curiosamente, Mais Bela que Fada chega mesmo a negar seu amor, dizendo que não o ama, embora ele tenha confessado que a ama, o que na visão de Legault (2008) reforça a ideia de que há claramente uma “economia heterossexual” que foge do padrão heroína-

amante(masculino), típico dos contos de fadas. Nesse conto em particular, haveria uma espécie de dois triângulos eróticos:

de um lado, Mais Bela que Fada-Fraates-Desejos, e de outro, Mais Bela Que Fada-Fraates-Rainha do País das Fadas.⁵⁰ Na perspectiva do primeiro triângulo amoroso, compreende-se que, para a jovem princesa, os testemunhos de amor que lhe dão o amante devem sempre incluir sua companheira, Desejos [...]. É a inclusão da amiga no interior das relações heterossexuais e não sua exclusão ou destruição (resultado de uma rivalidade feminina, como em *La Fayette* ou *Catherine Bernard*), que caracteriza, de modo inovador, o conceito de amor perfeito heterossexual em *Plus Belle que Fée*. Assim, é valendo-se de um tom assertivo e querendo privilegiar os laços de amizade com Desejos que Mais Bela que Fada utiliza Fraates ao longo do conto, de modo a concluir tanto as tarefas que lhe foram impostas como as que foram impostas à sua amiga. (LEGAULT, 2008, p. 195, tradução minha).⁵¹

Pode-se averiguar, dessa maneira, o quanto *La Force* rompe com o modelo tradicional reproduzido nas narrativas feéricas ao adicionar um feminino a mais na equação do típico casal heterossexual. A personagem de Fraates, por outro lado, embora represente o masculino da equação, contribui também para que seja explorada a sexualidade de Mais Bela que Fada, uma exploração do desejo feminino, uma vez que ela foi criada num ambiente em que a figura masculina era ausente, uma criação “protegida” e “sem risco”. É desse modo que a personagem pode explorar tanto relações homoeróticas como relações heterossexuais antes do casamento, uma “dupla exploração” que permite à protagonista uma experimentação sem limites do erótico. A própria motivação da rainha Nanica em sequestrar a princesa e tirá-la de seu “meio protegido” também seria realizado em prol de um código de uma ética feminina, buscando honrar o coletivo de outras mulheres que se sentiram ofendidas, não apenas reproduzindo a rivalidade feminina, distanciando-se do mito patriarcal (LEGAULT, 2008, p. 197). Em suma, seria justamente a partir desse sequestro que passa a ser permitido à princesa a exploração de seu corpo, de seu erotismo, num lugar dominado por outras mulheres, sem o controle parental e opressor, o que se nota de forma mais emblemática na cena em que Mais

⁵⁰ Trata-se da bondosa rainha que havia sido transformada em corça.

⁵¹ “[...] d’une part, Plus Belle que Fée-Phraates-Désirs et, d’autre part, Plus Belle que Fée-Phraates-la Reine du pays des fées. Dans la perspective du premier triangle amoureux, on comprend que pour la jeune princesse, les témoignages d’amour que lui rend son amant doivent également inclure sa compagne, Désirs.[...] Nous voyons déjà que c’est l’inclusion de l’amie à l’intérieur des liens hétérosexuels et non pas son exclusion ou sa destruction (résultat d’une rivalité féminine, comme chez *La Fayette* ou *Catherine Bernard*) qui caractérise de façon innovatrice le concept du parfait amour hétérosexuel dans *Plus Belle que Fée*. Ainsi, c’est d’un ton assertif et avec une volonté de privilégier ses rapports amicaux avec Désirs que Plus Belle que Fée utilise Phraates tout au long du conte pour venir à bout des tâches qui lui sont imposées ainsi qu’à son amie”.

Bela que Fada é colocada nua e passa ser admirada por todas as outras mulheres ao seu redor, uma cena descrita explicitamente pela narradora.⁵²

Para Carolyn Vellenga (1992), há nos contos de La Force uma falsa inocência que mascara o erotismo, a ironia e um desafio à hierarquia patriarcal. Já Legault (2008), valendo-se de uma leitura sáfica que visa ampliar a análise da intriga do conto, passada despercebida pela crítica até então, defende a ideia de que La Force vai além de apresentar um erotismo velado, pois sugere um desenvolvimento sexual entre Mais Bela que Fada e Desejos, e também com a Rainha do Reino das Fadas. A protagonista pode experimentar uma “maturação sexual lésbica”, pois recebe uma outra visão de mundo que vai além do modelo imposto pelo patriarcado (LEGAULT, 2008 p. 198). O próprio nome da personagem Desejos poderia ser interpretado como uma crítica a esse modelo, já que a noção de “desejo” é geralmente associada ao masculino, algo que apenas os homens têm o direito de possuir ou algo de que são donos (LAURETIS, 1984). No conto de La Force, a personagem feminina Desejos ganha um nome de substantivo masculino, o que vale tanto para o caso de *Désirs*, em francês, como para *Desejos*, em português. O desejo, nesse conto, passa então a ser algo do domínio exclusivamente feminino.

Esse desejo em *Plus Belle que Fée* é sempre encorajado, estimulado, e a intimidade física entre duas mulheres, em vez de proibida, julgada ou anulada, é antes exaltada. Há, por exemplo, a descrição do banho entre as duas princesas, em que ambas ficam nuas e se divertem juntas, e outra em que a própria rainha do reino das fadas “troca carícias” com Mais Bela que Fada. Em outra passagem, ainda, que se desenrola no Monte Aventuroso, na presença de Fraates, a princesa Mais Bela que Fada prova de uma “água preciosa”, sugerindo-se que os dois tiveram uma relação sexual. O primeiro comentário da heroína expressa sua vontade imediata de compartilhar com a amiga Desejos esse gozo recém-descoberto, mostrando que mesmo na intimidade heterossexual há a presença de um outro feminino e um evidente desinteresse pelo masculino. A amizade entre as duas, longe de diminuir com a presença masculina, é reforçada, enquanto a presença masculina é reduzida, deixada de lado, o que corrobora a noção de “economia heterossexual” proposta por Legault (2008). Desse modo, pode-se dizer que o aspecto mais subversivo em La Force residiria no fato de que a princesa pode explorar suas aventuras sem limitações, sua busca pela reparação ao malfeito imposto em total liberdade da conduta moral imposta às mulheres.

⁵² Essa passagem está situada mais precisamente no 12º parágrafo do conto, a ser apresentado mais adiante.

Benureau (2009), por sua vez, interpreta a “amizade duvidosa” das personagens de *Plus Belle que Fée* como uma forma de denunciar valores e instituições fundadas na hegemonia masculina, além de criticar o casamento e descreditar a autoridade masculina, já que apresenta homens submissos em vez de homens tiranos: a figura do rei absoluto é eclipsada e o poder real masculino é então contestado. O conto do maravilhoso feminino se torna um espaço de liberdade, de contestação, de subversão, já que os modelos mitológicos nesse universo também transgredem os modelos clássicos em benefício de reivindicações femininas, fazendo reemergir heroínas que exaltam o poder da mulher acima de qualquer dificuldade. (BENUREAU, 2009, p. 89).

O leitimotiv do conto *Plus Belle que Fée*, centrado na beleza da personagem e na inveja despertada, estabelece muitas intertextualidades com algumas histórias da mitologia greco-latina, por exemplo, a história de Andromeda⁵³ e o conto de “Amor e Psiquê”.⁵⁴ No primeiro caso, temos uma princesa grega, filha de Cassiopeia e Cefeu, que é presa no alto de um rochedo, punição que recebe por conta de a mãe ter comparado sua beleza à beleza das nereidas, filhas de Nereu, entidades oceânicas da mitologia grega, reconhecidas pelos seus encantos e atributos físicos. Já no que toca ao conto de Apuleio, datado já do século I d.C., o leitor se depara com uma situação em que Vênus, incomodada com a beleza de Psiquê, não só persegue a moça como lhe encarrega de cumprir trabalhos impossíveis. Nesse sentido, fica patente a intertextualidade que o conto de La Force traça com essas históricas e elementos da mitologia grega e romana e os reescreve em prol do feminino.

Além disso, há no conto o surgimento de um segundo “era uma vez”, uma espécie de segunda narrativa, indicando um outro tempo e local, que passa a ser apresentada no momento em que a heroína encontra a figura mágica de uma corça (que na verdade era a rainha do reino das fadas metamorfoseada em animal), descrita como protetora da virtude e da virgindade feminina, de modo semelhante à rainha caçadora Diana (ou Artêmis).⁵⁵ É a partir desse encontro na floresta que Mais Bela que Fada adentra em mais um espaço completamente

⁵³ A tradução diretamente do grego desse texto pode ser encontrada em: CABRAL, Luiz Alberto Machado. *A Biblioteca do Pseudo Apolodoro e o estatuto da mitografia*. 2013. 159 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270758>. Acesso em: 12 set. 2020.

⁵⁴ O conto está inserido na obra de Apuleio, *O burro de ouro*. Consultou-se a tradução de Delfim Leão, publicada pela editora Livros Cotovia, Lisboa, 2007.

⁵⁵ Artêmis para os gregos e Diana para os romanos. Filha de Zeus e Leto, era considerada a deusa da caça e da lua. Jean Shinoda Bolen (1984), analisando os arquétipos que moldam a existência feminina, interpreta a figura da deusa como uma personificação do espírito feminino independente, um arquétipo que representa a possibilidade de a mulher procurar seus próprios objetivos sem recorrer à figura masculina para atingir seus objetivos.

dominado pelo feminino,⁵⁶ quando se depara com outras princesas transformadas em animais, o que reforça a total indiferença ao masculino. Nessa parte do conto, a rainha do reino das fadas narra o porquê de ter sido transformada em animal, revelando que provocou indiretamente o suicídio de um amante seu, por quem nutria um amor não correspondido e, por isso, acusaram-na de ter provocado tal morte, o que permite relacioná-lo com o suicídio da Safo de Ovídio, com a diferença de que no conto de La Force é o amante (homem) que sucumbe, subvertendo a cena do suicídio ovidiano que coloca em desvantagem a mulher. Em La Force, a mulher não é mais passiva nem sofre de amores, mas atua ativamente na definição de seu destino. Assim, a rainha do reino das fadas, ao negar claramente o amor masculino, não deixa de ser punida pelas “inteligências supremas”, uma espécie de “representantes da sociedade patriarcal”, condizente com os padrões morais do século que colocava as mulheres à mercê do casamento, da família e do convento (LEAGULT, 2013). Por isso, a conduta da rainha e seu ambiente totalmente *feminocentrista* apresentado na floresta, mais uma vez mostra o quanto La Force leva a condição feminina a um nível que ultrapassa o que era considerado regra para os padrões da época. A própria metamorfose da fada em corça seria uma espécie de reforço dessa condição feminina que rejeita os laços masculinos, insistindo no aspecto perigoso dessa negação, e ao mesmo tempo a torna um ato libertador (LEAGULT, 2008). A corça, símbolo feminino na mitologia,⁵⁷ possui ainda patas banhadas em prata, similar ao animal caçado por Hércules. Porém, o herói masculino se torna, no conto de La Force, a caçadora mulher que irá libertar a Rainha do Reino das Fadas, sem qualquer intervenção masculina, mais uma subversão da mitologia em prol da soberania feminina:

A estética libertadora do conto de La Force incita a uma nova leitura feminista que não se limita apenas a sublinhar as diversas reivindicações ou críticas sociais que marcam frequentemente o conto feminino, mas que permite sobretudo entrever um espaço de eclosão do sujeito feminino onde o imprevisto, o inusitado, é subitamente projetado. Em La Force, esse discurso do imprevisto (feminino) surge quando, ao reinventar a mitologia a serviço da mulher, a escritora quebra os limites do espelho butoriano,⁵⁸ reflexo de

⁵⁶ No conto de La Force, são apresentados três espaços totalmente dominados pelo feminino: o primeiro seria durante a infância da protagonista, ocupado por governantas e amas; o segundo, no reino de Nanica; e o terceiro, na Floresta das Maravilhas, locais ocupados inteiramente por belas princesas e fadas.

⁵⁷ Observando a figura da corça apresentada no conto de La Force, Benureau (2009) comenta que os contos de fadas expandem personagens vindos de metamorfoses, enriquecendo a narrativa e suprimindo a monotonia do esquema repetitivo característico do gênero, tornando o feérico mais interessante e instigante.

⁵⁸ Refere-se à noção de “espelho discursivo” da qual lançou mão o ensaísta francês Michel Butor (1972) em *Propos sur l'écriture et la typographie*, que coloca o autor como próprio criador e interpretador de sua arte, fornecendo uma leitura possível de seu processo de criação.

um falocentrismo cultural que admite a possibilidade do subversivo feminino, mas que não pode suportar uma realidade *outra* que aquela imaginada e prescrita pelo patriarcado. Apoderando-se do mais velho discurso patriarcal e sem dúvida alguma do primeiro a definir, erroneamente (de Afrodite a Eva) a natureza da mulher, La Force, como verdadeira precursora, completa o voo feminino e feminista do mito [...] para oferecer um novo discurso à leitora, essencialmente centrado no feminino e no matriarcal (LEGAULT, 2008, p. 208, tradução minha).⁵⁹

A cena erótica entre a rainha e a protagonista Mais Bela que Fada, em que as duas trocam carícias na cama, permite pensar de que forma esse “inusitado” apontado por Legault (2008), o “inesperado feminino”, se projeta. A passagem seria uma representação de uma performance sexual lésbica, adiantando um modelo de representação sáfica que seria estabelecido apenas na literatura no século XVIII, o que faz de La Force precursora no Grande Século por retratar uma cena erótica entre duas mulheres de forma aberta (LEGAULT, 2008, p. 209). O *eu* feminino passa a experimentar desde a não-monogamia, a bissexualidade, a livre escolha sexual, até o casamento final – elemento-chave que faz parte de toda a estrutura do conto de fadas, que funciona como uma espécie de retorno à realidade, desfecho inevitável, mesmo para La Force, pois deve obedecer ao modelo da moda imposta. Mas mesmo com o final tradicional, em que as mulheres não escapam das pressões heteronormativas matrimoniais, a autora de *Les contes des contes* parece mais uma vez romper com a tradição patriarcal, pois é a Rainha do Reino das Fadas que oferece Mais Bela que Fada ao amante, ao que a princesa responde com silêncio total, não demonstrando qualquer tipo de emoção (LEGAULT, 2008, p. 211). Contudo, no final do conto, embora as duas princesas tenham se casado com príncipes, permanecem num reino não apenas governado por duas fadas, mas num universo rodeado exclusivamente de mulheres, o que também permite a leitura de que a felicidade matrimonial poderia ser possível, desde que se manifeste num ambiente liberador e que respeite liberdades e escolhas femininas, sem a opressão patriarcal.

⁵⁹ “De même, l’esthétique libératrice du conte de La Force incite à une nouvelle lecture féministe, lecture qui ne se limite pas à soulever les diverses revendications ou critiques sociales qui marquent souvent le conte féminin, mais qui permet surtout d’entrevoir un espace d’éclatement du sujet féminin où l’imprévu, l’inusité, est tout à coup projeté. Chez La Force, ce discours de l’imprévu (féminin) apparaît lorsque, en réinventant la mythologie au service de la femme, l’écrivaine fait éclater les limites du miroir butorien, reflet d’un phallocentrisme culturel qui admet la possibilité du subversif féminin mais qui ne peut supposer une réalité autre que celle imaginée et prescrite par le patriarcat. S’accaparant du plus vieux discours patriarcal et sans aucun doute du premier à définir, faussement (d’Aphrodite jusqu’à Ève) la nature de la femme, La Force, en véritable préceuse, accomplit le « vol » féminin et féministe du mythe [...] pour offrir un nouveau discours à la lectrice, essentiellement féminocentré et matriarcal”.

Com relação ao conto *L'Enchanteur*, cabe expor brevemente um resumo do enredo. Na narrativa, há um poderoso e encantador feiticeiro⁶⁰ que se apaixona por Isena, a Bela, recém-casada com um rei. Para conquistá-la, durante as noites de núpcias da rainha, ele a seduz e a substitui por uma escrava encantada que possui uma aparência idêntica à rainha, de modo a não levantar suspeitas. Algum tempo se passa até que a rainha dá à luz um filho, Carados. Num dia de festividade, um estranho surge no reino e propõe um enigma que ninguém entende: quer que lhe cortem a cabeça.⁶¹ Carados, já rapaz crescido, belo e cheio de coragem, resolve atendê-lo, mas percebe que a cabeça do misterioso forasteiro não podia ser cortada, pois sempre voltava misteriosamente ao tronco. O estrangeiro afirma querer “retribuir” o gesto, isto é, cortar a cabeça de Carados também. Mas a coragem de Carados faz com que o misterioso forasteiro desista do plano. Na verdade, ele revela seu segredo: é na verdade seu pai, o que deixa o rapaz furioso por descobrir a traição da mãe. Carados e o rei resolvem punir Isena, a Bela, trancando-a numa torre isolada, mas o feiticeiro dá um jeito de minimizar o castigo, conseguindo burlar a segurança e tendo encontros secretos com ela, o que é descoberto pelo filho e pelo rei, que decidem punir o feiticeiro da mesma forma que ele havia feito com o rei, colocando uma escrava no lugar de Isena para enganá-lo. Mas Isena, ao descobrir tudo, se vingando do filho, lançando-lhe uma serpente ao braço, que o torna feio e desfigurado, e que só pode ser retirada pelo amor verdadeiro de uma donzela. Assim, surge a princesa Adelis que consegue livrar Carados da serpente, mas acaba perdendo a ponta de seu mamilo como parte do sacrifício.⁶² No final, o amor prevalece e, com a morte súbita do rei, Isena encontra finalmente a felicidade junto ao então “amante-feiticeiro”. A moral final deste conto enfatiza que o vício pode também levar ao caminho da felicidade, mesmo em se tratando de uma traição conjugal.

⁶⁰ Essa personagem é simplesmente nomeada *L'Enchanteur*, isto é, “O Feiticeiro”. A proposta de tradução defendida nesta pesquisa para esse nome foi a de “O Belomago”, a ser discutida mais adiante.

⁶¹ Entre os povos gauleses, era comum o hábito de decapitar seus inimigos e carregar suas cabeças como troféu.

⁶² Em trecho das *Aventuras da Távola Redonda: estórias medievais do Rei Artur e seus cavaleiros*, traduzido por Antônio L. Furtado, que muito se assemelha ao conto de La Force, apresenta-se o ritual a ser seguido para que se remova a serpente do braço de Caradoc (Carados) da seguinte forma: “Uma donzela tão nobre quanto ele, igualmente bela, e ela o amasse tão lealmente que fizesse tudo que ele rogasse, essa o poderia curar. Cumpriria que ele fizesse encher duas cubas, uma com leite e a outra com o mais fino vinagre que pudesse achar. Faria a jovem entrar no leite e ele próprio no vinagre. Ela mostraria o seio sobre a borda da Cuba à serpente felã — e, se a donzela então a conjurasse, por Deus que não falha nem engana, a largar Caradoc imediatamente, a serpente deixaria de pronto, pois não poderia suportar o vinagre. Farejaria a doçura do leite e o odor da carne alva. Abandonando de uma vez o braço dele, seco e descorado como está, em que nada resta senão nervos e ossos, saltaria para o seio. Assim poderia ainda sarar aquele que o diabo fez enlanguescer”. (FURTADO, 2003).

Em nota que introduz o conto, apresentada na primeira edição de *Les contes des contes* (1698), consta uma referência de que a narrativa se inspirou num romance gótico em prosa que data de 1530, chamado *Perceval*, de autor anônimo, uma espécie de adaptação modernizada e “suavizada” do romance em verso *Perceval* de Chrétien de Troyes,⁶³ publicado no século XII (ROBERT, 2002, p. 188). O conto de La Force é apresentado com o seguinte aviso:

L’ENCHANTEUR é inspirado num antigo texto gótico chamado PERCEVAL. Dele, retiraram-se muitas coisas que não eram condizentes com nossos costumes. Nele, acrescentaram-se outras também. Alguns nomes foram modificados. É o único conto que não é totalmente escrito pela autora; todos os outros são puramente fonte de sua imaginação. (LA FORCE, 1698, p.132, tradução minha).⁶⁴

L’Enchanteur inspira-se mais precisamente num dos episódios apresentados no romance de 1530, o episódio de Carados, que assim como no conto da escritora francesa, apresenta uma intriga que gira em torno das relações ilegítimas de um feitiço, chamado Eliavrès, com uma rainha chamada Ysenne de Carathès. Todo o enredo é quase idêntico ao de La Force. Contudo, há uma mudança significativa que se dá na passagem em que, no conto de La Force, o feitiço coloca na cama do rei uma escrava para simular a rainha, sua esposa. Na versão em que a escritora francesa se baseou, todavia, o feitiço coloca no leito nupcial não uma escrava, mas três animais diferentes ao longo de três dias – uma cadela, uma leitoa e uma jumenta – que tomam, portanto, a forma da esposa. Outro elemento que é alterado encontra-se na parte em que o feitiço é preso e recebe, como vingança, o mesmo castigo que havia imposto ao rei. A vingança do conto de La Force é igualmente mais sutil, já que substitui os mesmos animais já citados por uma fada, que toma a aparência de Isena, a Bela. No caso de *Perceval*, não apenas o feitiço tem relações sexuais com os animais, mas ainda cada fêmea dá à luz um filhote: um cão, um javali e um cavalo, todos irmãos de Caradoc. Assim, La

⁶³ *Perceval, ou o Conto do Graal*, romance medieval inacabado escrito pelo poeta e trovador francês Chrétien de Troyes no século XII, considerado o precursor dos romances arturianos, narra as aventuras do jovem e imaturo cavaleiro Perceval (ou Percival) em busca do Graal, o cálice sagrado. Sugere-se a leitura do artigo *Voze Femininas em Perceval*, de Cristina Almeida (2003), que aborda a identidade feminina nesse romance medieval a partir de uma perspectiva feminista. A autora observa que embora as damas e donzelas desempenhassem papéis de “tentação”, “mistério” e “premonição”, outras aparecem, por outro lado, como a própria representação do bem e do amor. No conto *L’Enchanteur* de La Force, esse aspecto fica bastante evidente na personagem de Isena, a Bela, que apesar de ser a “mulher adúltera” que provoca a desgraça do rei, conquista a felicidade através do amor verdadeiro que sente pelo feitiço.

⁶⁴ “*L’Enchanteur* est pris d’un ancien Livre gothique nommé *Perfeval*. On y a retranché beaucoup de choses qui n’étaient pas suivies nos mœurs. On y en a ajouté bien d’autres aussi. Quelques noms sont changés. C’est le seul Conte qui ne soit pas tout entier de l’Auteur ; tous les autres sont purement de son invention”.

Force segue à risca a história do episódio no qual se inspirou, apenas modificando alguns elementos, conforme se verificou na cena de cunho sexual com os animais, tornando as punições mais sutis, em consonância com os “bons costumes” da época (ROBERT, 2002, p. 194). Diferentemente de outros contos de inspiração medieval, o conto de La Force merece atenção justamente por resgatar não apenas alguns elementos literários, mas os próprios motivos do texto medieval,⁶⁵ retomando com fidelidade diversos aspectos do “texto-fonte” do qual o conto toma sua inspiração. Nesse sentido, pode-se talvez considerar o conto de La Force como uma “tradução da tradução” (sob uma perspectiva feminina, vale destacar), pois sua fonte parte de um romance que já havia sido adaptado de outro texto preexistente.⁶⁶

O conto *L'Enchanteur* possui ainda algumas relações com o conto *Plus Belle que Fée* que merecem ser analisadas. Neste, a rainha má, Nanica, após ter causado o dano à heroína, não recebe a punição que geralmente é dada à vilã no final dos contos de fadas. Pelo contrário, é perdoada e passa a governar o reino das fadas, conquistando um final feliz. Em *L'Enchanteur*, de modo semelhante, a personagem de Isena, a Bela, depois de ter traído o marido e ter causado o dano ao filho, recebe, da mesma forma, o perdão final, podendo enfim casar-se com o amante feiticeiro e se libertar do casamento forçado com o rei. As duas personagens femininas de La Force, assim como em outras narrativas⁶⁷ suas, parecem receber um destino que vai de encontro às normas da época, uma vez que não são castigadas por serem mulheres “fora dos padrões”. No que se refere a essas personagens femininas, Trinquet (2010a) comenta que

são criaturas desleais que deveriam ser punidas por seu comportamento, segundo as leis do gênero e da época. Mas no mundo feérico de La Force, o amor é mais forte que o poder das fadas, não importa o quão culpadas sejam as personagens. Sejam quais forem os desfechos, ou os caminhos que as

⁶⁵ Robert (2002) explica que muitos contos de fadas buscam elementos em fontes da Idade Média para compor parte da descrição do universo feérico, como gigantes, castelos encantados, cavaleiros, monstros ameaçadores, talismãs, sortilégios, entre outros. Vale ressaltar que muitos desses conteúdos medievais eram praticamente inacessíveis no século XVII, já que boa parte dos manuscritos de romances medievais não havia sido nem traduzida, nem publicada, mas que durante o Renascimento passam a surgir diversas adaptações em prosa das canções em gesto e de romances do período medieval (ROBERT, 2002, p. 188). Essas adaptações, passando a difundir esse fundo medieval, teriam então influenciado as contistas do final do século XVII, incluindo La Force.

⁶⁶ É valiosa a leitura do artigo *Caradoc do Braço Inchado e o Desafio do Auto-conhecimento*, de Terezinha de Fátima Sanches Bussad (2003), que apresenta uma interpretação psicanalítica dos papéis femininos e da linguagem simbólica construída em torno do episódio de Caradoc, a partir do romance de Chrétien de Troyes.

⁶⁷ Outra personagem citada por Trinquet (2010a) é a protagonista do conto *Persinette*, que é punida com o exílio por ter tido relações sexuais fora do casamento, mas que é perdoada no final pela própria fada que havia lhe dado o castigo, casando-se, assim, com o príncipe. O amor verdadeiro mais uma vez triunfa, permitindo ao feminino o poder da liberdade de alcançá-lo por meio do casamento final.

heroínas tomam para chegar ao seu destino, todos esses contos de fadas, e muitos outros, estão associados com três motivos que governam o século: sexo, amor e casamento. (TRINQUET, 2010a, p. 47-48, tradução minha).⁶⁸

Nesse sentido, ainda segundo Trinquet (2010a), os contos de fadas escritos por mulheres seriam uma espécie de continuação das discussões propagadas nos salões na primeira metade do século XVII, uma vez que as heroínas são muitas vezes submetidas a algum tipo de opressão, seja pelo controle parental, seja pelo casamento forçado ou por sequestros, instigando-as a lutar pelo próprio destino e encontrar o verdadeiro amor, de acordo com o código do preciosismo. O perdão à rainha adúltera do conto *L'Enchanteur* é aceitável, nessa visão, pois havia sido obrigada a um casamento arranjado, e mesmo que tivesse dormido com um estranho na noite de seu casamento, merece a absolvição final e ganhar o amor de seu amante como recompensa, já que se tratava do amor verdadeiro, segundo os ideais preciosos (TRINQUET, 2010a, p. 49). La Force retoma então, a sua maneira, os questionamentos ligados à condição feminina daquele grupo, alçando o amor como meio de subversão do papel social da mulher, pois é ela quem luta para a definição do seu destino.

Trinquet (2010a) lembra ainda que, se as contistas questionavam tais normas sociais impostas às mulheres, Perrault, por outro lado, promovia valores diferentes, conforme se nota com a mensagem do conto “A Chapeuzinho Vermelho”, em que a mulher perde o “valor de mercado” para a sociedade após ser estuprada, sendo sua morte uma consequência de seus atos, frutos de uma “educação ruim” para mulheres. O feminino, em Perrault, recebe uma punição por não ter sido prudente o bastante, enquanto nos contos similares aos de La Force, o heroísmo, o amor e a ética seriam os meios pelos quais as personagens encontram seu destino.

Trinquet (2010a) verifica a existência de dois grupos que recepcionavam tais narrativas: de um lado, a aristocracia e o salão promoviam um tipo ideal de amor, proveniente da literatura cortesã e romanesca, e do outro lado, o meio mercantilista burguês que advoga seu modelo ideal de educação para mulheres em um mundo dominado por homens. Na visão da autora, não é surpresa que os contos de Perrault tenham prevalecido até hoje, apesar de não atenderem às demandas do público-leitor feminino de sua época, já que além de ser um literato reconhecido e membro da Academia Francesa, produziu contos que atendiam às

⁶⁸ “These heroines are disloyal creatures who should be punished for their misbehavior, according to the laws of the genre and of the era. But in La Force’s fairyland, love is stronger than the power of the fairies, no matter how guilty the characters are. Whatever the endings, or the paths the heroines take to come to their fate, all these fairy tales, and many more, are associated with three motives that govern the century: sex, love and marriage”.

exigências da sociedade burguesa que se estabelecia no século XVIII, servindo de modelo para contistas como os Irmãos Grimm e Madame Leprince de Beaumont, que passaram a acrescentar às narrativas feéricas finais felizes e moralizantes, em que os vilões são sempre punidos, o que era conveniente aos novas ideias que se impunham naquele novo contexto (TRINQUET, 2010a, p.51). A autora conclui, finalmente, que tal movimento divide a história dos contos de fadas literários em dois momentos: o da institucionalização, cujo ponto de início se dá com a publicação do conto *L'Île de la Félicité* de Madame d'Aulnoy em 1690, sendo os contos destinados a um público específico; e o da socialização, em que se verifica uma manipulação dessas narrativas: são transformadas em histórias otimistas para crianças, em que prevalece o bom comportamento, e nas quais qualquer insinuação sexual é apagada. Não seria leviano levantar a hipótese de que tanto *Plus Belle que Fée* como *L'Enchanteur* foram “esquecidos”⁶⁹ ao longo dos anos justamente por não se adequarem aos parâmetros morais que a sociedade burguesa e devota do século XIX pregava (TRINQUET, 2010a, p. 52).

Em *L'Enchanteur*, embora não haja a mesma dinâmica feminina que há em *Plus Belle que Fée*, La Force chega mais uma vez a valer-se do universo feérico para propiciar o gozo à personagem de Isena, a Bela, que cumpre no conto a função de malfeitores por atuar na separação do casal heroico. A grande subversão do conto residiria na moral em versos ao final, enfatizando a traição da rainha adúltera, Isena, a Bela, como meio de encontrar a felicidade. Isena é recompensada casando-se com o amante, apesar de suas atitudes contra o “casal heroico”, subvertendo mais uma vez o modelo estabelecido por Propp (1984), no que se refere ao desfecho narrativo dos contos de fadas por ele analisados.

O casamento, elemento de suma importância nas narrativas feéricas, parece ganhar outras dimensões em ambas as narrativas, podendo também ser lido como uma forma de transgressão, o que permite indagar se não seria por meio desse ritual nupcial que se alcançaria uma “autorização” que garantiria um certo erotismo não mais vigiado pelas leis morais da sociedade. Nos contos de fadas de La Force, os casamentos que encerram a narrativa são, a princípio, frutos do próprio desejo feminino e, além disso, não descrevem os fatos que se sucedem após o matrimônio. O casamento, de certa forma, perpetua a felicidade utópica do feminino, como uma espécie de estado “feliz para sempre” que nunca acaba. Por outro lado, o casamento não pode deixar de ser compreendido como um mecanismo opressor

⁶⁹ Um levantamento editorial a respeito dessa questão será exposto e discutido no próximo subcapítulo.

e desfavorável aos anseios das mulheres, que as coloca mais uma vez sob a tutela do marido, como moedas de troca, adquirindo certo valor econômico.⁷⁰ Contudo, nesses contos de fadas o que parece interessar é a passagem em si, a consumação do casamento, e não seu estado, a repetição, que pode ter como consequência a ausência do desejo, passando a considerar questões ligadas ao lar, filhos, etc., o que conduziria à estagnação do prazer e do gozo. Nos dois contos de La Force pode-se problematizar, ainda, se a transgressão não estaria difundida na narrativa como um todo, uma vez que o erotismo faz parte da busca das protagonistas desde o início. O casamento surgiria então como mais uma forma de transgressão, provocada sempre em benefício do feminino e para a realização de sua satisfação, como acontece com a personagem de Isena, a Bela, que recebe aquilo que deseja.

A nudez é outro elemento bastante recorrente nos contos de La Force. Há uma passagem em que a narradora de *L'Enchanteur*, apresentando a cena em que a princesa desnuda Carados em uma bacia para salvá-lo do feitiço da mãe (uma serpente presa a seu braço), comenta que tal ato sempre “dava-lhe muita volúpia”. Em outro momento, é Carados que desabrocha o vestido de Adelis, mostrando “o maior seio do mundo”. As descrições não mais acontecem de modo velado nesses dois momentos, mas de forma explícita. A ação decisiva no conto parece se concentrar no próprio ato de desnudamento, fornecendo uma espécie de abertura para o outro, uma comunicação que vai além das fronteiras do *eu*. Ao permitir às personagens um estado pleno de nudez, La Force estaria criando, de certa maneira, uma continuidade entre esses corpos, um canal secreto que atuaria em prol de uma completa negação da posse de si e da individualidade, permitindo uma abertura ao infinito: o erotismo configurar-se-ia então como uma “exuberância da vida” que vai além do ato sexual restrito à reprodução.⁷¹

L'Enchanteur mantém-se extremamente fiel à fonte medieval na qual é baseado o conto, conforme se mencionou acima, sendo outro aspecto que não pode deixar de ser apontado. A autora não apenas retoma os motivos da narrativa medieval, mas também procura construir uma “escrita exótica”, inspirando-se numa escrita antiga e medieval. Buscando compreender os motivos de tamanha fidelidade à fonte medieval, quando todos os contos

⁷⁰ No conto *L'Enchanteur*, por exemplo, algumas sobrinhas do rei são oferecidas como prêmios a reis e príncipes.

⁷¹ Todo este parágrafo foi desenvolvido a partir de algumas reflexões levantadas por Georges Bataille (2013, p. 41) em *O erotismo*, embora tal leitura careça de aprofundamentos teóricos que não caberiam dentro dos limites desta dissertação.

adaptam e modificam seus modelos para se adequar às normas do gênero feérico, Robert (2002) traz as seguintes reflexões:

Uma primeira razão é evidente: o episódio de Carados oferecia uma maneira romanesca e sentimental o bastante para poupar à adaptadora a necessidade de remanejar a intriga; pode-se, na verdade, considerar que o casal adúltero do feiticeiro e da rainha toma o lugar do casal heroico, cujos amores devem superar inúmeros obstáculos; foi assim que La Force interpretou os fatos unindo no desfecho a rainha ao amante. Uma outra razão é mais interessante, pois ela pressupõe uma atitude singular face ao passado medieval e uma tentativa de escrita “exótica”; trata-se, na verdade, de um tipo de “exercício de estilo antigo” que a narradora emprega em seu conto. Assim como o folclore inspirava a Madame d’Aulnoy e a outras o desejo de tentar uma escrita pueril, o antigo romance gótico incita La Force a buscar uma escritura medieval que restitua uma imagem longínqua do texto original. A adaptadora se depara então com uma difícil escolha: é preciso, de fato, apresentar aos leitores um texto que respeite os seus gostos e cuja língua lhes seja acessível; mas ela pretende também preservar um sabor exótico do original. Ela aproveita a dificuldade com uma felicidade sem igual, tentando dosar elementos contraditórios; o que levará a um texto composto, no qual se alternam parágrafos redigidos no estilo sentimental habitual e tentativas interessantes para recuperar o tom “inocente” da língua medieval. (ROBERT, 2002, p. 194, tradução minha).⁷²

Em suma, o caráter subversivo da escrita de La Force ultrapassa a intriga em si, pois além de apresentar um outro modelo de casal heroico, fruto de um amor considerado “ilegítimo”, fora do casamento, deslocando-o para o centro da narrativa, que é recompensado, o conto se destaca ainda por seu trabalho de escrita que foge às normas linguísticas impostas no contexto literário do século XVII. La Force vale-se de um gênero aberto a todas as manipulações, livre das limitações de moldes tradicionais, do peso das normas estéticas e da obrigação da lógica do sentido (ROBERT, 2002, p. 465) para alcançar outros significados,

⁷² “Une première raison va de soi : l’épisode de Carados offrait une matière suffisamment romanesque et sentimentale pour épargner à l’adaptatrice la nécessité de remanier l’intrigue ; on peut en effet considérer que le couple adultère de l’enchanteur et de la reine tient lieu du couple héroïque dont les amours sont traversées ; c’est d’ailleurs bien ainsi que M^{lle} de La Force a interprété les faits en réunissant au dénouement la reine à son amant. Une autre raison est plus intéressante, car elle suppose une attitude particulière vis-à-vis du passé médiéval et une tentative d’écriture « exotique » ; c’est, en effet, à une sorte « d’exercice de style ancien » que la narratrice se livre dans le conte. De même que le folklore inspirait, à M^{me} d’Aulnoy et à quelques autres, l’envie d’essayer une écriture puérile, le vieux roman gothique incite M^{lle} de La Force à tenter une écriture médiévale qui restitue une image lointaine du texte original. L’adaptatrice se trouve alors placée devant un choix difficile : il lui faut, en effet, présenter à ses lecteurs un texte qui respecte leurs goûts et dont la langue leur soit accessible ; mais elle prétend aussi garder la saveur exotique de l’original. Elle se tire de la difficulté avec un bonheur inégal, en essayant de doser les éléments contradictoires ; ce qui aboutira à un texte composite dans lequel alternent les paragraphes rédigés dans le style sentimental habituel et des tentatives intéressantes pour retrouver le ton « naïf » de la langue médiévale”.

ampliando o modo como a escrita feérica possa atuar no domínio dos efeitos de significação. Seria pelo fato de ser considerado um gênero marginal que o conto de fadas pôde permitir-se à experimentação dessa “escrita exótica”, rompendo com valores predeterminados do paradigma literário que era imposto, ainda que se coloque uma “máscara” de bons costumes, isto é, mesclando em sua tessitura elementos do discurso vigente na época. O conto *L’Enchanteur* pode então ser compreendido como um exemplo de conto que ultrapassa o modelo tradicional do gênero por apresentar um trabalho de escrita literária que transgrede as imposições do contexto em que foi escrito e, afinal, por permitir à personagem feminina “imoral” a recompensa do amor final.⁷³

Desse modo, o domínio do feérico de La Force pode ser interpretado como um espaço de libertação, já que manifesta um estilo que apenas imita o “bem-estar” imposto pelo gênero, algo pouco usual para os contos de sua época.⁷⁴ A subversão em seus contos opera como parte do ambiente feérico, e as leis do universo maravilhoso contribuem para que a narrativa seja centrada no feminino (no caso de *Plus Belle que Fée*), no desejo, na concretização desse amor sublime (no caso de *L’Enchanteur*), assim como pregavam as preciosas daquele século. As intertextualidades com elementos medievais e da mitologia greco-romana são manipuladas nessas narrativas para reforçar a busca pelo equilíbrio, sempre em benefício das personagens femininas, que se configuram como as próprias agentes dessa busca.

Mas os contos de La Force, escritos e publicados no final do século XVII, passariam a ganhar outras significações com o passar dos séculos, moldando-se às exigências de cada nova sociedade. Assim, a partir de inúmeras edições, coletâneas e antologias, os contos são tirados de seu contexto inicial e inseridos em outros: sofrendo modificações, acréscimos, supressões, o texto passa a ser manipulado e editado das mais diversas formas. Os elementos extratextuais e editoriais passam a ganhar uma dimensão que não pode ser descartada e que influenciam a leitura dos contos.

⁷³ Nesse sentido, pode-se pensar nas concepções de *prazer textual* e *fruição textual* propostas por Roland Barthes (1987). Para o autor, o primeiro seria aquele ligado a uma prática confortável de leitura, que vem da cultura, e que busca contentar, ao passo que o segundo, não encontra limites, desconforta, provoca um estado de perda, em suma, “faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem” (BARTHES, 1987, p. 22). Neste, haveria um gozo indefinível, que rompe com qualquer tipo de definição ou imposição, e no outro, um lugar com bordas delimitadas. A partir dessa visão, La Force, ao colocar em prática esses dois tipos de textos em um só campo textual, isto é, uma escrita que transgrede normas e que ao mesmo tempo se vale do discurso em vigência, estaria se configurando como um “sujeito anacrônico”, uma vez que participa, de modo contraditório, do hedonismo profundo de toda cultura e sua destruição, um sujeito, portanto, clivado, duplamente perverso. (BARTHES, 1987, p. 22).

⁷⁴ Além de La Force, Robert (2002) menciona os contos de Madame d’Aulnoy como sendo narrativas baseadas no estilo do romance sentimental e que também fogem de uma “escrita tradicional”.

2.2 AS MANIPULAÇÕES DE *LES CONTES DES CONTES*: UMA BREVE HISTÓRIA

O projeto de tradução que aqui se propõe deparou-se, logo de início, com um grande desafio: qual texto escolher como base, como texto de partida, uma vez que os contos de fadas de La Force possuem inúmeras edições e foram publicados em antologias, coletâneas, em edições avulsas, em traduções para o inglês, para o espanhol, para o português, em edições com o francês modernizado – o que significa dizer que foram também manipulados das mais diversas formas. Optar por uma ou outra edição de partida, considerando que cada uma pode apresentar acréscimos, alterações ou supressões no texto, poderia causar interferências diretas no texto traduzido, distanciando-se em menor ou maior grau da primeira edição publicada.

Sabe-se que a primeira edição integral com os oito contos de fadas escritos por La Force intitula-se *Les contes des contes* e foi publicada em 1698⁷⁵ por intermédio da livraria parisiense Simon Bernard, em que consta a assinatura de *Mademoiselle de ****, sem a indicação do nome da autora. Segundo Barbier; Juratic; Mellerio (2007), Simon Bernard operava como livreiro e impressor dos jesuítas na Universidade de Paris, tendo sido assassinado em 1684, aos 53 anos de idade, deixando os trabalhos da livraria sob responsabilidade da viúva Bernard, Marie Dallin, que seguiu a publicar obras relacionadas aos jesuítas. Contudo, em 1694, o filho Simon Barthélemy Bernard integra-se às atividades profissionais da mãe, mas diferentemente dela, passa a publicar obras relacionadas à história, à literatura e a coletâneas de canções. Antes de publicar *Les contes des contes*, a livraria já havia publicado outra obra de La Force durante o mesmo período, o romance histórico *Gustave Vasa, histoire de Suède*, ainda sem tradução no Brasil. Com relação à obra *Les contes des contes*, apesar de ser publicada em 1698, várias outras fontes apontam que a coletânea já havia sido preparada e impressa no ano anterior, em 1697 (HESSELS, 2016), e que os contos já circulavam entre os amigos de La Force antes mesmo de serem publicados, em princípio, sem o consentimento da autora (RAYNARD, 2002). Há, ainda, em introdução escrita pelo marquês de La Grange, na obra *Les jeux d’esprits*, também de La Force, a afirmação de que a

⁷⁵ A primeira edição encontra-se disponível no site da Gallica de forma incompleta até o momento: apenas o primeiro volume com quatro contos foi digitalizado. Com relação ao segundo volume da edição original de 1698, a Biblioteca Nacional francesa possui o manuscrito, mas não o disponibilizou on-line. O título da antologia de La Force é praticamente idêntico ao da obra de Giambattista Basile, *Il cunto de li cunte* [O conto dos contos], publicada entre os anos de 1634 e 1636, o que pode sugerir, de certa forma, que a autora francesa buscava comprar sua obra a outra já estabelecida (e escrita por um literato homem, vale lembrar), e receber, assim, algum tipo de “validação prévia”.

autora teria publicado seus contos, na verdade, em 1692 (LA GRANGE, 1862, p. xxv), o que na visão de Hessels (2016) tal consideração seria algo pouco provável. Na própria edição de Simon Bernard há, contudo, o esclarecimento a respeito da data de impressão do livro. Trata-se de uma reprodução em que consta a autorização dada por “privilégio do rei”,⁷⁶ assinada por P. Aubouyn, em que se afirma que a impressão do livro foi concluída aos 23 de dezembro de 1697:

Pela graça e privilégio de Sua majestade. Dada em Paris, dia 27, julho de 1697. É permitido a Simon Bernard, em Paris, imprimir, vender, e comercializar um livro intitulado *Les contes des contes*, durante o período de dez anos. Com as defesas de qualquer outro de falsificar o dito livro, sob penalidades apresentadas no original do dito privilégio. Registrado no Livro dos Impressores e Livreiros de Paris, no dia 29 de julho de 1697.” (LA FORCE, 1698, tradução minha).⁷⁷

Ainda na mesma edição de *Les contes des contes*, lê-se o seguinte prefácio introdutório:

Do livreiro ao leitor. Considerando que os Contos de Fadas alcançaram um sucesso tão grande, solicitei estes aqui, que já foram escritos há algum tempo. Só pude obtê-los sob muita pena. Tiveram uma aprovação tão grande dos nobres que os leram, que não temo mais arriscar-me os nomeando *Les Contes des Contes*. (LA FORCE, 1698, tradução minha).⁷⁸

Apesar de assinado pelo “livreiro”, Hessels (2016) levanta a hipótese de que a nota, embora à primeira vista possa parecer um prefácio alógrafo e não um peritexto autoral,⁷⁹ poderia ter sido escrita pela própria La Force, fazendo-se passar pelo livreiro com fins publicitários. Hessels (2016) resalta também uma função conativa⁸⁰ do prefácio, que busca

⁷⁶ Seria devido a esse privilégio concedido pelo rei em 1697, que garantia exclusividade para o livreiro Simon Bernard por dez anos, que outra publicação com os contos de La Force só surgiria em 1707, uma década após a publicação da primeira edição.

⁷⁷ “Par grace & Privilege de Sa Majesté.onné à Paris le 17. Juillet 1697. Il est permis à Simon Bernard Libraire à Paris, de faire imprimer, vendre & debiter un Livre intitulé *Les Contes des Contes*, pendant le temps de dix années : Avec défenfes à tous autres de contrefaire ledit Livre, sur les peines portées à l’Original dudit Privilege. Regiftré sur le Livre des Imprimeurs & Libraires de Paris le 29. Juillet 1697”.

⁷⁸ “Le libraire au lecteur. Ayant vû que les Contes des Fées avoient eu un fi grand succès, j’ay demandé ceux-cy qui sont fompofées il y a déjà quelque tems. Je ne les ay pû obtenir qu’avec peine. Ils ont eu une fi grande approbation des perfonnes de qualité qui les ont vûs, que je ne crains point de hazarder en les nomant, *Les Contes des Contes*”.

⁷⁹ Sugere-se a leitura de *Paratextos Editoriais*, de Gérard Genette (2009), que considera o prefácio que não é escrito pelo autor como prefácio alógrafo.

⁸⁰ Termo cunhado pelo linguista russo Roman Jakobson (2010) em sua teoria da comunicação desenvolvida em *Linguística e comunicação*.

persuadir o leitor a ler os contos, enfatizando que eles têm sido lidos por “nobres” e que foram obtidos “sob muita pena”, o que pode significar também que os contos já tinham atingido certa popularidade e que La Force era uma autora conhecida na corte.

Vale salientar, ainda, a presença de gravuras inseridas nessa primeira edição, que aparentemente foram inspiradas em pinturas mitológicas, dando um ar “clássico” à publicação, e cujo autor permanece desconhecido (MARTIN, 2005). De acordo com Hessels (2016), o fato de a impressão apresentar ilustrações era algo extremamente raro para aquela época, e que seria somente no século XVIII que tal relação entre contos de fadas e imagem seria realmente desenvolvida. Com relação a essas imagens,⁸¹ Hessels acrescenta que:

É surpreendente que as imagens tenham esse aspecto clássico, embora Mademoiselle de La Force tenha sido inspirada por fontes medievais e por um contador de histórias italiano do Renascimento. Há uma clivagem entre o objeto pretendido pela contista e a interpretação feita pelo desenhista. Assim, parece-nos que o ilustrador tenta “corrigir” de certo modo a mulher das letras. O aspecto precioso de sua postura de autora não aparenta ser apreciado pelo ilustrador classicista. (HESSELS, 2016, p. 48, tradução minha).⁸²

O comentário de Hessels (2016) mostra que mesmo na primeira edição já ocorria, de certo modo, uma forma de manipulação dos elementos paratextuais, que apresentavam gravuras clássicas, possivelmente em consonância com os Antigos da época, os que privilegiavam uma estética classicista, que provavelmente não convergiam com a visão da autora, mais inclinada aos Modernos. Ainda a respeito das ilustrações, Damay-Vissuzaine (2014), ao analisar e comparar duas gravuras referentes ao conto *Plus Belle que Fée*, na edição de 1698 e na edição de 1785,⁸³ respectivamente, a segunda assinada por Clément-Pierre Marillier, e também apresentada em estilo mais “clássico”, constata que apesar dos “jogos eróticos” e diversas insinuações do tipo presentes no texto de La Force, há apenas um leve indício do erotismo sugerido na ilustração de 1785, o que mais uma vez mostra o

⁸¹ As imagens referidas podem ser consultadas por meio do site da Gallica. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k109716f/f6.item>. Acesso em: 12 set. 2020.

⁸² “C’est frappant que les images ont l’air classique, bien que Mademoiselle de La Force se soit inspirée de sources médiévales et d’un conteur italien de la renaissance. Il existe un clivage entre l’objet visé de la conteuse et l’interprétation faite par le dessinateur. Il nous semble donc que l’illustrateur essaie de « corriger » en quelque sorte la femme de lettres. L’aspect précieux de sa posture d’auteur ne semble pas être apprécié par l’illustrateur classiciste”.

⁸³ A gravura citada pode ser visualizada no artigo de Damay-Vissuzaine (2014). Disponível em: <https://journals.openedition.org/feeries/docannexe/image/942/img-7-small580.jpg>. Acesso em: 12 set. 2020.

contraste entre texto e imagem, o que poderia causar convergências de interpretação e conduzir o leitor a outras leituras.

No século XVIII, *Les contes des contes* passa a ganhar muitas outras edições. Já em 1707, a obra já era disponibilizada na capital francesa por outros três editores – Claude Prudhomme, Damien Beugnié e Michel Brunet – sob o nome *Les Fées, Contes des contes*, acrescentando ao título da coletânea “As Fadas”,⁸⁴ que passou a ser utilizado também em edições subsequentes, ainda indicando a autoria de *Mademoiselle de ****, sem especificar o nome de La Force. Nos anos seguintes, entre 1708 e 1716, o impressor e livreiro Étienne Roger, conhecido por publicar partituras musicais de célebres compositores, também passa a publicar a coletânea em Amsterdã. Em 1725, ainda na França, sai uma edição da obra por intermédio da Compagnie des Libraires, e outra em 1782, pela editora Fournier. Até então, os contos de La Force eram publicados em coletâneas próprias, dedicadas apenas à sua obra, o que começou a mudar já a partir do início da segunda metade do século, quando passam a ganhar mais espaço em antologias com contos de fadas escritos por outros autores. É o caso de *Le cabinet des fées*, antologia publicada em oito volumes, entre 1754 e 1773, pelo editor holandês Marc Michel Rey, que além de La Force, reagrupava contos de Madame de Murat e de Madame d’Aulnoy. A voga dos “gabinetes” ou “armários” das fadas, cujos volumes apresentavam diversas coleções completas de contos de fadas, ganhou força ao longo do século XVIII e se propagou nos séculos seguintes. O editor Charles Joseph Mayer foi o responsável pela organização de *Le Cabinet des fées, collection choisie des contes des fées ou autres contos merveilleux* (1785-1788/9), “obra de 41 volumes [que] permanece como referência para as inúmeras publicações de contos e suas traduções no mundo.” (SOUSA, 2018, p. 34-35).

Contudo, entre 1795-1804?, em contraste com os imensos volumes dos *cabinets*, verifica-se possivelmente a existência de uma primeira edição que não publica integralmente os oito contos de La Force. Trata-se da publicação *Tourbillon, suivi du Prince Désiré : contes nouveaux*, feita pela Citoyenne Garnier (nome assinado por Anne-Gabrielle Boucherat Garnier,⁸⁵ esposa do famoso editor parisiense Baptiste-Louis Garnier), em que consta apenas o conto *Tourbillon*, seguido de outro conto chamado *Le Prince Désiré*, escrito por Nicolas-Joseph Sélis em 1782. Significa dizer que foram apresentados em uma mesma obra dois

⁸⁴ Provavelmente, esse acréscimo não foi realizado despretensiosamente, já que o título *Les contes des contes* não indica, de forma explícita, que se trata de uma coletânea de contos de fadas.

⁸⁵ Segundo o *Dictionnaire des femmes libraires en France, 1470-1870*, organizado por Roméo Arbour (2003).

contos produzidos em contextos completamente diferentes. Pode-se indagar se, talvez, essa publicação tenha desempenhado um papel importante no que concerne às edições futuras dos contos de La Force, uma vez que, logo após a referida edição de Garnier, surgiram diversas outras que passaram a disponibilizar os contos em versões “avulsas”, ou seja, sem apresentar na mesma edição os oito contos integralmente: cita-se ainda, da mesma editora, a obra *Vert et Bleu, suivi de Persinette, Contes nouveaux*, publicada em 1800, em que se apresentavam apenas dois contos de La Force, *Vert & Bleu* e *Persinette*.

Já no século XIX, aparecem as seguintes edições: *Le petit cabinet des fées, ou, Collection choisie de contes de fées, et autres contes merveilleux ou moraux, destinés à l'instruction de la jeunesse, et enrichis de vignettes*, publicada em 1801 pela editora parisiense Poncelin, apresentando de La Force apenas o conto *Persinette*; *Contes merveilleux ; dédiés aux mères et aux filles*, publicada em 1814-1815? por H. Nicolle, apresentando quatro contos: *Plus Belle que Fée, Tourbillon, ou l'Amitié*,⁸⁶ *Le Pays des Délices* e *La Bonne Femme*; *Contes de différens auteurs*, publicado por Tiger em 1816, em que são apresentados os contos *Persinette*, além de *La Biche au Bois* de Madame d'Aulnoy e *Le Riche et le Pauvre* e *La Belle et la Bête* de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont; em 1837, surge ainda *Les Contes de Charles Perrault en vers et en prose : (Contes de ma Mère Loye) ; suivis des contes des Fées par Marie Catherine Le Jumel de Barneville Bnne de Aulnoy, Antoine Hamilton, Henriette Julie de Castelnau de Murat, Marie Jeanne Lhéritier de Villandon, Charlotte Rose de Caumont de La Force, Marie Leprince de Beaumont*, por intermédio da editora Brodard; *Le monde enchanté : choix de douze contes de fées, de Perrault, Mlle L'Héritier, Mme d'Aulnoy, Mlle de La Force, le Cte de Caylus, Mlle*⁸⁷ *Leprince de Beaumont ; Précédé d'une Histoire des fées et de la littérature féerique en France*, publicada em 1883 pela editora Firmin-Didot. Além dessas, outras edições similares continuariam a ser publicadas no século XX.

A partir dos títulos das coletâneas dos séculos XIX e XX, os contos de fadas, de modo geral, passaram a ser colocados em antologias dedicadas a um público mais familiar, infantil, destinados à instrução juvenil ou à educação moral, além de apresentarem separadamente (e de modo bastante seletivo) os contos de La Force, juntamente com contos de autoras de outros períodos literários, como os de Madame Leprince de Beaumont. Foi também no século XIX que surgiram as primeiras adaptações e traduções dos contos de La Force. Por volta de 1852,

⁸⁶ Houve um pequeno acréscimo no título desse conto, que se chama, originalmente, apenas *Tourbillon*.

⁸⁷ *Madame* Leprince de Beaumont e não *Mademoiselle*, conforme sugere o título da obra.

o conto *La Bonne Femme* ganharia uma adaptação teatral para o inglês, sob responsabilidade do dramaturgo James Planché (1796-1880), intitulada *The good woman in the wood: a new and original fairy extravaganza in two acts, founded on Mademoiselle de la Force's fairy tale 'La bonne femme'*, por intermédio do editor londrino Thomas Hailes Lacy. Não tardaria para que logo fossem publicadas as primeiras traduções de seus contos, que foram também realizadas por Planché, que verteu para o inglês os contos *Plus Belle que Fée* e *La Bonne Femme*, apresentados na coletânea que anunciava *Four and Twenty Fairy Tales: Selected from Those of Perrault and Other Popular Writers*, publicada entre os anos de 1858 e 1861 pela G. Routledge & Co. O conto *La Bonne Femme*, de longe o conto de La Force mais publicado no século XIX – possivelmente devido ao seu traço pastoral e moral que condizia com a época –, aparece novamente em 1883 na edição de Firmin-Didot, referida anteriormente, que também lança o mesmo conto em 1888 em outra obra, chamada *La Chatte blanche : et autres contes, par Mmes⁸⁸ d'Aulnoy, L'héritier et de La Force*.

Nos primórdios do século XX, a *bonne femme* de Mademoiselle de La Force surgiria mais uma vez, agora pela editora parisiense E. Sanson, que publica em 1909 a coletânea *Bonnes fées d'antan*. Em 1930, Paul Brodard reúne contos de fadas de diversos autores e autoras em *Les Contes de Charles Perrault en vers et en prose : (Contes de ma Mère Loye) ; suivis des contes des Fées par Madame d'Aulnoy, Hamilton, Madame de Murat, Mademoiselle L'héritier de Villandon, Mademoiselle de la Force, Madame Leprince de Beaumont*. Já no ano de 1934, uma edição chamada *Contes de fées du grand siècle (par Mme d'Aulnoy, Mlle Bernard, Mme de Murat, Mlle de La Force, le Chevalier de Mailly)*, do Instituto de Estudos Franceses da Universidade de Columbia, em Nova Iorque, diferentemente das edições precedentes, buscou apresentar os contos de fadas franceses do final século XVII partindo de seu contexto original. Essa edição traz ainda introdução e prefácio assinados por Mary Elizabeth Storer, uma das pioneiras no estudo de contos de fadas franceses e autora de *Un épisode littéraire de la fin du XVIIe siècle: la mode des contes de fées (1685-1700)*, além de rerepresentar as ilustrações retiradas das primeiras edições dos contos em questão. Em 1936, o conto *La Bonne Femme* aparece novamente por intermédio de Marcq-en-Baroeul: M. Dervaux et fils, trazendo ilustrações de R. Coucheney. Durante os decênios de 1950 e 1960, há possivelmente um hiato de publicação dos contos de La Force, que voltariam a ser publicados integralmente em 1978, na importante coletânea *Nouveau Cabinet des fées ; 7. Les*

⁸⁸ Vale lembrar que La Force possuía o título de *Mademoiselle*, e não de *Madame*, conforme consta nesse título.

fées : contes des contes. La tour ténébreuse et les jours lumineux : contes anglais. 7 / par Mlle de La Force...; par Mlle L'Héritier..., uma reimpressão do antigo *Cabinet des fées*, publicada dessa vez pela editora Slatkine, em Genebra. Em 1989, surge a segunda tradução de *La Bonne Femme* para o inglês, agora assinada por Jack Zipes, outro grande estudioso de contos de fadas, que publica pela Penguin uma coletânea repleta de contos, intitulada *Little Red Riding Hood and other classic French fairy tales*. No final do século XX, a editora francesa Picquier organiza uma grande antologia de contos de fadas e publica em seu segundo volume, de 1994, *Le Cabinet des Fées - Tome 2 - Plus Belle que Fée et autres contes*. Percebe-se, enfim, ao longo do século XX, uma mudança significativa em relação ao século precedente: as edições dedicadas às crianças são substituídas por edições que buscam, preferencialmente, (re)contextualizar os contos de fadas escritos por autoras francesas de acordo com o período em que foram produzidos. Nota-se, ainda, que duas importantes edições foram realizadas por estudiosos estadunidenses, evidenciando que o interesse em apresentar essas narrativas sob a perspectiva de seu contexto original ganhava força primeiro fora da França, país de origem dos contos.

Mais recentemente, já no século XXI, surge a primeira tradução para língua espanhola do conto *Plus Belle que Fée*, realizada por Luis Murillo Fort, que figura na obra *El libro de las hadas para niños*, pela Ediciones B, na Espanha, outra edição que coloca os contos de La Force na categoria “infanto-juvenil”. Finalmente, em 2005, surge na França a obra *Contes - Bibliothèque des Genies et des Fées*, por intermédio da editora Honoré Champion, a edição crítica organizada por Raymonde Robert, outra pesquisadora de contos de fadas franceses. Nessa edição, os contos aparecem escritos em francês moderno, apresentados com um estudo minucioso realizado por Robert, que buscou os contos de La Force em sua fonte, isto é, voltando-se para as edições *princeps*, e não aquelas do *Cabinet des fées*. A edição de Robert mostrou-se bastante útil e pertinente por trazer diversas notas de rodapé que esclareciam o uso de certos vocábulos específicos ou que apontavam divergências com outras edições, por exemplo, a presença de *le serpent* (serpente no masculino) no conto *L'Enchanteur* apresentado em *Le cabinet des fées* é diferente de *la serpente* (serpente no feminino) das edições iniciais, o que pode provocar a perda da ideia de “mãe fálica”, que torna o conto mais interessante. (ROBERT, 2005, p. 348).

Mais recentemente, em 2010, surgem as traduções para o inglês de *L'Enchanteur e Vert & Bleu*, realizadas por Lewis C. Seifert e Domna C. Stanton, que também se dedicam ao

estudo do conto de fadas, na obra *Enchanted Eloquence: Fairy Tales by Seventeenth-Century French Women Writers*, pela Iter Press and the Centre for Reformation and Renaissance Studies, da Victoria University, em Toronto. Em 2012, essa mesma tradução de *L'Enchanteur* aparece novamente em *Marvelous Transformations: An Anthology of Fairy Tales and Contemporary Critical Perspectives*, publicada pela editora inglesa Broadview Press. Percebe-se que, nas três últimas edições, houve um cuidado maior em evidenciar a autoria feminina presente nessas narrativas, trazendo à tona análises críticas e contemporâneas que visam estudar o processo de transformações por que passaram os contos de fadas.

Em 2014, surgem duas traduções em inglês do conto *Persinette*,⁸⁹ ambas em formato e-book, uma realizada por Rachel Louise Lawrence, publicada pela Blackdown Publications, e outra sob autoria de Laura Christensen, que além do conto de La Force, traduziu e comparou os contos *Petrosinella* de Giambattista Basile e *Rapunzel* dos irmãos Grimm. Cabe mencionar, ainda, o *Children's Short Works, Vol. 023*, audiobook lançado em 2016 pela LibriVox, em que é apresentada a leitura em inglês do conto *Plus Belle que Fée* na tradução de Planché. Por fim, em 2018, a Hollywood Comics lançou uma coletânea dos contos de La Force adaptados para o inglês, chamada *The Land of Delights: Tales of Enchantment*, organizada por Brian Stableford, que também escreveu artigos dedicados aos contos de fadas contemporâneos aos de La Force. Tal edição merece atenção por apresentar na capa uma figura feminina seminua, com os seios à mostra, cercada por um forte clarão, o que nos remete às descrições em *Plus Belle que Fée*. Seria, então, a primeira vez que uma edição forneceria ilustrações que colocam em destaque o caráter erótico dos contos, em consonância com as próprias descrições presentes nessas narrativas.

Cabe ainda citar, por fim, a *Antologia de contos de fadas franceses de autoria feminina do século XVII*, publicada em 2019 e organizada por Marie-Hélène C. Torres, Aída Carla da Cunha e André Menezes, que apresenta traduções para o português de contos de fadas de cinco autoras, incluindo La Force. Com essa publicação, foram introduzidos ao público-leitor de língua portuguesa os seguintes contos de La Force: “Persinette”, “A Boa Mulher” e “O país das delícias” – traduzidos e comentados por Jaqueline Sindorski Bigaton, André Menezes e Janny Fioravante. A antologia está disponibilizada de forma integral e

⁸⁹ O surgimento dessas duas traduções do conto *Persinette* pode ser atribuído ao lançamento do filme *Enrolados*, lançado em 2010 pelos Estúdios Disney.

gratuita no site Mnemósine,⁹⁰ cujo escopo é apresentar narrativas de autoras francesas dos séculos XVII e XVIII ainda pouco conhecidas no Brasil, em sua maioria inéditas. *Na companhia de Bela: contos de fadas por autoras dos séculos XVII e XVIII*, lançada em 2019 pela editora Florear Livros, é outra importante publicação brasileira dedicada a esses contos de fadas de autoria feminina, que apresenta mais uma tradução do conto *Persinette* (“Salsita”), assinada por Susana Ventura e Cassie Leslie, e com ilustrações de RobertaASSE.

É bem provável haver outras edições que não foram mencionadas na breve pesquisa exposta acima. Certamente, seria difícil determinar um número exato de quantas publicações existem dos contos de La Force, uma vez que pode haver manipulações de títulos e do nome da autora, o que, por sua vez, dificultaria o trabalho de identificação desses contos. Contudo, pôde-se ter uma ideia geral, uma espécie de panorama dos contos de La Force desde o final do século XVII até 2019, o que foi extremamente relevante por apontar, de maneira geral, de que forma os contos foram tratados e manipulados. Em primeiro lugar, foi possível identificar, de modo não exaustivo, algumas categorias de coletâneas, obras e antologias: i) as que apresentam exclusivamente os oito contos completos de La Force; ii) as que apresentam integralmente os contos de La Force com outros autores e autoras de contos de fadas; iii) as que apresentam seus contos “avulsos” e/ou com outros contos; e iv) as que contêm traduções de alguns de seus contos para o inglês ou para o espanhol, bem como adaptações para outros gêneros literários, como o teatro. Em segundo lugar, ficou evidente que entre os séculos XVIII e XIX, os contos de La Force passaram a ser apresentados em edições voltadas para um público infantil ou colocados com autores de períodos literários diferentes do seu. Com relação a esse período, não é de se estranhar que o conto *L’Enchanteur* tenha sido praticamente esquecido, provavelmente devido ao seu conteúdo “subversivo” para os parâmetros morais da época. Seria somente a partir do século XX que buscar-se-ia publicar seus contos de acordo com as primeiras edições, isto é, voltando-se para seu contexto de origem, o que mostra um aumento de interesse voltado para esse período literário. No Brasil, a história da obra traduzida de La Force é ainda muito recente. Apenas em 2019 alguns de seus contos foram apresentados, pela primeira vez, ao público-leitor de língua portuguesa, não de forma isolada, todavia, pois são projetos tradutórios que visam difundir contos de fadas escritos por autoras pouco conhecidas. Até então, permanecem inéditos em português os

⁹⁰ A antologia pode ser acessada no seguinte endereço: https://mnemosineantologiasdotcom.files.wordpress.com/2019/08/antologia_contos_xvii.pdf. Acesso em: 12 set. 2020.

seguintes contos de La Force: *Plus Belle que Fée*, *L'Enchanteur*, *Tourbillon*, *Vert & Bleu* e *La Puissance d'Amour*. Uma proposta de tradução dos dois primeiros será apresentada no capítulo seguinte.

3 PROPOSTAS DE TRADUÇÃO

Serão apresentadas, neste capítulo, as transcrições em francês dos contos *Plus Belle que Fée* e *L'Enchanteur*, realizadas a partir da primeira edição de *Les contes des contes* (1698), ao lado de suas respectivas traduções para o português brasileiro: “Mais Bela que Fada” e “O Belomago”. De modo a facilitar a leitura, os textos foram divididos e enumerados de acordo com os parágrafos, seguindo a organização original do texto em língua francesa.

Comentários e observações acerca do processo tradutório serão introduzidos no capítulo seguinte, juntamente com as reflexões teóricas que forneceram a base para as decisões tomadas.

3.1 *PLUS BELLE QUE FÉE* / “MAIS BELA QUE FADA”

PLUS BELLE QUE FÉE <i>Les contes des contes</i> (1698)	MAIS BELA QUE FADA Tradução do autor (2020)
1 Il y avoit une fois dans l’Europe un Roy, qui ayant eu déjà quelques enfans d’une Princeſſe qu’il avoit épouſée, eut envie de voyager, & d’aller d’un bout à l’autre de ſon Royaume. Il s’arrêtoit agréablement de Province en Province, & comme il fut dans un beau Château qui étoit à l’extrémité de ſes Etats, la Reine ſa femme y accoucha, & donna la vie à une fille qui parut ſi prodigieusement belle au moment de ſa naiſſance, que les Courtiſans, foit pour ſa beauté ou par l’envie de faire leur Cour, la nommerent Plus belle que Fée ; l’avenir fit bien voit qu’elle meritoit un nom ſi illuſtre. A peine la Reine fut-elle relevée de couche, qu’il fallut qu’elle ſuivît le Roy ſon mary qui partit en diligence, pour aller défendre une Province éloignée que ſes ennemis attaquoient.	1 Havia uma vez na Europa um rei que, já tendo alguns filhos com uma princesa que ele desposara, quis viajar e percorrer seu reino de uma extremidade a outra. Ia parando alegremente de província em província, e como se encontrava num belo castelo situado nos confins de seus domínios, a rainha, sua esposa, ali deu à luz e trouxe à vida uma menina que se mostrou tão prodigiosamente bela no momento de seu nascimento, que os cortesãos, fosse por sua beleza ou pela vontade de lhes fazer a corte, nomearam-na Mais Bela que Fada. O futuro bem comprovou que ela merecia um nome tão ilustre. Mal tendo a rainha se recuperado do parto, teve de seguir o rei, seu marido, que precisou partir em diligência para defender uma província afastada que estava sendo atacada por seus inimigos.
2 On laiſſa la petite Plus belle que Fée avec ſa	2 Deixaram a pequena Mais Bela que Fada

<p>Gouvernante, & les Dames qui luy étoient nécessaires. On l'éleva avec beaucoup de foin ; & comme son pere eut à soutenir une longue & cruelle guerre, elle eut le loisir de croître & d'embellir. Sa beauté se rendit fameuse par tous les Pays circonvoisins, on ne parloit d'autre chose, & à douze ans on l'eût plutôt prise pour une Divinité, que pour une personne mortelle : un frere qu'elle avoit la vint voir pendant une Trêve, & se lia avec elle d'une parfaite amitié.</p>	<p>com sua governanta e as damas que lhe eram necessárias. Tomaram conta dela com muito zelo, e como seu pai precisou enfrentar uma longa e cruel guerra, teve a liberdade de crescer e se tornar ainda mais bela. Sua beleza ficou conhecida em todas as regiões vizinhas — não se falava em outra coisa — e quando completou doze anos parecia mais uma divindade do que uma simples mortal. Um irmão seu veio vê-la durante uma trégua, e se uniu a ela em perfeita amizade.</p>
<p>3 Cependant la renommée de sa beauté & le nom qu'elle portoit irritèrent tellement les Fées contre elle, qu'il n'y eut rien qu'elles ne pensassent pour se venger de l'orgueil de son nom, & pour détruire une beauté qui leur cauoit tant de jaloufie.</p>	<p>3 Porém, a fama de sua beleza e o nome que carregava irritaram de tal maneira as fadas, que não faziam mais nada além de tramar um jeito de se vingar pela pretensão de seu nome e para destruir uma beleza que causava tanta inveja.</p>
<p>4 La reine des Fées n'étoit pas une de ces bonnes fées, qui sont les protectrices de la vertu, & qui ne se plaisent qu'à bien faire. Après le cours de plusieurs siècles, elle étoit parvenue à la Royauté par son grand sçavoir, & par son artifice. Le nombre de ses ans l'avoit renduë fort petite, & l'on ne l'appelloit plus que Nabote.</p>	<p>4 A rainha das fadas não era uma dessas fadas boas, que são as protetoras da virtude e que só se comprazem em fazer o bem. Com o passar de vários séculos, chegara à realeza valendo-se de seu grande conhecimento e de seu artifício. A idade a havia tornado muito pequena, e passou a ser chamada de Nanica.</p>
<p>5 Nabote donc assëmbra son Conseil, & luy fit sçavoir qu'elle avoit resolu de venger tant de belles personnes qu'elle avoit dans sa Cour, & toutes celles qui étoient par toute la terre ; qu'elle vouloit s'absenter & aller elle-même voir & ravir cette beauté qui faisoit un bruit si defavantageux à leurs charmes, ainfi fut dit, ainsi fut fait. Elle partit, & prenant des vêtements simples, elle se transporta au Château qui renfermoit cette merveille, elle s'y rendit bientôt familiere, & engagea, par son esprit les Dames de la Princesse à la recevoir parmy elles. Mais Nabote fut frappée d'un grand étonnement quand après</p>	<p>5 Nanica convocou então seu conselho e anunciou que iria vingar o tanto de pessoas belas que ela possuía em sua Corte e todas as que existissem no mundo; que pretendia ausentar-se e ir pessoalmente averiguar e confiscar aquela beleza que fazia um ruído tão desfavorável aos encantos delas. Assim foi dito, assim foi feito. Ela partiu e, pegando vestimentas simples, se transportou ao castelo que aprisionava aquela maravilha. Rapidamente, ali se ambientou e induziu com seu gênio as damas da princesa para que a acolhessem entre elas. Mas Nanica tomou um grande susto quando, após ter examinado</p>

<p>avoir confideré le Château, elle reconnut par la force de son art qu'un grand Magicien l'avoit construit, & qu'il y avoit attaché telle vertu, que dans toute son enceinte, & celle de ses promenades, on n'en pouvait sortir que volontairement, & qu'il n'étoit pas possible de se servir d'aucunes sortes de charmes contre les personnes qui l'habitoient. Ce n'étoit pas un secret ignoré de la Gouvernante de Plus belle que Fée, qui connoissant bien le trefor sans prix, qui étoit confié à ses soins, vivoit sans crainte, sçachant que personne au monde ne pouvait luy ôter cette jeune Princesse, tant qu'elle ne sortirait pas du Château ni des Jardins. Elle luy avoit défendu expressément de le faire, & Plus belle que Fée qui avoit déjà beaucoup de prudence, n'avoit garde de manquer à cette précaution. Mille amans qu'elle avoit tentoient des efforts inutiles pour l'enlever ; mais vivant assurée, elle ne redoutoit point leur violence.</p>	<p>o castelo, descobriu, com a força de sua magia, que um grande feiticeiro o havia construído e que ali empregara tanta virtude que de todo o recinto e de seus arredores, só se podia sair se fosse por vontade própria, e que não era possível usar nenhuma sorte de encanto contra as pessoas que habitavam naquele local. Não era um segredo que a governanta de Mais Bela que Fada ignorava, pois conhecia bem o tesouro inestimável confiado aos seus cuidados; vivia sem receio, sabendo que não havia ninguém no mundo capaz de roubar a jovem princesa, contanto que ela não sáisse nem do castelo nem dos jardins. Dera-lhe ordens expressas para não o fazer, e Mais Bela que Fada, que já era bastante prudente, não tinha interesse em desobedecer. Os mil enamorados que possuía empenhavam-se inutilmente em tirá-la de lá. Mas, vivendo assegurada, não receava a violência deles.</p>
<p>6 Il ne falut pas beaucoup de temps à Nabote pour s'infinuer dans ses bonnes graces ; elle luy apprenoit à faire de beaux ouvrages, & pendant un travail qu'elle rendoit divertissant, elle luy faisoit des historiettes agreables, elle n'oubloit rien pour la divertir, & elle luy plairoit si naturellement, qu'on ne les voyoit plus l'une sans l'autre.</p>	<p>6 Não demorou muito para que Nanica caísse nas graças da princesa. Ensinava-lhe a fazer belos bordados, e durante esses afazeres que ela transformava em lazeres, contava-lhe historietas adoráveis, não deixando faltar nada para diverti-la, agradando-a com tanta naturalidade, que não se via mais uma sem a outra.</p>
<p>7 Nabote dans tous ces soins n'étoit pas moins occupée de sa vengeance. Elle cherchoit le moyen de seduire Plus belle que Fée, & de l'obliger par finesse à mettre seulement le pied hors du seuil des portes du Château. Elle étoit toujours préparée à faire son coup & à l'enlever.</p>	<p>7 Nanica, com todos esses cuidados, não estava menos dedicada à sua vingança. Procurava um meio de seduzir Mais Bela que Fada e, com sutileza, obrigá-la a botar nem que fosse o pé para fora da soleira das portas do castelo. Estava sempre preparada para dar seu bote e raptá-la.</p>
<p>8 Un jour qu'elle l'avoit menée dans le Jardin,</p>	<p>8 Certo dia, em que ela a levava para o jardim,</p>

où de jeunes filles après avoir cuëilli des fleurs, en ornoient la belle tête de Plus belle que Fée, Nabote ouvrit une petite porte qui donnoit sur la campagne, & l'ayant passée, elle faisoit cent singeries qui faisoient rire la Princesse & la jeune troupe qui l'environnoit, quand tout d'un coup la méchante Nabote fit semblant de se trouver mal, & le moment d'après elle se laissa tomber comme évanouie, quelques jeunes filles coururent à son secours, Plus belle que Fée y vola ; & à peine la malheureuse fut-elle hors de cette fatale porte, que Nabote se releva, la saisit d'un bras puissant, & faisant un cercle avec sa baguette, il se forma un brouillard épais & noir, qui s'étant aussitôt dissipé, la terre s'ouvrit, il en sortit deux taupes, avec des ailes de feuilles de roses qui trainoient un char d'ébène, & se mettant dedans avec Plus belle que Fée, elle s'éleva en l'air, & le fendit avec une vitesse incroyable, se perdant incontinent aux yeux des jeunes filles, qui par leurs pleurs & leurs cris annoncerent bientôt dans tout le Château la perte qu'on venoit de faire.

9

Plus belle que Fée ne revint de son étonnement que pour tomber dans un plus épouvantable. La rapidité avec laquelle ce char voloit en l'air, l'avoit tellement étourdie, qu'elle en avoit presque perdu la connoissance. Enfin reprenant ses esprits elle baissa les yeux. Qu'elle fut effrayée de ne trouver au dessous d'elle que l'étendue prodigieuse de la vaste mer ! elle fit un cri perçant, se tourna, & voyant près d'elle sa chère Nabote, elle l'embrassa tendrement, & la tenoit serrée entre ses bras, comme on a coutume de faire pour se rassurer ; mais la fée la repoussant rudement, retirez-vous, petite effronté, lui dit-elle, reconnoissez en moy vôtre plus mortelle ennemie. Je suis la Reine

onde as jovens, após terem colhido flores, enfeitavam a bela cabeleira de Mais Bela que Fada, Nanica abriu uma pequena porta que dava para o campo e, depois de atravessá-la, fez cem palhaçadas que deixaram a princesa e a jovem trupe que a cercava morrendo de rir, quando, de repente, a malvada fada fingiu passar mal, e logo em seguida se deixou cair ao chão como que desfalecida. Algumas jovens correram em seu socorro, Mais Bela que Fada saiu às pressas. E foi só a infeliz passar por aquela porta fatal para que Nanica se levantasse e a segurasse com força pelo braço, fazendo um círculo com sua varinha, formando um nevoeiro espesso e negro que logo se dissipou; a terra se abriu, saindo de lá duas toupeiras com asas de folhas de rosas, que puxavam uma carruagem feita de ébano. A fada enfiou-se nela com Mais Bela que Fada e foram elevadas ao céu, atravessando-o com uma velocidade inacreditável, a perderem-se imediatamente de vista perante os olhos das jovens moças, que com seus choros e gritos, logo anunciaram para todo o castelo a perda que acabaram de sofrer.

9

Mais Bela que Fada só saiu de seu espanto para entrar em outro ainda mais espantoso. A rapidez com que a carruagem voava pelos ares a deixara tão tonta que quase perdeu a consciência. Retomando, enfim, os sentidos, abaixou os olhos. Como ficou assustada por não ver abaixo de si nada além da extensão prodigiosa do vastíssimo mar! Lançou um grito estridente, virou-se, e vendo ao seu lado sua querida Nanica, beijou-a carinhosamente, mantendo-se em seus braços, como se costuma fazer quando se quer assegurar-se de algo, mas a fada, repelindo-a rudemente: — Afaste-se, pequena insolente — disse-lhe —, considere-me sua mais mortal inimiga. Sou a rainha das fadas, você vai me pagar

des Fées, vous m’allez payer l’insolence du nom orgueilleux que vous portez.	caro pela insolência do nome orgulhoso que possui.
10 Plus belle que Fée, plus tremblante à ces paroles, que si le foudre fût tombé à ses pieds, en eut plus de frayeur encore que de l’horrible route qu’elle tenoit. Le char fondit enfin au milieu d’une Cour magnifique du plus superbe Palais que se soit jamais veu.	10 A essas palavras, Mais Bela que Fada tremeu como se um raio estivesse atingindo seus pés, sentindo ainda mais pavor do que do terrível caminho que seguia. A carruagem, enfim, precipitou-se no meio de uma Corte magnífica do mais soberbo palácio que jamais se viu.
11 L’aspect d’un si beau lieu rassuroit un peu la timide Princesse, sur tout quand à la sortie de ce char, elle vit cent jeunes beautés qui vinrent toutes courtoisement faire la révérence à la Fée. Un si riant séjour ne sembloit pas lui annoncer d’infortune, elle eut même une consolation qui ne manque guère de flatter dans un aussi grand malheur que le sien, elle remarqua que toutes ces belles personnes étoient frappées d’admiration en la regardant, & elle entendit un murmure confus de louange & d’envie qui la satisfit merveilleusement.	11 O aspecto de um lugar tão belo tranquilizou um pouco a tímida princesa, sobretudo quando, na saída da carruagem, viu cem jovens beldades que vinham cortesmente fazer a reverência à fada. Uma morada tão animada não lhe parecia anunciar infortúnio. Teve até mesmo uma consolação que não deixou de agradar em momento de tão grande infortúnio como era o seu. Percebeu que todas aquelas belas pessoas ficavam admiradas enquanto a olhavam, e ouviu um murmúrio confuso de louvor e desejo que a satisfez maravilhosamente.
12 Mais, que ce petit moment de vanité dura peu. Nabote ordonna impérieusement qu’on ôtât les beaux habits de Plus belle que Fée, croyant lui dérober une partie de ses charmes. On la dépouilla donc ; mais la fureur de Nabote n’eut par là que plus à croître. Que de beautés parurent au jour ! & que de confusion pour toutes les Fées du monde ! on la vêtit de méchants haillons, on eût dit dans cet état que la beauté simple & naïve vouloit triompher de la forte sur la parure des plus grands ornemens, jamais elle ne fut plus charmante. Nabote commanda qu’on la conduisit au lieu qu’elle avoit ordonné, & qu’on lui donnât sa tâche.	12 Mas como durou pouco esse breve momento de vaidade! Nanica ordenou imperiosamente que arrancassem as belas vestes de Mais Bela que Fada, acreditando tirar dela uma parte de seus encantos. Foi então despida. Mas a fúria de Nanica só aumentou ainda mais. Quantas belezas se revelaram! E que humilhação para todas as fadas do mundo! Vestiram-na com os trapos mais medíocres. Podia-se dizer que, nesse estado, a beleza simples e inocente queria triunfar igual a joia dos mais sublimes ornamentos, nunca esteve tão encantadora. Nanica ordenou que a conduzissem ao local estipulado e que lhe indicassem a tarefa.
13	13

<p>Deux Fées la prirent, & la firent passer par les plus beaux & les plus somptueux appartemens que l'on çaueroit jamais voir. Plus belle que Fée les confideroit malgré la vûe de sa misere, elle difoit en elle-même quelques tourmens qu'on me prépare, le cœur me dit que je ne feray pas toujours malheureuse dans ces beaux lieux.</p>	<p>Duas fadas a pegaram e fizeram-na passar pelos mais belos e os mais suntuosos apartamentos jamais vistos. Mais Bela que Fada os estimava e, apesar da vista de sua miséria, dizia a si mesma: — Que me preparem alguns tormentos, o coração me diz que não estarei sempre infeliz aqui nestas belas regiões.</p>
<p>14 On la fit descendre par un grand escalier de marbre noir, qui avoit plus de mille marches ; elle crût aller aux abîmes de la terre, ou plutôt qu'on la conduisoit aux Enfers. Enfin elle entra dans un petit cabinet tout lambriffé d'ébene, où l'on luy dit qu'elle coucheroit sur un peu de paille, & il y avoit une once de pain & une tasse d'eau pour son souper. Delà on la fit passer dans une grande galerie, dont les murailles de haut en bas étoient de marbre noir, & qui ne recevoit de clarté que par celle qui venoit de cinq lampes de geais, qui jettoient une lueur sombre plutôt d'épouvanter que de rassurer. Ces tristes murailles étoient tapissées de toile d'araignée, depuis le haut jusques en bas, dont la fatalité étoit telle que plus on en ôtoit, & plus elles se multiplioient. Les deux Fées dirent à la Princesse, qu'il falloit que cette galerie fut netoyée au point du jour, ou bien qu'on luy feroit souffrir des supplices effroyables, & posant une échelle à deux mains, & luy donnant un balay de jonc, elles luy dirent de travailler & la laisserent. Plus belle que Fée soupira, & ne sachant pas le sort de ces toiles d'araignée, quoyque la galerie fut fort grande, elle se resolut avec courage d'obeir. Elle prit son balay & monta legerement sur l'échelle. Mais, ô Dieu ! quelle fut sa surprise lorfque penfant netoyer ce marbre, & ôter ces toiles d'araignée, elle trouva qu'elles faisoient qu'augmenter, elle se lassâ quelque temps, & voyant avec tristesse que c'étoit</p>	<p>14 Fizeram-na descer por uma grande escadaria de mármore negro que tinha mais de mil degraus. Acreditou descer nos abismos do mundo, ou antes, que a conduziam aos infernos. Finalmente, entrou num pequeno gabinete todo revestido de ébano, onde lhe disseram que se deitaria sobre um resto de palha, e onde havia um pedaço de pão e um copo d'água para sua ceia. Depois, fizeram-na percorrer uma grande galeria, cujas muralhas de cima a baixo eram de mármore negro e só recebiam a claridade de cinco lâmpadas de azeviche, as quais lançavam um brilho escuro que mais aterrorizava do que acalentava. Essas tristes muralhas estavam todas cobertas de teia de aranha, desde o topo até a base, cuja fatalidade era de tal maneira, que quanto mais se tentasse removê-las, mais se multiplicavam. As duas fadas falaram à princesa que era preciso que essa galeria fosse limpa até o raiar do dia, caso contrário, a fariam sofrer suplícios atemorizantes; e colocando uma escada em suas mãos, dando-lhe uma vassoura de palha, disseram-lhe para trabalhar e a deixaram. Mais Bela que Fada suspirou e, sem saber da sina daquelas teias de aranha, ainda que a galeria fosse muito grande, resolveu, com coragem, obedecer. Pegou sua vassoura e subiu ligeiramente a escada. Mas, ó Deus! Qual foi sua surpresa quando, no momento de limpar o mármore e remover as teias de aranha, descobriu que elas só faziam aumentar. Ficou cansada por</p>

vainement, elle jetta son balay, descendit & s'asseiait sur le dernier échelon de l'échelle, elle se mit tendrement à pleurer & à connoître tout son malheur. Ses sanglots se précipitoient si fort les uns sur les autres, qu'elle n'avoit plus la force de soutenir son beau corps, quand levant en peu la tête, ses yeux furent frappés d'une vive lumière. Toute la galerie fut dans un instant éclairée, & elle vit à genoux devant elle un jeune garçon si beau & si agréable, qu'à l'habillement près elle le prit pour l'amour. Mais elle se souvint qu'on peignoit l'amour tout nud, & ce beau garçon avoit un habit tout couvert de pierreries. Elle douta aussi si toute cette lumière ne partait pas du feu de ses yeux qu'elle voyoit si beaux & si brillants. Ce jeune garçon la confideroit toujours à genoux, elle s'y voulut mettre aussi : qui êtes vous lui dit-elle toute étonnée ? êtes vous un Dieu, êtes vous l'amour ? je ne suis pas un Dieu lui répondit-il ; mais j'ay plus d'amour moi seul, qu'il n'y en a dans le Ciel ni sur la terre. Je suis Phraates, le fils de la Reine des Fées, qui vous aime & qui veut vous secourir. Alors prenant le balay qu'elle avoit jeté, il toucha toutes ces toiles d'araignée qui devinrent aussitôt un tissu d'or d'un ouvrage merveilleux, le feu des lampes demeura vif & lumineux, & Phraates donnant une clef d'or à la Princesse, vous trouverez une serrure, lui dit-il, au grand carré de votre cellule, ouvrez-la tout doucement, à Dieu je me retire de peur de me rendre suspect. Allez vous reposer, vous trouverez tout ce qui vous est nécessaire, & mettant un genoux à terre, il lui baïsa respectueusement la main.

um tempo e, vindo com tristeza que fazia tudo em vão, jogou fora sua vassoura, desceu, e sentando-se no último degrau da escada, pôs-se a chorar com ternura, descobrindo todo o seu infortúnio. Seus soluços precipitavam-se com tanto vigor que ela já não tinha mais forças para sustentar seu belo corpo, quando, levantando um pouco a cabeça, seus olhos foram atingidos por um vívido clarão. Toda a galeria ficou, no mesmo instante, iluminada, e ela viu de joelhos à sua frente um jovem rapaz tão belo e tão adorável que, ao vê-lo de perto, pensou que fosse o amor. Mas lembrou-se de que o amor era pintado todo nu, e esse belo rapaz vestia um traje coberto de pedras preciosas. Ela indagou-se, ainda, se toda aquela luz não saía da chama de seus olhos, tão belos e tão brilhantes. Quis ajoelhar-se também.

— Quem é você? — disse ela, toda admirada. — É algum tipo de deus, é o amor?

— Não sou um deus — respondeu ele —, mas tenho tanto amor dentro de mim, que nem o céu nem a terra poderiam oferecer mais. Sou Fraates, filho da rainha das fadas, que a ama e que veio salvá-la.

Então, pegando a vassoura que ela havia jogado fora, encostou em todas as teias de aranha, as quais viraram imediatamente um tecido dourado de um bordado maravilhoso. A chama das lâmpadas permaneceu vívida e luminosa, e Fraates, dando uma chave de ouro à princesa, disse:

— Você encontrará uma fechadura na grande caixa da sua cela, abra-a com muita delicadeza. Adeus, retiro-me com receio de tornar-me suspeito. Vá descansar, terá tudo o que lhe é necessário.

E levando o joelho ao chão, beijou-lhe respeitosa e a mão.

Plus belle que Fée plus étonnée de cette rencontre que de tout ce qui luy étoit arrivé dans la journée rentra dans petite chambre, & cherchant à trouver cette serrure, dont on luy avoit parlé, en s'approchant du lambris, elle entendit une voix la plus aimable du monde qui sembloit se plaindre avec douleur; elle crût que c'étoit quelque misérable comme elle qu'on vouloit tourmenter. Elle prêta curieusement l'oreille. Mais que feray-je, disoit cette voix, on veut que je change les glands qui font dans ce boisseau en des perles Orientales. Plus belle que Fée moins surprise qu'elle ne l'auroit esté deux heures auparavant, frappa deux ou trois petits coups contre les ais, & dit assez haut: si l'on donne des peines icy, il s'y fait en même temps des miracles. Espérez. Mais contez-moy je vous prie qui vous êtes, je vous diray aussi qui je suis. Il m'est plus doux de vous satisfaire, reprit l'autre personne, que de continuer mon employ. Je suis fille de Roy, on dit que je nâquis charmante. Les Fées n'affisterent point à ma naissance, vous sçavez qu'elles sont cruelles à ceux dont elles n'ont pas pris la protection en naissant. Ah je le sçais trop, reprit Plus belle que Fée, je suis belle comme vous, fille de Roi & malheureuse, parce que je suis aimable sans le secours de leurs dons. Nous voilà donc compagnes, reprit l'autre, mais êtes-vous amoureuse: il ne s'en faut guere, dit assez bas Plus belle que Fée; continués, reprit-elle tout haut, & ne me questionnez plus. Je suis estimée poursuivoit l'autre, la plus charmante chose qu'il y ait jamais eû, & tout le monde m'aima & me voulut posséder; on m'appelle Desirs. Toutes les volontés m'étoient sournifées, & j'avois place dans tous les cœurs. Un jeune Prince, plus rempli de moy, que mille autres, s'attacha uniquement à moy, je le comblay d'esperance & de satisfaction, nous allions

Mais Bela que Fada, mais surpresa com esse encontro do que com tudo o que lhe acontecera naquele dia, retornou ao quartinho, e tentando encontrar a fechadura de que lhe tinham falado, ao aproximar-se do lambri, ouviu a voz mais amável do mundo, que parecia se queixar em aflição. Pensou ser alguma outra miserável como ela, a quem tentavam importunar. Escutou com atenção e cheia de curiosidade.

— Mas o que farei? — dizia essa voz. — Querem que eu transforme as glandes que estão neste alqueire em pérolas orientais.

Mais Bela que Fada, menos surpresa do que teria ficado duas horas atrás, deu duas ou três pancadas na madeira e falou bem alto:

— Do mesmo modo que dão penas aqui, fazem milagres também. Espere. Mas peço que me conte quem você é, que direi quem eu sou.

— Mais me agrada satisfazê-la — prosseguiu a outra pessoa — do que continuar este meu serviço. Sou filha de rei, dizem que eu nasci encantadora. As fadas em nada auxiliaram em meu nascimento, você sabe o quanto elas são cruéis com aqueles que não receberam sua proteção ao nascer.

— Ah!... sei até demais — respondeu Mais Bela que Fada —; sou bela como você, filha de rei e infeliz, porque sou atraente sem a ajuda de seus dons.

— Então somos companheiras — prosseguiu a outra —, mas você está apaixonada?

— Não falta muito — disse bem baixo Mais Bela que Fada. — Continue — retomou em voz alta — e não me pergunte mais.

— Sou considerada — prosseguiu a outra — a coisa mais encantadora que jamais existiu, todo mundo me amava e queria me possuir; passei a ser chamada Desejos. Todas as minhas vontades eram atendidas, conquistava todos os corações. Um jovem príncipe, que

nous unir pour toujours l'un à l'autre, quand les Fées jaloufes de me voir la pallion univerfelle, & ne pouvant souffrir les agrémens qu'elles n'ont pas donnés, m'enleverent un jour au milieu de ma gloire, & m'ont mise icy dans un vilain lieu, elles m'ont dit qu'elles m'étoufferoient demain matin, fi je n'ay pas executé un ordre ridicule qu'elles m'ont impofé ; dites-moy prefentement qui vous êtes. Je vous ay tout dit, reprit Plus belle que Fée, à mon nom prés. On m'appelle Plus belle que Fée. Vous devez donc être bien belle, reprit la Princeffe Defirs, j'ay grande envie de vous voir, j'en ay bien autant de mon côté reparti Plus belle que Fée. Y a-t-il une porte qui donne icy ; car j'ay une petite clef qui peut-être ne vous ferait pas inutile. Lors cherchant, elle en trouva une qu'elle pouvoit effectivement ouvrir. Elle la pouffa, & paroiffant tout d'un coup, elles fe furprirent beaucoup l'une & l'autre par la beauté merveilleufe qu'elles avoient toutes deux. Après s'être fort embrassées & s'être dit bien des chofes obligeantes, Plus belle que Fée fe mit à rire de voir que la Princeffe Defirs frottoit continuellement fes glans avec une petite pierre blanche, comme on luy avoit ordonné. Elle luy conta la tâche qu'on luy avoit donnée à faire, & comme je ne fçais quoy de fi aimable l'avoit affistée miraculeufement. Mais que peut-ce être, luy dit la Princeffe Defirs ? je crois que c'est un homme, reprit Plus belle que Fée, un homme, s'écria Defirs, vous rougiffez, vous l'aimez, non pas encore, reprit-elle, mais il m'a dit qu'il m'aime & s'il m'aime comme il le dit, il vous affiftera. A peine eut-elle proferé ces paroles, que le boiffeau frémit, & agitant ces glans comme le chêne fur lequel ils avoient efté cueillis auroit pû faire, ils fe changerent tout d'un coup dans les plus belles Perles en poires & de la

entre outros mil era o que mais se ocupava de mim, ficou completamente apegado à minha pessoa. Enchia-o de esperança e satisfação. Íamos viver juntos para sempre, quando as fadas, sentindo inveja da minha paixão sincera, não podendo suportar os atributos que não tinham concedido, raptaram-me um dia no meio da minha glória, e puseram-me aqui neste lugar vil. Disseram-me que eu serei estrangulada amanhã de manhã, caso não tenha cumprido uma ordem ridícula que elas impuseram. Diga-me agora quem é você. — Já contei tudo — prosseguiu Mais Bela que Fada —, com exceção de meu nome: chamam-me de Mais Bela que Fada. — Você deve ser então muito bela — continuou a princesa Desejos. — Queria muito vê-la.

— Digo o mesmo — replicou Mais Bela que Fada. — Sabe se há alguma porta que dá para onde você está? Pois tenho uma pequena chave que talvez possa ser útil.

Depois de procurar, de fato encontrou uma porta que ela podia abrir. Empurrou-a, e aparecendo de repente, ficaram muito surpresas com a maravilhosa beleza que ambas possuíam. Após terem trocado fortes abraços e terem dito tantas coisas afetuosas, Mais Bela que Fada começou a rir ao perceber que a princesa Desejos esfregava continuamente as glândulas com uma pequena pedra branca, conforme haviam-lhe ordenado, e contou-lhe sobre a tarefa que a tinham mandado executar, e como um não sei que de tão amável a auxiliara.

— Mas o que poderia ser? — indagou a princesa Desejos.

— Acho que é um homem — respondeu Mais Bela que Fada.

— Um homem! — exclamou Desejos. — Você ficou vermelha, ama-o?

— Não, não ainda — continuou ela —, mas

premiere eau. Ce fut une de celles-là dont la Reine Cleopatre fit un si riche banquet à Marc Antoine. Les deux Princeffes furent tres contentes de ce changement, & Plus belle que Fée qui commençoit à s'accoûter aux prodiges prenant Defirs par la main repassa dans sa chambre, & trouvant le quarré où étoit la ferrure dont on luy avoit parlé, elle l'ouvrit avec la clef d'or, & entra dans une chambre, dont la magnificence la surprit & la toucha, parce qu'elle y vit par tout des soins de son amant. Elle étoit jonchée des plus belles fleurs, elle exhaloit un parfum divin. Il y avoit à un des bouts de cette charmante chambre, une table couverte de tout ce qui pouvoit contenter la delicateffe du goût, & deux fontaines de liqueurs qui couloient dans des balfins de Porphire. Les jeunes Princeffes s'affirent dans deux chaifes d'yvoire enrichies d'Emeraudes, elles mangerent avec appetit, & quand elles eurent foupé, la table disparut, & il s'éleva à la place où elle étoit un bain delicieux où elles se mirent toutes deux. A six pas de là on voyoit une superbe toilette & de grandes mannes d'or trait, toutes pleines de linge d'une propreté à donner envie de s'en servir. Un lit d'une forme finguliere & d'une richesse extraordinaire terminoit cette merveilleufe chambre qui étoit bordée d'orangers dans des caiffes d'or garnies de rubis, & des colonnes de cornaline foutenoient tout autour la voule fompueufe de cette chambre, elles n'étoient feparées que par de grandes glaces de cristal, qui prenoient depuis le bas jusques en haut. Quelques confoles de matieres rares portoient des vases de pierres pleins de toutes fortes de fleurs.

ele disse que me ama, e se ele me ama mesmo, irá ajudá-la.

Foi só proferir essas palavras para que o alqueire vibrasse, e fecundando as glandes como se estivessem no próprio carvalho em que foram colhidas, transformaram-se de repente nas mais belas e preciosas pérolas pera. Foi com uma dessas que a rainha Cleópatra fez o tão rico banquete a Marco Antônio. As duas princesas ficaram muito contentes ao ver tal mudança, e Mais Bela que Fada, que começava a acostumar-se com tais prodígios, pegando Desejos pela mão, retornou ao seu quarto, e encontrando a caixa que tinha a fechadura de que lhe tinham falado, abriu-a com a chave de ouro, adentrando num quarto cuja magnificência a deixou comovida e impressionada, porque reconheceu ali toda a dedicação de seu amante. O lugar estava juncado das mais belas flores que exalavam um perfume divino. Havia num dos cantos desse quarto encantador uma mesa coberta com tudo aquilo que podia contentar à delicadeza do paladar, além de duas fontes de licores que escorriam em duas bacias de pórfiro. As jovens princesas sentaram-se em duas cadeiras de marfim enriquecidas com esmeraldas, comeram com appetite, e quando terminaram de jantar, a mesa desapareceu, surgindo em seu lugar uma banheira deliciosa onde ambas entraram. A seis passos dali, via-se um soberbo toalete e grandes balaios de puro ouro, todos cheios de roupas num estado de limpeza a dar vontade de vesti-las. Uma cama com um formato singular e de uma riqueza extraordinária completava esse maravilhoso quarto, que estava rodeado de laranjeiras em vasos de ouro guarnecidos com rubis e de colunas de cornalinas que sustentavam toda a abóbada suntuosa desse quarto, separadas apenas por

	grandes espelhos de cristais, que iam do chão ao teto. Algumas consolas de materiais raros sustentavam vasos de pedrarias repletos de todas as sortes de flores.
16 La Princeſſe Defirs admira la fortune de ſa compagne, & ſe tournant vers elle. Vôt're Amant eſt galant, luy dit-elle, il peut beaucoup, & il veut tout pouvoir pour vous. Vôt're bonheur n'eſt pas commun. Une pendule ſonnant minuit leur fit entendre à chaque heure le nom de Phraates. Plus belle que Fée rougit & ſe jeta dans ſon lit. Elle crut prendre un repos qui fut troublé par l'image de Phraates.	16 A princesa Desejos admirou a fortuna de ſua companheira, e virando-ſe para ela, diſſe: — Seu amante é galante, tem muito poder e quer tudo conſeguir para você. Sua felicidade não é comum. Um relógio de pêndulo que ſoava a meia-noite lhes fez ouvir de hora em hora o nome de Fraates. Mais Bela que Fada ficou vermelha e ſe jogou na cama. Tentou tirar um cochilo, que foi perturbado pela imagem de Fraates.
17 Le lendemain il y eut un grand étonnement dans la Cour des Fées de voir & la galerie ſi richement parée, & les belles Perles à plein boisſſeau. Elles avoient cru punir les jeunes Princeſſes ; leur cruauté fut deconcertée, elles les trouverent chacune retirées dans leur petite chambre. Agitant de nouveau leur conſeil pour leur donner des emplois où elles les viſſent ſuccomber, elles dirent à Defirs d'aller ſur le bord de la mer écrire ſur le ſable avec ordre exprés, que ce qu'elle y mettroit ne s'eſſaçât jamais, & commanderent à Plus belle que Fée de ſe rendre au pied du Mont aventureux, de voler au haut, & de leur apporter un vaſe plein d'eau de vie immortelle. Pour cet effet, elles luy donnerent des plumes & de la cire, afin que ſe faiſant des ailes elle ſe perdit comme un autre Icare. Defirs & Plus belle que Fée ſe regarderent à cet affreux commandement, & s'embrassant tendrement, elles ſe quitterent comme en ſe diſant le dernier adieu. On en conduiſit une près du rivage, & l'autre au pied du Mont aventureux.	17 No dia ſeguinte, houve um grande alvoroço na Corte das fadas, ao verem tanto a galeria tão ricamente arrumada como as belas pérolas que enchiam o alqueire. Pensavam ter punido as jovens princesas, ſua crueldade foi desconcertada: encontraram-nas recolhidas em ſeus pequenos quartos. Incitando novamente o ſeu conſelho para que lhes fossem oferecidas tarefas que as fizessem ſucumbir, mandaram Desejos ir até a praia escrever na areia, com ordem expressa de que aquilo que ela ali registrasse nunca ſe apagasse, e obrigaram Mais Bela que Fada a ſe encaminhar até o pé do Monte Aventureoso, voar até o topo e trazer-lhes um vaſo cheio de elixir da imortalidade. Para tanto, deram-lhe plumas e cera, para que, ao criar asas, ela ſe perdesse como um outro Ícaro. Diante deſſe terrível mandamento, Desejos e Mais Bela que Fada ſe olharam e, abraçando-ſe carinhosamente, despediram-ſe como ſe deſſem o último adeus. Conduziram uma para perto da costa e a outra para o pé do Monte Aventureoso.

18

Quand Plus belle que Fée se vit ainfi seule, elle prit les plumes & la cire, les accommoit fort mal, après avoir travaillé tres-inutilement, elle tourna sa pensée vers Phraates; si vous m'aimiés, dit-elle, vous viendriés encore à mon secours. A peine eut-elle achevé le dernier mot, qu'elle le vit devant ses yeux plus beau mille fois que la nuit dernière. Le grand jour luy étoit fort avantageux. Doutez-vous de mon amour, luy dit-il, est-il rien de difficile pour qui vous aime ? Lors il la pria d'ôter une partie de ses habits, & ayant pris sa récompense ordinaire qui étoit un baiser sur sa main, il se transforma tout d'un coup en aigle. Elle eut quelque chagrin de voir changer ainfi cette aimable figure, qui se mettant à ses pieds en étendant les ailes, luy fit aisément comprendre son dessein. Elle se baissa sur luy, & ferrant son col superbe avec ses beaux bras, il s'éleva doucement en haut. On ne sauroit dire quel étoit le plus content, ou d'elle d'éviter la mort, en exécutant les ordres qu'on luy avait donnés, ou luy d'être chargé d'un fardeau si précieux.

19

Il la porta doucement au haut du Mont, où elle entendit une agréable harmonie de mille oiseaux qui vinrent rendre hommage au divin oiseau qui l'avoit portée. Le haut de ce Mont étoit une pleine fleurie entourée de beaux cedres, au milieu desquels étoit un petit ruisseau qui couloit les eaux argentées sur un sable d'or semé de diamans brillans. Plus belle que Fée se courba sur le genouil, & avant toutes choses elle mit dans sa main de cette eau précieuse & en but. Après elle

18

Quando, então, Mais Bela que Fada se viu sozinha, pegou as plumas e a cera, sem juntá-las direito. Após ter trabalhado muito inutilmente, dirigiu seu pensamento a Fraates:

— Se você me amasse — disse ela — viria novamente em meu auxílio.

Foi só pronunciar a última palavra para que o visse diante de seus olhos mil vezes mais belo do que na noite anterior. A luz do dia era-lhe muito vantajosa.

— Ainda tem alguma dúvida de meu amor? — perguntou-lhe. — Será que pode existir algo difícil para aquele que a ama?

Então, pediu para que ela tirasse uma parte de suas vestes, e conseguindo sua recompensa de sempre, que era um beijo em sua mão, transformou-se de repente em águia. Ela sentiu certa tristeza ao ver mudar assim aquela figura amável que, colocando-se aos seus pés, estendendo-lhe as asas, fez-lhe facilmente compreender o seu desígnio. Ela se inclinou sobre ele, agarrando-se ao seu pescoço soberbo com seus belos braços; ele se elevou suavemente lá no alto. Não se podia dizer quem era o mais contente: ela, por evitar a morte, cumprindo as ordens que lhe foram dadas, ou ele, por encarregar-se de um fardo tão precioso.

19

Ele a carregou suavemente até topo do monte, onde ela ouviu uma agradável melodia de mil pássaros que vieram prestar homenagem àquela divina ave que a trouxera. O topo desse monte era uma relva florida, cercada de belos cedros, no meio dos quais havia um pequeno ribeiro que escorria suas águas prateadas numa areia dourada, semeada de diamantes brilhantes. Mais Bela que Fada se curvou de joelhos e, antes de qualquer outra coisa, colocou em sua mão a

<p>remplit fon vase, & se tournant vers fon Aigle, ha dit-elle, que je voudrois que Defirs eut de cette eau, à peine eut-elle lâché la parole, que l'Aigle vola en bas, prit une des pantoufles de Plus belle que Fée & revenant il puifa de l'eau dedans, & en alla porter à la Princesse Defirs au bord de la mer, où elle étoit inutilement occupée à écrire sur l'arêne.</p>	<p>água preciosa e bebeu dela. Depois, encheu sua jarra e virou-se para sua águia, exclamando: — Ah! Como eu queria que Desejos bebesse dessa água! Foi só ela terminar a fala para que a águia voasse até lá embaixo, pegando um dos calçados de Mais Bela que Fada, voltando para carregá-lo com água, e fosse entregá-la à princesa Desejos na praia, onde ela tentava, inutilmente, escrever na areia.</p>
<p>20 L'Aigle revint trouver Plus belle que Fée, & reprit sa belle charge, hélas dit-elle, que fait Defirs ? mettez-nous ensemble. Il luy obeït ; ils la trouverent écrivant toujours, & à mesure qu'elle écrivoit, une onde venoit qui effaçoit ce qu'elle avoit écrit. Quelle cruauté, dit cette Princesse à Plus belle que Fée, d'ordonner ce qu'on ne peut faire ! Je juge à l'étrange monture que je vous vois, que vous avez reüssi : Plus belle que Fée descendit, & touchée du malheur de sa compagne, elle prit ainsi la parole en se tournant vers son amant. Faites-moy voir vôtre toute-puissance ; ou plutôt mon amour, repartit ce Prince, en reprenant sa forme ordinaire. Defirs voyant la beauté & les graces de sa personne fit briller de la surprise & de la joye dans ses yeux. Plus belle que Fée en rougit par un mouvement dont elle ne fut pas la maîtresse, & se mettant devant luy pour le cacher à sa Compagne ; faites ce qu'on vous dit, continua-t-elle, avec une inquietude charmante ; Phraates connut son bonheur, & voulant terminer promptement sa peine, lisez, luy dit-il, en disparaissant plus vite qu'un éclair.</p>	<p>20 A águia voltou para encontrar Mais Bela que Fada e pegou novamente sua bela carga. — Ai de mim! — disse ela. — O que faz Desejos? Faça com que fiquemos juntas. Ele obedeceu. Encontraram-na escrevendo ainda, e à medida que escrevia, uma onda vinha e apagava aquilo que estava escrito. — Que crueldade — disse esta princesa a Mais Bela que Fada — mandarem fazer uma coisa que não se pode realizar! Julgando pela estranha montaria em que a vejo, diria que teve sucesso. Mais Bela que Fada desceu e, comovida com a desgraça de sua companheira, retomou então a palavra, voltando-se para seu amante: — Mostre-me todo o seu poder. — Quer dizer, o meu amor — completou o príncipe, recuperando sua forma comum. Desejos, vendo a beleza e as graças de sua pessoa, olhou radiante, cheia de surpresa e alegria. Mais Bela que Fada corou, sem conseguir conter seu semblante, colocou-se na frente dele para escondê-lo de sua companheira. — Faça o que mando — continuou ela com uma inquietação cativante. Fraates viu sua felicidade, e querendo terminar sem demora aquela pena, disse: — Leia — e desapareceu mais rápido que um raio.</p>

<p>21</p> <p>Au même instant une vague vint se briser aux pieds de Plus belle que Fée, & en s'en retournant on vit une table d'airain auffi enchassée dans l'arene, que si elle eut esté de toute éternité, & comme y devant demeurer jusqu'à la fin du monde, & à mesure qu'elle la regardoit elle apercevoit des lettres qui se formoient profondement gravées qui compoisoient ces vers :</p>	<p>21</p> <p>No mesmo instante, uma onda surgiu, quebrando-se aos pés de Mais Bela que Fada e, quando recuou, revelou uma tábua de bronze, que de tão encravada na areia parecia estar ali desde toda a eternidade, como se fosse perdurar até o fim do mundo. E, à medida que ela a observava, notava que se formavam letras profundamente gravadas, as quais compunham estes versos:</p>
<p>22</p> <p><i>La foy des vulgaires Amans, Leur ardeur & tous leurs sermens, Ne s'écrivent que sur l'Arène; Mais ce qu'on sent pour vos beaux yeux, En caractère d'astre est écrit dans les Cieux, Qui voudroit l'effacer la peine en feroit vaine.</i></p>	<p>22</p> <p><i>A fé dos vulgares amantes, O afã de seus sermões galantes, São como poeira no chão; Mas o que tuas graças inspiram, Escritas nas estrelas que nos céus orbitam, Tentar apagar é gastar o esforço em vão.</i></p>
<p>23</p> <p>Je le comprends, s'écria Desirs, qui vous aime vous doit toujours aimer, que vôtre aimable amant sçait bien exprimer sa tendresse, & lors elle embrassa Plus belle que Fée, qui dissipant entre ses bras sa confusion sur la petite jalousie qu'elle venoit d'avoir. Elle l'avoüa à son amie sur la guerre qu'elle luy en fit & toutes deux satisfaites de leur amitié, s'abandonnerent à la douceur d'un entretien agreable & plein de sincérité.</p>	<p>23</p> <p>— Comprendo — exclamou Desejos —, quem a ama, deve sempre amá-la. Esse seu amável amante sabe bem expressar a ternura! Em seguida, ela abraçou Mais Bela que Fada, que, dissipando em seus braços o embaraço provocado pelo pequeno acesso de ciúmes que demonstrara, admitiu à sua amiga que a havia reprendido. E as duas, satisfeitas com a sua amizade, entregaram-se ao deleite de uma conversa prazerosa e cheia de sinceridade.</p>
<p>24</p> <p>La Reine Nabote envoya au pied du Mont, pour sçavoir ce que Plus belle que Fée seroit devenuë. On trouva les plumes éparfés & une partie de ses habits, on jugea qu'elle étoit écrasée comme on le desiroit.</p>	<p>24</p> <p>A rainha Nanica mandou que fossem até o pé do monte investigar qual teria sido o fim de Mais Bela que Fada. Encontraram plumas espalhadas e uma parte de suas vestes; pensaram que ela havia se despenhado como desejavam.</p>
<p>25</p> <p>Dans cette pensée les Fées coururent au bord de la mer ; elles s'écrierent à la vûë de la table d'airain, & furent épouvantées d'apercevoir les deux Princesses qui se</p>	<p>25</p> <p>Com esse entendimento, as fadas correram até a praia. Gritaram quando viram a tábua de bronze e ficaram horrorizadas ao contemplarem as duas princesas, que se</p>

<p>joüoient tranquillement fur la pointe d'un rocher, elles les appellerent. Plus belle que Fée donna son eau de vie immortelle, & rioit tout doucement avec Defirs de la fureur de ces Fées.</p>	<p>entretinham tranquilamente à beira de um rochedo, e chamaram-nas. Mais Bela que Fada lhes entregou o elixir da imortalidade, deliciando-se com Desejos e rindo da fúria das fadas.</p>
<p>26 La reine n'entendoit pas raillerie ; elle connut qu'un art aulli grand que le sien les allistoit, & fa rage en crût à tel point, que fans hefiter, elle conclud leur ruïne totale par la derniere & la plus cruelle des épreuves.</p>	<p>26 A rainha não viu motivo para zombaria. Sabia que alguma magia tão grande quanto a sua as favorecia. Sua raiva chegou a tal ponto que, sem hesitar, sentenciou-as à ruína total com a última e mais cruel das provas.</p>
<p>27 Defirs fut condamnée à aller le lendemain à la foire des tems chercher le fard de jeunefse, & Plus belle que Fée de se rendre dans la Forest des Merveilles pour prendre la biche aux pieds d'argent.</p>	<p>27 Desejos foi condenada a ir, no dia seguinte, à Feira dos Tempos procurar o pó da juventude, enquanto Mais Bela que Fada deveria dirigir-se até a Floresta das Maravilhas para capturar a corça dos pés de prata.</p>
<p>28 La Princeffe Defirs fut conduite dans une grande plaine, au bout de laquelle étoit un bâtiment prodigieux tout partagé en sales & en galeries pleines de boutiques si superbes, qu'il n'y a pour y trouver une comparaison qu'à se fouvenir des magnifiques banques de Marly. A chacune de ces boutiques il y avoit de jeunes & d'agreables Fées, & auprès d'elles pour les ayder, les personnes qu'elles aimoient le mieux. Aussitôt que Defirs parut, ses agrémens charmerent tout le monde, elle prit possession de tous les cœurs. Aux premieres boutiques où elle s'adressa, elle fit grande pitié en demandant le fard de jeunefse, aucun ne luy vouloit dire où il se trouvoit, parce que quand ce n'eftoit pas une Fée qui le venoit chercher, il designoit un supplice pour la personne qui étoit chargée de cette dangereufe commiffion.</p>	<p>28 A princesa Desejos foi conduzida a uma grande esplanada, no fim da qual havia uma construção prodigiosa que se distribuía em salas e galerias repletas de butiques tão soberbas que, para se ter uma ideia, só podem ser comparadas às magníficas bancas do castelo de Marly. Em cada uma dessas butiques havia jovens e adoráveis fadas, que tinham perto de si as pessoas que mais amavam para auxiliá-las. Tão logo Desejos apareceu, seus atrativos encantaram todo mundo, arrebatando os corações. Nas primeiras butiques para onde se dirigiu, despertou imensa piedade ao perguntar pelo pó da juventude. Ninguém queria dizer onde estava, porque quando não era uma fada que vinha procurá-lo, sabiam que designava um suplício para a pessoa encarregada dessa perigosa incumbência.</p>
<p>29 Les bonnes Fées difoient à Defirs qu'elle s'en retournât, & qu'elle ne demandât plus ce</p>	<p>29 As bondosas fadas diziam a Desejos que fosse embora e que não mais pedisse aquilo</p>

<p>qu'elle cherchoit. Elle estoit si belle, qu'on courroit au devant d'elle aux lieux où elle passoit. Son malheur la mena à la fatale boutique d'une mauvaise Fée. A peine eut-elle demandé le fard de jeunesse de la part de la Reine des Fées que luy lançant un regard terrible, elle lui dit qu'elle l'avoit, & qu'elle le luy donneroit le lendemain, & luy commanda de passer dans une Chambre pour attendre qu'il fût préparé. Mais on la mena dans un lieu tenebreux & puant, où elle ne voyait goutte. Elle fut atteinte de quelque terreur, ah dit-elle ! aimable amant de Plus belle que Fée hatez-vous de me secourir, ou je suis perduë.</p>	<p>que procurava. Ela era tão bela que chegavam a correr à sua frente por onde passava. Seu infortúnio acabou levando-a até a fatal butique de uma malvada fada. Foi só pedir o pó da juventude, da parte da rainha das fadas, para que ela lhe lançasse um olhar terrível, dizendo que o possuía e que iria entregá-lo no dia seguinte, recomendando que passasse num quarto para aguardar seu preparo. Mas a conduziram a um lugar tenebroso e pútrido, onde não se via um pingo de nada. Certo terror tomou conta dela e disse: — Ah! Amável amante de Mais Bela que Fada, venha logo me socorrer ou estarei perdida.</p>
<p>30 Il fut fourd à sa voix ou dans l'impossibilité d'agir dans ce lieu là, comme il avoit fait dans les autres. Defirs se tourmenta une partie de la nuit, elle dormit l'autre, & se sentit reveillée par une agreable fille qui luy vint dire en luy portant un peu de nourriture, que c'étoit de la part du favori de la Fée sa maîtresse, qui s'étoit resolu de la secourir ; qu'elle seroit heureuse si cela étoit, parce que la Fée avoit envoyé chercher un méchant esprit, afin qu'il vint luy souffler au nez de la laideur, & qu'en cet état difforme & plein d'ignominie, elle la renvoiroit à la Reine des Fées, afin qu'elle servit au triomphe de leurs ressentimens. La Princesse Defirs pensa mourir de frayeur à cette menace de perdre tout d'un coup tous ses charmes, & elle souhaita de mourir.</p>	<p>30 Ele não pôde atender aos seus apelos, na impossibilidade de agir naquele lugar como havia feito nos outros. Desejos passou parte da noite atormentada até conseguir dormir, e foi acordada por uma adorável jovem que vinha lhe dizer, trazendo um pouco de alimento oferecido pelo favorito da fada — sua senhora —, que tinha decido socorrê-la, que ela deveria ficar feliz se isso fosse verdade, pois a fada mandara buscar um espírito maligno para soprar-lhe no nariz a fealdade para que, nesse estado disforme e cheio de ignomínia, fosse enviada novamente à rainha das fadas para servir de triunfo a seus ressentimentos. A princesa Desejos pensou morrer de pavor diante da ameaça de perder, de uma só vez, todos os seus encantos, e quis morrer.</p>
<p>31 Son tourment étoit horrible ; elle se promenoit à tâtons dans sa noire demeure, quand on la prit par le bras, elle sentit à son cœur une émotion fort douce. On la mena vers un peu de lumiere, & quand sa veuë fut rassurée, elle l'eut frappée de l'objet de tous</p>	<p>31 Seu tormento era terrível. Caminhava às cegas no breu de sua morada, quando a tomaram pelo braço. Sentiu em seu coração uma emoção bem doce. Levaram-na para onde tinha um pouco mais de luz e, quando retomou sua visão, foi surpreendida pela</p>

<p>le plus charmant, elle reconnut ce cher Prince qui l'aimoit tant, & de qui on l'avoit separée la veille de ses nôces. Ses transports & sa joye furent extrêmes ; est-ce vous ? luy dit-elle cent fois. Enfin quand elle en fut bien persuadée, oubliant tous les malheurs prefens. Mais est-ce vous qui êtes le favori de cette malheurese Fée ? continua-t-elle, est-ce avec ce beau titre que je vous vois ? N'en doutés point, luy répondit-il, & nous luy devons la fin de nos peines & nôtre bonne fortune.</p>	<p>mais encantadora de todas as coisas. Reconheceu o querido príncipe que tanto a amava, de quem a haviam separado na véspera de suas núpcias. Seus arrebatamentos e sua alegria foram extremos. — É você? — repetiu cem vezes. Quando finalmente se convenceu, deixando de lado todos os seus infortúnios presentes, continuou: — Mas é você o favorito daquela fada infeliz? É com esse belo título que o encontro? — Não se engane — respondeu —, a ela deveremos o fim de nossas penas e o início de nossa boa fortuna.</p>
<p>32 Alors il luy conta qu'au désespoir de son enlèvement il étoit allé trouver un sage qui luy avoit appris où elle étoit, & qu'il ne la recouvreroit jamais qu'au Royaume de Fées, qu'il luy avoit donné le moyen de le trouver ; mais qu'il avoit été arrêté d'abord par cette cruelle Fée qui étoit devenuë amoureuse de luy, que suivant le conseil de son sage il l'avoit amufée, & que par sa douceur il s'étoit fi bien rendu le maître de son esprit, qu'il gardoit tous les tresors, & qu'il étoit ministre de toutes les volonteiz, qu'elle venoit de partir pour un voyage de six mille lieuës, qu'elle ne reviendroit de douze jours, qu'ainfi il le falloit sauver, qu'il alloit dans son cabinet prendre une partie de la pierre de l'anneau de Gigés, qu'elle le mettroit sur elle, qu'ainfi</p>	<p>32 Então, o príncipe contou que no desespero de seu rapto fora encontrar um sábio que informou onde ela estava, e que somente poderia recuperá-la no Reino das Fadas, e que mostraria como encontrar esse lugar, mas que primeiro seria detido por uma fada cruel que ficaria apaixonada por ele; que seguindo o conselho de seu sábio, iria agradá-la e, com sua meiguice, tornar-se-ia tão mestre de sua pessoa a ponto de guardar todos os seus tesouros e ser ministro de todas as suas vontades, que ela acabaria partindo para uma viagem a seis mil léguas dali para voltar somente dentro de doze dias, que então seria a hora de salvá-la, pois ele iria a seu gabinete pegar um pedaço de pedra do anel de Gigés,⁹¹ o qual a princesa carregaria</p>

⁹¹ Narrada pelo filósofo Platão em *A república*, a história da lenda do anel de Giges coloca a questão da ética e da justiça face ao poder capaz de levar o ser humano à corrupção e a cometer injustiças. Na lenda, um pastor chamado Giges depara-se com uma fenda que havia sido exposta após uma tempestade e lá encontra o cadáver de um gigante, que trazia em seu dedo um anel que chamaria a atenção do pastor. Colocando o anel em seu dedo, o pastor, ao descobrir que o artefato era capaz de torná-lo invisível, acaba seduzindo a rainha, matando o rei, usurpando o trono e dando início à sua dinastia, saindo impunemente. No conto de La Force, a função que o anel mágico cumpre na narrativa parece ser outra, já que é por meio dele que Desejos e o amante buscam corrigir as injustiças provocadas pela fada má. Assim, as personagens deste conto valem-se do poder não para cometerem crimes de forma impune, mas para alcançar a virtude e a justiça, retomando o equilíbrio feérico sem se deixarem se corrompidos.

<p>étant invisible elle passeroit par tout, que pour luy il pouvoit se montrer librement, n'oubliez pas luy dit-elle, le fard de jeunesse. J'en veux mettre & en donner à une compagne que j'ay.</p>	<p>consigo para que, ficando invisível, pudesse passar por todos os lugares, já que ele mesmo podia aparecer livremente.</p> <p>— Não esqueça — disse ela — do pó da juventude. Quero passá-lo e dá-lo a uma amiga querida.</p>
<p>33 Le Prince rit. Où irons-nous, continua-t-elle ? chez la Reine des Fées, reprit-il. Non pas cela, s'écria-t-elle, nous y peririons. Le sage qui me conseille, poursuivit-il, m'a dit de vous remener au dernier lieu, d'où vous fériés partie, si je voulois être assuré de mon bonheur. Il ne m'a jamais menti en quoy que ce soit, à la bonne heure, dit Defirs, allons donc.</p>	<p>33 O príncipe riu. — Aonde iremos? — continuou ela. — Para a casa da rainha das fadas — respondeu ele. — Não, isso não! — exclamou a princesa Desejos. — Iríamos perecer ali. — Foi o sábio quem me aconselhou isso — justificou —, disse-me que era para levá-la de volta ao último lugar em que você estava. Ele nunca mentiu para mim em circunstância alguma. — Está bem — disse Desejos —, então vamos.</p>
<p>34 Le Prince luy donna une précieuse boîte, dans laquelle étoit le fard de jeunesse, & dans l'envie de paroître plus belle aux yeux de son amant, elle s'en frotta précipitamment tout le visage, oubliant qu'elle étoit invisible par la pierre qu'il luy avoit donnée. Elle le prit sous le bras. Ils traverserent de la sorte toute la Foire, & furent ainsi jusqu'auprès du Palais de la Reine.</p>	<p>34 O príncipe deu-lhe um precioso cofre, no qual se encontrava o pó da juventude e, no anseio de parecer mais bela aos olhos de seu amante, ela o espalhou precipitadamente em todo o rosto, esquecendo que estava invisível por causa da pedra que ele havia dado. Ela o tomou pelo braço, atravessando dessa maneira toda a feira, e assim foram até as proximidades do palácio da rainha.</p>
<p>35 Là, le Prince reprit la pierre de Gigés. L'aimable Defirs se montra, & il se rendit invisible au grand regret de la Princesse qu'il prit sous le bras à son tour, & se rendirent devant Nabote & sa Cour.</p>	<p>35 Lá, o príncipe pegou novamente a pedra de Gigés. A amável Desejos apareceu e ele ficou invisível, para o grande pesar da princesa. Agora era ele quem a tomava pelo braço, e foram os dois até Nanica e sua Corte.</p>
<p>36 Toutes les Fées se regarderent avec un merveilleux étonnement en voyant Defirs de retour avec le fard de jeunesse, & la Reine fronçant le sourcil, qu'on la garde sèrement,</p>	<p>36 Todas as fadas se olharam com um maravilhoso assombro ao verem Desejos de volta com o pó da juventude. — Que ela seja muito bem presa — disse a</p>

<p>dit-elle, nos adreffes font vaines, il faut la faire mourir fans y plus chercher tant de façons.</p>	<p>rainha, franzindo a testa —, nossas tentativas são vãs, é preciso matá-la sem mais enrolação.</p>
<p>37 Voilà l'arrêt prononcé. Defirs en trembla de crainte, fon amant la raffûra autant qu'il le pût.</p>	<p>37 Eis a ordem decretada. Desejos tremeu de medo e seu amante a tranquilizou o quanto pôde.</p>
<p>38 Mais revenons à Plus belle que Fée. On l'avoit conduite jufques dans la Forest des Merveilles, & voici le fujet pourquoi on l'expofoit à courre la biche aux pieds d'argent.</p>	<p>38 Mas voltemos ao caso de Mais Bela que Fada. Haviam-na conduzido até a Floresta das Maravilhas, e o motivo pelo qual a submetiam a tantos riscos para perseguir a corça dos pés de prata era o seguinte.</p>
<p>39 Il y avoit eu autrefois une Reine des Fées qui avoit fuccédé naturellement à ce grand titre, elle étoit belle, bonne, & fage, elle avoit eu plusieurs amans dont l'amour & les foins se perdoient auprès d'elle uniquement occupée à protéger la vertu, elle ne s'amusoit point à conter les foupirs de fes amans. Elle en avoit un que ses rigueurs rendirent le plus malheureux, parce qu'il l'amoit mieux qu'aucun autre.</p>	<p>39 Houvera em outro tempo uma rainha das fadas que conquistara facilmente esse grande título. Era bela, bondosa e sábia, tivera vários amantes, cujo amor e carinho se perdiam com ela, que, preocupada unicamente em proteger a virtude, não se divertia nem um pouco em ficar contando os suspiros de seus amantes. Tanta rigidez tornara um deles o mais infeliz, porque a amava mais do que qualquer outro.</p>
<p>40 Un jour voyant qu'il ne la pouvoit flechir, il luy protesta dans fon defefpoir qu'il se tuëroit, elle ne fut point émuë de cette menace, & la confidera comme une de ces folies, dont l'efprit de l'homme est fouvent atteint, mais qui ne passeroit pas plus avant. Cependant elle fçût quelque temps après qu'il s'étoit précipité dans la mer.</p>	<p>40 Um dia, vendo que não conseguiria fazê-la ceder, protestou, em seu desespero, que iria se matar. Ela não se deixou levar por essa ameaça, acreditando ser um desses desvarios que frequentemente atingem o espírito do homem, mas que quase sempre não chegam muito longe. Porém, ficou sabendo, algum tempo depois, que ele havia se atirado ao mar.</p>
<p>41 Un fage qui avoit élevé ce jeune homme, se plaignit aux Intelligences fuprêmes, & la Chafte Fée fut condamnée à être biche cent ans durant pour faire pénitence de fa rigueur, avec tel fi, qu'une beauté accomplie qui voudroit s'expofer à la courre durant dix</p>	<p>41 Um sábio que havia criado o rapaz foi tirar satisfações com as inteligências supremas e a casta fada foi condenada a ser corça por cem anos, como forma de penitência por sua rigidez, de modo que apenas alguém com a beleza perfeita e que quisesse submeter-se a</p>

<p>jours dans la Forest des Merveilles, pourroit la prendre & luy redonner sa premiere forme. Il y avoit déjà prés de quarante ans qu'elle païffoit ainfi transformée.</p>	<p>persegui-la durante dez dias na Floresta das Maravilhas poderia capturá-la e devolver a ela sua forma inicial. Já fazia quase quarenta anos que vivia assim transformada.</p>
<p>42 Au commencement plusieurs beautez s'étoient risquées pour tenter une si belle aventure, & qui promettoit tant de gloire, chacune croyoit être la plus heureuse, mais comme elles se perdoient, & qu'au bout des dix jours, on n'en entendoit plus parler, cette ardeur s'étoit refroidie, & l'on ne voyoit plus depuis tres-long-temps aucune Belle qui s'offrit, de maniere que celles qu'on y conduisoit depuis, n'y alloient que par l'ordre des Fées pour les abandonner à une perte assurée.</p>	<p>42 No início, várias beldades haviam se arriscado pelo triunfo de uma aventura tão bela e que prometia tanta glória. Cada uma delas acreditava ser a mais felizarda, mas como iam se perdendo no meio caminho, sem que ninguém soubesse mais notícias suas ao fim de dez dias, aquela euforia toda acabou esfriando, e bastante tempo se passou sem verem bela alguma oferecer-se, de modo que aquelas que para lá eram conduzidas, desde então só iam sob ordem das fadas, como forma de dar-lhes um chá de sumiço certo.</p>
<p>43 C'étoit aussi pour se defaire de Plus belle que Fée qu'on la mena dans la Forest des Merveilles. On luy donna une legere provision de vivres pour la forme seulement, un cordon de foye à la main avec un noeud coulant pour arrêter la biche. Voilà tout son équipage de chasse.</p>	<p>43 Foi também para se livrarem de Mais Bela que Fada que a levaram à Floresta das Maravilhas. Deram a ela uma pequena provisão de víveres — apenas de fachada — e uma corda de seda com um laço para pegar a corça. Esse era todo o seu aparato de caça.</p>
<p>44 Elle mit ce qu'on luy donna au pied d'un arbre, & quand elle se vit seule elle porta sa vûe dans cette vaste forest, où elle n'aperçût dans ce profond silence, & dans cette solitude qu'un objet de desespero.</p>	<p>44 Colocou aquilo que recebera numa árvore e, quando se viu sozinha, contemplou aquela vasta floresta, vislumbrando no profundo silêncio e na solidão apenas fonte de desespero.</p>
<p>45 Elle voulut demeurer au bord de la forest, & ne s'engager pas plus avant, & pour se reconnoître, elle marqua l'endroit d'où elle partoit. Mais qu'elle était abusée. On étoit toujours égaré dans cette forest sans en pouvoir sortir, elle aperçût dans une route la biche aux pieds d'argent qui marchoit gravement. Elle alla après elle avec son cordon à la main croyant la prendre, mais la</p>	<p>45 Quis permanecer na margem da floresta e não se embrenhar tanto e, para se localizar, marcou o lugar de onde partia. Mas como estava enganada! Era impossível não se perder naquela floresta e dela conseguir sair. Avistou, num atalho, a corça dos pés de prata, que andava gravemente. Saiu em seu encaço com a corda na mão, acreditando pegá-la, mas a corça, sentindo-se acuada,</p>

<p>biche se fentant pourfuivie courroit, & de temps en temps s'arrêtant, elle tournoit la tête vers Plus belle que Fée. Elles furent ensemble tout le jour sans s'approcher, & la nuit les separa.</p>	<p>correu e, parando de vez em quando, virava a cabeça na direção de Mais Bela que Fada. Ficaram juntas todo o dia sem se aproximar e a noite as separou.</p>
<p>46 La pauvre chasseur se trouva tres-lasse & avait beaucoup de faim, mais elle ne savait plus où étoit la petite provision qu'on luy avoit donnée, & de repos elle n'en pouvoit prendre que sur la terre dure. Elle se coucha donc sous un arbre bien tristement, elle ne pût de long-temps dormir. Elle avoit peur, la moindre chose l'épouvantoit, une feuille qui s'agitoit la faisoit fremir ; elle tourna dans cet état miserable sa pensée vers son amant, elle l'appela plusieurs fois, & voyant qu'il luy manquoit dans un si grand besoin, ah dit-elle ! en répandant quelques larmes, Phraates, Phraates, vous m'abandonnez. Elle commençoit à s'endormir quand elle sentit quelque agitation sous elle, & il luy sembla qu'elle étoit dans le meilleur lit du monde. Son sommeil fut long sans être interrompu, elle fut réveillée le matin par le chant de mille rossignols, & tournant ses beaux yeux, elle se vit à deux pieds de terre, l'herbe avait poussé sous son beau corps, & avoit pris la vertu de faire une couche délicate. Un grand Oranger jettoit ses branches sur elle, pour luy servir de pavillon, elle étoit couverte de ses fleurs. A côté d'elle deux tourterelles luy annonçoient par leur amour ce qu'elle devoit esperer de celui de Phraates. La terre étoit tout autour couverte de fraises, & de toute sorte des plus excellens fruits ; elle en mangea, & se trouva aussi rassasiée & aussi forte que si ç'eût été des meilleures viandes. Un ruisseau qui couloit tout auprès servit à la defalterer. O foins de mon amant, s'écria-t-elle, quand elle se trouva satisfaite, que vous m'étiés nécessaires ! je ne murmure plus,</p>	<p>46 A pobre caçadora se viu bastante cansada e com muita fome, mas não sabia mais onde encontrar a pequena provisão que havia recebido, e descanso só podia ter se fosse no chão duro. Deitou-se então bem tristemente sob uma árvore, sem conseguir dormir por um bom tempo. Sentia medo, qualquer coisinha a assustava, uma folha que balançava a fazia tremer. Buscou dirigir, nesse estado miserável, seu pensamento ao amante, chamou-o várias vezes e, vendo que ele a desamparava em momento de tão grande necessidade, disse, derramando algumas lágrimas: — Ah! Fraates. Ah! Fraates, você me abandonou? Começava a pegar no sono quando percebeu que algo se agitava embaixo dela e, de repente, parecia estar na melhor cama do mundo. Seu sono foi longo e sem interrupções. Acordou, pela manhã, com o canto de mil rouxinóis, e, ao abrir seus belos olhos, viu que estava a dois pés do chão. A relva que havia crescido debaixo de seu belo corpo ganhara a virtude de fazer um leito delicioso. Uma grande laranjeira lançava seus galhos sobre ela, servindo-lhe de pavilhão, cobrindo-a com suas flores. Ao seu lado, duas rolinhas anunciavam, cheias de amor, o que ela devia esperar do amor de Fraates. A terra estava toda coberta de morangos e das mais variadas frutas saborosas. Ela comeu tudo e ficou tão saciada como se tivesse comido os melhores tipos de carnes. Um ribeiro que corria bem perto dali serviu-lhe para matar a sede.</p>

<p>mais ne me donnés pas tant & montrés-vous.</p>	<p>— Ó! Cuidados de meu amante — exclamou, quando se viu satisfeita —, como precisei de vocês! Não reclamarei mais, peço apenas que apareça, em vez de ficar oferecendo-me tanta coisa.</p>
<p>47 Elle eût pourfuivi si elle n'eût appercu la biche aux pieds d'argent qui étoit sur son cul, & qui la regardoit tranquillement. Elle crût à cette fois la tenir, elle luy presenta d'une main une poignée d'herbe, & de l'autre elle tenoit son cordon ; mais la biche s'éloigna à petits bonds, & quand elle avoit un peu couru, elle s'arrêtoit & la regardoit. Elles firent cet exercice toute la journée. La nuit vint & elle se passa comme l'autre. Le réveil fut pareil au premier, & quatre jours & quatre nuits se passèrent de même façon. Enfin la cinquième matinée Plus belle que Fée en ouvrant les yeux crut voir une clarté plus brillante que celle du jour ; quand elle apperçut dans les yeux de son amant tout l'amour qu'elle luy avoit donné. Il étoit assis à un pas d'elle, & baifoit le bout de son pied. Sa présence & son action respectueuse luy plurent fort.</p>	<p>47 Teria continuado, se não tivesse avistado a corça dos pés de prata, que estava na cola dela, observando-a tranquilamente. Acreditou que dessa vez a pegaria. Ofertoulhe, com uma das mãos, um punhado de mato e, com a outra, segurava a corda. Mas a corça se afastou saltitante e, depois de correr um pouco, parou, fitando-a. Fizeram esse exercício o dia todo. A noite veio e terminou como a anterior. O despertar foi igual ao primeiro, e quatro dias e quatro noites se passaram da mesma forma. Finalmente, no quinto alvorecer, Mais Bela que Fada, ao abrir os olhos, pensou ter visto uma claridade mais brilhante que a do dia, quando reconheceu, nos olhos de seu amante, o amor que lhe havia inspirado. Ele estava sentado a um passo dela e beijava a ponta de seu pé. Sua presença e sua atitude respeitosa muito lhe agradaram.</p>
<p>48 C'est donc vous, luy dit-elle, si je ne vous ay point vû tous ces jours cy, j'ay au moins reçu des marques de vôtre bonté. Dites de mon amour Plus belle que Fée, reprit-il, ma mere se doute que c'est moy qui vous affilte, elle m'a gardé, je m'échappe un moment par le moyen d'une Fée de mes amies, adieu je viens seulement vous raffûrer, vous me verrés ce soir ; & si fortune le veut, demain nous ferons heureux.</p>	<p>48 — Aí está você, então — disse ela. — Mesmo não o tendo visto esses dias, ao menos obtive as provas de sua bondade. — Diga que são provas de meu amor, Mais Bela que Fada — continuou ele —, minha mãe desconfia que sou eu quem a ampara; ela me prendeu, escapei por um instante, com a ajuda de uma fada amiga minha. Adeus, vim apenas para tranquilizá-la; você me verá esta noite, se a fortuna o quiser, e amanhã seremos felizes.</p>
<p>49 Il s'en alla & elle courut encore toute la journée. Quand la nuit fut venuë, elle apperçut près d'elle une petite lumière qui</p>	<p>49 Ele foi embora e ela passou o resto do dia sem parar de correr. Quando a noite chegou, viu perto de si uma pequena luz que bastava</p>

fuffifoit pour luy faire reconnoître fon amant.	para reconhecer seu amante.
50 Voila ma baguette allumée, luy dit-il, mettés la devant vous & allez fans vous effrayer par tout où elle vous conduira. Lorsqu'elle s'arrêtera vous rencontrerez un grand amas de feüilles feiches mettez-y le feu, entrez dans le lieu que vous verrez, & si vous y trouvez la depouille de quelque bête brûlez-la ; les astres nos amis feront le reste. Adieu.	50 — Aqui está minha varinha iluminada — disse ele —, coloque-a à sua frente e siga, sem ter medo, para onde ela a conduzir. Quando parar, você encontrará um grande monte de folhas secas, onde deverá botar fogo. Entre no lugar que aparecerá e, caso encontre a carcaça de algum bicho, queime-a. Os astros nossos amigos farão o resto. Adeus!
51 Plus Belle que fée auroit bien voulu recevoir une plus ample instruction, mais voyant qu'il n'y avoit plus de remede, elle posa devant elle la baguette qui luy montra le chemin. Elle marcha prés de deux heures assez ennuyée de ne faire que cela. Elle s'arrêta enfin & effectivement elle aperçut un grand amas de feüilles feiches auquel elle ne manqua pas de mettre le feu. La clarté fut bien-tôt si grande, qu'elle pût remarquer une assez haute Montagne, où elle aperçut une ouverture à demy cachée par des broffailles, elles les écarta avec sa baguette, & entra dans un lieu obscur, mais un peu après elle se trouva dans un grand salon orné d'une admirable architecture, éclairé de plusieurs lumieres ; mais ce qui la frappa de quelque étonnement, ce fut de voir les peaux de plusieurs bêtes sauvages & terribles, pendües à des crochets d'or, qu'elle prit d'abord pour les bêtes mêmes. Elle detourna ses yeux avec quelque horreur, & les arrêta sur le milieu du salon, où il y avoit un beau palmier, & sur une de ses branches la peau de la biche aux pieds d'argent.	51 Mais Bela que Fada bem que gostaria de ter recebido uma instrução mais precisa, mas vendo que não tinha outro jeito, pôs a varinha à sua frente, que lhe mostrou o caminho. Andou por quase duas horas, bastante entediada por fazer apenas aquilo. Parou, enfim, e realmente viu um grande monte de folhas secas, no qual não deixou de atear fogo. A clareza logo ficou tão grande que ela pôde notar uma montanha bem alta, onde viu uma passagem escondida entre os matagais. Afastou-os com sua varinha e entrou num lugar obscuro, mas pouco depois viu que estava num grande salão de admirável arquitetura, iluminado por várias luzes. Mas aquilo que mais a chocou foram as peles de vários bichos selvagens e horríveis, penduradas em ganchos de ouro, que inicialmente pareciam ser os próprios bichos. Desviou os olhos com certo pavor, fixando-os no centro do salão, onde havia uma bela palmeira e a pele da corça dos pés de prata pendurada num de seus galhos.
52 Plus belle que Fée fut ravie de la voir, & la prenant avec sa baguette, elle la porta promptement dans le feu qu'elle avoit allumé	52 Mais Bela que Fada ficou radiante ao vê-la e, pegando-a com sua varinha, levou-a imediatamente para o fogo que havia

<p>à l'entrée de l'antré. Elle fut confumée au même instant ; & rentrant toute joyeufe dans le falon, elle pénétra dans plusieurs magnifiques Chambres. Elle s'arrêta dans une, où elle vit fur des tapis de Perse plusieurs petits lits dressez, & un plus beau que tous les autres sous un pavillon de drap d'or. Mais elle n'eut pas le loisir de confiderer long-temps une chofe qui luy paroiffoit si finguliere, elle entendit de grands éclats de rire, & parler fort haut diverses perfonnes.</p>	<p>acendido na entrada daquele antro. Foi consumida no mesmo instante. Retornando toda alegre ao salão, penetrou em inúmeros aposentos magníficos. Parou num que tinha, sobre tapetes da Pérsia, pequenas camas arrumadas e uma, mais bonita que as demais, estava sob um pavilhão de lençol de ouro. Mas não pôde ficar observando por muito tempo uma coisa que lhe parecia tão singular, pois ouviu grandes ataques de riso e várias pessoas falando alto.</p>
<p>53 Plus belle que Fée tourna ses pas de ce côté-là. Elle entra dans un lieu merveilleux, où il y avoit quinze jeunes perfonnes d'une beauté divine.</p>	<p>53 Mais Bela que Fada desviou seus passos para aquela direção. Entrou num lugar maravilhoso, onde havia quinze jovens de uma beleza divina.</p>
<p>54 Elle ne les surprit pas moins qu'elle fut surprise, l'excellence de sa perfonne les charma toutes, & il se fit en elles une suspension de tous leurs sens. Un silence attentif avoit succédé à des cris d'admiration. Mais une de ces belles perfonnes & plus belle que toutes les autres s'avance d'un air riant & gay vers nôtre charmante Princefse. Vous êtes ma libératrice luy dit-elle, je n'en sçaurois douter : nulle perfonne n'entre icy qui ne foit revêtuë de la peau d'un de ces animaux que vous avez veus à l'entrée de cette caverne; C'a été le sort de toutes ces belles perfonnes que vous voyez auprès de moy. Après dix jours de course inutile pour me prendre, elles étoient changées en autant d'animaux durant le jour & la nuit nous reprenons nos figures humaines, & vous charmante Princefse si vous ne m'eussiez delivrée, vous auriez été changée En lapin blanc, s'écria Plus belle que Fée, ah Madame ! il vaut mieux que j'aye conservé ma forme ordinaire, & qu'une si merveilleuse perfonne que vous ne foit plus biche, vous nous rendez</p>	<p>54 Não deixou de surpreendê-las menos do que fora ela própria surpreendida, a excelência de sua pessoa encantou a todas, produzindo nelas uma completa perda de sentidos. Um silêncio atento sucedera-se aos gritos de admiração. Mas uma dessas belas jovens, que era mais bela que as demais, aproximou-se da nossa encantadora princesa com um ar risonho e alegre, dizendo: — Você é minha libertadora, não tenho dúvida. Ninguém entra aqui sem estar revestida com a pele de algum daqueles animais que viste na entrada desta caverna. É o feitiço de todas essas belas jovens que vê ao meu lado. Após seis dias de caçada inútil para me prender, eram transformadas em vários animais, ficando assim durante o dia e retomando, à noite, as formas humanas. E você, encantadora princesa, se não tivesse me libertado, teria sido transformada num coelho branco! — Um coelho branco! — exclamou Mais Bela que Fada. — Ah, Senhora! Foi melhor ter conservado a minha forma comum para</p>

<p>à toutes nôtre liberté, reprit la Fée, passons joyeusement le reste de la nuit, & demain nous irons au Palais remplir toute la Cour d'étonnement.</p>	<p>que uma mulher tão maravilhosa não seja mais corça. — Você nos dá a todas nós a liberdade — continuou a fada —, aproveitemos alegremente o restante da noite e, amanhã, iremos ao palácio dar um susto em toda aquela Corte.</p>
<p>55 On ne sçauroit exprimer l'allegresse dont retentiffoit cette charmante demeure, & le ravissement où toutes ces belles personnes étoient d'aller jouir de la douceur de revivre pour ainfi dire, elles étoient toutes dans le même âge auquel elles avoient commencé leur course dans la Forest des Merveilles, & la plus âgée n'avoit pas vingt ans.</p>	<p>55 Não se podia exprimir o entusiasmo que repercutia naquela encantadora vivenda, nem o êxtase em que se encontravam todas aquelas belas jovens por gozarem do prazer que era voltar à vida, por assim dizer. Estavam todas com a mesma idade que tinham quando haviam começado sua caçada na Floresta das Maravilhas, a mais velha não tinha nem vinte anos.</p>
<p>56 La Fée voulut se mettre au lit pour trois ou quatre heures, elle fit coucher Plus belle que Fée avec elle, & desira sçavoir son aventure. Elle la luy conta d'un ton de voix si touchant, son discours étoit si simple & si plein de verité, qu'elle l'engagea sans reserve à servir ses amours, & à la rendre heureuse. Elle n'oublia pas de luy parler de Desirs, & d'abord la Fée luy fut favorable.</p>	<p>56 A fada quis ficar três ou quatro horas na cama e fez Mais Bela que Fada se deitar com ela, desejando saber de sua aventura. A princesa lhe contou tudo com uma voz tão comovente, seu falar era tão simples e tão cheio de verdade, que acabou convencendo-a sem reservas a servir seus amores e torná-la feliz. Não deixou de falar sobre Desejos e, de imediato, a fada consentiu favoravelmente.</p>
<p>57 Elles s'endormirent après un entretien assez long & qu'elles interrompoient agreablement par les charmantes careffes qu'elles se faifoient.</p>	<p>57 As duas adormeceram após uma conversa bastante longa, que só era interrompida pelas encantadoras carícias que trocavam prazerosamente.</p>
<p>58 Le lendemain elles prirent toutes le chemin du Palais, voulant surprendre agreablement les Fées. Elles quitterent sans regret la Forest des Merveilles, & arriverent sans bruit au Palais. Quand elles furent près de la derniere Cour, elles ouïrent mille sons harmonieux qui compoioient une excellente musique. Voicy quelque fête, dit la Fée, nous arrivons à</p>	<p>58 No dia seguinte, foram todas tomar o caminho do palácio, querendo de todo modo surpreender as fadas. Deixaram, sem lamentar, a Floresta das Maravilhas, chegando ao palácio em silêncio. Quando se aproximaram da última Corte, ouviram mil cantos harmoniosos que compunham uma música extraordinária.</p>

<p>propos, & avançant elles trouverent cette Cour toute remplie d'une foule incroyable.</p>	<p>— Alguma festa está acontecendo, chegamos bem na hora — disse a fada. E, ao avançarem, encontraram uma Corte totalmente lotada com uma multidão impressionante.</p>
<p>59 La Fée la fit ouvrir & passa avec sa troupe. Les premiers qui la connurent poufferent des cris jusqu'au Ciel, & bientôt on fçut le fujet d'une si grande joye ; mais en avançant toujours elle fut frappée par un étrange spectacle. Elle vit une jeune fille plus charmante que les graces & faite comme Venus, qui étoit attachée à un poteau près d'un bucher ou apparamment on l'alloit brûler.</p>	<p>59 A fada abriu caminho e passou com a sua trupe. Os primeiros que a reconheceram soltaram gritos em direção ao céu e logo se soube do motivo para tão grande alegria. Mas enquanto avançava, foi surpreendida por um estranho espetáculo. Viu uma jovem mais encantadora que o encanto e feita como Vênus, que estava amarrada a uma estaca próxima de uma fogueira, onde aparentemente iriam queimá-la.</p>
<p>60 Plus belle que Fée fit un grand cri reconnoissant Defirs, mais elle fut bien surprise quand au même moment elle ne la vit plus & qu'il parut en sa place un jeune homme si beau & si bienfait, qu'on ne se pouvoit lasser de le regarder. A cette vûë Plus belle que Fée fit encore un cri plus grand, & courant sans garder nulle mesure, elle se jeta à son col en disant milles fois c'est mon frere.</p>	<p>60 Mais Bela que Fada deu um grito muito alto ao reconhecer Desejos, mas ficou bastante surpresa quando, no mesmo instante, a viu desaparecer e surgir em seu lugar um rapaz tão belo e tão bem apessoado que não se podia cansar de observá-lo. Diante daquela visão, Mais Bela que Fada deu um grito ainda mais alto e, correndo sem nenhuma cautela, atirou-se em seu pescoço, dizendo mil vezes: — É o meu irmão!</p>
<p>61 C'étoit son frere aussi qui étoit cet heureux amant de la Princesse Defirs, qui craignant qu'on ne la fit mourir, venoit de luy donner la pierre de Gigés pour la soustraire à la cruauté de la Reine Nabote, il s'étoit ainsi par ce moyen découvert.</p>	<p>61 Era também seu irmão o feliz amante da princesa Desejos, que, temendo vê-la morta, vinha dar-lhe a pedra de Giges para poupá-la da crueldade da rainha Nanica, e que por esse mesmo motivo acabara sendo descoberto.</p>
<p>62 Le frere & la sœur se donnoient cent témoignages de tendresse ; l'invisible Defirs y méloit les siens, & sa voix se faisoit entendre quand son corps ne paroissoit pas, tandis que toutes les Fées dans un étonnement sans pareil, donnoient en mille manieres</p>	<p>62 Os dois irmãos davam-se cem testemunhos de ternura; a invisível Desejos misturava com a deles a sua; podia-se ouvir sua voz mesmo sem se mostrar visível. Enquanto isso, todas as fadas, num espanto sem precedentes, demonstravam de mil maneiras diferentes</p>

<p>differentes, d'éclatantes marques de leur joye, de revoir leur vertueufe Reine. Les bonnes Fées venoient se jeter à ses pieds, luy baifer la main & ses habits. Elles pleuroient, elles perdoient la parole, chacune s'exprimoit selon son caractere. Les mauvaises Fées ou les partifanes de Nabote faisoient aussi les empressées, & la politique donnoit un air de sincérité à leur fausse demonstration.</p>	<p>fervorosas marcas de felicidade ao reverem sua virtuosa rainha. As fadas bondosas vieram jogar-se aos seus pés, beijar-lhe as mãos e suas roupas. Choravam, ficavam sem palavras, cada uma se exprimia segundo sua personalidade. As fadas malvadas, que eram as partidárias de Nanica, também se faziam de bajuladoras. A essa falsa demonstração, a cortesia dava um ar de sinceridade.</p>
<p>63 Nabote elle même au defespoir de ce retour, se contraignoit avec un art dont elle seule étoit capable. Elle voulut d'abord ceder son pouvoir à la veritable Reine, qui d'un air grave & majestueux demanda pourquoi la jeune fille qu'elle avoit vûë, meritoit un pareil supplice, & depuis quel tems on solennifioit une mort cruelle par des fêtes & des jeux. Nabote s'excusoit fort mal, & la Reine l'écoutoit impatientement, quand l'amant de Defirs prenant la parole ; on punit cette Princesse, dit-il, parce qu'elle est trop aimable. On tourmente de même la Princesse ma sœur. Elles sont nées toutes deux telles que vous les voyez. Il pria lors sa maitresse d'enveloper la pierre de Gigés & elle parut. Defirs reparoissant charma tout ce qui la vit. Elles sont belles poursuivit-il, elles ont mille vertus qu'elles ne tiennent point des Fées, voila ce qui les soulève & les oblige à les persecuter. Quelle injustice de vouloir étendre un pouvoir tyrannique sur tout ce qui ne dépend point de vous ?</p>	<p>63 A própria Nanica, desesperada com esse regresso, limitava-se a fazer uma magia da qual somente ela era capaz de realizar. Quis, de início, ceder todo o seu poder à verdadeira rainha, que, com um ar grave e majestoso, perguntou por que a moça que tinha visto merecia um suplício daqueles e há quanto tempo solenizavam uma morte cruel com festas e jogos. Nanica não conseguia achar desculpas, a rainha escutava-a impacientemente, quando o amante de Desejos, tomando a palavra, disse: — Puniram essa princesa porque é graciosa demais. Atormentam igualmente a princesa minha irmã. Ambas nasceram tal como você as vê. Ele rogou em seguida à sua amante que retirasse a pedra de Giges. Desejos, reaparecendo, encantou a todos os que a viram. — Elas são belas — prosseguiu ele —, possuem mil virtudes que não foram concedidas pelo poder das fadas, eis o que as incomoda e as obriga a persegui-las. Quanta injustiça querer dedicar todo o poder tirânico sobre tudo aquilo que não depende de vocês!</p>
<p>64 Le Prince se tût. La Reine se tourna vers l'assemblée d'un air agreable. Je demande, leur dit-elle, qu'on me donne ces trois personnes. Elles auront le fort le plus heureux</p>	<p>64 O príncipe se calou. A rainha voltou-se para a assembleia com um ar amigável, dizendo: — Exijo que me entreguem essas três pessoas. Terão o mais feliz dos destinos que</p>

<p>que des mortels puissent avoir. Je dois assez à Plus belle que Fée, & je récompenserai ce qu'elle a fait pour moy par les bonheurs les plus confants.</p>	<p>qualquer mortal possa ganhar. Devo muito a Mais Bela que Fada e recompensarei o que ela fez por mim com as felicidades mais duráveis.</p>
<p>65 Vous regnerés, Madame, poursuivit-elle, en se tournant vers Nabote, cet Empire est assez grand pour vous & pour moy. Allez dans les belles Îles qui vous appartiennent. Laissez-moy vôtre fils, je l'associe à mon pouvoir, & je veux qu'il épouse Plus belle que Fée. Cette union nous reconciliera tous.</p>	<p>65 — Você reinará, Senhora — prosseguiu, virando-se para Nanica —, este império é grande o bastante para nós duas. Vá até as belas ilhas que pertencem a você. Deixe-me seu filho, irei associá-lo ao meu poder, quero que ele se case com Mais Bela que Fada. Essa união nos reconciliará a todos.</p>
<p>66 Nabote enrageoit de tout ce qu'ordonnoit la Reine. Mais quoy elle n'étoit pas la plus forte ; elle n'avoit qu'à obeïr, elle alloit faire de mauvaise grace, quand on vit arriver le beau Phraates suivi d'une galante jeunesse qui composoit la Cour, il venoit rendre ses hommages à la Reine, & se rejouïr de son retour. Mais en passant il attacha sa vûe sur Plus belle que Fée, & luy fit voir par des regards passionnez que c'étoit son premier devoir.</p>	<p>66 Nanica estava enfurecida com tudo aquilo que ordenava a rainha. Mas fazer o quê? Ela não era a mais forte. Só lhe restava obedecer, ia fazer a contragosto. Viram chegar o belo Fraates, seguido de uma galante juventude que formava sua Corte. Vinha oferecer homenagens à rainha e rejubilar-se com o seu regresso. Mas, ao passar, fixou o olhar em Mais Bela que Fada e demonstrou-lhe, com olhares apaixonados, qual seria seu primeiro dever.</p>
<p>67 La Reine l'embrassa & luy presenta Plus belle que Fée le priant de la recevoir de sa main, il ne faut pas demander s'il obeït avec joye s'écriant avec transport.</p>	<p>67 A rainha o beijou e apresentou-lhe Mais Bela que Fada, rogando que aceitasse sua mão. Mas não era preciso exigir algo que ele obedecia com alegria. E, extasiado, declamava:</p>
<p>68 <i>Dieu des amans, vous payés la constance, De mille travaux amoureux ; Vous allés devenir pour combler tous mes veux, Mon plaisir & ma recompense.</i></p>	<p>68 <i>Deus dos amantes, pagais o rigor De mil esforços amorosos; Não mais sofrerei por desejos calorosos, Pois terei todo o seu ardor.</i></p>
<p>69 Les deux mariages se celebrent dès le même jour : ils furent si heureux qu'on dit que ce sont les seuls époux qui ont gagné la vigne d'or, & que ceux dont on a parlé depuis n'ont été que des idées.</p>	<p>69 Os dois casamentos foram celebrados no mesmo dia. Foram tão felizes para sempre que todo mundo comenta que são os únicos a ter conseguido as bodas de ouro, e que outros que vieram depois nunca sentiram nada</p>

	igual.
70 Ainfi la vertue triomphe des malheurs qu'on luy fufcite. L'envie & la jaloufie ne fervent qu'à la faire briller, & fouvent la juftice du Ciel permet qu'elle foit heureufe.	70 Assim, a virtude triunfa sobre as mazelas que a provocam. A inveja e a cobiça só a fazem brilhar ainda mais e, quase sempre, a justiça do céu permite que seja feliz.
71 Il eft une destinée qui veille à la conduite des hommes & qui leur fait furmonter tout ce que l'on veut oppofer à leur bonheur.	71 Há um destino que vela pela condução da humanidade e que a ajuda a superar tudo aquilo que tentam opor à sua felicidade.
72 <i>Naiffez fous un afstre prospere, Sans être façonné par l'art. Tout vous réüffira la plus cruelle affaire, Se rendra bonne un jour par un coup du hazard. La fortune un temps nous accable, Mais c'est après pour nous mieux affifter, Le bonheur fe fait bien goûter, A qui se reffouvient d'un état miferable. Mauvaise Fée étale fon pouvoir, A la vertu toujourn elle fait des obstacles, Fée en ce temps fe fait encore voir, Mais on ne voit plus de miracles.</i>	72 <i>Nasça sob um astro da sorte, Sem o sortilégio ajudar. Tudo obterá, mesmo no infortúnio mais forte, O acaso vai um dia a ventura mostrar; A fortuna até nos assola, Mas apenas para nos fazer ver Que a alegria se pode ter, Mesmo para aqueles que a vida desconola. Usa seu dom a fada má, E contra a virtude coloca alguns entraves; Fada ainda aparecerá, Porém agora sem milagres.</i>

3.2 L'ENCHANTEUR / "O BELOMAGO"

L'ENCHANTEUR <i>Les contes des contes (1698)</i>	O BELOMAGO <i>Tradução minha (2020)</i>
AVIS <i>L'Enchanteur est pris d'un ancien Livre gothique nommé Perfeval. On y a retranché beaucoup de choses qui n'étaient pas fuivant nos moeurs. On y en a ajoûté bien d'autres auffi. Quelques nom font changés. C'est le feul Conte qui ne foit pas tout entier de l'Auteur ; tous les autres font purement de fon invention.</i>	ADVERTÊNCIA <i>"O Belomago" baseia-se num antigo livro gótico intitulado Perceval. Suprimiram-se muitos elementos que não estavam de acordo com os nossos costumes. Acrescentaram-se muitos outros também. Alguns nomes foram alterados. É o único conto que não é inteiramente da autora; os demais são puramente de sua invenção.</i>
1 Il y eut autrefois un Roy que l'on appelloit le	1 Houve uma vez um rei conhecido como "o

bon Roy ; parce qu'il étoit vertueux & juſte, aimé de ſes ſujets, cheri de ſes voifins.	Bom Rei", pois era virtuoso e juſto, amado por ſeus súditos, querido por ſeus vizinhos.
2 Comme ſa renommée, étoit répanduë par toute la terre, un autre Roy vint dans ſes Etats pour luy demander une femme : le bon Roy honoré d'une telle confiance, choiſit la plus charmante de toutes ſes nièces, & la luy promit, on l'appelloit Ifene la belle.	2 Como ſua fama tinha ſe eſpalhado por toda a região, um outro rei veio a ſeus domínios para requisitar uma eſpoſa. O Bom Rei, honrado com tamanha confiança, eſcolheu a mais encantadora de todas as ſuas sobrinhas para ſer ſua prometida. Chamava-ſe Iſena, a Bela.
3 On fit à ſçavoir par toute la terre un ſi illuſtre mariage, afin que chacun le vit celebrer par des fêtes & des jeux, il y vint tant de monde que c'étoit merveille.	3 Anunciaram por todo o reino um tão iluſtre caſamento, para que que todo mundo o viſſe celebrar com festividades e jogos. Foi uma maravilha tanta gente aparecer.
4 Entre tant de Princes le Seigneur des Iſles lointaines ſe fit extrêmement remarquer. Il étoit fort bien fait & grand enchanteur.	4 Entre tantos príncipes, o Senhor das Ilhas Distantes ſe destacou excepcionalmente. Muito bem apessoado, era um grande e belo mago.
5 Dés qu'il vit Iſene la belle il en devint amoureux, & fut tres-fâché de voir qu'elle alloit être à un autre ; il ſe flattoit que s'il fût arrivé plûtôt, & qu'il l'eût demandée au bon Roy, qu'il l'auroit obtenuë.	5 Assim que viu Iſena, a Bela ſe apaixonou, ſentindo baſtante incômodo ao ver que ela eſtava prometida a outro. Vangloriava-ſe de que, ſe tivesse chegado mais cedo e a pedido ao Bom Rei, a teria conquistado.
6 Dans cette penſée il ſ'affligeoit & tourmentoit ſon eſprit ſur les expediens dont il pourroit ſe ſervir, pour avoir la poſſeſſion d'une beauté ſi accomplie.	6 Com eſſe pensamento, aſſigia-ſe e atormentava ſeu eſpírito para encontrar expedientes que pudessem ajudá-lo a poſſuir uma beleza tão perfeita.
7 Le mariage ſe fit enfin à ſon grand regret, mais il diſpoſa ſi bien de ſes arts, que la nuit des nôces quand on eut couché la mariée, on la laiſſa ſeule ſelon la coûtume de ce tems-là, & elle par une puiffance ſecrete ne pût demeurer dans ſon lit, elle en ſortit & entra dans un cabinet qui étoit à côté de ſa chambre, elle ſ'allit ſur un petit lit de repos, ſ'amuſant à regarder les raretez de ce beau lieu, ce cabinet étant tout éclairé ; mais elle	7 O caſamento, enfin, aconteceu para ſeu grande peſar, mas ele dominava tão bem ſuas magias que, na noite de núpcias, momento em que ſe deita com a noiva, deixaram-na a sós, ſegundo o coſtume daquele tempo, e ela, por uma força ſecreta, não conſeguindo permanecer em ſua cama, ſaiu e acabou entrando num gabinete contíguo ao ſeu quarto; ſentou-ſe ſobre um pequeno ſofá, divertindo-ſe a observar as raridades daquele

<p>eut bien-tôt une autre occupation quand elle vit entrer le Seigneur des Illes lointaines.</p>	<p>belo lugar; o gabinete estava todo iluminado. Mas logo arrumou outra distração quando viu entrar o Senhor das Ilhas Distantes.</p>
<p>8 Il se mit à genoux devant elle, luy dit qu’il l’aimoit, & elle sentit une si grande inclination pour luy, que toute la magie ne peut former rien de semblable, s’il n’est pris dans un sentiment naturel.</p>	<p>8 Ele se colocou de joelhos diante dela, dizendo que a amava; e ela sentiu uma inclinação tão grande por ele, que nem com toda a mágica do mundo poder-se-ia criar algo parecido se não houvesse um sentimento natural.</p>
<p>9 Il dit à la Reine les plus belles choses du monde : elle y répondit si bien qu’il se crut heureux, & il luy avoua qu’il avoit mis dans le lit du Roy une esclave qu’il prendroit pour elle. Isene en rit, & passa la nuit à se moquer de son mary, & le jour étant venu, elle parut comme si de rien n’étoit.</p>	<p>9 Disse à rainha as mais belas coisas que se pode ouvir, ao que ela respondeu de modo bastante agradável. Ele se viu feliz e confessou que havia colocado na cama do rei uma escrava à sua semelhança para enganá-lo. Isena riu e passou a noite a zombar de seu marido; ao raiar do dia, voltou como se nada tivesse acontecido.</p>
<p>10 Le Roy fort charmé de la bonne fortune qu’il avoit eue, se trouvoit le plus content de tous les hommes, mais l’Enchanteur étoit le plus amoureux & le plus satisfait, il remporta tous les prix des tournois, il donna cent marques d’amour à Isene la belle, ou perfonne ne prit garde ; ils se regardoient à la dérobée, s’ils danfoient ensemble ils se ferroient la main, ils beuvoient à table dans le même verre, rien n’est comparable à la félicité des commencements d’amour.</p>	<p>10 O rei, muito encantado com a boa fortuna que havia recebido, achava-se o mais contente de todos os homens; contudo, era o Belomago o mais apaixonado e o mais satisfeito. Conquistava todos os prêmios de torneios e dava cem provas de amor a Isena, a Bela, e ninguém percebia. Olhavam-se à socapa, cerravam-se as mãos quando dançavam juntos, bebiam à mesa no mesmo copo. Nada pode ser comparado à felicidade de um amor que está começando.</p>
<p>11 La seconde nuit l’Enchanteur fut encore avec la Reine, & il mit son esclave dans le lit du Roy. La journée se passa en ces témoignages d’amour qui, bien que donnez misterieusement ont un charme infini pour les ames delicates.</p>	<p>11 Na segunda noite, o Belomago ficou novamente com a rainha e colocou sua escrava na cama do rei. O dia transcorreu nesse clima de declarações de amor que, embora dadas secretamente, possuem um encanto infinito para as almas delicadas.</p>
<p>12 La troisiéme nuit fut semblable aux deux autres, si l’Enchanteur eut les mêmes</p>	<p>12 A terceira noite passou de forma semelhante às duas anteriores. Se o Belomago gozou dos</p>

douceurs, le Roy en crut trouver auffi auprès de celle qu'il avoit mise au côté de ce Prince.	mesmos deleites, o rei também pensou tê-los junto àquela que fora colocada ao seu lado.
13 Les fêtes finies chacun se retira & ce Roy prit congé du bon Roy, & mena sa nouvelle épouse dans ses Etats.	13 Com o fim das festividades, todo mundo partiu, e esse rei despediu-se do Bom Rei, levando a nova esposa para seu reino.
14 Peu de tems après, elle s'aperçut qu'elle étoit grosse, & le terme étant venu, elle accoucha du plus beau Prince qu'on eût jamais vû, il se nommoit Carados.	14 Pouco tempo depois, a rainha percebeu que estava grávida e, com o fim da gravidez, deu à luz o mais belo príncipe jamais visto. Ele recebeu o nome de Carados.
15 Le Roy l'aimoit passionnement, parce qu'il en croyoit être le pere, & la Reine le cherissoit avec une grande tendresse.	15 O rei o amava apaixonadamente, pois achava que era seu pai; a rainha estimava-o com grande ternura.
16 Il grandissoit à vûë d'œil & devenoit plus beau de jour en jour : on eût dit à douze ans qu'il en avoit dix-huit, dès qu'on luy montroit quelque chose, il la sçavoit le moment d'après mieux que les maîtres ; il dançoit bien, il chantoit de même, montoit bien à cheval, faisoit dans la perfection tous les exercices, sçavoit l'histoire & n'ignoroit rien de ce qu'un grand Prince doit sçavoir.	16 Ia crescendo a olhos vistos, tornando-se mais belo a cada dia que passava. Diziam que, aos seus doze anos, parecia ter dezoito. Toda vez que lhe ensinavam alguma coisa, aprendia na mesma hora e superava seus mestres. Dançava bem, cantava tão bem quanto, montava bem um cavalo, realizava com perfeição todos os seus exercícios, possuía um bom conhecimento de história e não ignorava nada do que um grande príncipe deve saber.
17 Il entendoit si souvent parler de la Cour du bon Roy, qu'il luy prit une forte envie d'y aller, il la témoigna au Roy & à la Reine qui la blâmerent ne pouvant consentir à voir éloigner un enfant si aimable.	17 Ouvia quase sempre falar da Corte do Bom Rei, tanto que foi dominado por um forte desejo de para lá se dirigir. Revelou sua intenção ao rei e à rainha, que o repreenderam, não podendo consentir em ver afastar-se um filho tão amável.
18 Mais le jeune Carados ne pût souffrir la résistance qu'on luy faisoit, il en tomba malade de chagrin, & son pere & sa mere voyant qu'il empireroit de jour à autre, se résolurent à le contenter. Ils luy firent un bel équipage, & après l'avoir embrassé mille fois ils le laisserent partir.	18 Mas o jovem Carados não pôde suportar a negativa que lhe faziam, caiu doente de tristeza, e seu pai e sua mãe, vendo-o piorar dia após dia, acabaram cedendo à sua vontade. Prepararam-lhe uma bela comitiva e, depois de beijá-lo mil vezes, deixaram-no partir.

<p>19 Je ne diray point comme il fut reçu à la Cour du bon Roy, cela se doit entendre, on luy fit cent careffes, & tout le monde étoit étonné de le voir si bien fait, si beau, & si charmant.</p>	<p>19 Nem preciso dizer como foi recebido na Corte do Bom Rei, disse todos devem ter ouvido falar. Fizeram-lhe cem afagos, todo mundo ficou surpreso de vê-lo tão bem apessoado, tão belo e tão encantador.</p>
<p>20 Il acheva de se perfectionner dans cette Cour, il fut à la guerre, & fit des actions si belles qu'on ne parloit que de sa valeur.</p>	<p>20 Acabou aperfeiçoando seus talentos nessa Corte; foi à guerra e realizou ações tão belas que só falavam de sua bravura.</p>
<p>21 Il avoit dix-huit ans quand la fête du Roy arriva, c'étoit le jour de sa naissance qu'il avoit accoutumé de célébrer avec beaucoup de splendeur.</p>	<p>21 Tinha dezoito anos quando a festa do Bom Rei aconteceu; era o dia de seu nascimento, que era celebrado sempre com muito esplendor.</p>
<p>22 Il tenoit une Cour pleniére, & accordoit ordinairement tout ce qu'on luy demandoit. Son trône étoit élevé dans une salle prodigieusement grande, dont le devant qui donnoit dans la campagne étoit fait en grandes arcades qui prenoient depuis le haut jusques au bas ; ainsi l'on pouvoit aisément voir ceux qui venoient & c'étoit là qu'une belle & innombrable assemblée entouroit le trône du Roy.</p>	<p>22 O Bom Rei mantinha uma Corte plenária, concebendo, como sempre, tudo o que lhe pediam. Seu trono estava erguido numa sala prodigiosamente grande, cuja fachada, que dava para o campo, era ornamentada com grandes arcadas que iam de cima até embaixo; assim podiam ver facilmente quem se aproximava, e era ali que uma bela e incontável assembleia cercava o trono do rei.</p>
<p>23 Il avoit une fort belle femme qui étoit auprès de luy, avec un tres-grand nombre de Princeffes & de Dames.</p>	<p>23 Possuía uma esposa muito bela, que ficava ao seu lado juntamente com um grande grupo de princesas e damas.</p>
<p>24 On ne songeoit qu'à se réjouir, & tous les esprits étoient disposés à la joye. Carados brilloit dans cette assemblée comme la rose au dessus des autres fleurs quand on apperçut dans la plaine un Cavalier sur un beau cheval blanc à crin isabelle qui s'avançoit de la meilleure grace du monde.</p>	<p>24 Não queria saber de mais nada além de se regozijar, todos os espíritos estavam dispostos à alegria. Carados brilhava nessa assembleia como a rosa que se destaca sobre outras flores, quando avistaram, lá na planície, um cavaleiro montado num belo cavalo branco, com crina isabelina, que avançava na maior elegância do mundo.</p>
<p>25 Etant assez près pour être discerné, on</p>	<p>25 Estando próximo o bastante para ser</p>

<p>remarquá qu'il étoit vétu de verd, ceint d'une magnifique écharpe, à laquelle pendoit une épée fi brillante de pierreries, qu'on n'en pouvoit supporter l'éclat. Ce jeune homme étoit divinement beau, cent boucles de cheveux blonds lui couvroient toutes les épaulés : il avoit une couronne de fleur fur fa tête, un air vif & gai animoit son vifage, & il alloit en chantant tres agreablement.</p>	<p>discernido, notaram que ele vinha vestido de verde, cingido de uma magnífica correia, da qual pendia uma espada cravejada de pedras preciosas tão radiantes, que não se podia suportar o brilho. O rapaz era divinamente belo, cem madeixas de seu cabelo loiro cobriam-lhe os ombros, portava uma coroa de flores sobre a cabeça, um ar vívido e alegre animava seu semblante e vinha cantando muito graciosamente.</p>
<p>26 Quand il fut prés de la Sale il descendit legerement à terre, & les gens du bon Roy bien appris emmenerent son cheval & en eurent foin.</p>	<p>26 Quando chegou perto da sala do trono, desceu ligeiramente ao chão, e os homens do Bom Rei, bem instruídos, conduziram seu cavalo e dele cuidaram.</p>
<p>27 Il entra dans le lieu où étoit le bon Roy d'une façon fi agreable qu'il attira les regards de toute l'affemblée ; les Dames surtout le trouverent charmant, il s'avança vers le trône du bon Roy avec une noble hardiessé, après avoir salué une fi illustre compagnie.</p>	<p>27 Entrou com tanta graça onde estava o Bom Rei, que atraiu os olhares de toda a assembleia; sobretudo as damas o acharam encantador. Ele seguia na direção do trono do Bom Rei com uma nobre ousadia, após ter saudado tão illustre companhia.</p>
<p>28 Il se mit à genoux devant le Roy, detacha son épée & la mit à ses pieds. Sire, luy dit-il, je viens demander un don à votre Majesté, j'espere de fa bonté qu'elle ne me le refusera pas en un jour fi solennel.</p>	<p>28 Ajoelhou-se perante o rei, sacou sua espada e colocou-a a seus pés, dizendo: — Senhor, venho pedir um dom a Vossa Majestade. Espero que a vossa gentileza não se negue a atender-me em data tão solene como esta.</p>
<p>29 Parlés, agreable Etranger, luy repondit le bon Roy, je ne refuse rien en un jour comme celui-cy, & ce ne feroit pas pour vous que je commencerois un refus qui ne m'est pas ordinaire, je vous donne ma parole, que quoy que vous demandiez, vous l'obtiendrez.</p>	<p>29 — Peça, adorável estrangeiro — respondeu o Bom Rei —, nunca recuso nada em semelhante data, e não seria para você que começaria a fazer algo que não é de meu feitio. Tem minha palavra, seja lá o que desejar, você o obterá.</p>
<p>30 Cela étant, repliqua le jeune homme, je vous demande, Sire, l'acoléé pour l'acoléé.</p>	<p>30 — Sendo assim — replicou o rapaz —, peço-vos, Senhor, a acolada pela acolada.</p>
<p>31 Que veut dire cela ? s'écria le Roy tout surpris ! Vous propofez une Enigme au lieu</p>	<p>31 — O que você quer dizer com isso? — exclamou o rei, com surpresa. — Propõe-me</p>

<p>de demander une grace ; je ne vous entens point, & lors le bon Roy se tournant vers toute l'assemblée, il leur demanda s'ils sçavoient ce que ces paroles vouloient dire, & luy ayant esté répondu qu'on ne sçavoit pas ce qu'elles signifioient, il dit encore au jeune homme de s'expliquer mieux.</p>	<p>um enigma em vez de pedir uma graça. Não lhe darei mais ouvidos. Em seguida, o Bom Rei, voltando-se para toda a assembleia, perguntou se sabiam o que aquelas palavras queriam dizer; responderam que não faziam ideia, e ele teve de pedir novamente ao rapaz para que se explicasse melhor.</p>
<p>32 L'acolée pour l'acolée, répondit le jeune homme, ne veut dire autre chose, Sire, si ce n'est qu'il faut que quelqu'un de cette noble assemblée me coupe la tête avec mon épée que voilà.</p>	<p>32 — A acolada pela acolada — respondeu o rapaz — não quer dizer outra coisa, Senhor, senão que alguém dessa nobre assembleia corte-me a cabeça com minha espada que aqui apresento.</p>
<p>33 A cette demande l'assemblée fit une longue exclamation d'étonnement, le Roy en pensa tomber de son trône de surprise, la Reine en fronça le sourcil d'horreur, & toutes les belles Dames qui étoient avec elle en témoignèrent du chagrin.</p>	<p>33 Diante desse pedido, a assembleia soltou uma longa exclamação de espanto. O Bom Rei pensou cair de seu trono de surpresa; horrorizada, a rainha franziu a testa, e todas aquelas belas damas que estavam com ela demonstraram seu desconsolo.</p>
<p>34 Le bon Roy voulut s'excuser de tenir une si barbare promesse, & dit qu'on l'avoit surpris, mais le jeune homme obstiné tint ferme, & dit au Roy que son honneur y étoit engagé. Le Roy étoit dolent au possible, il eut beau demander si quelqu'un vouloit faire cette horrible execution ; personne ne disoit mot, dont le Roy étoit encore plus fâché, en vain il témoignoit à ce jeune homme qu'il venoit troubler cruellement la joye de ce jour. Il demeura inflexible à vouloir qu'on lui coupât la tête.</p>	<p>34 O Bom Rei quis eximir-se de cumprir uma promessa tão bárbara e disse que fora pego de surpresa; mas o rapaz, obstinado, manteve-se firme e disse ao rei que sua honra dependia disso. O rei não podia estar mais aflito. Embora perguntasse se alguém queria consumir a horrível execução, ninguém dizia nada, o que o deixava ainda mais aborrecido. Em vão, testemunhava ao rapaz que seu pedido vinha inquietar cruelmente a alegria daquela data; mas ele permaneceu inflexível em querer que lhe cortassem a cabeça.</p>
<p>35 Enfin Carados s'avance, & dit au Roy qu'il lui étoit trop devoüé pour souffrir l'affront que ce jeune homme luy vouloit faire par l'impossibilité qu'il croyoit avoir mise au don qu'il avoit accordé, & qu'il étoit prêt de degager sa parole.</p>	<p>35 Enfim, Carados aproximou-se e disse ao Bom Rei que lhe era devoto demais para tolerar a afronta que o rapaz queria fazer por meio de uma impossibilidade que ele acreditava ter imposto ao dom que o rei havia concedido, e que estava pronto para cumprir</p>

	sua palavra.
<p>36 Le jeune homme fit un sourire agreable en regardant Carados ; & luy dit, qu'il étoit prêt à recevoir la mort. On apporta un billot ; Carados tira la fatale épée, le jeune homme se mit à genoux, & tous les yeux étoient attentifs à un spectacle si étonnant, quand Carados separa d'un coup la tête du corps qui fit trois tours, & bondissant trois fois, elle alla se replanter sur son tronc, & le jeune homme se releva avec une disposition toute gaillarde.</p>	<p>36 O rapaz, olhando para Carados, mostrou um sorriso amigável e disse que estava pronto para receber a morte. Trouxeram um cepo. Carados sacou a fatal espada. O rapaz ajoelhou-se e todos ficaram atentos diante de um espetáculo tão impressionante como esse, quando Carados separou, com um só golpe, a cabeça do corpo, a qual deu três voltas e, saltitando três vezes, foi replantar-se em seu tronco, e o rapaz levantou-se com uma disposição cheia de vigor.</p>
<p>37 Si on avoit esté surpris de la demande qu'il avoit faite, on le fut bien plus de sa resurrection. Après de grands cris, un silence d'admiration tint longtems tous les esprits comme enchantez.</p>	<p>37 Se já estavam surpresos com o pedido que ele tinha feito, ficaram ainda mais com sua ressurreição. Após grandes gritos, um silêncio de admiração manteve por um tempo todos os espíritos como que enfeitiçados.</p>
<p>38 Le bon Roy fut fort aise de cette aventure, & le jeune Carados encore plus que lui, de n'avoir commis qu'un meutre si innocent ; mais ce jeune homme se rapprochant gayement du Roy se remit à genoux.</p>	<p>38 O Bom Rei ficou muito aliviado com essa aventura e, mais ainda, o jovem Carados, por não ter cometido um assassinato tão inocente. Mas aquele jovem rapaz, reaproximando-se alegremente, ajoelhou-se novamente, dizendo:</p>
<p>39 Sire, luy dit-il, je vous fomme de me tenir le don que vous m'avez accordé ; & quoy, repliqua le Roy, ne l'ay-je pas fait ? non, Sire, pourfuivit-il, il n'y en a que la moitié : je vous ay demandé l'acoolée pour l'acollée, Carados me l'a donnée, il faut à présent que je la luy rende, & que je luy coupe la tête aussi.</p>	<p>39 — Senhor, volto a reivindicar o dom que me havíeis concedido. — O quê? — replicou o Bom Rei — Já não o fiz? — Não, Senhor — prosseguiu —, recebi apenas a metade. Pedi a acolada pela acolada. Carados deu-me a sua parte, falta agora retribuir e cortar sua cabeça também.</p>
<p>40 A cette proposition tout le monde éleva la voix, sur tout on entendit mille cris feminins qui sembloient s'opposer à une demande si barbare, le Roy fut consterné, la Reine & toutes les Dames éperduës, l'assemblée troublée, tant on aimoit Carados, luy seul</p>	<p>40 Diante dessa proposta, todo mundo elevou a voz; sobretudo, ouviam-se mil gritos femininos que pareciam opor-se a um pedido tão bárbaro. O Bom Rei ficou consternado; a rainha e todas as damas, desesperadas; a assembleia, perturbada; tanto amavam</p>

<p>parut tranquille, & dit au Roy qu'il étoit trop heureux de répandre son sang pour degager son honneur.</p>	<p>Carados. Apenas ele parecia tranquilo; disse ao rei que ficaria bastante contente em derramar o próprio sangue para defender sua honra.</p>
<p>41 Le jeune homme le regarda encore en fouriant, & se tournant vers le bon Roy, Sire, luy dit-il, j'ay assez troublé le plaisir de cette fête, ce feroit trop d'agitation pour un jour, je remets l'exécution de cette affaire d'aujourd'huy à un an, où je supplie tous ces Princes & ces Seigneurs de s'y trouver, je reviendray à pareil jour, pour l'exécution de vôtre parole, & nous verrons si Carados aura autant de courage pour souffrir la mort, qu'il a eu de fermeté à me la vouloir donner.</p>	<p>41 O rapaz continuava a olhar para ele, sorrindo, e voltando-se para o Bom Rei, disse: — Senhor, já perturbei bastante o prazer desta festa, seria muita agitação para um dia só. Deixarei que essa execução seja feita daqui a um ano, quando espero contar com a presença dos príncipes e senhores que aqui encontram-se presentes. Voltarei num dia como este, para que seja feita a execução de sua palavra, e nós veremos se Carados terá tanta coragem assim para suportar a morte com a mesma firmeza de agora.</p>
<p>42 Après cela on se mit à table, le banquet fut fort mélancolique, & tous les conviés étoient tristes pour le destin de Carados.</p>	<p>42 Depois disso, puseram-se à mesa; o banquete transcorreu muito melancólico, todos os convivas mostraram-se tristes pelo destino de Carados.</p>
<p>43 L'année se passa en des occasions de gloire pour ce Prince, il fit cent belles actions, & il fut le premier qui au bout de l'an, se rendit dans la salle de l'assemblée : tout le monde étoit consterné, & on avoit la vûë incessamment attachée du côté de la campagne, esperant toujours que peut-être on ne verroit pas celui dont on craignoit tant l'arrivée.</p>	<p>43 O ano decorreu cheio de glória para o príncipe. Realizou cem belas ações e, passado o prazo, foi o primeiro a comparecer na sala da assembleia. Todo mundo estava consternado, ficavam incessantemente com os olhares na direção do campo, na expectativa de quem sabe não verem aquele cuja chegada era tão temida.</p>
<p>44 Il parut enfin monté sur le même cheval avec son habillement verd, son echarpe, sa belle épée & sa couronne de roses, il chantoit comme l'autre fois, & il fut du même air au pied du trône du Roy, luy demander l'accomplissement de sa parole. Le bon Roy le pria vainement de s'en deporter, & la Reine voyant que le Roy ne gagnoit rien sur</p>	<p>44 Ele, enfim, apareceu, montado no mesmo cavalo, com sua vestimenta verde, sua correia, sua bela espada e sua coroa de rosas; cantava como da outra vez, e foi com o mesmo ar até o trono do rei pedir o cumprimento de sua palavra. O Bom Rei rogou-lhe em vão para que desistisse da ideia, e a rainha, vendo que o rei não</p>

<p>fon esprit vint avec toutes les Dames le conjurer de laisser toute la vie à Carados, luy offrant la plus belle des Nièces du Roy avec la moitié de son Royaume, mais les prieres & les larmes de la Reine n'obtinrent rien.</p>	<p>conseguia convencê-lo, veio com todas as damas suplicar-lhe que poupasse a vida de Carados, oferecendo em troca a mais bela das sobrinhas do rei, bem como a metade de seu reino; mas as preces e as lágrimas da rainha nada obtiveram.</p>
<p>45 Le seul Carados ne paraissoit point émeu du peril qui le menaçoit, il s'avance d'une contenance assurée vers le bon Roy, & le pria de faire finir promptement une chose qui aussi bien étoit inévitable.</p>	<p>45 Apenas Carados não parecia estar abalado diante do perigo que o ameaçava. Aproximou-se com uma atitude confiante na direção do Bom Rei, rogando-lhe para que o deixasse concluir o quanto antes uma coisa que era tão irremediável.</p>
<p>46 Le billot fut porté & le Prince tendit la gorge : le jeune homme leva son épée, & la tint si long tems en l'air, que Carados jettant sur luy des regards qui eussent attendry la cruauté même. Achevez, luy dit-il, vous me donnez milles morts pour une.</p>	<p>46 O cepo foi trazido e o pescoço do príncipe oferecido. O rapaz ergueu sua espada, mantendo-a no ar por tanto tempo que Carados, lançando para ele olhares que teriam enternecido até mesmo a crueldade, disse: — Vá logo! Você está me dando mil mortes em vez de uma.</p>
<p>47 A ces paroles le jeune homme hauffa davantage le bras, & après cela il remit tranquillement son épée au fourreau, & tendit la main à Carados pour le relever. Levez-vous, jeune Prince, luy dit-il, vous aviez donné en cent occasions des marques de vôtre courage, je suis bien-aïse qu'on aye veu une de vôtre fermeté.</p>	<p>47 Ao ouvir aquelas palavras, o rapaz ergueu ainda mais o braço e repôs tranquilamente sua espada na bainha, estendendo a mão para ajudar Carados a levantar-se, dizendo: — Fique de pé, jovem príncipe. Você me demonstrou em cem ocasiões provas de sua coragem. Estou muito satisfeito por termos contemplado tamanha convicção como a sua.</p>
<p>48 Mille cris de joye furent pouffez jusqu'au ciel pour un sucez si peu attendu. Le bon Roy descendit du trône & vint embrasser le jeune homme, la Reine, les Dames, toute l'assemblée paroisoient plutôt des personnes troublées que des personnes raisonnables.</p>	<p>48 Mil gritos de alegria foram lançados aos céus por um sucesso tão pouco esperado. O Bom Rei desceu do trono e foi abraçar o rapaz. A rainha, as damas, toda a assembleia, pareciam mais pessoas malucas do que sensatas.</p>
<p>49 Le Festin fut rempli d'allegresse & le jeune homme demanda à parler en particulier à Carados, ils passerent tous deux dans une</p>	<p>49 A euforia tomou conta do festim; o jovem rapaz pediu para falar em particular com Carados e foram os dois para uma galeria,</p>

<p>galerie ; où le jeune homme après bien des careffes qu'il fit à Carados luy apprit qu'il étoit le Seigneur des Illes lointaines, & qu'il étoit fon pere : à cette nouvelle le Prince rougit, & fon vifage s'alluma de colere, il dit à l'Enchanteur que cela n'étoit point vrai ; qu'il vouloit noircir la reputation d'Ifene la belle, & que le Roy fon mary étoit fon pere. L'Enchanteur fut furpris de trouver un fi mauvais naturel. Vous êtes un ingrat, luy répondit-il, mais vous n'en êtes pas moins mon fils, c'est moy qui vous ay doüé de tant de belles qualitez, qui vous font aimer de tout le monde. ha ! Carados, j'ay peur que vous ne vous repentiez de la dureté que vous me témoignez.</p>	<p>onde, após fazer muitos afagos em Carados, contou-lhe que era o Senhor das Ilhas Distantes, e que era seu pai. Diante de tal notícia, o príncipe corou, seu rosto acendeu-se em cólera; disse ao Belomago que aquilo não era verdade, que queria macular a reputação de Isena, a Bela, e que o rei, marido dela, era seu pai de verdade. O Belomago, surpreso por encontrar um gênio tão ruim, respondeu: — Age como um ingrato, mas nem por isso deixa de ser meu filho. Fui eu quem o presenteou com tantas belas qualidades que o tornam o ser mais amado do mundo. Ah! Carados, receio que você não se arrependa do modo rude como me trata.</p>
<p>50 Ils se separerent & quelques jours après, Carados qui n'avoit pas crû être le fils de l'Enchanteur, eut envie d'aller voir celui qu'il vouloit qui fût son pere, il prit donc congé du bon Roy & de la Reine, & fut trouver le mary d'Ifene la belle.</p>	<p>50 Os dois se separaram e, passados alguns dias, Carados, que não tinha acreditado naquela história de ser filho do Belomago, quis ver o pai que ele gostaria que fosse seu. Então, despediu-se do Bom Rei e da rainha para encontrar o marido de Isena, a Bela.</p>
<p>51 Il fut reçu avec de grandes démonstrations d'amitié, par le Roy & la Reine, & quand il fut seul avec le Roy qui luy parloit de la crainte qu'il avoit eüe pour sa mort qu'un inconnu pourfuivoit ; Carados fut assez imprudent pour luy conter tout ce que l'Enchanteur luy avoit dit.</p>	<p>51 Foi recebido com grandes manifestações de amizade, tanto pelo rei como pela rainha, e ficou a sós com o rei, que lhe falava do medo que tivera ao saber que sua vida era perseguida por um desconhecido. Carados foi bastante imprudente ao revelar tudo aquilo que o Belomago lhe havia contado.</p>
<p>52 Le Roy qui aimoit Carados avec une tendresse infinie fut frappé à son recit, & l'affeura que quoy qu'il en fût il ne l'aimeroit pas moins, qu'il le regardoit toujours comme son fils & son successeur, & qu'il n'en auroit point d'autre, mais qu'il falloit éclaircir le fait de la Reine qui pouvoit bien avoir quelques galanteries avec le Seigneur des Illes lointaines.</p>	<p>52 O rei, que amava Carados com uma ternura infinita, foi atingido por esse relato; assegurou-lhe de que não o amaria menos, seja lá quem fosse, que o veria sempre como seu filho e seu sucessor, que não haveria outro como ele, mas que seria preciso esclarecer o fato com a rainha, que podia muito bem ter tido algumas galanterias com o Senhor das Ilhas Distantes.</p>

<p>53 On envoya chercher Ifene la belle qui fe pâma entendant dire la vérité, & qui n'en parut que trop convaincuë; elle ne s'amufa pas à la nier, mais fa plus grande douleur étoit de fe voir accusée, & convaincuë par fon propre fils.</p>	<p>53 Mandaram buscar Isena, a Bela, que se pasmou ao ouvir dizer a verdade, parecendo confirmar tudo aquilo. Para ela, não importava negar o fato, sua dor maior era ver-se acusada e julgada pelo próprio filho.</p>
<p>54 Le Roy consulta Carados pour le remede qu'il y avoit à chercher à un fi grand mal : Carados dit que bien la honte du Roy eût été secrette, il falloit une vengeance d'éclat, qu'il falloit donc que le Roy envoyât chercher des ouvriers de toutes parts, & qu'il employât tous fes trefors à faire conftruire une Tour d'une force imprenable, & que l'on y enfermât la Reine dedans avec une bonne & fûre garde.</p>	<p>54 O rei consultou Carados para saber como curar-se de um desgosto tão grande. Carados disse que, embora a vergonha do rei estivesse bem guardada, seria preciso revidar com uma vingança à altura, sugerindo que mandasse buscar trabalhadores de todas as partes e que empregasse todos os seus tesouros na construção de uma torre impenetrável, onde deveria trancar a rainha com uma criada e uma sentinela confiável.</p>
<p>55 Ce confeil plût au Roy, & il fut executé en peu de jours, la Tour fut batie, & la Reine fut enfermée dedans.</p>	<p>55 O conselho agradou ao rei e foi executado dentro de poucos dias. A torre foi erguida, e a rainha, trancafiada ali dentro.</p>
<p>56 Après cela Carados qui ne fentoit nul remords du traitement qu'il faifoit à fa mere, partit pour s'en retourner à la Cour du bon Roy.</p>	<p>56 Depois disso, Carados, que não sentia remorso algum do modo como tratava sua mãe, partiu em direção à Corte do Bom Rei.</p>
<p>57 Il n'étoit plus qu'à deux journées de la Ville capitale de fon Royaume, quand il apperçut de loin dans un pré quelque chose de fort brillant, & en étant plus prés, il connut que c'étoit des tentes, dont fur la plus élevée, il y avoit fur une boule d'or un grand aigle de même matiere, qui sembloit s'élever vers le Ciel.</p>	<p>57 Não estava nem a dois dias da capital do reino, quando percebeu ao longe, perto de um prado, alguma coisa de muito brilhante; aproximando-se, viu que eram tendas, e que no cume da mais alta, sobre um globo de ouro, havia imensa águia feita com o mesmo material, que parecia levantar voo aos céus.</p>
<p>58 Carados s'avança vers ces tentes, il ne vit perfonne tout autour, il descendit de cheval, & entra dans celle qui luy parut la plus belle : il y avoit dedans un fort beau lit, dont les rideaux étoient relevés, & fur ce lit une jeune</p>	<p>58 Carados avançou na direção daquelas tendas; não vendo ninguém por perto, desceu do cavalo e entrou na tenda que considerava a mais bela. Havia ali dentro uma cama muito bonita, suas cortinas estavam erguidas, e</p>

perfonne nonpareille en beauté qui dormoit.	sobre a qual dormia uma jovem de uma beleza sem par.
59 Le Prince fut d’abord charmé de la vûë d’un aimable objet. Le premier moment fut donné à l’admiration & le fecond à l’amour. Il aime fans pouvoir s’en deffendre & contre la coûtume du tems des grandes pallions, il fut hardy comme on l’est à préfent, il fut hardy auffi-tôt qu’amoureux.	59 O príncipe ficou, de imediato, encantado ao ver um objeto tão amável. O primeiro momento foi de admiração, e o segundo, de amor. Ele amou sem poder se defender e, ao contrário do tempo das grandes paixões, foi ousado como o são hoje em dia, foi ousado logo que se apaixonou.
60 Il mit au commencement un genou à terre, & prit une des mains de cette jeune fille, qu’il baifa : mais fon audace augmentant elle s’éveille, & fut effrayée de fe trouver entre les bras d’un homme qu’elle ne confidera pas d’abord : elle cria donc, & vouloit fe jeter en bas de fon lit lors qu’une efclave Grecque fortit d’un cabinet & accourut : elle tendit d’abord les mains à fa maîtrefse pour l’aider, mais jettant les yeux fur Carados, elle s’abandonna à une grande furprise.	60 De início, colocou um dos joelhos no chão, pegou em uma das mãos daquela moça e a beijou. Mas sua audácia chegou a tal ponto que ela acordou, assustada ao ver-se nos braços de um homem que, de início, não reconheceria. Então, ela gritou e tentou jogar-se embaixo da cama, quando uma escrava grega saiu de um gabinete e acorreu, estendendo os braços à sua senhora para ajudá-la; mas quando viu Carados, foi tomada por grande surpresa.
61 Regardez celui que vous fuyez, dit-elle à fa jeune maîtrefse, qui tourna la tête du côté du Prince avec des yeux farouches, mais ils s’adoucirent tout à coup, & fouriant en fuite d’une maniere agreable : c’est Carados, dit-elle avec beaucoup de joye, c’est Carados.	61 — Repare naquele de quem você foge — disse à sua jovem senhora, que virou a cabeça na direção do príncipe com os olhos arredios; mas eles abrandaram-se de repente e, sorrindo logo em seguida com um jeito gracioso, disse com muita alegria: — É Carados, é Carados!
62 Je fuis fans doute Carados, luy répondit le Prince charmé de fa douceur. Mais comment me connoiffez-vous ? Attendez un moment, reprit-elle, & courant dans un pavillon prochain avec fon efclave, elle en revint incontinent tenant un grand rouleau qu’elle deploya, & elle fit voir à Carados fon portrait.	62 — Sou, de fato, Carados — respondeu o príncipe, encantado por sua meiguice. — Mas como me conhece? — Espere um pouco — continuou ela. E, correndo ao pavilhão mais próximo com sua escrava, retornou sem demora trazendo em mãos um grande rolo, o qual estendeu e mostrou a Carados.
63 Voila vôte portrait, luy dit-elle, dés que je le	63 — Aqui está seu retrato — disse ela. — Logo

vis je vous aimay, & auffi-tôt que je vous aimay, je me destinay à vous, & j’obtins de mon frere que je n’aurois jamais d’autre mary. Nous allons à la Cour du bon Roy, où il va lui demander une épouse, & vous demander pour mon époux. Mon frere est le Roy Candor, & je m’appelle Adelis.	que o vi já o amei, e logo que o amei, fui destinada a você; convenci meu irmão que não teria jamais outro marido. Iremos à Corte do Bom Rei requestar uma esposa para ele e pedir você como meu esposo. Meu irmão é o rei Candor, e eu, chamo-me Adelis.
64 Comme elle achevoit ces mots le Roy Candor presque auffi beau que sa sœur, entra dans la tente. Adelis lui presenta Carados, ils s’aimèrent dès lors comme freres & s’en allerent ensemble à la Cour du bon Roy.	64 Já ia concluindo essas palavras, quando o rei Candor, quase tão belo como sua irmã, entrou na tenda. Adelis o apresentou a Carados e eles se amaram desde então como dois irmãos, e partiram juntos para a Corte do Bom Rei.
65 On y fut charmé de la bonne mine & de la beauté du frere & de la sœur ; le bon Roy presenta toutes ses Nièces au Roy Candor, il choisit la plus aimable qu’il épousa.	65 Todos ficaram encantados com a boa figura e a beleza daqueles irmãos. O Bom Rei apresentou todas as suas sobrinhas ao rei Candor, que escolheu a mais adorável, com quem se casou.
66 L’on alloit celebrer le mariage de Carados & d’Adelis quand il arriva un messager de la part du Roy qu’il croyoit son pere qui le mandoit en toute diligence. Il partit, laissa la belle Adelis, & promit un prompt retour : mais ne sçait-on pas que les choses qui dépendent du destin ne sont pas en nôtre puissance.	66 Iam celebrar o casamento de Carados e de Adelis, quando surgiu um mensageiro da parte daquele rei que ele acreditava ser seu pai, o qual ordenava sua presença com toda diligência. Ele partiu, deixando a bela Adelis e prometendo um breve retorno; mas não sabemos nós que as coisas que dependem do destino fogem de nosso alcance?
67 Quand Carados fut arrivé le Roy luy dit qu’il étoit dans une peine étrange ; qu’on entendoit toutes les nuits dans la Tour d’Ifene la belle des melodies charmantes, & qu’apparemment l’Enchanteur prenoit le soin de la divertir dans sa captivité.	67 Com a chegada de Carados, o rei contou que estava passando por uma dificuldade tremenda. Todas as noites ouviam, na torre de Isena, a Bela, melodias encantadoras. Aparentemente, o Belomago vinha diverti-la dentro de seu cativeiro.
68 Il ne se trompoit pas, le Seigneur des Isles lointaines avoit esté au desespoir de ce qu’on faisoit souffrir à la Reine pour l’amour de luy, & voulut luy en adoucir la rigueur par de continüels témoignages d’amour. Il avoit pris	68 Não estava equivocado, o Senhor das Ilhas Distantes caíra em desespero ao saber que torturavam a rainha por causa de seu amor por ele e procurou abrandar essa rizeza com sucessivos testemunhos de amor. Havia

<p>douze belles filles qu'il mit auprès d'elle, il eut des hommes bien-faits, & composa une Cour agreable, il eut les meilleurs Musiciens qu'il y eût alors, de bons danseurs, d'excellens Comediens, elle avoit la Comedie trois fois la semaine, l'Opera, les autres nuits, ou des fêtes tres-agreables avec des festins splendides.</p>	<p>colocado com ela doze belas moças, arranjara homens atraentes e formou com eles uma Corte agradável. Providenciou os melhores músicos que existiam até então, além de bons dançarinos e excelentes comediantes. Ela assistia à comédia três vezes na semana e à ópera nas outras noites, ou recebia festejos muito agradáveis, com festins esplêndidos.</p>
<p>69 Il trompoit ainfi le tems qu'on vouloit faire passer à la Reine avec tant d'ennuy, & il accompagnoit tous ces plaisirs par celui de sa preference.</p>	<p>69 Assim, ele burlava o tédio que queriam impor à rainha e acompanhava tudo aquilo tendo o prazer de estar na presença dela.</p>
<p>70 Carados se douta bien que son amour le faisoit agir. Il dit au Roy qu'il le falloit surprendre, & que la chose seroit aisée puisqu'il ne s'en defioit pas.</p>	<p>70 Carados bem supôs ser o amor a causa de suas ações. Disse ao rei que era preciso surpreendê-lo, que seria fácil, pois ele não desconfiava de nada.</p>
<p>71 Il alla la nuit même à la tour quand il crut que tout y étoit occupé par le plaisir de quelque fête, il entra sans bruit, & se coula secrettement avec des Gardes, il se rendit maître de la personne de l'Enchanteur, & quand il fut pris, ses charmes n'eurent plus de vertu.</p>	<p>71 Ele foi naquela mesma noite à torre, quando achou que todos ali estariam distraídos pelo prazer de alguma festa; entrou sem fazer alarde e, infiltrando-se entre as sentinelas, acabou dominando o Belomago, que viu seus encantos perderem a virtude assim que foi capturado.</p>
<p>72 Isene la belle fut si effrayée d'abord, qu'elle n'eut pas la prudence de cacher sa passion & un long évanouissement acheva de la trahir.</p>	<p>72 Isena, a Bela ficou, a princípio, tão assustada que nem mesmo teve a cautela de ocultar sua paixão; um longo desfalecimento terminou por entregá-la.</p>
<p>73 L'Enchanteur fut mené devant le Roy qui vouloit le faire mourir ; mais Carados luy representa qu'il ne seroit pas assez puni, & qu'il falloit le tourmenter d'une peine ignominieuse. Après avoir bien pensé, il s'avisa qu'il le falloit faire souffrir en son amour, & que rien ne seroit plus cruel pour lui, que de le condamner à la même destinée</p>	<p>73 O Belomago foi trazido perante o rei, que queria matá-lo. Mas Carados insinuou que assim ele não seria punido o suficiente, era preciso atormentá-lo com uma pena ignominiosa. Depois de bem ter refletido melhor, concluiu que a melhor forma de fazê-lo sofrer seria torturando seu amor, que nada seria mais cruel do que condená-lo ao</p>

<p>qu'avoit eu le Roy. On luy donna donc durant trois nuits differente une esclave en qui une sçavante Fée avoit mis la ressemblance d'Ifene la belle. Il ne pouvoit se garantir de ce piege. Son sçavoir & son art lui devoient inutiles étant sous le pouvoir d'autrui.</p>	<p>mesmo destino que tivera o rei. Ofereceram-lhe, então, durante três noites diferentes, uma escrava que uma sábia fada havia transformado à imagem de Isena, a Bela. Era uma armadilha contra a qual ele não podia se defender. Sua sabedoria e sua magia haviam se tornado ineficazes sob a posse de outrem.</p>
<p>74 Il se confoloit dans ces cachots croyant avoir la Reine auprès de luy. Il souffroit seulement des rigueurs qu'elle ressentoit, & dont il se croyoit la cause. Dans le tems qu'il lui disoit les choses les plus sensibles, les plus delicates & les plus passionnées, la Fée demasqua l'esclave. Elle parut avec ses traits naturels, il connut sa faute, & la tromperie qu'on lui avoit faite.</p>	<p>74 Consolava-se nos calabouços, crendo ter a rainha perto de si. Sofria apenas com as severidades que ela sentia, pelas quais julgava-se culpado por tê-las provocado. No momento em que dizia as coisas mais comoventes, as mais delicadas e as mais apaixonadas, a fada desmascarou a escrava, e ela apareceu com suas formas naturais. E ele então conheceu o seu engano e a farsa que lhe haviam armado.</p>
<p>75 Rien ne peut être comparable à la douleur du Seigneur des Isles lointaines ; on le laissa ensuite aller sans luy faire promettre de ne voir plus Ifene la belle, & par malheur on oublia ce point qui étoit le plus important.</p>	<p>75 Nada podia ser comparado à dor do Senhor das Ilhas Distantes. Deixaram-no ir em seguida sem o fazerem jurar que não veria mais Isena, a Bela; e, por azar, esqueceram de que esse detalhe era o mais importante.</p>
<p>76 On le laissa vivre afin de luy laisser une honte éternelle de son infidélité ; il la sentit bien & se transporta dans la Tour auprès d'Ifene la belle à qui on avoit ôté toute son aimable compagnie.</p>	<p>76 Deixaram-no viver para que sentisse uma vergonha eterna de sua infidelidade. Ele muito sofreu e transportou-se para a torre de Isena, a Bela, a quem tinham privado por completo de toda a sua adorável companhia.</p>
<p>77 Il l'aborda, le teint pâle, les cheveux negligez, les yeux baiffez, sans avoir pour toute parole que des soupirs pressés qui fortoient avec une expression de douleur qui eût attendry une ame moins interessée en sa peine que celle d'Ifene la belle.</p>	<p>77 Ele aproximou-se dela, a tez pálida, os cabelos desgrehados, os olhos cabisbaixos, sem conseguir dizer uma palavra sequer, apenas suspiros apressados, que saíam com uma expressão de dor que teria enternecido até mesmo uma alma que não fosse a de Isena, a Bela.</p>
<p>78 Elle le regardoit tristement, & quand il fut revenu de sa confusion, il luy conta avec mille sanglots le supplice où l'on avoit soumis</p>	<p>78 Ela o fitava tristemente. Quando ele voltou de sua confusão, contou, entre mil soluços, o suplício a que haviam sujeitado seu amor.</p>

<p>fon amour. Ifene en palit à fon tour, & trop vivement offenfée contre le cruel Carados.</p>	<p>Isena, por sua vez, empalideceu, e extremamente ressentida com o cruel Carados, exclamou:</p>
<p>79 Est-il possible, s'écria-t-elle, que ce soit notre fils ! qu'il meure je ne le connois plus. Mais non, reprit-elle, qu'il souffre comme vous avez souffert.</p>	<p>79 — Será possível que seja nosso filho? Que ele morra, não o conheço mais. Ou melhor – retomou —, que sofra da mesma forma que você sofreu.</p>
<p>80 Après cela ils se concerterent, & le lendemain la Reine envoya chercher Carados lui mandant qu'elle lui vouloit parler. Il se rendit auprès d'elle, il l'a trouva ses beaux cheveux épars, elle lui dit qu'elle ne croyoit pas qu'il vint sitôt, qu'elle s'alloit dépêcher de se coëffer, mais qu'il ouvrît son armoire, & qu'il luy donnât un beau peigne d'yvoire qu'on lui avoit envoyé de Rome.</p>	<p>80 Depois disso, eles se acertaram e, no dia seguinte, a rainha mandou buscar Carados, ordenando que viesse falar consigo. Ele se dirigiu até a torre, encontrando-a com os cabelos soltos; ela disse não acreditar que ele viera tão cedo, que iria rapidamente pentear-se, mas que ele abrisse seu armário e pegasse para ela um belo pente de marfim que haviam lhe enviado de Roma.</p>
<p>81 Carados voulut obeïr, il ouvrit l'armoire, mais à peine avançoit-il la main qu'une serpente le piqua au bras, & y fit trois tours avec son corps. La piqueure fut si douloureuse, que Carados pouffant un furieux cri se laissa tomber à terre.</p>	<p>81 Carados, querendo obedecer, abriu o armário; porém, foi só colocar a mão ali para que uma serpente picasse seu braço, dando três voltas com seu corpo. A picada foi tão dolorosa que Carados, soltando um grito violento, acabou desmaiando.</p>
<p>82 Les Gardes accoururent & l'emporterent au Palais. On fit venir tous les gens experts en chirurgie, on ne pût le guerir ni lui arracher du bras cette cruelle serpente.</p>	<p>82 As sentinelas acorreram e o carregaram ao palácio. Chamaram todos os especialistas em cirurgia; não puderam curá-lo nem arrancar do braço aquela cruel serpente.</p>
<p>83 Les nouvelles de cet accident parvinrent bien-tôt aux oreilles de tout le monde, & sur tout à la Cour du bon Roy, où tout le monde en eut de la douleur ; mais rien ne fut comparable à celle de la belle Adelis qui partit incontinent avec le Roy Candor son frere pour aller voir son malheureux amant.</p>	<p>83 As notícias desse acidente logo alcançaram os ouvidos do povo e, sobretudo, a Corte do Bom Rei, onde todos ficaram aflitos, mas nada comparado ao que sentiu a bela Adelis, que partiu imediatamente com seu irmão, o rei Candor, para ver seu infeliz amante.</p>
<p>84 Elle se mit dans son chemin tandis que Carados souffroit des peines vehementes. Il</p>	<p>84 Ela seguiu seu caminho, enquanto Carados sofria intensas dores. Estava em sua cama,</p>

<p>étoit dans son lit, ou rien ne le foulageoit, il languissoit & deperissoit sous la rigueur de son mal.</p>	<p>onde nada o aliviava, enlanguescendo e desfalecendo sob a rizeza de seu mal.</p>
<p>85 Un soir qu'il étoit plus abbatu que de coutume, voicy qu'on lui vint dire qu'il venoit d'arriver un messager de la part d'Adelis. Il se troubla à ces paroles, il commanda qu'on le fit entrer, & quand il fut auprès de luy il eut toujours la tête tournée du côté du mur, afin qu'il ne le vit pas si défait & si changé.</p>	<p>85 Certa noite, em que estava mais abatido que o habitual, eis que vieram informá-lo que acabara de chegar um mensageiro da parte de Adelis. Ficou perturbado diante de tais palavras, mandou que o fizessem entrar e, por todo o tempo que ficou perto dele, manteve a cabeça virada para o lado da parede, para que o outro não o visse tão definhado e tão mudado.</p>
<p>86 Le messager lui dit qu'Adelis & le Roy Candor arriveroient le lendemain, il en parut satisfait & le congédia. Quand il se vit tout seul il se tourna vers son Page, & le pria d'aller bien fermer la porte par-derriere, après quoy il lui demanda s'il avoit bien de l'amitié pour lui, & s'il étoit prêt de la lui témoigner ; le pauvre Page en pleurant lui protesta qu'il l'aimoit tant qu'il lui donneroit la vie s'il en avoit besoin.</p>	<p>86 O mensageiro informou que Adelis e o rei Candor chegariam no dia seguinte. Ele pareceu satisfeito e o dispensou. Quando se viu sozinho, virou-se para seu pajem e pediu que fechasse bem a porta, depois de perguntar se tinha mesmo amizade por ele e se estava pronto para testemunhá-la. O pobre pajem, aos prantos, protestou jurando que o amava tanto que daria sua vida se preciso fosse.</p>
<p>87 Carados parut un peu réjoüy à cette assurance, il se fit habiller comme il pût, lui commanda de prendre ses pierreries & les outils dont il auroient besoin, cela fait ils descendirent tous deux dans le jardin, & firent un trou à la muraille qui donnoit dans une forest. Carados lui-même travailla de son bon bras.</p>	<p>87 Carados pareceu um pouco encorajado depois dessa afirmação; vestiu-se como pôde, ordenando que pegasse suas pedrarias e as ferramentas de que precisaria. Feito isso, desceram os dois ao jardim e abriram um buraco na muralha que dava para uma floresta. O próprio Carados trabalhou com seu braço bom.</p>
<p>88 Quand ils furent dans la forest, ils marcherent plus de trois jours sans se reconnoître, se nourrissant pauvrement de ce qu'ils trouvoient : Enfin ils apperçurent un hermitage qui étoit agreablement situé au bord d'un petit ruisseau avec un joly jardin plein de fruits & de legumes.</p>	<p>88 Quando chegaram na floresta, caminharam por mais de três dias sem serem reconhecidos, alimentando-se precariamente daquilo que encontravam. Avistaram, enfim, um eremitério situado à beira de um pequeno ribeiro com um lindo jardim coberto de frutas e legumes.</p>
<p>89</p>	<p>89</p>

<p>Un hermite blanc fortoit de la Chapelle. Carados l'aborda & luy conta son infortune, dont le pere avoit déjà entendu parler, & le pria de le cacher, & de trouver bon qu'il passât avec lui les restes de la douloureuse vie.</p>	<p>Um eremita de branco saía da capela. Carados o abordou e contou sobre seu infortúnio, do qual o padre já havia ouvido falar, e pediu para escondê-lo e consentir que passasse com ele o resto de sua dolorosa vida.</p>
<p>90 Le bon Hermite luy promet le secret, & fut acheter deux habits blancs pour Carados & pour son Page, & il fut si bien caché sous cet affublement, que jamais personne ne le connut : non pas même les gens que le Roy avoit envoiés après lui pour le chercher ; & qui le virent & le prirent pour un Hermite.</p>	<p>90 O bom eremita prometeu segredo e foi comprar duas vestes brancas para Carados e seu pajem, e ficou tão bem escondido sob essa indumentária que nunca ninguém o reconheceria. Até mesmo as pessoas que o rei enviara para procurá-lo, que o viram, tomaram-no por um eremita.</p>
<p>91 Cependant le Roy Candor & sa sœur arrivent où ils croyoient trouver Carados, & dès aussitôt Adelis se fit mener à la Chambre où il demouroit, on trouva la porte fermée, on heurta, & l'on dit qui c'étoit qui vouloit entrer : mais mot.</p>	<p>91 Enquanto isso, o rei Candor e sua irmã chegaram ao lugar onde acreditavam estar Carados; e logo que Adelis foi para o quarto onde ele deveria estar, encontraram a porta trancada; bateram nela e disseram quem queria entrar, mas nenhuma palavra foi ouvida.</p>
<p>92 La belle Adelis surprise parla elle-même, ouvrez, ouvrez ami, difoit-elle, c'est vôtre Adelis qui est ici, mot encore : Enfin Candor impatient fit enfoncer la porte, & on ne trouva rien ni dans la chambre, ni dans le lit. Qui fut bien surprise ? ce fut la pauvre Adelis. Elle pleura, elle s'arracha les cheveux, & le Roy Candor voyant une douleur si vive jura de ne cesser point de courre le país durant deux ans, jusqu'à ce qu'il eût trouvé son bon ami Carados, il s'en alla donc tout seul par le monde, il s'informoit par tout de tout ce qu'il cherchoit, & il n'en apprenoit point de nouvelles. Le tems qu'il avoit prescrit à sa quête s'écoula insensiblement, sa douleur luy étoit toujours nouvelle, & il revint plein de desespoir dans le Royaume du Roy qui passoit</p>	<p>92 A bela Adelis, ela própria, disse com surpresa: — Abra! Abra, amigo! É a sua Adelis que está aqui. Ainda nenhuma palavra. Candor, enfim, já impaciente, conseguiu derrubar a porta, e não encontraram nada, nem no quarto, nem na cama. Quem ficou mais surpreso? Foi a pobre Adelis. Ela chorou, puxou os cabelos, e o rei Candor, vendo uma dor tão viva, prometeu percorrer, sem parar, todo o país durante dois anos, até encontrar seu bom amigo Carados. Partiu, então, sozinho pelo mundo, informando-se por todo canto sobre aquilo que procurava, sem obter novas informações. O tempo que havia prescrito à sua busca transcorreu sem que percebesse. Sua dor era sempre</p>

pour le pere de Carados.	renovada; e ele voltou carregado de desesperança ao reino do rei que era tido como o pai de Carados.
93 Il fentait quelque confolation de revoir fa ſœur, & il étoit un jour dans une foreſt, où trouvant un ruiſſeau agreable il deſcendit de cheval pour ſe reposer, & pour éviter les grandes chaleurs.	93 Sentia certa conſolação em rever ſua irmã. Um dia, quando estava na floresta, deparou-se com um agradável ribeiro; desceu do cavalo para descansar e aliviar-se do forte calor que fazia.
94 Il marcha quelque tems pour trouver un lieu comode, & il en avoit rencontré un tres agreable quand il entendit le fon d'une voix triſte qui ſe plaignoit amérement, il s'arrêta & fut étrangement ſurpris de connoître par les paroles qu'on proferoit que c'étoit Carados lui-même qui ſe plaignoit.	94 Caminhou por algum tempo, até encontrar um lugar aconchegante, e havia encontrado um muito agradável, quando ouviu o ſom de uma voz triſte, que ſe queixava amargurada. Ele parou e ficou eſtranhamente ſurpreso ao reconhecer, por aquelas palavras proferidas, que era o próprio Carados que ſe queixava.
95 Sa joye étoit ſi grande qu'il doutoit encore s'il ne ſe trompoit pas, mais s'avançant doucement, il vit un homme vétu de blanc couché ſur le bord de l'eau, & il auroit crû à la figure de ſon habit que c'étoit un Hermite, s'il n'eût pas remarqué le bras à la ſerpente hors de la grande manche.	95 Sua felicidade foi tão grande que ele ainda duvidava ſe não podia estar enganado; mas avançando lentamente, viu um homem vestido de branco, deitado à beira d'água. Se não tivesse reparado no braço com a ſerpente ſaindo da grande manga, teria imaginado, pelo modelo de ſua roupa, que era algum eremita.
96 A cette vûë le Roy Candor fit un grand cri, & ſe jettâ tout éperdu au col de ſon ami.	96 Diante de tal cena, o rei Candor ſoltou um forte grito e atirou-se desesperado no peſcoço de ſeu amigo.
97 Jamais confuſion ne fut égale à celle de Carados de ſe voir ainſi découvert. Il pleura de honte & de tendreſſe. Candor l'embraſſa mille fois ſans pouvoir parler. Les grandes joyes font muettes. Enfin la parole leur vint à tous deux, & ils s'expliquerent comme font deux amis qui s'aiment ſincerement.	97 Jamais houve embaraço igual ao de Carados por aſſim ſe ver descoberto. Chorou de vergonha e de ternura. Candor o beijou mil vezes ſem conseguir falar. São ſempre ſilencioſas as grandes alegrias. A voz enfim voltou aos dois, e eles ſe entenderam como o fazem dois amigos que ſe amam ſinceramente.
98 Après bien des reproches legitimes du côté de Candor, & de mauvaiſes excuſes de la part	98 Depois de muitas repreenſões justificáveis da parte de Candor e más desculpas da parte de

<p>de Carados : Candor obtint de lui qu'il attendroit là sans s'enfuir comme il avoit déjà fait, & il lui promit qu'il feroit de retour avant fix jours.</p>	<p>Carados, Candor combinou para esperá-lo ali, sem fugir como já havia feito, prometendo que estaria de volta o mais tardar em seis dias.</p>
<p>99 Après avoir pris ces assurances le bon Roy Candor quitta son ami, & fut à toute hâte chez le Roy, à qui sans rien dire autre chose il lui demanda la permission d'aller voir Isene la belle.</p>	<p>99 Depois de tomar tais garantias, o bom rei Candor separou-se de seu amigo e foi com toda a pressa até o rei, a quem pediu permissão para ver Isena, a Bela, sem dar mais detalhes.</p>
<p>100 Quand il l'eut il monta à la Tour, & fit à Isene une peinture touchante de l'état malheureux où il avoit trouvé Carados, & la conjura par les tendresses du sang d'oublier les offenses qu'il lui avoit faites, & de le vouloir guerir ; & comme il vouloit réussir à toucher & à persuader la Reine, il la conjura même par le Seigneur des Isles lointaines de lui accorder ce qu'il lui demandoit.</p>	<p>100 Ao obtê-la, subiu à torre e pintou a Isena uma cena comovente do estado infeliz em que havia encontrado Carados e implorou-lhe, pelas afeições do sangue, que ela olvidasse as ofensas que ele havia feito e tentasse curá-lo. E como queria comover e persuadir a rainha, implorou até mesmo pelo Senhor das Ilhas Distantes que concedesse o que pedia.</p>
<p>101 Isene la belle avoit eu le tems d'adoucir sa colere, elle repondit au Roy Candor qu'elle voudroit guerir son fils, mais que le seul remede qu'on y avoit mis, lui paroissoit impossible : puisqu'il falloit trouver une pucelle qui fut aussi constante que belle, qui voulut souffrir pour Carados. Après cela Isene lui dit la ceremonie du reste du remede.</p>	<p>101 Isena, a Bela havia tido o tempo para abrandar sua cólera. Respondeu ao rei Candor que queria curar seu filho, mas que o único remédio disponível lhe parecia impossível, já que seria preciso encontrar uma donzela que fosse tão honrada quanto bela, disposta a sofrer por Carados. Depois disso, Isena revelou todo o rito do remédio.</p>
<p>102 Candor rêva un peu & ayant remercié la Reine il la quitta, & fut trouver la belle & triste Adelis, elle fut transportée de joye de revoir son frere, elle luy demanda s'il n'avoit point eu de nouvelles de Carados ? il lui repondit qu'il l'avoit trouvé, mais dans le plus pitoyable état du monde, & enfin qu'il y avoit aussi un remede, mais difficile pour le guerir : elle voulut sçavoir avec empressement dequoi il étoit question.</p>	<p>102 Candor parecia sonhar e, tendo agradecido à rainha, a deixou para encontrar a bela e triste Adelis, que ficou radiante de alegria ao rever seu irmão, perguntando se não tinha mais notícias de Carados. Ele respondeu que o havia encontrado no estado mais lastimável do mundo, mas que havia um remédio para curá-lo, porém difícil de conseguir. Ela teve pressa em saber do que se tratava.</p>
<p>103</p>	<p>103</p>

<p>Ma sœur, lui dit-il, il faut trouver une pucelle qui ait autant de fidélité que de beauté, qui veuille souffrir pour lui. Ha ! dit-elle, pucelle fuis, je fuis fidèle, mais de beauté je ne sçai s'il y en aura à suffifance : n'importe, continua-t-elle, éprouvons ce qui est en moy.</p>	<p>— Minha irmã — disse ele —, é necessário encontrar uma donzela que tenha tanta fidelidade quanto beleza, que aceite sofrer por ele. — Ah! — disse ela. — Sou pucela e fiel donzela, mas quanto a ser bela, não posso garantir. Não importa, tentaremos com o que tenho.</p>
<p>104 Alors ils donnerent tous les ordres necessaires pour faire porter ce qu'il falloit à l'Hermitage, & le frere & la sœur s'y acheminerent.</p>	<p>104 Então, eles deram todas as ordens necessárias para levar o que seria preciso ao eremitério, e os dois irmãos para lá se encaminharam.</p>
<p>105 Quand la belle Adelis fut devant son amant, il bailla la tête & se couvrit le visage pour cacher son horrible changement, il étoit tel que l'œil d'une amante le pouvoit méconnoître, si ce cas pouvoit arriver. D'auffi loin qu'elle le vit, elle courut l'embrasser & elle fut si faifiée, qu'on crut qu'elle en mourroit.</p>	<p>105 Quando a bela Adelis ficou diante de seu amante, ele baixou a cabeça e cobriu o rosto para esconder sua horrível transformação. Era tamanha que mesmo os olhos de uma amante podiam confundir-se, se isso fosse possível. Logo que ela o viu à distância, correu para beijá-lo e ficou tão extasiada que pensaram que ia morrer.</p>
<p>106 Enfin, on dit à Carados en partie de quoy il s'agiffait : car s'il eût sçû le peril où Adelis s'expofoit, il l'aimoit trop pour y avoir jamais consenti.</p>	<p>106 Enfim, disseram parcialmente a Carados do que se tratava, pois se tivesse ideia do perigo ao qual Adelis estaria exposta, jamais ele teria consentido, tanto a amava.</p>
<p>107 On fit porter deux grandes cuves ; l'une pleine de vinaigre ; & l'autre pleine de lait, qu'on mit à trois pieds l'une de l'autre. Carados se devoit mettre dans celle de vinaigre, & Adelis dans celle de lait. La Princefse se hâta elle-même de deshabiller Carados (cet employ lui étoit bien doux) & quand il fut dans la cuve, elle se mit promptement dans l'autre. La serpente, qui étoit au bras de Carados, & qui haïffoit le vinaigre, devoit se detacher de son bras, & sauter dans la cuve de lait qu'elle aimoit fort, & devoit s'attacher au fein d'Adelis.</p>	<p>107 Trouxeram duas grandes cubas, uma cheia de vinagre e outra com leite, que foram postas a três pés uma da outra. Carados devia colocar-se naquela com o vinagre, e Adelis, naquela com o leite. A princesa agilizou-se para desnudar Carados (tal ato muito lhe agradava) e quando ele entrou numa das bacias, ela imediatamente colocou-se na outra. A serpente que estava no braço de Carados, que odiava vinagre, deveria desprender-se e saltar na cuba com o leite, que tanto apreciava, e agarrar-se ao seio de Adelis.</p>
<p>108</p>	<p>108</p>

<p>Le Roy Candor étoit au milieu des deux cuves, fon épée en l'air pour frapper la serpente dans le tems qu'elle s'élancerait.</p>	<p>O rei Candor estava entre as duas cubas com sua espada posta no ar, esperando atingir a serpente quando ela saltasse.</p>
<p>109 La fidelle Adelis avoit le bout du sein hors de la cuve, & appelloit tendrement la serpente, & voyant qu'elle ne venoit pas assez tôt selon ses desirs, elle se mis à chanter ces paroles d'une voix charmante.</p>	<p>109 A fiel Adelis exhibia a ponta do seio para fora da cuba, chamando carinhosamente a serpente; mas, vendo que ela não viria fácil, segundo seus desejos, pôs-se a cantar as seguintes palavras, com uma voz encantadora:</p>
<p>110 <i>Serpente avise mes mammelles, Qui font tant tendrettes & belles. Serpente avise ma poitrine, Qui plus blanche est que fleur d'épine.</i></p>	<p>110 <i>Serpente, olhe só meus mamilos, Que são tão lindos e queridos. Serpente, olha só esse seio, Mais alvo que flor de espinheiro.</i></p>
<p>111 A cet aimable chant la serpente ne fit qu'un bond pour s'élancer dans la cuve de la Princesse, & se prit au bout de son sein. Le Roy Candor ne fut ni assez prompt ni assez adroit, & croyant couper en deux la serpente il emporta avec sa tête le bout du sein de sa sœur : la serpente mourut ; mais Adelis fut en grand danger, son sang eut bientôt changé le lait en une pourpre vermeil, elle s'évanouit, & le bon Hermite qui connoissoit la vertu des simples en eut bientôt mis sur sa blessure qui étanchèrent son sang, & peu après elle fut guérie.</p>	<p>111 Após esse adorável canto, bastou a serpente dar um pulo para entrar na cuba em que se encontrava a princesa, agarrando-se à ponta de seu seio. O rei Candor não fora nem ágil, nem hábil o suficiente; e, acreditando cortar a serpente ao meio, levou junto com sua cabeça a ponta do seio de sua irmã. A serpente morreu, mas Adelis passou por grande perigo; seu sangue logo transformou o leite num roxo avermelhado. Ela desmaiou e o bom eremita, que conhecia a virtude dos simples, colocou algo no ferimento que estancou seu sangue e, logo depois, foi curada.</p>
<p>112 Carados étoit si touché à ce spectacle, qu'il ne sentoit pas la joye de son foulagement (tout véritable amant doit être de même) il faisoit des cris horribles dans sa cuve, mais on ne l'écoutoit pas, & par l'ordre du Roy Candor, on le mit dans un bain comme l'avoit ordonné Ifène la belle. Il en fortit plus beau qu'il n'avoit jamais été : en un mot le plus charmant de tous les hommes & le plus desirable pour amant.</p>	<p>112 Carados ficou tão impressionado com esse espetáculo que não sentia nem a alegria de seu alívio (todo verdadeiro amante deve se sentir igual); de sua cuba, lançava gritos horríveis, mas que não eram atendidos; e, por ordem do rei Candor, puseram-no numa banheira, como havia ordenado Isena, a Bela, de onde saiu mais belo do que nunca, ou melhor dizendo, o mais encantador de todos os homens e o mais desejável como amante.</p>

<p>113</p> <p>En cet état il s’alla presenter à Adelis qui ne pouvoit assez remercier la bonne fortune qui avoit délivré Carados d’un mal si terrible, il y avoit même dans cette guérison des circonstances qui étoient d’un prix & d’un goût infini pour Carados (peu de Dames auroient les qualitez requises pour finir un tel mal.)</p>	<p>113</p> <p>Nesse estado, foi apresentar-se a Adelis, que não podia agradecer o bastante a boa fortuna por ter libertado Carados de um mal tão terrível. Havia, ainda, nessa cura, particularidades de valor e sensação imensuráveis para Carados (poucas damas teriam as qualidades requisitadas para pôr fim a um mal tão tremendo).</p>
<p>114</p> <p>La joye étoit grande, & elle fut bientôt répandue jusques dans la Cour du bon Roy qui s’appareilla pour venir à la solennité du mariage de Carados & d’Adelis.</p>	<p>114</p> <p>A alegria foi enorme e logo se espalhou até a Corte do Bom Rei, o qual se aparelhou para ir à solenidade do casamento de Carados e Adelis.</p>
<p>115</p> <p>Dés que Carados fut arrivé chez le Roy qu’il aimoit comme son pere, il demanda la liberté de sa mere, elle luy fut accordée, il vola plein de joye à la Tour, se jeta à ses pieds, lui demanda pardon, & la mena au Roy qui la trouva si charmante, qu’il resolut de se remarier avec elle, mais il n’en eut que la volonté, sa mort subite lui en ôta le pouvoir.</p>	<p>115</p> <p>Assim que Carados chegou à casa do rei que ele amava como seu pai, solicitou a liberdade de sua mãe, que foi concedida. Voou cheio de felicidade à torre, jogando-se aos seus pés, pedindo-lhe perdão, e a levou ao rei, que ao vê-la tão encantadora decidiu casar-se novamente com ela; mas ficou apenas na vontade, pois sua morte súbita o privou desse poder.</p>
<p>116</p> <p>Carados fut couronné & le bon Roy étant arrivé avec la Reine, on fit le mariage de Carados & d’Adelis, ce ne furent que magnificence, que jeux, que fêtes. Isene la belle y étoit si belle, qu’on doutoit qu’il remporteroit l’avantage d’elle ou d’Adelis.</p>	<p>116</p> <p>Carados foi coroado e, com a chegada do Bom Rei e da rainha, o casamento de Carados e Adelis foi consumado com muita magnificência, repleto de jogos e festas. Isena, a Bela e Adelis estavam tão belas que ninguém esperava poder tirar-lhes o título de “mais bela”.</p>
<p>117</p> <p>Un inconnu eut tous les prix, & charma toute la Cour par sa bonne mine, il avoit un bouclier d’or, & s’avançant vers le bon Roy & le Roy Carados, il leur dit que la boucle de son bouclier avoit une telle vertu qu’elle remettoit tout ce qui manquoit, & que s’il plaifoit à Adelis d’en faire l’épreuve, il lui remettrait le bout du fein. Elle eut quelque peine à s’y résoudre par modestie ; mais</p>	<p>117</p> <p>Um desconhecido acabou levando todos os prêmios, encantando toda a Corte com sua boa figura; portava um escudo de ouro e, aproximando-se do Bom Rei e do rei Carados, disse que a broca de seu escudo tinha tanta virtude que podia repor qualquer coisa que faltasse e que, se Adelis quisesse testá-la, tentaria devolver a ponta de seu seio. Por modéstia, ela teve certa resistência em</p>

<p>Carados lui ayant défait les agrafes de sa robe, elle fit paroître le plus [grand] sein du monde entier. L'inconnu en approche, la boucle de son bouclier, qui s'y prit tout aussitôt, & voila un joly bout d'or qui se fait au sein de la Reine, & l'on appella depuis la Reine au bout du téton d'or.</p>	<p>aceitar, mas Carados, tendo desabotoado seu vestido, fez brotar o maior seio do mundo. O desconhecido aproximou a broca de seu escudo, cumprindo de imediato o feito, e eis que um deslumbrante bico de ouro aflorou no seio da rainha, que desde então ficaria conhecida como a "rainha do peito de ouro".</p>
<p>118 Cette inconnu se fit reconnoître pour le Seigneur des Isles lointaines, pere de Carados, on lui fit grande fête. Il demanda Ifene la Belle pour femme, on la lui accorda, il était bien juste de recompenser une si longue amour, si ardente & si fidèle. Ces quatre époux vécutent dans un bonheur perpetuel.</p>	<p>118 O desconhecido revelou ser o Senhor das Ilhas Distantes, pai de Carados, e fizeram-lhe uma grande festa. Pediu Isena, a Bela como esposa e a concederam. Foi bem justo recompensar um amor tão duradouro, tão ardente e tão fiel. Os quatro amantes viveram numa felicidade perpétua.</p>
<p>119 <i>Par differens chemins on arrive au bonheur, Le vice nous y mène aussi bien que l'honneur; Témoin ce que l'on voit en Ifene la belle, Après des tourmens mérités, Elle eut mille prosperités. Et la sage Adelis si tendre & si fidèle. Long-temps persecutée à tort, Jouit enfin d'un pareil fort, Aveugle Deité fortune trop cruelle, Accordés mieux tout ce qui vient de vous, Accablés les méchans d'une peine éternelle, Donnés aux vertueux le bonheur le plus doux.</i></p>	<p>119 <i>Muitas veredas conduzem à felicidade, Seja por meio do vício ou da honestidade; Vejam como prova o caso de Isena, a Bela, Após merecidos tormentos, Teve ela prósperos momentos. E a sábia Adelis, tão bela e tão fiel donzela, Outrora perseguida sem razão, Ganhou agora esse grande quinhão. Cega deidade, fortuna demais cruel, Harmonize melhor tudo o que é seu; Dê o eterno castigo para os que têm fel, Dedique aos virtuosos o doce apogeu.</i></p>

4(RE)ESCREVENDO O FEÉRICO DE LA FORCE: DA REFLEXÃO AO COMENTÁRIO TRADUTÓRIO

Houve, ao longo dos séculos, debates e entendimentos mais ou menos implícitos que cercavam a ideia do ato tradutório. Contudo, foi apenas recentemente, há poucas décadas, a partir da virada cultural (LEFEVERE; BASSNETT, 1990), que os Estudos de Tradução⁹² começaram, de fato, a se consolidar como uma disciplina autônoma — compreendida simultaneamente como teoria, prática e atividade que vai além de processos linguísticos —, desenvolvendo reflexões que passaram a dilatar o seu entendimento e legitimar a importância de pesquisar questões complexas que antes pareciam inexistentes,⁹³ levando em consideração contextos culturais, políticos, históricos e sociais.

A noção de tradução “prescritivista”, isto é, orientada por julgamentos de valor que visavam ditar o que deveria ser ou não uma *boa tradução* com relação a um *suposto* texto original parece ter sido superada por novos debates que têm colaborado para uma maior consciencialização da complexidade da atividade tradutória e, por consequência, a um maior reconhecimento do tradutor e do texto traduzido. Tal valorização contribuiu, de certa forma, para a construção de um novo status para a figura do tradutor, diferente daquele *marginalizado* e *servil*, passando a considerá-lo “um artista criativo que garante a sobrevivência da escrita no tempo e no espaço, um mediador intercultural e um intérprete, uma figura de incomensurável importância para a continuidade e difusão da cultura”. (BASSNETT, 2003, p. 7).

Fato é que tanto teoria como prática tradutória foram cada vez mais valorizadas e estudadas como uma via de mão dupla, ou seja, como duas entidades estritamente conectadas que não podem ser compreendidas separadamente. Lawrence Venuti (2019), em suas *Theses*

⁹² James S. Holmes é conhecido pela definição do nome e do propósito da disciplina *Translation Studies* [Estudos de Tradução], apresentando um “mapa” de divisão interna para a disciplina, um “puro” e um “aplicado”, sugerindo, assim, que os Estudos de Tradução deveriam ser considerados como uma disciplina de natureza empírica.

⁹³ Grande parte desses avanços foi desenvolvida na segunda metade do século XX, entre as décadas de 1970 e 1980, graças a pesquisadores que propunham novas formas de definir e abordar a tradução a partir de uma perspectiva sistêmica que, de forma drástica, passaria a afastar conceitos redutíveis, como os de “fidelidade” e “equivalência”, dando ênfase para o estudo de sistemas literários, contextos de chegada e normas tradutórias. A pesquisa em tradução passaria, assim, a evitar a habitual primazia do texto de partida, visando analisar sistemas e textos de chegada. Distanciando-se dos tradicionais comentários normativos, deveria mostrar como as traduções são *de fato*, identificando possíveis normas dominantes que podem orientá-las tanto para o sistema-alvo (aceitável) como para o sistema-fonte (adequada). (LAMBERT; VAN GORP, 2011).

on Translation: An Organon for the Current Moment, muito bem apontou para a necessidade de se pensar teoria e prática em conjunto, ao dizer que

nenhuma prática pode ser realizada sem a suposição de conceitos teóricos que a habilitam e a restringem. Nenhuma teoria pode ser formulada sem abordar a materialidade de uma prática, suas formas e procedimentos particulares, os quais permitem que conceitos sejam precisos no pensamento e eficazes na aplicação. A teoria da tradução constitui parâmetros conceituais nos quais problemas práticos são articulados e soluções são descobertas. Mas esses parâmetros apenas suscitam problemas e soluções determinados especificamente pelos conceitos que os delimitam. Outros problemas, aqueles que não são tão determinados, são excluídos. (VENUTI, 2019, p. 4, tradução minha).⁹⁴

Assim, ao se traduzir um texto, recorrer a formulações teóricas poderia auxiliar o(a) tradutor(a) a resolver questões específicas para cada tipo de situação. Do mesmo modo, para que essas reflexões sejam válidas, seria preciso voltar-se a exemplos concretos de tradução e a partir deles desenvolver o pensamento crítico que contribuirá para fornecer possíveis respostas e soluções. Mas Venuti (2019) atenta ainda para as próprias limitações dessas concepções teóricas, afirmando que, na prática, apenas parcialmente lidam com os diversos impasses tradutórios. São, portanto, insuficientes para assimilar toda a gama de questões que oferece uma tradução, já que somente tratarão de questões particulares. Dentro dessa perspectiva, pode-se talvez conceber o texto traduzido não apenas fruto de uma reflexão teórica, mas a própria reflexão em si, uma vez que as decisões tomadas durante o processo de tradução não são feitas a mero acaso.

Para Venuti (2019), as teorias de tradução permitiriam ainda desenvolver práticas tradutórias inovadoras, o que conseqüentemente estimularia novas formas de teorizá-las. Segundo sua concepção, uma teoria sem prática seria uma simples “fetichização especulativa que reduz a tradução a uma abstração”, enquanto uma prática sem teoria, por sua vez, não passaria de uma “fetichização da resolução de problemas que reduz a tradução a meras escolhas verbais” (VENUTI, 2019, p. 4-5). Em sua visão, trata-se de dois extremos que

⁹⁴ “No practice can be performed without the assumption of theoretical concepts that both enable and constrain it. No theory can be formulated without addressing the materiality of a practice, its particular forms and procedures, which allow concepts to be made precise in thought and effective in application. Translation theory constitutes conceptual parameters within which practical problems are articulated and solutions discovered. But the parameters give rise only to those problems and solutions that are specifically determined by the concepts delimiting the parameters. Other problems, those that are not so determined, are excluded”.

acabam reprimindo contextos culturais e históricos, elementos fundamentais que constituem parte da natureza do texto traduzido.

Venuti (2019) chega a afirmar que todo texto só pode ser acessado por meio de uma mediação interpretativa, embora sua forma, efeito e significado mudem de acordo com o contexto em que é lido, o que significa dizer que todo texto carrega consigo potências de interpretações múltiplas e conflitantes, mesmo quando é situado em um mesmo período histórico. Assim, ao deparar-se com o processo tradutório, complementa Venuti (2019), o texto já seria mediado de antemão por uma “prática de interpretação” que o imerge em uma “rede de significados” pré-existente. A leitura do(a) tradutor(a), por sua vez, adicionaria uma outra/nova mediação ao texto traduzido, orientada simultaneamente para duas direções: a língua/cultura-fonte e a língua/cultura-receptora. Contudo, no que diz respeito à interpretação da tradução, Venuti (2019) compreende que ela será sempre uma espécie de assimilação, tendendo muitas vezes à cultura receptora.

Por essa razão, ao se estabelecer entre texto-fonte e tradução uma suposta relação de correspondência, sugerindo que cada parte do texto possa ser reformulada de forma equivalente em outro texto, a análise da tradução configurar-se-ia como uma ilusão, “um ato autocongratatório” que assumiria um pressuposto acesso direto à fonte textual, eliminando quaisquer variedades interpretativas. (VENUTI, 2019, p. 7).

Historicamente, análises desse tipo têm ocorrido com frequência, conforme explica Venuti (2019). A tradução seguia então o modelo que a definia como uma forma de transferência, uma reprodução de uma fonte considerada sagrada, invariante, a “essência metafísica” representada pela língua/cultura de origem (VENUTI, 2019, p. 8). Ora, se todo texto possui infinitas interpretações, a noção de “invariante” cairia por terra, desconstruindo a falsa ideia de que a tradução seria algo redutor. Pelo contrário, seria ela também passível de múltiplas interpretações. Ainda que texto-fonte e tradução estabeleçam certas aproximações estilísticas e semânticas, estariam ambos imersos em uma complexa rede de processos de significação, artefatos culturais, valores, funções, entre outros fatores que garantirão necessariamente a mudança, a transformação, entre um e outro. (VENUTI, 2019, p. 8).

Nessa perspectiva, o trabalho do(a) tradutor(a) estaria sempre influenciado por uma sequência de interpretações, que incluiria a própria escolha do texto a ser traduzido. Venuti (2019) classifica dois níveis de sequências interpretativas, as formais e as temáticas, ambas reciprocamente determinantes. No primeiro caso, ela atuaria em nível estrutural, o que implica desde escolhas de publicações do texto-fonte até seleções de paratextos para a

tradução, além de conceitos de equivalência que articulam diversas questões durante o projeto tradutório, conceitos que podem ser revisados à medida que surgem diferentes problemas de interpretações, e incluem ainda o estilo do texto, que estará diretamente ligado ao tipo do discurso e do gênero em que atua (VENUTI, 2019, p. 10). Já as interpretações temáticas atuariam como códigos, abrangendo desde comentários produzidos independentemente da tradução, visando à exposição das interpretações do texto-fonte, além de uma ideologia que reuniria crenças, valores e interesses de grupos sociais específicos, e de uma função que coloca a tradução como algo que deve “servir” ao mundo, cumprir uma função. (VENUTI, 2019, p. 10).

Mas as interpretações dependeriam ainda de uma série de elementos próprios da cultura-fonte e da receptora, que desempenhariam o papel de assimilar no texto-fonte aquilo que pode ser incompreendido/compreendido para os receptores, sem o que, a tradução seria inviável (VENUTI, 2019, p. 11). O teórico enumera então os seguintes tipos de materiais preexistentes, que seriam as formas e práticas culturais atuantes nessas interpretações: padrões da língua para a qual se traduz, escolhas entre linguagem culta ou coloquial; tradições e convenções do estilo, gênero e discurso literário; tradições e convenções de comentários, estratégias, práticas e conceitos tradutórios; tipos de recepções do trabalho do autor da língua-fonte ou de outros autores, se há, por exemplo, traduções prévias ou atuais; e crenças, valores e representações com potências ideológicas. (VENUTI, 2019, p. 11). O teórico conclui afirmando que tais interpretações, que são seletivas em sua derivação de materiais, e até imitativas, serão sempre transformadoras e mesmo “deliberadamente revisionais” (VENUTI, 2019, p. 11), isto é, o texto traduzido será necessariamente um outro texto.⁹⁵

Desse modo, as escolhas do tradutor deveriam ser consideradas como atos de interpretação capazes de provocar mudanças em diversos níveis do texto-fonte, influenciando estruturas, significados, pontos de vista, caracterização, prosódia, imagética, terminologia, argumento, tema e ideologia (VENUTI, 2019, p. 21). Além disso, sua dimensão dependerá de outros aspectos relacionados a contextos mais amplos que englobam outras traduções da língua-fonte, outras produções originalmente escritas na língua traduzida e hierarquias globais

⁹⁵ Na visão de Venuti (2019), na maioria das vezes, o(a) tradutor(a) não consegue reconhecer as condições que determinam o texto traduzido, nem mesmo consegue antecipar as consequências disso, uma vez que ele não atua sozinho na recepção do texto na cultura de chegada (atuam com ele: agentes, práticas e mídias, por exemplo.). Tais condições imprevistas seriam determinadas, segundo ele, pelo inconsciente psicológico e político do(a) tradutor(a), sobreposto por desejos coletivos que atuam em conjunto no acolhimento da tradução.

e culturais da língua. Para que se possa identificar tais influências, Venuti (2019) sugere uma “dialética crítica” entre textos-fonte e traduzidos, de modo a traçar os vários contextos de interpretação, suas variações e como elas ocorrem nas diferentes ocasiões interpretativas.

De acordo com o pesquisador, são os próprios tradutores que contribuem para que se perpetuem tantos mal-entendidos no campo da tradução. Seria por acreditarem em uma equivocada noção de equivalência em seus trabalhos de tradução, por acreditarem produzir uma “reprodução imperturbável”, que suas posições terminariam privilegiando dogmatismos e interpretações dominantes, o que não deveria ocorrer ao se tratar de ciências humanas, no caso dos tradutores de literatura. Na verdade, caberia aos pesquisadores e tradutores evitar soluções milagrosas e mecânicas diante do texto-fonte. Seria preciso, para Venuti (2019), desenvolver uma consciência teórica que permitisse criticar a tradução de modo a levar em conta sua real complexidade. Seria somente ao adotar essa postura, isto é, refletir sobre condições culturais e sociais, que se poderia almejar uma reorganização nos sistemas hierárquicos, promovendo mudanças institucionais e novas perspectivas teóricas, estratégicas e práticas.

Sob essa ótica, entende-se que uma tradução será sempre resultado de apenas um conjunto de interpretações, entre muitas possíveis. Por isso, ao examinar a proposta de tradução dos contos de La Force desta pesquisa, deve-se estar ciente de que as escolhas se resumem a apenas algumas possibilidades interpretativas, que podem ainda ganhar outras formas e efeitos dependendo do contexto em que estiverem inseridas. Torna-se imperativo, portanto, desenvolver um estudo minucioso não apenas do texto-fonte, mas de todo o seu entorno e de tudo o que nele interfere. Adotar o texto-fonte como única fonte de interpretação, sem levar em conta a cultura, a história e a sociedade, afetaria diretamente o tipo de tradução produzida, necessariamente.

Há, por exemplo, em ambos os contos de La Force, o uso recorrente de vocábulos como *princesse*, *prince*, *roi*, *reine* [princesa, príncipe, rei, rainha], próprios do universo feérico. Sabe-se que a acepção do *princesse* adotado por La Force no francês seiscentista, em um contexto em que era comum a existência de títulos monárquicos, seria diferente da acepção do termo *princesa* no Brasil de 2020. Embora se trate do mesmo vocábulo, são lidos em momentos histórico-culturais distintos. No conto “Mais Bela que Fada”, as duas heroínas que protagonizam a narrativa, ambas princesas, desempenham com coragem as mais diversas situações, desbravando as mais variadas tarefas que lhes haviam sido impostas. São atitudes de duas princesas que talvez destoem de outras narrativas semelhantes (“A Bela Adormecida

no Bosque”, de Charles Perrault, por exemplo), perpetuadas no sistema literário brasileiro. A tradução de um texto como o de La Force, por outro lado, poderia, possivelmente, contribuir para a construção de uma outra ideia de *princesa*, diferente daquela que a considera como “feminina”, “frágil”, “à espera de um príncipe”, etc., uma vez que o seu conto apresenta um arquétipo que foge dos padrões tradicionais do gênero. Com base nesse exemplo, pode-se deduzir que mesmo entre dois vocábulos aparentemente “próximos”, não há equivalentes diretos entre texto-fonte e tradução, mas apenas uma aproximação (em maior ou menor grau) que se modifica de acordo com o contexto em que são lidos.

Seria provavelmente um equívoco afirmar que exista uma tradução que não sofra interferências para além do fato linguístico, por menor que seja a unidade traduzida. O esforço do(a) tradutor(a) não deveria se concentrar, pois, em encontrar “a solução perfeita”, tampouco em tentar recriar um texto “próximo” da fonte. Seu maior desafio estaria em considerar as múltiplas interpretações que o texto traduzido pode adquirir, adotando a perspectiva de que sua leitura poderá (e deverá) escapar ao seu alcance, atingindo efeitos, formas e significados incontroláveis.

Por isso, para dar seguimento às traduções aqui apresentadas, foi de extrema relevância a pesquisa acerca do século XVII e da França em que viveu a autora, exposta anteriormente. O estudo da escrita feérica presente nos contos de fadas produzidos na década de 1690 se revelou essencial para a identificação de elementos-chave na construção estético-literária dos contos em questão. Todo esse esforço contribuiu, em boa medida, para uma leitura mais consciente e lúcida do texto-fonte, o que resultou num processo tradutório mais questionador e crítico no que se refere a, por exemplo, escolhas de palavras e formulação de estruturas, questões que serão comentadas mais adiante.

Porém, cabe ainda questionar: *o que se traduz e de que forma?* Como lidar, efetivamente, com os desafios que se apresentam durante a tentativa de reescrita de um texto literário de uma língua/cultura específica para outro contexto/cultura que não aquele em que fora produzido? Para possíveis tentativas de resposta, recorre-se a outro filósofo da tradução, o francês Jean-René Ladmiral (2020), que proporcionou um grande auxílio na definição e justificação do projeto de tradução que aqui se estabeleceu. Em seu artigo *Como podemos ser fontistas? Crítica à literalidade na tradução*, Ladmiral (2020) propõe-se a (re)pensar a criatividade estética e literária no âmbito da tradução, discutindo antigos conceitos como os de *sourcier* e *cibliste*, ou seja, aquele que é voltado para a cultura-fonte e aquele que é voltado

para a cultura-alvo, respectivamente, criticando sobretudo a literalidade na tradução, o apego excessivo ao texto-fonte.

A respeito da distinção entre “fontista” e “alvista”, Ladmiral (2020) explica da seguinte forma:

É possível detalhar a diferença entre fontistas e alvistas de acordo com três instâncias. Os fontistas se concentram no *significante* do texto original, assim como na *língua-fonte* em que foi escrito; e eles afirmam respeitar escrupulosamente a *língua-fonte* (Lo). Em contrapartida, os alvistas não dão tanta ênfase ao significado como dão ao *sentido* ou – certamente preferível, tratando-se de tradução literária – ao efeito do texto. Para os alvistas, entre os quais me incluo, trata-se de traduzir não a língua, mas a *parole* (no sentido saussuriano do termo), isto é, o texto, a obra; e, claro, traduzir significa ficar de luto pela língua-fonte, evidentemente, para pôr em prática todos os recursos que nos oferece a língua-alvo (Lt). Não traduzo do alemão: traduzo textos e autores como Nietzsche, Adorno ou Habermas, por exemplo. Quando traduzi Kant, desvencilhei-me de seu “estilo”, laborioso, pesado e embaraçado, esforçando-me em adotar o modelo confortável do francês dos escritores do século XVIII para entregar o seu “Analítico do belo”: era o mínimo a se fazer, e era historicamente congruente. (LADMIRAL, 2020, p. 230-231).

Sob tal perspectiva, a atitude “fontista” referida por Ladmiral (2020) merece ser criticada e evitada quando a língua-fonte é colocada acima da obra traduzida, isto é, acima dos aspectos literários e do próprio estilo do autor que nela estão incluídos. Em sua visão, o essencial não seria encontrar proximidades textuais, mas sim buscar o efeito de que o texto dispõe, valendo-se, para tanto, da língua-alvo como fonte de recriação, e não vice-versa. Deve-se, portanto, traduzir não propriamente a língua em que escreve o autor, o mais importante seria descobrir a estética criativa intrínseca ao texto-fonte, suas especificidades que o tornam literatura.

O filósofo situa então o discurso fontista como sendo algo “ambicioso” e “sedutor”, que considera a tradução uma “máquina-automática”, “apenas uma transcodificação” ou uma “reprodução quase fotográfica do texto original”, o que ele opõe ao discurso “alvista”, compreendendo-o como o esforço para se alcançar uma “retentividade estética” (LADMIRAL, 2020, p. 233). A criatividade, na visão fontista, seria uma forma de negação, uma “criatividade *a contrario*”, segundo o autor. A tradução, por ser algo feito a partir do zero, configurar-se-ia não como uma reprodução, uma cópia fiel, mas antes uma reprodução, algo que é produzido novamente, de forma original. (LADMIRAL, 2020, p. 231). Caberia ao

tradutor buscar formas de recriar o efeito do texto, sendo em vão, no entanto, querer reescrever significantes de uma língua para outra.

Ainda em sua percepção, a grande problemática da abordagem fontista estaria em querer reduzir a estética da literalidade em uma questão intercultural e interlinguística (LADMIRAL, 2020, p. 234). Manter certos “estrangeirismos”, de modo preservar o estranhamento da língua estrangeira na língua traduzida, seria outra problemática dessa postura fontista. Ladmiral (2020) se refere a esses “resquícios da língua estrangeira” como elementos endógenos, formas de xenismos que apenas mascaram o valor literário. Para ele, o papel da tradução literária não deveria ser o de “violar” a língua de chegada, o mais importante seria trazer à luz no texto de chegada aquilo que estava em estado de latência, de modo virtual em outra língua. Caberia à tradução investir *criatividade e esforço* com o intuito de recriar “a essência da literatura”, sua estética, e que ela não deve ser confundida como “estranhamentos da língua estrangeira”. O estranhamento da obra, sob essa ótica, estaria relacionado não com sua origem, sua língua-fonte, e sim com sua inventividade e genialidade criativa.

Partindo do pressuposto de que entre texto-fonte e tradução não há equivalências diretas, Ladmiral (2020, p. 236) apresenta o seu *teorema da dicotomia*, de modo a ilustrar como essa dificuldade ocorre na prática. Deve-se compreender, sobretudo, que a questão primordial na tradução será a de balancear perdas e ganhos, já que não será possível manter o texto “intacto”, sem modificações. Assim, partindo de um texto-fonte, o teorema formula três hipóteses: a de que o texto traduzido pode adquirir uma *identidade fantasiosa* de que será o próprio texto-fonte, a de que será uma *obra-alvo* ou uma *tradução alvista* (centrando-se no projeto do autor, considerando sua essência como texto literário, suas particularidades que merecem ser recriadas) e a de que será, por fim, um *documento-alvo* ou uma *tradução fontista* (uma espécie de filologização, etnologização, que buscará reparar as “fissuras interculturais”) (LADMIRAL, 2020, p. 236). O autor afirma que a *tradução fontista* tenderá a reduzir a tradução a uma “amostra linguística” da língua-fonte, desconsiderando o que, em sua visão, seria o principal: o projeto literário.⁹⁶

⁹⁶ Ladmiral (2020) explica que, em suas traduções, busca sempre respeitar a língua para a qual traduz (no seu caso, o francês), visando sobretudo “segurar o leitor pela mão”, trabalhando para que sua tradução seja sempre compreensível e fluida, sem necessariamente subestimar a inteligência de quem a lê.

O projeto alvista defendido por Ladmiral (2020) pressupõe uma reescrita que considera a criatividade como forma de dissociação dos significantes do texto-fonte, retomando uma estética classicista cujo escopo seria manter-se “fiel” ao fundo de onde provém, preservando, assim, sua formatação inicial, sua harmonia e beleza.

Caso contrário, a criatividade (ou a falta dela) poderia levar a dois extremos indesejáveis: a uma “prática ultraciblista” e a outra, que constituiria uma espécie de “literalidade fontista” (LADMIRAL, 2020, p. 241). Na primeira, tem-se como exemplo o caso das “belas infíeis”, noção difundida durante o século XVII para designar as traduções realizadas do grego e do latim para a língua francesa, que objetivavam adequar o texto segundo os costumes da cultura de chegada promovidos naquele contexto, exaltando a superioridade da língua e cultura francesas, de modo a criar traduções completamente divergentes dos textos-fonte (HORGUELIN, 1981). O outro extremo seria a postura fontista que apagaria e minimizaria qualquer tipo de criatividade, sacralizando o texto-fonte, revestindo-o com uma aura de “texto original” que visa ditar uma lei a ser seguida pela tradução. Com essa postura, Ladmiral (2020) acaba adotando uma visão não essencialista do que deveria ser uma tradução: nem tanto inclinada para o extremo “fonte” e tampouco para o extremo “alvo”.

O autor conclui suas reflexões explicando que teoremas de tradutologia, como os que propõe, podem servir para estimular novas formas de produção criativa na tradução, abrindo “espaços de possibilidades” que guiariam uma “desinibição da criatividade”, ainda que mínima, a qual o tradutor não pode deixar de lado (LADMIRAL, 2020, p. 243). Ele assim resume sua posição:

Com um pensamento um pouco diferente, eu pretendo concluir evocando a criatividade minimalista que vejo atuando na escrita tradutiva. Contrariamente aos fontistas, que se agradam em abalar a língua-alvo, dobrando-a às particularidades da língua do original, o alvista irá se concentrar no trabalho endógeno da língua na qual redige sua tradução. Poderíamos dizer que clama por uma criatividade *a contrario* em um sentido positivo, que mostra as camadas inferiores da criatividade. O alvista é um príncipe charmoso que vem dar o beijo da tradução na Bela Adormecida, que era sua língua-alvo, ainda parcialmente adormecida; e ao despertá-la, ele suscita nela as possibilidades que estavam adormecidas no jardim interior de suas potencialidades cativas, de modo que ela nos revela o segredo de seus encantos escondidos, até então desconhecidos. (LADMIRAL, 2020, p. 243).

Desse modo, buscou-se adotar, no projeto tradutório que aqui se apresenta, a postura alvista a que se refere Ladmiral (2020), com o intuito de experimentar uma escrita interpretativa que pudesse despertar possibilidades interpretativas ocultas no texto-fonte. Foram identificados, para tanto, alguns aspectos específicos da obra de La Force (aspectos literários, estilísticos e estéticos) que foram essenciais para a reescrita proposta para o português. A busca por esse “efeito literário” orientou sobremaneira o projeto de tradução dos dois contos de fadas apresentados no capítulo anterior. Oferecer ao leitor brasileiro um texto que pudesse manter não necessariamente as particularidades e estranhamentos do francês, mas os próprios traços da escrita feérica e do preciosismo em que se inscreve a obra e a autora, encontrando na língua de chegada as ferramentas necessárias para tal, foi o que norteou este projeto.

A expressão *reescrevendo o feérico*, exposta no título deste capítulo, isto é, valendo-se do verbo *reescrever* em sua forma nominal *reescrevendo* não foi mero acaso: evoca a noção de *reescrita de um novo texto*, algo que *tornou a ser escrito novamente*, que forma um *novo original*, como algo que se desenvolve em uma ação duradoura que parece estar sempre em andamento, sempre inacabada, nunca final ou definitiva, a abrir caminhos para múltiplas possibilidades de leituras e interpretações. A partir desse raciocínio, o tradutor passa, então, sob essa ótica, a ser considerado um *novo autor*,⁹⁷ não menos importante que o primeiro, e inserido num outro contexto cultural e histórico, podendo atuar de forma consciente (ou não) no texto de partida, mas que seguramente irá modificá-lo segundo seus propósitos. (BASSNETT, 2003).

A tradução, por ser *reescrita de um texto original*, caracteriza-se também como uma forma de manipulação, conforme as palavras de André Lefevere:

Todas as reescritas, qualquer que seja sua intenção, refletem uma certa ideologia e uma poética e, como tal, manipulam a literatura para funcionar em uma dada sociedade de uma determinada maneira. Reescrita é manipulação [...]. As reescritas podem introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos dispositivos, e a história da tradução é também a história da inovação literária, do poder modelador de uma cultura sobre a outra. Mas reescrever também pode reprimir a inovação, distorcer e conter, e em uma época de crescente manipulação de todos os tipos, o estudo dos processos

⁹⁷ O que não significa dizer que o tradutor será o *único* autor do texto, mas um dos responsáveis por essa “nova” escrita, uma espécie de coautor (até então inexistente, portanto, um *novo autor*) que manterá a todo momento um certo diálogo com o autor do texto-fonte na tentativa de desenvolver seu próprio projeto de tradução, que configurar-se-á, paradoxalmente, de forma dependente e autônoma.

manipulativos da literatura, como exemplificado pela tradução, pode nos ajudar a ter uma maior consciência do mundo em que vivemos. (LEFEVERE, 1992, p. xi, tradução minha).⁹⁸

Lefevere (1992) subentende aqui a existência de diversos tipos de manipulação na literatura, inclusive a própria tradução, aludindo que o estudo de tais processos manipulativos poderia contribuir para alcançar uma maior percepção de suas consequências para a história da tradução literária de determinada cultura. Seguindo o entendimento do autor, pode-se deduzir que a tradução literária vai muito além do âmbito linguístico, visto que ela carrega consigo, também, as marcas, as impressões de uma outra cultura, de uma outra época, que são mediadas e moldadas, em boa medida, pelas escolhas do tradutor.

Em seu texto *Why Waste Our Time on Rewrites?, The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm*, Lefevere (1985) ressalta que, quando se compreende a tradução como uma forma radical – a mais radical – de reescrever numa determinada literatura/cultura, podendo essa reescrita até mesmo moldar a evolução de tal literatura ou cultura enquanto escrita real e autônoma, passa a ser inevitável considerar e investigar todas as instâncias do processo tradutório. Como consequência, faz-se mister olhar para a literatura e verificar o quanto a reescrita é, de fato, responsável pelo estabelecimento de um cânone, de poéticas, ideologias, etc., em determinado sistema cultural. Isso, por sua vez, poderia levar a um maior aprofundamento do estudo da tradução, permitindo uma observação mais atenta, possibilitando analisar o quão relevante é o seu papel na manipulação de palavras e conceitos que, entre outras coisas, constituem poder numa cultura. (LEFEVERE, 1985, p. 241).

Observa-se que a postura adotada por Lefevere (1985; 1992) busca fortemente a integração dos Estudos de Tradução com o de vários tipos de *reescrita* capazes de moldar uma determinada cultura. Além disso, Theo Hermans (1985, p. 14) destaca que Lefevere passou a defender, ao mesmo tempo, a necessidade de incorporar mais enfaticamente no conceito de polissistema de Even-Zohar⁹⁹ a noção de um “mecanismo de controle”, o qual ele

⁹⁸ “All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and such a manipulate literature to function in a given society in a given way. Rewriting is manipulation [...]. Rewritings can introduce new concepts, new genres, new devices, and the history of translation is the history also of literary innovation, of the shaping power of one culture upon another. But rewriting can also repress innovation, distort and contain, and in an age of ever-increasing manipulation of all kinds, the study of the manipulative processes of literature as exemplified by translation can help us towards a greater awareness of the world in which we live”.

⁹⁹ Pesquisadores como James S. Holmes, Itamar Even-Zohar, Gideon Toury, José Lambert e Hendrik van Gorp muito contribuíram para elevar o debate em torno da tradução literária e o que nela se produz através do processo de uma cultura para outra, lançando bases para a criação de um paradigma *descritivista*. Foi com o israelense

propõe chamar de “patronagem”, que regula – e frequentemente manipula – o sistema literário de dentro das estruturas socioeconômicas e ideológicas da sociedade.

Corroborando a ideia de *reescrita* de Lefevere (1985), o linguista franco-israelita Cyril Aslanov (2015), no preâmbulo de sua *Tradução e manipulação*, concebe a tradução como um ato de criação, como ato poético, alegando que todo ato criativo é, por essência, manipulação. Segundo Aslanov (2015, p. 11), a tradução seria “uma difícil negociação entre uma transparência ideal e a tentação de enganar o leitor que não tem acesso ao texto original”, o que quer dizer que ora ela estaria entre a ilusão de representar o *original* da forma devida, ora estaria como impostora, ou seria desmascarada por pretender ser aquilo que não é.¹⁰⁰ Assim,

Even-Zohar e sua discussão em torno do que viria a ser chamado de polissistema, desenvolvida a partir dos anos 1970, que segundo Bassnett (2003) a tradução passaria a ganhar base para a criação de uma metodologia através da qual poder-se-ia analisar processo de absorção de um texto traduzido numa cultura específica, em determinado contexto histórico. Anthony Pym (2016) recorda que a Teoria do Polissistema (*Polysystem Theory*) de Even-Zohar tem respaldo nos modelos descritivos de “sistemas” e “produtos culturais” propostos pelos formalistas russos no início do século XX, principalmente no que concerne ao estudo literário. (PYM, 2016, p. 219). Com isso, a literatura passava a ser considerada como parte interligada a uma rede de sistemas dinâmicos que estão interconectados e dialeticamente relacionados entre si, e a tradução literária, por sua vez, começava a ser vista como um subsistema integrante de um sistema literário inserido dentro de outro sistema cultural, mais amplo, da língua de chegada, que se comunica com outros (poli)sistemas, abrangendo, portanto, tanto literários como não-literários (históricos, políticos, sociais, ideológicos, linguísticos). Todos eles, conectados, desempenhariam uma função na cultura de chegada. Em resumo, torna-se necessário atentar para a função desses sistemas de modo a determinar a posição das traduções literárias dentro de um sistema específico, seu processo entre línguas/culturas e o que as conduz. No que diz respeito às traduções no polissistema da literatura, o autor ressaltava a importância da contextualização no polissistema da cultura de chegada para definir sua posição, que pode ser primária (central) ou secundária (periférica), onde estariam, respectivamente, os gêneros literários dominantes (obras ditas canônicas) e aqueles considerados menos canônicos. Em seu ensaio denominado *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*, Even-Zohar (1990) aponta três situações em que a literatura traduzida pode ocupar o centro do sistema: quando a literatura é jovem ou encontra-se no processo de formação; quando a literatura nacional é fraca ou periférica; e quando a literatura está passando momentos de crise ou de baixa produção literária. Em tais ocasiões, o papel das traduções acaba tornando-se fundamental – e central – ao colaborar para o desenvolvimento do polissistema de chegada, introduzindo novas formas literárias que não existem naquela língua, que é o caso do sistema literário israelense, bastante estudado pelo autor, em que havia baixa produção de literatura, sendo composto e definido, na maioria das vezes, por textos traduzidos. Por outro lado, as traduções podem ocupar um lugar periférico nos casos em que o sistema de chegada tiver uma forte tradição literária ou em culturas que possuem certa centralidade e poder. Ou seja, não só as traduções terão pouca ou nenhuma relevância na formação desse sistema, como possivelmente também passarão a ser influenciadas por ele, reproduzindo as mesmas normas ali estabelecidas. Pym (2016, p. 247) complementa que, para Even-Zohar, “as traduções podem se tornar um elemento chave na literatura (e, portanto, com um status ‘inovador’ e ‘central’), ou podem ser secundárias e sem importância (de status ‘conservador’ e ‘periférico’)”. O contexto no qual a tradução estiver inserida determinará suas relações, funções e posições que virá a ocupar na cultura.

¹⁰⁰ Tal dicotomia remete às discussões levantadas pelo estudioso tcheco Jiří Levý, ao escrever que a tradução pode ser “ilusionista”, quando se faz de conta que a tradução é uma representação fiel de um original, ou “não-ilusionista”, quando se assume que a tradução é um outro texto. A respeito disso, sugere-se a leitura da dissertação de mestrado de Filipe Mendes Neckel (2011), intitulada *Die literarische Übersetzung: apresentação da obra de Jiří Levý acompanhada de uma tradução comentada*. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/94996>. Acesso em: 12 set. 2020.

de acordo com tal ponto de vista, não haveria transparência no ato poético, seja ele qual for, e com a tradução, por ser também uma poética, não poderia ser diferente: a mentira faria parte de sua constituição e, desse modo, o tradutor não poderia ser visto como um *traidor*, afastando-o da tradicional e ultrapassada noção do *traduttori traditori*. Seu trabalho consistiria, antes de tudo, em trazer um determinado texto estrangeiro ao leitor de forma aceitável, isto é, possibilitar que ele o possa ler em sua língua materna.

Nesse sentido, para Aslanov (2015), sempre haverá manipulação na tradução, pois o texto nunca é, de fato, um reflexo exato do texto original. A manipulação constituir-se-ia, pois, “como o único recurso para resgatar o texto traduzido do limbo da interlíngua onde caiu depois de o original ter sido decodificado” (ASLANOV, 2015, p. 12). O tradutor passaria, dessa maneira, a impor sua autoridade tanto ao autor quanto ao leitor, tornando-se um tipo de “duplo maléfico” daquele (ASLANOV, 2015, p. 13), já que o tradutor sempre dominará uma língua que um ou ambos desconhecem.

A tradução seria ainda algo de “difícil liberdade”, dando a entender que, embora se trate de um processo árduo, em que se lida com restrições e limitações das línguas, permite, ao mesmo tempo, um leque de escolhas a serem tomadas, de modo que mesmo a tradução mais literal pode ser criativa (ASLANOV, 2015, p. 16). Em sua visão, a traição/manipulação seria algo intrínseco do tradutor e, somando-se ao fato de que seu poder sobre autor e leitor é quase inescapável, muitas vezes ele pode, sim, atuar com má-fé intencional e até mascarar possíveis deficiências da língua. Por isso, para Aslanov (2015), é necessário assumir a perspectiva de que sempre haverá manipulação na tradução. Somente assim seria possível encontrar e buscar por pontos opacos, obscuros, passando a denunciar de que forma a manipulação acontece, de modo explícito, o que ela implica, quais as suas razões – motivos religiosos, morais, políticos, etc.¹⁰¹

O termo manipulação, ainda de acordo com Aslanov (2015), teria, portanto, duas acepções distintas, podendo ser analisado de duas formas: uma *negativa* e outra *menos negativa*. Na negativa, haveria a ideia de engano, de arremedo, ao passo que na outra acepção, a manipulação é referida no sentido de “manipulação genética” e o tradutor como um “droguista que dosa as substâncias da língua” ou como “um imitador de Deus no ato da criação” (ASLANOV, 2015, p. 14-15). No caso da última sentença, pode-se pensar na figura

¹⁰¹ Aslanov (2015) revisita a história da tradução e resgata inúmeros exemplos de casos de manipulação (muitos deles da própria Bíblia), bem como diversos outros, como aqueles em que as traduções se passaram por originais, ou em que originais se passaram por traduções, mostrando que a manipulação transcende muito além da esfera textual.

do tradutor, de forma metafórica, como uma espécie de Victor Frankenstein,¹⁰² aquele capaz de dar vida a algo inanimado.

No texto que introduz a célebre história do monstro horrendo criado pela personagem de Frankenstein, Mary Shelley (2009) discute o conceito de invenção, afirmando que nada se cria *do nada*, mas sim a partir do caos. Logra-se, pois, a juntar partes distintas, a configurar uma proporção correta, até mesmo formar “materiais escuros e informes”, sem, no entanto, colocar vida ali (SHELLEY, 2009, p. 9). Como poderia ser descoberto o princípio da vida, e que princípio seria esse que dá vida a algo? Para Shelley (2009), a invenção estaria, antes, na capacidade de desenvolver um tema, no poder de moldá-lo e afeiçoar-lhe ideias que por ele foram sugeridas. Voltando-se para a narrativa de Mary Shelley, pensando na criação do monstro pela personagem de Frankenstein e sua indagação acerca do princípio da vida, consegue-se fazer analogia com a ideia de manipulação proposta por Aslanov (2015), afinal, Frankenstein busca a *criação do corpo*, a *criação da vida*: são compilados fibras, músculos, veias, e a coisa inanimada ganha a *centelha de vida* que a torna bela.

Ora, na tradução, de modo similar, também não se juntam letras, frases, sons, que vão também ganhando vida e criando algo, um *novo corpo*? Contudo, a narrativa de Shelley (2009) faz entender que não se trata de uma criação como aquela do mito de Adão: o monstro é, na realidade, retratado como o Anjo Caído, aquele condenado por cobiçar um poder maior, ou o próprio demônio, a profanação, algo sem identidade. Aliás, um dos títulos da obra – *Frankenstein (ou o Prometeu moderno)* – realiza o convite para tal reflexão. Alude-se ao retorno do mito de Prometeu: aquele que roubou o fogo sagrado dos deuses, deu para o homem e terminou castigado por Zeus.¹⁰³ De modo semelhante, quando comparada ao texto de origem, considerado o *original*, assim como o monstro da ficção busca se aproximar da figura humana de seu criador, a tradução é amiúde taxada de *infiel*,¹⁰⁴ secundária, colocada num patamar inferior por não ser uma criação legítima. Essa seria uma imagem negativa, se considerada apenas em termos comparativos.

¹⁰² A ideia de relacionar a concepção de Aslanov (2015) com a obra de Shelley (2009) surgiu como proposta de atividade no âmbito da disciplina *Crítica da Tradução*, ministrada pela professora Dirce Waltrick do Amarante no semestre 2019.1, oferecida pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução (PGET/UFSC).

¹⁰³ Sugere-se a leitura da peça “Prometeu Agrilhado”, de Ésquilo, que conta o mito de Prometeu. A tradução de J. B. de Mello e Souza pode ser conferida em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/prometeu.pdf>. Acesso em: 30 maio 2020.

¹⁰⁴ As noções de “infidelidade” e “fidelidade” na tradução são historicamente datadas e consideradas ultrapassadas no contexto atual.

Todavia, se a tradução, pelo contrário, é percebida como criação independente, original, única, sem recorrer a outro modelo feito primeiro, conseguiria ela, possivelmente, ser vista num sentido positivo. A profanação, para retomar o conceito do filósofo italiano Giorgio Agamben (2007), não estaria resumida apenas a desfazer e abolir elos com o *original*, o divino, mas a fazer novos usos dele e, assim, libertá-lo.

Theo Hermans (1985), na introdução de *The Manipulation of Literature*, concorda que a tradução tem sido historicamente negligenciada em relação à literatura, e atesta que são muitas as razões para que se perpetue tal negligência. Para o estudioso, pode-se encontrar as origens dessas razões em determinadas visões influentes sobre a própria natureza da literatura e sua relação com a linguagem. A proveniência última dessas visões, segundo o autor, estaria arraigada em vários conceitos ingenuamente românticos como os de “gênio artístico”, “originalidade”, “criatividade” e em uma noção limitada do que constituiria a “literatura nacional” (HERMANS, 1985, p. 7). O autor reitera que se o artista que possui o domínio de sua língua nativa, que escreve bem e é dotado de um “gênio criativo”, terá, conseqüentemente, sua obra exaltada e considerada “intocável, inimitável, sagrada”. Além do mais, prossegue afirmando que “se a linguagem é concebida como intimamente correlacionada com a nacionalidade e o espírito nacional, o conjunto canonizado de textos que juntos formam uma literatura nacional também assumirá uma aura de intocabilidade sagrada”. (HERMANS, 1985, p. 7, tradução minha).¹⁰⁵ Por isso, em tais circunstâncias, a tradução, isto é, a passagem do texto literário de um idioma a outro, estaria condenada a ser um “empreendimento imprudente”, algo quase “inadmissível”, sendo vista como uma forma de adulteração do texto, “julgada, na melhor das hipóteses, em termos de relativa fidelidade e, na pior das hipóteses como sacrilégio absoluto.” (HERMANS, 1985, p. 8, tradução do autor).¹⁰⁶

Sob essa luz, a literatura dita “nacional” permanecerá num patamar superior ao da tradução: enquanto para aquela é dado o padrão de originalidade, criatividade e excelência estética, para a outra – embora seja inegável sua importância histórica para o desenvolvimento da literatura nacional –, o que se vê com certa frequência é sua rejeição a um lugar periférico na hierarquia dos textos canonizados, sendo colocada juntamente com a paródia, o pastiche, adaptações de palco e tela, literatura infantil, literatura popular e outros produtos de “menor importância”. (HERMANS, 1985, p. 8).

¹⁰⁵ “If, in addition, language is conceived as closely correlated with nationhood and the national spirit, the canonized set of texts that together make up a given national literature will also assume an aura of sacred untouchability”.

¹⁰⁶ “[...] to be judged, at best, in terms of relative fidelity, and at worst as outright sacrilege”.

Pode-se concluir que a textura sutil e rica do “original” nunca foi considerada da mesma forma que a textura da “tradução” nos estudos tradicionais de tradução literária, e que muitas vezes se assume a supremacia do dito “original”, mostrando suas qualidades notáveis, ao mesmo tempo destacando os incontáveis “erros” e “inadequações” de qualquer tradução sua. (HERMANS, 1985, p. 8).

Em *Uma história natural da Curiosidade*, o romancista, ensaísta e tradutor Alberto Manguel (2016), no capítulo intitulado *Como podemos ver o que pensamos?*, apresenta o exemplo particular dos contos de fadas dos irmãos Grimm nas versões alemã e inglesa, atestando que ambas fornecem histórias distintas, leituras diferentes: uma foi impressa num tom mais gótico e melancólico, enquanto a outra apresenta apenas gravuras em preto e branco, com caracteres maiores e claros. Manguel (2016) prossegue, então, com o seguinte reconhecimento:

Posteriormente, descobri que o texto, ao mudar, continuava a ser em essência o mesmo. Ou, então, que um texto pode adquirir identidades diferentes em idiomas diferentes, processo no qual cada parte constituinte é descartada e substituída por alguma outra coisa: vocabulário, sintaxe, gramática e música, bem como características culturais, históricas e emocionais. (MANGUEL, 2016, p. 95-96).

O autor elenca uma série de características contidas num texto que são passíveis de ser alteradas durante o processo de tradução do texto de uma língua para outra. Ainda que o texto passe a ganhar todo um novo conjunto de elementos, combinações de identidades, manter-se-ia *em essência* o mesmo. Dessa maneira, Manguel (2016) prossegue a indagar:

Mas como essas identidades sempre cambiantes se mantêm como uma identidade única? O que permite dizer que as traduções diferentes dos contos de fadas dos irmãos Grimm, *As mil e uma noites* ou *A divina comédia* de Dante são, na verdade, um só e mesmo livro? Um antigo enigma filosófico pergunta se uma pessoa que teve cada parte de seu corpo substituída por órgãos e membros artificiais continua a ser a mesma pessoa. Em qual de nossos membros reside nossa identidade? Em que elemento de um poema reside o poema? Este, creio eu, era o cerne do mistério: se um texto literário é todas as várias coisas que nos permitem chamá-lo de *Contos de Grimm* ou *As mil e uma noites*, o que resta quando cada uma dessas coisas é trocada por outra? [...] **Que grau de identidade original uma tradução pode reivindicar?** (MANGUEL, 2016, p. 95-96, grifos meus).

A questão destacada acima, longe de possuir uma resposta definitiva, permite refletir o quanto que a tradução carrega em si algo de *original* e até que ponto ela pode ser compreendida como algo *diferente*. Manguel (2016) mostra que, na verdade, toda escrita, mesmo aquela que pretende ser *original*, seria uma forma de tradução por ser fruto de uma representação dos pensamentos, daquilo que se imagina e que é transformado em algo concreto. Sob esse ponto de vista, a tradução passa a ser compreendida como mais uma forma de criação e invenção e, por isso, necessariamente vem a ser uma forma de manipulação. Formam-se palavras, sequências, sentidos que lhe são próprios e que dependem das escolhas do tradutor que, longe de serem feitas ao acaso, irão definir que identidades ganhará esse *novo corpo* do texto. Assim como o monstro de Frankenstein, a tradução, de forma metafórica, seria igualmente feita de remendos, de partes soltas, e aos poucos iria ganhando vida própria e pensamentos próprios, formando um *novo corpo*, ganhando *nova vida*.

Retomando e ampliando o conceito de Aslanov (2015), pode-se conjecturar se a manipulação não estaria, na verdade, em todo e qualquer ato de leitura e escrita, uma vez que as próprias interpretações são fixadas por contextos históricos e culturais. No que diz respeito às escrituras de mulheres, as interpretações e leituras que se faz delas, seriam, também, moldadas por definições de gênero? Conforme aponta Norma Telles (1992), em seu texto *Autor+a*, pode-se questionar se haveria, no caso desses escritos, uma outra forma de manipulação, a da ocultação:

A literatura escrita por mulheres é, em certo sentido, um palimpsesto, pois o desenho de superfície esconde ou obscurece um nível de significado mais profundo, menos acessível ou menos aceitável socialmente. Este exercício de leitura, levando em conta a miríade de influências que afetam nossas vidas, sonhos, faculdades críticas e leituras, não pretende uma postura neutra, mas segue o conselho de Virginia Woolf: girar o caleidoscópio para desvendar novas paisagens a partir de uma perspectiva alienígena. Quando se faz esse tipo de leitura, que entrelaça os campos de significados e de atividades, verifica-se que as narrativas de autoras não só convidam a uma análise semiótica, mas realizam esse gesto por nós. (TELLES, 1992, p. 46).

Telles (1992) almeja ampliar o entendimento do que foi escrito por mulheres, ler através das ocultações, num processo de leitura e (des)leitura para se encontrar novas significações: girar o caleidoscópio, para utilizar as palavras de Virginia Woolf, permitiria, pois, alcançar tais sentidos. A tradução, por ser também uma forma de leitura, de interpretação, poderia ser compreendida como um meio para acessá-las. Voltando-se para os

contos de fadas de autoria feminina, passariam eles também a ganhar novas significações, uma nova vida, a partir de novas traduções, manipulações, possibilidades interpretativas.

Nesse sentido, o comentário de tradução permitiria ao tradutor justificar suas escolhas tradutórias, esclarecer passagens problemáticas do texto, fornecendo ao leitor uma leitura mais aprofundada, atuando como uma ponte consciente entre ele e o autor, entre texto de partida e texto de chegada. Em suma, “o comentário explica e teoriza de forma clara e explícita o processo de tradução, os modelos de tradução e as escolhas e decisões feitas pelos tradutores” (TORRES, 2017, p. 15). *Traduzir e comentar*, na visão de Marie-Hélène Torres (2017), se misturam, se confundem, remetem a um mesmo lugar:

Ambos os verbos, *traduzir* e *comentar* remetem a um olhar comparatista e historicista. Traduzir e comentar, ao meu ver, não são duas ações distintas, pois podem ser intercambiáveis. No entanto, existe alguma confusão entre os dois termos, que às vezes podem se substituir: fala-se às vezes de tradução de um texto para assinalar um comentário e, ao contrário, algumas traduções são verdadeiros comentários. A tradução ainda tem uma vantagem sobre o comentário, uma vez que transporta com ela, quando bem-sucedida, a polissemia do texto “original” [...]. As relações entre tradução e comentário são relações de similaridade e de diferença. O comentário pode anteceder a tradução. Pode também a suceder. (TORRES, 2017, p. 16).

Noutras palavras, Torres (2017) enfatiza que desde o processo tradutório o tradutor já estaria fazendo o comentário, pois efetua ali uma leitura e interpretação própria do texto. Esse processo, na verdade, possui uma infinidade de leituras possíveis, uma variedade de comentários existentes, o que faz de toda tradução um comentário implícito, ao mesmo tempo que uma crítica e uma reflexão.

Para melhor definir o projeto de tradução deste trabalho, procurou-se, no segundo capítulo, discutir a ideia de contos de fadas segundo o contexto em que foram produzidos, bem como apresentar estudos críticos sobre a autora e sua obra, identificando características específicas, como o vocabulário feérico, atentando para as questões lexicais, metáforas, estruturas sintáticas recorrentes e outros processos que contribuem para definir e marcar a narrativa e que evidenciam o estilo da autora. Tanto a tradução como os comentários, que serão elaborados a seguir, foram realizados tendo em vista esses aspectos, e sempre que possível, buscou-se a conservação e a manutenção das características próprias dessa escrita feérica e preciosa que se difundiu na França seiscentista, marcas essenciais para a construção literária dos contos de fadas de La Force.

Além disso, foi necessário, em certo momento, definir o texto-fonte, isto é, os textos a partir dos quais realizar-se-iam as traduções, dado que existem diversas edições disponíveis da obra de La Force, conforme foi demonstrado anteriormente. Optou-se pela edição de 1698, por ser considerada a primeira a ser publicada, de modo a privilegiar uma leitura dos contos mais próxima de sua fonte inicial e de seu momento de escrita.¹⁰⁷ Para maiores esclarecimentos, foi imprescindível consultar a edição crítica de 2005, organizada por Raymonde Robert. Foi somente depois dessas considerações iniciais que as traduções puderam ser então desenvolvidas.

Por fim, chega-se ao ponto de expor, na prática, alguns exemplos do processo tradutório, ou seja, refletir, de forma crítica, as decisões adotadas, os caminhos tomados e as estratégias estabelecidas, buscando iluminar possíveis pontos imprecisos, de maneira a evidenciar de que modo foram manipuladas, interpretadas e recriadas as tessituras literárias dos contos de La Force durante o complexo processo de tradução. Para fins metodológicos, foram definidas as seguintes categorias temáticas, que configuram elementos essenciais na escrita de seus contos, a saber: marcadores hiperbólicos, redes semântico-lexicais, onomástica imagética, discursos narrativos e questões outras.

4.1 MARCADORES HIPERBÓLICOS

O universo maravilhoso dos contos de fadas, conforme se discutiu anteriormente, não se caracteriza somente pela presença de seres mágicos e locais encantados. A escrita feérica apresenta, antes de tudo, um estilo minuciosamente elaborado e próprio de sua narrativa, baseado em figuras de linguagem e recursos retóricos que corroboram a construção de um espaço onde tudo parece amplificado, que enfatiza exageradamente sua própria realidade. Uma dessas marcas observadas em ambos os contos de La Force, assim como em grande parte de todos os contos de fadas desse mesmo período, é o da hipérbole, definida como um recurso linguístico que engrandece ou diminui a realidade pelo exagero.¹⁰⁸

Voltando-se especificamente para as estratégias hiperbólicas nos contos de fadas do século XVII, a pesquisadora Christine Rousseau (2013) fornece algumas reflexões que ajudam a compreender de que forma tais recursos estariam empregados nesses contos e que

¹⁰⁷ Apenas encontra-se disponível o primeiro volume dessa edição no site da Gallica, no qual estão incluídos os contos *Plus Belle que Fée* e *L'Enchanteur*, de modo que para ter acesso a outros contos de La Force, é necessário recorrer as outras edições.

¹⁰⁸ MICHAELIS. Dicionário prático de língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2009. p. 444.

funções narrativas desempenhariam. Em sua visão, por estar limitado a um curto espaço narratológico, que a própria dimensão do conto exige, o feérico precisou ser formulado e redimensionado de modo a preservar seu aspecto mais importante: o excesso e a abundância de seu universo fabuloso.

Rousseau (2013) comenta que a ênfase no aspecto hiperbólico foi uma das formas encontradas para se concretizar o desenvolvimento narrativo dos contos de fadas, já que eles não podiam recorrer às mesmas pausas diegéticas dos grandes romances preciosos ou das novelas galantes que haviam se propagado ao longo do século XVII. Para Rousseau (2013), a caracterização desses contos não se daria pela variedade lexical ou pela multiplicidade de recursos empregados pelas grandes narrativas, mas, pelo contrário, por uma economia lexical de excelência e de superioridade na qual estaria concentrada toda a carga descritiva de personagens, objetos, lugares, tempos, ações, etc., reforçando e estigmatizando seus sentidos e atuações.

Além disso, ainda de acordo com a pesquisadora, a hipérbole atuaria no texto maravilhoso de forma dupla, pois ao mesmo tempo que o exagero contribui para reforçar sua literalidade e inverossimilhança, torna-o factível, desmistificando-o e trazendo-o para uma leitura “ativa e edificante” de um destinatário que passaria a atuar diretamente na própria realização desse mundo (ROUSSEAU, 2013, p. 171). Seria por meio do exagero, da hipérbole discursiva, que o conto de fadas tornar-se-ia palpável, configurando, desse modo, os espaços literários convencionais e estereotipados dessas narrativas.

Entre as formas gramaticais da hipérbole presentes nos contos de La Force, podemos destacar o sistema superlativo, que é uma das formas de gradação do adjetivo. Há dois tipos de superlativos: o relativo, capaz de ressaltar positivamente ou negativamente a qualidade de um ser em relação a outros seres, e o absoluto, o qual indica que uma determinada qualidade ultrapassa a noção que se tem comumente de uma qualidade generalizada (BECHARA, 2009, p. 126). No caso do primeiro, o superlativo é formado a partir de um comparativo que coloca a qualidade de um elemento no nível mais superior ou inferior em relação aos demais e é precedido por um determinante definido (o, os, a, as).

Quadro 1 – Superlativos relativos

Plus Belle que Fée (1698)	Mais Bela que Fada (2021)
Deux Fées la prirent, & la firent passer par <u>les plus beaux</u> & <u>les plus somptueux</u> appartemens	Duas fadas a pegaram e fizeram-na passar <u>pelos mais belos</u> e <u>os mais suntuosos</u> apartamentos

que l'on fçauroit jamais voir.	jamais vistos.
--------------------------------	----------------

Fonte: elaborado pelo autor (2021).

No que se refere ao segundo caso, o superlativo se dá por um advérbio intensificador (tão, tanto, muito, bem, bastante etc.) seguido de um adjetivo ou advérbio. Nos textos analisados em francês, os advérbios intensificadores empregados com adjetivos qualitativos que aparecem com maior frequência são *plus*, *si* e *fort*.

Quadro 2 – Superlativos absolutos

Plus Belle que Fée (1698)	Mais Bela que Fada (2021)
il était bien juſte de recompenser une <u>fi longue</u> amour, <u>fi ardente</u> & <u>fi fidèle</u> .	Foi bem juſto recompensar um amor <u>tão duradouro</u> , <u>tão ardente</u> e <u>tão fiel</u> .

Fonte: elaborado pelo autor (2021).

Na maioria das ocasiões, esses advérbios expressam o que Rousseau (2013) chama de “tautologias heroicas”, ou seja, representações que reforçam na narrativa, repetidamente, o caráter excepcional de tudo aquilo ligado ao herói e seu desempenho. O herói estaria, portanto, sempre definido por atribuições superlativas e descrições amplificadas, geralmente relacionadas à beleza e à coragem, que fazem com que seja facilmente reconhecido, formando uma espécie de “polifonia laudatória”. O superlativo ainda vem reforçar a ideia de um mundo maravilhoso fora do comum, ideal, que remete à própria noção de supremacia aristocrática superior e sublime que se propagava durante parte da regência de Luís XIV. Desse modo, tudo aquilo ligado ao campo semântico da realeza (castelos, corte, príncipes, princesas, etc.) deve ser necessariamente apresentado no caráter mais excepcional possível. Assim, não pode haver um “simples palácio” nessas narrativas, e sim “o mais soberbo palácio”, por exemplo. As personagens heroicas devem igualmente representar o arquétipo da perfeição e sublimação, distinguindo-se de todo o resto. Por outro lado, os superlativos também podem ser empregados para evocar traços negativos do malfeitor, ridicularizá-lo, indo totalmente de encontro ao modelo tradicional de perfeição do herói, ou, ainda, enfatizar situações pavorosas pelas quais passam o herói (muitas vezes provocadas pelo malfeitor).

Quadro 3 – Superlativos outros

Plus Belle que Fée (1698)	Mais Bela que Fada (2021)
Plus belle que Fée ne revint de fon étonnement que pour tomber dans un <u>plus épouvantable</u> . [...] Qu'elle fut effrayée de ne trouver au deſſous	Mais Bela que Fada só saiu de seu espanto para entrar em outro <u>ainda mais espantoso</u> . A rapidez com que a carruagem voava pelos ares a deixara

<p>d'elle que l'étenduë prodigieuse de <u>la vaste mer</u> ! elle fit un cri perçant, se tourna, & voyant près d'elle sa chere Nabote, elle l'embrassa tendrement, & la tenoit ferrée entre ses bras, comme on a coûtume de faire pour se rassûrer ; mais la fée la repouffant rudement, retirez-vous, petite effronté, lui dit-elle, reconnoissez en moy <u>vôtre plus mortelle ennemie</u>. Je suis la Reine des Fées, vous m'allez payer l'infolence du nom orgueilleux que vous portez.</p>	<p>tão tonta que quase perdeu a consciência. Retomando, enfim, os sentidos, abaixou os olhos. Como ficou assustada por não ver abaixo de si nada além da extensão prodigiosa do <u>vastíssimo mar</u>! Lançou um grito estridente, virou-se, e vendo ao seu lado sua querida Nanica, beijou-a carinhosamente, mantendo-se em seus braços, como se costuma fazer quando se quer assegurar-se de algo, mas a fada, repelindo-a rudemente: — Afaste-se, pequena insolente — disse-lhe —, considere-me <u>sua mais mortal inimiga</u>. Sou a rainha das fadas, você vai me pagar caro pela insolência do nome orgulhoso que possui.</p>
---	---

Fonte: elaborado pelo autor (2021).

Uma vez que o gênero feérico motiva o uso da hipérbole e vice-versa, o projeto de tradução que aqui se propôs buscou, na medida do possível, aludir a esse engrandecimento recorrente, já que desempenha uma função narrativa e literária no conto de fadas que não pode ser subestimada. Optou-se até mesmo pelo acréscimo de superlativos que não estavam presentes no texto de partida, como no caso de “vastíssimo mar” (Quadro 3), colocando esse aspecto em maior evidência ainda. O papel do tradutor, nesse caso, será o de permitir ao leitor do texto de partida a possibilidade de uma *cocriação* com o autor, pois quando se fala, por exemplo, “do vastíssimo mar” ou de outras descrições hiperbólicas, automaticamente somos convidados a imaginar e complementar a imagem evocada segundo nossos parâmetros, já que o superlativo em si carrega uma informação insuficiente e vaga (ROUSSEAU, 2013, p. 92). É preciso ainda considerar que os contos de fadas se baseiam no estilo precioso do século XVII, em que tudo é apresentado de forma magnífica e excepcional. A manutenção de tais aspectos na tradução, sobretudo os advérbios intensificadores, seriam uma maneira de preservar os ideais preciosos daquele paradigma literário que ainda reverberavam no período histórico em que se inserem os contos de La Force, privilegiando uma “arte de agradar”, própria da conversação mundana que se traduz pelo uso de um léxico “imaginado” e “espiritual”. (BENUREAU, 2009, p. 91).

Outra classe gramatical que merece destaque é a dos adjetivos, já que também reforçam a superabundância e a acumulação de bens, por meio de números fabulosos, incontáveis, elementos que evocam a distância do feérico ao verídico, criando, assim, um mundo onde a fantasia e o excesso tornam-se comuns. O adjetivo *grand* talvez seja um bom

exemplo disso, com pelo menos 41 ocorrências em ambos os contos. Adjetivos como *vaste* e *prodigieux* também foram frequentemente utilizados na descrição de espaços percorridos pelos(as) protagonistas ou na descrição de atributos da realeza. Outros adjetivos que fazem referência a quantidades incontáveis, como *plusieurs*, *innombrable* e os números cardinais *cent*, *mille*, aparecem igualmente em diversas passagens, e foram preservados na tradução por sua relevância diegética e estética nas duas narrativas.

Quadro 4 – Adjetivos para designar excessos e numerais adjetivos

L'Enchanteur (1698)	O Belomago (2021)
Son trône étoit élevé dans une falle prodigieusement <u>grande</u> , dont le devant qui donnoit dans la campagne étoit fait en <u>grandes</u> arcades qui prenoient depuis le haut jusques au bas ; ainfi l'on pouvoit aisément voir ceux qui venoient & c'étoit là qu'une belle & <u>innombrable</u> affemblée entouroit le trône du Roy.	Seu trono estava erguido numa sala prodigiosamente <u>grande</u> , cuja fachada, que dava para o campo, era ornamentada com <u>grandes</u> arcadas que iam de cima até embaixo; assim podiam ver facilmente quem se aproximava, e era ali que uma bela e <u>incontável</u> assembleia cercava o trono do rei.
L'année se passa en des occasions de gloire pour ce Prince, il fit <u>cent</u> belles actions, & il fut le premier qui au bout de l'an, se rendit dans la falle de l'affembée [...]	O ano decorreu cheio de glória para o príncipe. Realizou <u>cem</u> belas ações e, passado o prazo, foi o primeiro a comparecer na sala da assembleia.

Fonte: elaborado pelo autor (2021).

O campo semântico da alimentação, do qual fazem parte frutas, legumes, banquetes, jantares, etc., não deixa de ser evocado de modo menos impressionante. Mesmo em suas rápidas descrições, tudo é sempre muito farto e copioso, e até pequenos objetos passam a ganhar uma dimensão importante no texto. É interessante notar o modo como a narradora compara as pérolas que a personagem Desejos acabara de conseguir. Além de se tratar de um objeto raro por si só, enfatiza-se que eram pérolas de *première eau*, o que significa que eram feitas da forma mais rara e de qualidade impecável. Mas como se não bastasse essa descrição, a narradora vai além e faz uma alusão à famosa pérola que a rainha Cleópatra teria colocado na taça de Marco Antônio durante o famoso banquete.¹⁰⁹ Na tradução, manteve-se tanto a informação de que se tratava de pérolas em formato de pera como a de que eram “preciosas”.

¹⁰⁹ Plínio, o Velho (23 d.C, 79 d.C), narra em sua obra *Naturalis Historia* a cena do famoso banquete oferecido por Cleópatra a Marco Antônio, no qual a rainha do Egito, apostando que podia oferecer a mesa mais dispendiosa ao amante, tira um dos brincos de pérola da orelha, dissolve-o numa taça de vinagre de vinho e o toma, ganhando com isso a aposta e conquistando-o. Segundo Plínio (2013), só haveria duas pérolas como essas no mundo, ambas em posse de Cleópatra, o que as tornava ainda mais exuberantes.

Pôde-se ainda preservar a repetição do fonema /p/, isto é, a aliteração que se apresenta em *perles, poires e première*.

Quadro 5 – Excepcionalidade e abundância

Plus Belle que Fée (1698)	Mais Bela que Fada (2021)
A peine eut-elle proferé ces paroles, que le boiffeau frémit, & agitant ces glans comme le chêne fur lequel ils avoient esté cueillis auroit pû faire, ils se changerent tout d'un coup dans <u>les plus belles Perles en poires & de la première eau</u> . Ce fut une de celles-là dont la Reine Cleopatre fit un <u>fi riche banquet</u> à Marc Antoine.	Foi só proferir essas palavras para que o alqueire vibrasse, e fecundando as glandes como se estivessem no próprio carvalho em que foram colhidas, transformaram-se de repente <u>nas mais belas e preciosas pérolas pera</u> . Foi com uma dessas que a rainha Cleópatra fez o <u>tão rico banquet</u> a Marco Antônio.

Fonte: elaborado pelo autor (2021).

As descrições parecem, assim, jogar com os sentidos da visão, da audição e do olfato, convidando o leitor a entrar na cena e sentir-se no próprio mundo das fadas, onde tudo é rico e colossal.¹¹⁰ Odores, sabores, visões maravilhosas, uma infinidade de sensações que só poderiam ser experimentadas no universo feérico. A tradução aqui proposta também buscou preservar, cuidadosamente, tais aspectos hiperbólicos, visando causar no público-leitor brasileiro um efeito similar àquele experimentado no texto em francês.

Quadro 6 – Descrições sensoriais

Plus Belle que Fée (1698)	Mais Bela que Fada (2021)
Elle étoit jonchée des plus belles fleurs, elle <u>exhaloit un parfum divin</u> . Il y avoit à un des bouts de cette charmante chambre, une table couverte de tout ce qui pouvoit <u>contenter la délicatesse du goût</u> , & deux fontaines de liqueurs qui couloient dans des ballins de Porphyre.	O lugar estava juncado das mais belas flores que <u>exalavam um perfume divino</u> . Havia num dos cantos desse quarto encantador uma mesa coberta com tudo aquilo que podia <u>contentar à delicadeza do paladar</u> , além de duas fontes de licores que escorriam em duas bacias de pórfiro.

Fonte: elaborado pelo autor (2021).

Vale mencionar um outro marcador hiperbólico que está estritamente ligado à caracterização das protagonistas: os extremos de beleza. Nos contos de fadas, os heróis são

¹¹⁰ Há, ainda nos contos de La Force, bem como nos contos de fadas franceses de modo geral, muitas referências a luz, pedras preciosas e espelhos, que podem ser compreendidas como alusões ao “Rei Sol” (BENUREAU, 2009), conhecido por sua corte luxuosa e grandiosa, descrições que provocam um efeito de abundância e fantasia, bem próximo de um estilo rococó que se distancia da realidade comum e vulgar, trazendo uma concepção de felicidade associada aos prazeres e ao luxo. Em *Plus Belle que Fée*, são diversas as passagens em que são mencionados ouro, prata, pedras preciosas e coisas feitas de “objetos raros”, que recriam, de certa maneira, toda a “pomposidade” de Luís XIV, a arquitetura da época, móveis, objetos, etc., referências que foram mantidas na tradução.

transformados nos próprios exemplos de beleza, o que, segundo Benureau (2009), constitui um dos pontos que mais caracterizam e configuram a escrita feérica, isto é, pôr em evidência o casal heroico como *belo*, em oposição aos seus algozes, que são sempre descritos como *feios*. Nesse sentido, o uso frequente de adjetivos como *beau* e *aimable*, não podem ser subestimados.

Quadro 7 – Extremos de beleza

L'Enchanteur (1698)	O Belomago (2021)
Peu de tems après, elle s'apperçut qu'elle étoit grosse, & le terme étant venu, elle accoucha du <u>plus beau Prince</u> qu'on eût jamais vû, il le nommoit Carados.	Pouco tempo depois, a rainha percebeu que estava grávida e, com o fim da gravidez, deu à luz <u>o mais belo príncipe</u> jamais visto. Ele recebeu o nome de Carados.
Le Prince fut d'abord charmé de la vûë <u>d'un aimable objet</u> .	O príncipe ficou, de imediato, encantado ao ver <u>um objeto tão amável</u> .

Fonte: elaborado pelo autor (2021).

No que se refere a personagens como Mais Bela que Fada e Isena, a Bela, por exemplo, ambas carregam em seus nomes o adjetivo *belo* na variação do feminino, que reforçam e qualificam suas belezas, identificando o papel de heroína que desempenham. A própria repetição do nome da protagonista Mais Bela que Fada parece ilustrar a forma com que esse adjetivo contribui para reforçar a noção de beleza. No conto em francês, o nome é referenciado 55 vezes e quase não se recorre a pronomes para substituí-lo. Na tradução, optou-se por manter, em todas as ocasiões, o nome da princesa em sua tradução literal, por carregar consigo um referencial de algo extraordinário e inacessível, o que não aconteceria caso fossem utilizados pronomes ou substituições como “a princesa” ou “a jovem”. No caso do nome dessa personagem, evitar sua excessiva repetição seria, de certa forma, quebrar parte do efeito hiperbólico por ela provocada. Analisando a personagem Mais Bela que Fada, Rousseau (2013) compreende que o nome representaria uma forma de “sintoma da pretensão” de uma beleza inalcançável, uma vez que não se limita apenas a um adjetivo, mas a uma “hiperbolização” do qualificativo, um modo de reduplicação do caráter belo, pois também é comparado com a figura da fada, entidade geralmente ligada à beleza. Assim, para Rousseau (2013), ela se torna duas vezes bela, “mais bela que bela”. A personagem seria então unicamente e somente bela, e é por esse aspecto, vale lembrar, que desperta a inveja da fada Nanica, o que desencadeia a intriga principal do conto.¹¹¹

¹¹¹ Essa e outras questões relacionadas à onomástica serão discutidas mais adiante.

É possível encontrar na variedade lexical da língua portuguesa uma ampla oferta de adjetivos ligados à beleza (*bonito/a, lindo/a, formoso/a, etc.*) que poderiam ser empregados para evitar a demasiada repetição do vocábulo *belo* e suas flexões. Todavia, tal escolha acabaria provocando uma perda inevitável que afetaria diretamente o efeito “repetitivo” a que a própria leitura do texto convida. Por isso, julgou-se importante traduzir *beau(x) / belle(s)* por *belo(s) / bela(s)* justamente para provocar no leitor a sensação de redundância de tal característica. No feérico, a beleza desempenha talvez um dos principais motivadores narrativos e não poderia ser menos importante na tradução. Desse modo, a frequência no uso desse adjetivo não se trata necessariamente de um simples excesso, mas um estilo particular da escrita feérica, que ajuda a construir e identificar aquele(a) ou aquilo que triunfará ao final.

Por fim, outro marcador hiperbólico observado foram as repetições de certos substantivos comuns. Em *Plus Belle que Fée*, sem contar o nome da protagonista, o vocábulo *fée* surge no texto em torno de 40 vezes, o que não se repete no conto *L’Enchanteur*, onde o mesmo vocábulo só é citado duas vezes. Por outro lado, se as fadas não ganham destaque neste conto, vocábulos ligados à corte aparecem de forma bastante ostensiva, totalizando 87 menções a *roy/roi*, 23 a *reine*, 14 a *prince* ou *princesse* e 7 a *dame*. Assim, além das fadas, a realeza e a sua corte também dominam fortemente o universo feérico de La Force. Buscou-se manter na tradução a mesma repetição que há nos textos em francês, principalmente as referências a *rei*, já que há pelo menos três soberanos diferentes em *L’Enchanteur* – o Bom Rei, o rei marido de Isena, a Bela e o rei Carados – e muitas vezes são referenciados simplesmente por “esse rei”, o que pode e deve provocar certa confusão no leitor.

Quadro 8 – Repetições de substantivos comuns

L’Enchanteur (1698)	O Belomago (2021)
Les fêtes finies chacun se retire & <u>ce Roy</u> prit congé du <u>bon Roy</u> , & mena sa nouvelle épouse dans ses Etats.	Com o fim das festividades, todo mundo partiu, e <u>esse rei</u> despediu-se do <u>Bom Rei</u> , levando a nova esposa para seu reino.

Fonte: elaborado pelo autor (2021).

Os efeitos hiperbólicos surgem, assim, por meio de marcadores posicionados estrategicamente em diferentes partes do texto, enfaticamente, criando uma ampla rede textual que convida a um mundo sobrenatural que deixa de ser extraordinário pela própria veracidade que a hipérbole evoca. Valendo-se de adjetivos, superlativos, comparativos e diversas repetições, os dois contos de La Force oferecem um rico exemplo de como a tradução pode

recriar esse universo sem descaracterizar o seu aspecto mais importante: a exuberância. A hipérbole contribui ainda para que o leitor possa facilmente identificar herói e malfeitor, experimentar sensações as mais diversas e participar ativamente da narrativa, completando lacunas literárias deixadas, não ao acaso, pelos recursos hiperbólicos. Talvez não se trate de passagens que possam ser consideradas “problemáticas” ou “difíceis” de serem traduzidas. O que importa aqui é contribuir para que essas microrredes não sejam apagadas em prol de uma “economia de redundâncias” ou que sejam substituídas por outros elementos que não atuem em harmonia com o feérico que ali está presente. Será unicamente com a manutenção de tais aspectos que o texto traduzido poderá oferecer ao leitor brasileiro as interpretações e os efeitos a que o maravilhoso convida.

4.2 REDES SEMÂNTICO-LEXICAIS

Se a insistência no uso de certos marcadores hiperbólicos pode ser facilmente identificada na escrita feérica e até certo ponto retomada a partir da reescrita tradutória, o mesmo não ocorre de forma tão simples com os signos lexicais e suas referências semânticas. Em primeiro lugar, há de se considerar o conto de fadas como um gênero que necessariamente suscitará no leitor, ainda que minimamente, a sensação de admiração e deslumbramento que está intrinsecamente ligada com o aspecto maravilhoso, próprio de sua narrativa. Consequentemente, a autora faz uso de uma série de combinações microssistêmicas que englobam grupos restritos de vocábulos, com denotações e conotações múltiplas. Tal manipulação em nível micro, isto é, envolvendo a escolha de palavras, sintagmas, construções, modalizações frasais, etc., irá produzir, em escala macrotextual, redes semântico-lexicais que darão ao texto feérico, à narrativa, gradientes de interpretações com os muitos efeitos que o maravilhoso pode abrigar.

Nesse sentido, o trabalho do tradutor deverá, antes de tudo, levar em consideração a gama de possibilidades que esses vocábulos podem oferecer em francês, de modo a evitar possíveis perdas semânticas e empobrecimentos lexicais significativos que poderiam afetar diretamente a proposta da escrita feérica, o pacto do “maravilhamento” do leitor.

Para este projeto de tradução, foi indispensável a consulta a certos dicionários de língua francesa. Foram utilizados pelo menos quatro dicionários, todos disponibilizados online: o Dictionnaire de L’Académie Française, por se tratar do dicionário oficial da Academia Literária francesa e o mais antigo; o TLFi – Le Trésor de la Langue Française

Informatisé, que além de dispor uma rica documentação lexicográfica e linguística, apresenta levantamentos historiográficos com informações específicas para cada vocábulo; o Littré, por apresentar definições que levam em conta o contexto histórico de uso da língua, reunindo importantes considerações lexicográficas de outras épocas; e, por fim, o dicionário de sinônimos do Centre de Recherches Inter-langues sur la Signification en Contexte, o DES – Dictionnaire Electronique des Synonymes, que classifica os sinônimos de acordo com a frequência de uso.

Mas além desses, foi igualmente necessário consultar alguns dicionários de língua portuguesa, já que era preciso verificar de que forma os vocábulos em francês estariam ou não em consonância com determinados vocábulos em português, o que se revelou a parte mais exaustiva deste projeto tradutório. Os principais dicionários consultados foram o Dicionário Priberam de Língua Portuguesa e o Aulete, ambos disponibilizados digitalmente, e atualizados com uma plataforma de verbetes que inclui também uso de expressões, sinônimos e, no caso do Priberam, apresenta ainda uma ferramenta que permite traduzir termos do português para o francês.

Adotando como base de pesquisa os dicionários mencionados, foi então necessário passar para a etapa seguinte: as análises e as escolhas feitas a partir do variado léxico da língua portuguesa, levando em conta as muitas possibilidades que se oferecem no processo de tradução. Destacam-se, inicialmente, os vocábulos mais recorrentes no texto em francês. Se no caso de adjetivos e advérbios percebe-se a incidência de alguns termos para expressar hiperbolicamente certas características, descrições de lugares e ações, reforçando-as e amplificando-as, no que se refere aos substantivos comuns, não apenas merece destaque a sua repetição, mas a própria multiplicidade de sentidos que eles abarcam, somando-se a isso o período histórico em que foram escritos, o que significa que mesmo para um leitor francês moderno poderia provocar interpretações diferentes. Além disso, é importante destacar que os substantivos podem adquirir significados variados dentro do universo do maravilhoso, repleto de fadas, reis, princesas, castelos, magias, encantos, etc.

No conto *Plus Belle que Fée*, verifica-se a forte presença do vocábulo *merveille(s)*, bem como suas variações *merveilleux* e *merveilleusement* (14 ocorrências no total). Segundo o Dictionnaire de l'Académie Française, *merveille* deriva do latim *mirabilia* e passou a ser utilizado desde o século XI para designar um fato que encanta, surpreende por seu aspecto extraordinário ou sobrenatural, ou para se referir a um prodígio, podendo ser usado também

para enfatizar uma surpresa inesperada, como na expressão *c'est merveille*. De acordo com o dicionário, o vocábulo pode ser empregado ainda para se referir a um fenômeno ou objeto, que, por suas características excepcionais, como a beleza, pode provocar vívida admiração misturada com surpresa. Como locução adverbial, pode ser usado para fazer elogios a algo que produza efeito inesperado, excepcional, e como locução adverbial pode também se referir àquilo que é feito com perfeição, algo muito bem executado. Já o adjetivo *merveilleux* pode ser usado para descrever aquilo que causa admiração, que se destaca em seu gênero, que tem prodígio, magia, ou aquilo que se afasta da ordem natural das coisas, o que é comumente associado ao conto de fadas, segundo o dicionário.

Seria justamente por sua indeterminação e amplitude semântica que o vocábulo *merveille* (e suas derivações) dão conta, no discurso narrativo do maravilhoso, de referências tanto ligadas à beleza como ao prodigioso, ao sobrenatural, ao mágico,¹¹² fazendo com que a própria “hipertrofia lexical” dessas narrativas, ou seja, a falta de variedade lexical, acumule significados que passam a ser revelados a partir do desenvolvimento diegético (ROUSSEAU, 2013, p. 33). Por isso, podem ser evocadas diversas interpretações apenas com o vocábulo *merveille*, as quais poderiam ser acessadas dentro do discurso que o rodeia. Para Rousseau (2013), enquanto o adjetivo *merveilleux* é empregado em seu sentido denotativo, para se referir a algo que é de fato maravilhoso, o que é totalmente possível dentro do mundo feérico, o substantivo *merveille*, por outro lado, é usado em suas múltiplas conotações, já mencionadas.

O dicionário Aulete, para exemplificar uma das possibilidades do vocábulo *maravilha*, cita o trecho “[...] poder admirar tanta gente que fez de Veneza esta maravilha pousada n'água, como Vênus na concha”, extraído das *Crônicas de Viagem*, de Cecília Meireles, que estaria relacionado a “coisa ou fato impressionante por sua beleza, intensidade, etc.”.¹¹³ Mas o dicionário também apresenta outras duas acepções, seja para fazer referência à “coisa ou fato surpreendente, assombroso, extraordinário”, seja para a “qualidade do que é perfeito”, em estado primoroso. Tanto no francês como no português as acepções semânticas desse vocábulo muito se aproximam, o que permite preservar parte dos efeitos de leitura suscitada no texto de partida, aludindo ao múltiplo processo de glorificação da beleza e do “mágico irreal” que ele evoca.

¹¹² De modo semelhante, os vocábulos *charme* e *art*, traduzidos como “encanto” e “magia”, também foram identificados como palavras-chave que reforçam, ao longo da narrativa, esse aspecto “mágico”.

¹¹³ Disponível em: <http://www.aulete.com.br/maravilha>. Acesso em: 12 set. 2020.

Quadro 9 – Vocabulo *merveille* e derivações

Plus Belle que Fée (1698)	Mais Bela que Fada (2021)
Elle partit, & prenant des vêtemens simples, elle se transporta au Château qui renfermoit <u>cette merveille</u> [...]	Ela partiu e, pegando vestimentas simples, se transportou ao castelo que aprisionava <u>aquela maravilha</u> .
Alors prenant le balay qu'elle avoit jetté, il toucha toutes ces toiles d'araignée qui devinrent aussitôt un tissu d'or <u>d'un ouvrage merveilleux</u> [...]	Então, pegando a vassoura que ela havia jogado fora, encostou em todas as teias de aranha, as quais viraram imediatamente um tecido dourado de <u>um bordado maravilhoso</u> .
Elle la poussa, & paroissant tout d'un coup, elles se surprirent beaucoup l'une & l'autre par la <u>beauté merveilleuse</u> qu'elles avoient toutes deux.	E empurrou-a, e aparecendo de repente, ficaram muito surpresas com a <u>maravilhosa beleza</u> que ambas possuíam.
Defirs fut condamnée à aller le lendemain à la foire des tems chercher le fard de jeunesse, & Plus belle que Fée de se rendre dans la <u>Forest des Merveilles</u> pour prendre la biche aux pieds d'argent.	Desejos foi condenada a ir, no dia seguinte, à Feira dos Tempos procurar o pó da juventude, enquanto Mais Bela que Fada deveria dirigir-se até a <u>Floresta das Maravilhas</u> para capturar a corça dos pés de prata.
En lapin blanc, s'écria Plus belle que Fée, ah Madame ! il vaut mieux que j'aye conservé ma forme ordinaire, & <u>qu'une fi merveilleuse personne</u> que vous ne soit plus biche [...].	— Um coelho branco! — exclamou Mais Bela que Fada. — Ah, Senhora! Foi melhor ter conservado a minha forma comum para que <u>uma mulher tão maravilhosa</u> não seja mais corça.
L'Enchanteur (1698)	O Belomago (2021)
On fit à sçavoir par toute la terre un fi illustre mariage, afin que chacun le vit celebrer par des fêtes & des jeux, il y vint tant de monde que <u>c'étoit merveille</u> .	Anunciaram por todo o reino um tão ilustre casamento, para que que todo mundo o visse celebrar com festividades e jogos. Foi <u>uma maravilha</u> tanta gente aparecer.

Fonte: elaborado pelo autor (2021).

Conforme ilustram as passagens acima, o conto *Plus Belle que Fée* oferece algumas mostras desse processo: usa-se *merveille* para fazer referência à princesa Mais Bela que Fada, sobretudo à sua beleza incomum; o adjetivo *merveilleux*, por sua vez, alude à excepcionalidade de um bordado; emprega-se o adjetivo *merveilleuse* para qualificar o substantivo *beleza*, criando ali certa redundância; em outro caso, *merveilles* surge para descrever uma floresta, lugar mágico, encantado, onde tudo é possível, evocando mais uma vez o efeito do maravilhoso; além disso, pode-se pensar em várias interpretações para *merveilleuse*, além da noção de algo muito belo e mágico, já que é usado para se referir à verdadeira rainha das fadas que acaba de ser libertada da sua forma de corça. Aqui, podia-se talvez interpretar *merveilleuse personne* como “rainha bondosa”, “rainha poderosa”, “rainha justa”. De todo modo, manter o adjetivo *maravilhosa* se mostrou a opção que mais se

aproximou na referência a todas essas qualidades. No conto *L'Enchanteur*, há ainda uma única ocorrência do vocábulo *merveille*, empregado para se referir a uma “grande surpresa” que não se esperava.

Outras passagens que merecem atenção são aquelas em que o vocábulo *esprit* está presente. As referências de autores dos séculos XVII e XVIII, mencionadas no capítulo segundo, bem mostraram que se tratava de um termo bastante empregado na época, sobretudo para se referir ao intelecto e ao talento, qualidades diretamente relacionadas à ética galante que influenciava boa parte das expressões artísticas, sociais e culturais em voga. Nos dois contos de La Force, *esprit* possui nove ocorrências. Assim como no francês, o vocábulo *espírito* em português pode se referir a muitas acepções, e até mesmo adquirir compreensões que acabam entrando no campo religioso. A princípio, duas opções de escolha para lidar com o vocábulo *esprit* se mostraram pertinentes. Primeiro, a tradução literal, mantendo-se *espírito* e sua vasta gama de acepções e, em segundo lugar, uma tradução que direcionasse a um sentido mais específico. As duas acabaram sendo adotadas no projeto tradutório. Para cada caso analisado, levou-se em consideração sobretudo a coerência com a narrativa. Ainda que se trate de um termo popular na época em que foi escrito, pode ser que o vocábulo talvez não faça tanto sentido no contexto brasileiro atual, dependendo do modo como é empregado. Dizer, por exemplo, que “alguém tem muito espírito” ou “o espírito de alguém” poderia acarretar num estranhamento que provavelmente não ocorreria na língua francesa com a mesma intensidade. Assim, levando em conta que a tradução será, necessariamente, parcialmente responsável por direcionar uma leitura e provocar um efeito no leitor, as escolhas de tradução para o vocábulo *esprit* foram bastante refletidas. Por isso, os exemplos abaixo merecem ser observados e justificados.

Quadro 10 – Vocábulo *esprit*

Plus Belle que Fée (1698)	Mais Bela que Fada (2021)
elle s’y rendit bientôt familiere, & engagea, par son <u>esprit</u> les Dames de la Princeffe à la recevoir parmy elles.	Rapidamente, ali se ambientou e induziu com seu <u>gênio</u> as damas da princesa para que a acolhessem entre elas.
Enfin reprenant ses <u>esprits</u> elle baiffa les yeux.	Retomando, enfim, os <u>sentidos</u> , abaixou os olhos.
parce que la Fée avoit envoyé chercher un méchant <u>esprit</u> , afin qu’il vint luy fouffler au nez de la laideur [...]	pois a fada mandara buscar um <u>espírito</u> maligno para soprar-lhe no nariz a fealdade [...]
& que par la douceur il s’étoit fi bien rendu le maître de son <u>esprit</u> , qu’il gardoit tous les trefors, & qu’il étoit ministre de toutes les volonteze [...]	e, com sua meiguice, tornar-se-ia tão mestre de sua <u>pessoa</u> a ponto de guardar todos os seus tesouros e ser ministro de todas as suas vontades

	[...]
& la confidera comme une de ces folies, dont l' <u>efprit</u> de l'homme est fouvent atteint [...]	acreditando ser um desses desvarios que frequentemente atingem o <u>espírito</u> do homem [...]
L'Enchanteur (1698)	O Belomago (2021)
Dans cette penfée il s'affligeoit & tourmentoit fon <u>efprit</u> fur les expediens dont il pourroit fe fervir, pour avoir la poffeffion d'une beauté fi accomplie.	Com esse pensamento, afligia-se e atormentava seu <u>espírito</u> para encontrar expedientes que pudessem ajudá-lo a possuir uma beleza tão perfeita.
On ne fongeoit qu'à fe réjouïir, & tous les <u>efprits</u> étoient difpofez à la joye.	Não queria saber de mais nada além de se regozijar, todos os <u>espíritos</u> estavam dispostos à alegria.
Aprés de grands cris, un filence d'admiration tint longtems tous les <u>efprits</u> comme enchantez.	Após grandes gritos, um silêncio de admiração manteve por um tempo todos os <u>espíritos</u> como que enfeitiçados.
& la Reine voyant que le Roy ne gagnoit rien fur fon <u>efprit</u> [...]	e a rainha, vendo que o rei não conseguia convencê-lo [...]

Fonte: elaborado pelo autor (2021).

Em cinco casos, o vocábulo *esprit* foi mantido como *espírito*. Nessas ocasiões, pode-se interpretá-lo como “mente”, “pensamento”, “faculdades mentais”, “ânimo”, “estado de espírito”, “personalidade”, “entidade”, entre outras acepções similares. Nos outros quatro casos, embora essas interpretações também fossem válidas, sendo possível até empregar o mesmo vocábulo, buscou-se direcionar uma noção menos vaga, de modo a evitar leituras confusas ou imprecisas demais, que talvez não acontecessem no francês. Por exemplo, na passagem em que Nanica usa seu *esprit* querendo convencer as outras damas a recebê-la entre elas, optou-se por uma interpretação mais próxima de “talento”, “inteligência”, “astúcia”, “índole”, etc. De acordo com o dicionário Priberam, o vocábulo *gênio*, entre suas muitas acepções, pode ser usado para se referir ao caráter, à inspiração, à índole, ao talento, a uma qualidade excepcional de alguém. Ora, a fada Nanica procurava de certa forma enganar as damas para conseguir ficar próxima da princesa e, por isso, precisava demonstrar a todo custo que possuía boas qualidades para obter tal privilégio. Sob essa perspectiva, o vocábulo *gênio* poderia enfatizar a noção de que a fada, além de muito talentosa, engenhosa e inteligente, também queria agradar, com sua índole, para ser aceita no grupo daquelas mulheres. Noutra passagem, *esprits* foi traduzido por “sentidos”, já que se refere ao momento em que a princesa acorda de um desfalecimento, provocado pelo rapto da fada Nanica, o que condiz com as acepções desse vocábulo. *Esprit* também foi traduzido por “pessoa”, na ocasião em que o

príncipe dizia que buscava dominar a fada, tornar-se seu mestre. E, por fim, a expressão *gagner sur son esprit* foi resumida pelo verbo *convencer*.

Outros vocábulos, como *vertu*, retomam ainda certos aspectos do movimento precioso difundido no século XVII, voltados à pureza de espírito, à moralidade, ao idealismo do amor. O romance *A princesa de Clèves*, de Madame de La Fayette, pode ser considerado um de seus principais representantes, por apresentar um modelo da conduta perfeita que deveria ser seguido. O vocábulo *vertu* é empregado diversas vezes no texto de La Fayette¹¹⁴ para designar, segundo os anseios daquela sociedade, o que se considerava uma boa educação e um bom padrão comportamental. Era, de certa forma, um termo-chave usado para descrever tudo aquilo ligado à heroína, uma vez que a protagonista era a própria encarnação da perfeição e da beleza. Em ambos os contos de La Force, o vocábulo parece preservar a mesma importância que no romance precioso de La Fayette, pois é a virtude que triunfa no desfecho (basta ler os versos citados no final dos contos), o bem sobre o mal, a vitória da conduta perfeita, isto é, aquela que coloca o amor puro acima de todas as coisas é a que vence no universo feérico. Esse vocábulo é repetidamente expresso em diversas passagens nos dois contos (13 no total), reforçando a carga semântica nas descrições de personagens e suas ações. É como se *vertu* conseguisse resumir todas as características do bem e do belo de uma só vez. O vocábulo possui nas duas narrativas feéricas um poder quase mágico, o poder de evocar a sublimação máxima. Mas se *vertu* ganhava naquele contexto histórico e naquela cultura francesa sentidos tão relevantes, o mesmo talvez não ocorra na cultura de chegada em que será lida a tradução.

Quadro 11 – Vocábulo *vertu*

L'Enchanteur (1698)	O Belomago (2021)
la boucle de fon bouclier avoit une telle <u>vertu</u> qu'elle remettoit tout ce qui manquoit [...]	a broca de seu escudo tinha tanta <u>virtude</u> que podia repor qualquer coisa que faltasse [...]

Fonte: elaborado pelo autor (2021).

Friedrich Schleiermacher (2016) apresenta a noção de hermenêutica como uma forma dialética de interpretar e compreender a escrita do outro. Para o filósofo, todo discurso estaria relacionado com dois aspectos: à totalidade da língua em que está inserida e ao pensamento do autor. O discurso seria, em linhas gerais, apenas um excerto dessas duas

¹¹⁴ LA FAYETTE, Marie-Madeleine Pioche. **A Princesa de Clèves**. Tradução de Léo Schlafman. São Paulo: Mediafashion, 2017.

totalidades, configurando-se ainda como um espaço delimitado, porém em constante desenvolvimento:

Em seu pensar, o indivíduo é condicionado pela linguagem (coletiva) e só pode pensar os pensamentos que já têm designação em sua língua. Outro pensamento novo não poderia ser comunicado se não se referisse a relações [designações] já existentes na língua. Isso se assenta em que o pensamento é um falar interior. Mas daí se esclarece também, positivamente, que a língua condiciona o progredir do indivíduo no pensamento. Pois a língua não é apenas um complexo de representações isoladas, mas também um sistema de parentesco entre as representações. Pois elas são colocadas em conexão pela forma das palavras. Toda palavra composta é um parentesco, em que cada prefixo ou sufixo tem uma significação (modificação) própria. O sistema de modificações, no entanto, é diferente em cada língua. Se objetivamos a língua para nós, descobrimos que todos os atos discursivos são apenas um modo como a língua se apresenta em sua natureza peculiar, e cada indivíduo é apenas o lugar em que a língua aparece, assim como, nos escritores significativos, direcionamos nossa atenção à sua língua e neles vemos a diferença do estilo. – Do mesmo modo, todo discurso sempre deve ser entendido apenas a partir da vida toda a que pertence, isto é, uma vez que todo discurso só é conhecível como momento da vida do falante no condicionamento de todos os seus momentos de vida, e isso somente a partir da totalidade das circunstâncias, pelas quais seu desenvolvimento e continuidade são determinados, cada falante só pode ser entendido mediante sua nacionalidade e sua época. (SCHLEIERMACHER, 2016, p. 44-45).

Tais reflexões talvez possam ajudar a compreender que por trás de todo texto há muitas formas de leituras previamente determinadas por uma série de aspectos em constante mudança, já que varia de acordo com quem o lê, quando o lê, de que modo o lê, em que língua, etc. Se *virtude* pode ser uma opção de tradução para *vertu*, ela torna-se muito mais que uma simples opção, pois deverá ser interpretada a partir de uma troca entre *língua-fonte/autor/língua de chegada/tradutor/leitor* que produz *n* possibilidades. O contexto narrativo ganha, sob essa ótica, fundamental importância para que se possa compreender a dimensão de certos vocábulos. A partir das considerações de Schleiermacher (2016), é possível afirmar que o trabalho do tradutor, seja por meio dos comentários tradutórios, seja através de pesquisas históricas e culturais, poderá guiar, possivelmente, as leituras do texto traduzido, indicando, explicitando (e tomando consciência de) suas escolhas. Se as *virtudes* escritas pelo tradutor e as *vertus* adotadas pela autora podem não ser consideradas as mesmas, elas ainda manterão um ponto em comum: serão lidas e interpretadas dentro de um discurso, o que fornecerá as chaves de acesso necessárias para compreendê-las.

Conforme se observou, a questão da escolha lexical está longe de ser esgotada. O projeto tradutório estabelecido buscou não apenas preservar possíveis redes microestruturais, isto é, vocábulos que são retomados várias vezes no texto, como é o caso de *esprit*, *merveille* e *vertu*, mas também atentar para algumas prováveis (in)compreensões na língua receptora. Foi preciso, em certas ocasiões, evitar uma leitura próxima demais do texto-fonte, sem por isso renunciar à riqueza semântica dos vocábulos, suas múltiplas conotações e denotações, que são relevantes justamente pela falta de variedade lexical dos contos (como foi o caso da tradução de *esprit* por gênio). Qualquer projeto tradutório que se proponha a reescrever o universo feérico de La Force não deveria subestimar essas potências semânticas nem o efeito que tais vocábulos possam gerar, buscando ponderar minuciosamente os impactos que as escolhas na língua receptora irão produzir. Mas ao léxico, sua repetição, sua redundância, soma-se ainda outra questão de suma importância nos contos de fadas de La Force, a saber, a nomenclatura de personagens e lugares, que contribui, por sua vez, para reforçar a caracterização das personagens, projetando uma simbologia que a tradução não pode deixar de considerar.

4.3 ONOMÁSTICA E FORMAS DE TRATAMENTO

Dos oito contos de La Force, sete deles apresentam no título um nome que é também atribuído a personagens centrais na narrativa: além de *Plus Belle que Fée* e *L'Enchanteur*, é o caso de *Persinette*,¹¹⁵ *Vert & Bleu*,¹¹⁶ *Tourbillon*,¹¹⁷ *La Puissance d'Amour*¹¹⁸ e *La Bonne Femme*.¹¹⁹ O conto *Le pays des délices* é o único que faz alusão não a uma personagem, mas ao país imaginário para onde deve ir o herói da narrativa. Importa considerar que os nomes desempenham uma relevância grande, pois apresentam uma informação prévia, uma designação sobre a personagem, a ser mantida e reforçada até o final da narrativa. Voltando-

¹¹⁵ Refere-se à heroína do conto, cujo nome, traduzido para o português, significaria algo como “salsinha”. Quando a mãe da heroína ficou grávida, ansiou por comer a verdura e pediu ao marido que fosse buscar um pouco para si. Contudo, esse vegetal era muito raro e só podia ser encontrado no jardim de uma fada malvada, que ao descobrir o furto, por vingança, levou a recém-nascida e a nomeou *Persinette*. Robert (2002, p. 298) ressalta a referência ao conto *Petrosinella*, de Giambattista Basile, publicado anteriormente, no mesmo século.

¹¹⁶ O título desse conto faz referência a dois amantes, o *Prince Vert* (“Príncipe Verde”) e a *Princesse Bleu* (“Princesa Azul”).

¹¹⁷ De acordo com Robert (2002, p. 300), esse nome alude à instabilidade dos amantes, comparando-a a um “turbilhão”.

¹¹⁸ O título pode tanto se referir ao poder da personagem “Amor” como ao poder do termo “amor” (substantivo), criando um jogo de palavras.

¹¹⁹ “A Boa Mulher”, em tradução literal.

se mais especificamente para o caso do nome Mais Bela que Fada, Rousseau (2013) traz uma importante reflexão:

O nome é aqui um designador hipocorístico¹²⁰ que projeta o afeto do entorno sobre a personagem, mas encerra o protagonista numa apelação qualificadora. O herói deve, então, assumir o emprego designado e atender ao horizonte de espera veiculado por sua denominação programática. Marcador performativo hiper eficiente, o nome promete e inicia de imediato as peripécias inerentes e consecutivas ao status heroico anunciado. A nomenclatura superlativa ordena o destino da personagem ao classificá-la na categoria de protagonistas, e valida, por isso mesmo, seu traço de eleito e (salvo por exceção) triunfante. A atribuição do nome reveste, então, uma função dramática na economia do conto, e o batismo torna-se o gatilho para a ação. A onomástica hiperbólica determina, assim, no limiar da narrativa, o tradicional desfecho eufórico que se apõe à condição heroica. (ROUSSEAU, 2013, p. 202, tradução minha).¹²¹

Rousseau (2013) reforça que a escolha do nome não é mero acaso, podendo adquirir diversas funções na diegética do conto, desde identificar a personagem principal, dando início à intriga, até enfatizar atributos físicos, os quais representam, nessas narrativas, a própria condição moral (o belo deve ser sempre bom e o feio sempre mal). A onomástica atuaria nesses contos como uma forma de comentário metalinguístico, uma espécie de descrição que carrega um significado simbólico que, longe de ser neutro e incompleto, move diretamente a narrativa, estereotipando personagens e suas ações, divulgando talvez a única informação que merece ser revelada: a beleza ou a falta dela, o que irá determinar de imediato o desfecho de seu portador. (ROUSSEAU, 2013, p. 70).

Quadro 12 – Onomástica: Mais Bela que Fada

Plus Belle que Fée (1698)	Mais Bela que Fada (2021)
la Reine fa femme y accoucha, & donna la vie à une fille qui parut si prodigieusement belle au	a rainha, sua esposa, ali deu à luz e trouxe à vida uma menina que se mostrou tão prodigiosamente

¹²⁰ Segundo o Priberam, seria algo que designa um “tratamento carinhoso ou familiar, geralmente formado por duplicação de sílaba, por reduções ou por uso de sufixos diminutivos ou aumentativos”. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/hipocor%C3%ADstico>. Acesso em: 12 set. 2020.

¹²¹ “Le nom est ici un désignateur hypocoristique qui projette l’affect de l’entourage sur le personnage, mais enferme le protagoniste dans une appellation qualifiante. Le héros doit alors assumer l’emploi assigné et répondre à l’horizon d’attente véhiculé par sa dénomination programmatique. Marqueur performatif hyper efficient, le nom promet et amorce d’emblée les péripéties inhérentes et consécutives au statut héroïque annoncé. La dénomination superlative ordonne la destinée du personnage en le classant dans la catégorie des protagonistes et valide par là même son caractère élu et (sauf exception) triomphant. La dotation du nom revêt alors une fonction dramatique dans l’économie du conte et le baptême devient le déclencheur de l’action. L’onomastique hyperbolique détermine donc au seuil du récit le dénouement euphorique traditionnel apposé à la condition héroïque”.

moment de sa naissance, que les Courtisans, soit pour sa beauté ou par l'envie de faire leur Cour, la nommerent <u>Plus belle que Fée</u> ; l'avenir fit bien voir qu'elle méritoit un nom si illustre.	bela no momento de seu nascimento que os cortesãos, fosse por sua beleza ou pela vontade de lhes fazer a corte, nomearam-na <u>Mais Bela que Fada</u> . O futuro bem comprovou que ela merecia um nome tão ilustre.
---	---

Fonte: elaborado pelo autor (2021).

No que se refere ao nome da personagem epônimo Mais Bela que Fada, optou-se pela tradução literal, justamente porque é a partir da combinação entre a expressão adverbial *plus...que*, o adjetivo *belle* e o substantivo *fée* que a narrativa passa a ganhar sua razão de existir. Caso esse sintagma fosse de alguma forma reformulado, o conto poderia sofrer uma perda significativa. O título pode ainda dialogar com o nome de outras “belas” canonizadas no contexto brasileiro, como “A Bela Adormecida”, “A Bela da Tarde”, “A Bela e a Fera”, entre outras. Cabe ressaltar que, tanto na tradução para o espanhol, realizada por Murillo Fort – *Más bela que las hadas* –, como na tradução para o inglês de Planché – *Fairer than a Fairy* –, os títulos buscaram manter igualmente um efeito próximo em suas línguas. No texto de Planché, percebe-se que ele optou, em algumas vezes, por “enxugar” o nome da heroína ao longo da narrativa, substituindo-o por *Fairer* em certas passagens, como um apelido, ainda que isso possa acarretar um empobrecimento da caracterização da personagem. Na tradução para o português aqui estabelecida, o nome foi mantido por extenso (Mais Bela que Fada) em todas as ocasiões, sem qualquer supressão ou alteração, com o intuito de recriar e manter o mesmo efeito hiperbólico que a repetição do nome provoca.

O feiticeiro *Enchanteur*, personagem epônimo do outro conto, por outro lado, permitiu uma maior liberdade de criação. De acordo o Dictionnaire de l'Académie française, *enchanteur* pode significar, por analogia, alguém que encanta, seduz, que atrai irresistivelmente e de modo misterioso.¹²² Assim, se a tradução considerasse apenas a acepção de “ser mágico”, estaria tirando da personagem uma característica de suma importância para a narrativa, que é a sua beleza, destacada várias vezes e, também, um dos motivos que desencadeiam as ações do conto. A beleza, mais uma vez, atua na delimitação de características físicas (e morais). Desse modo, nomes como “Feiticeiro” ou “Mago” talvez não remetessem a essa noção de “beleza que encanta” que há no texto em francês a todo momento. Foi necessário, portanto, pensar em um nome que pudesse resguardar esse duplo efeito (o da magia e o da beleza). Formou-se, então, “Belomago”, a partir da junção entre o

¹²² Disponível em: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9E1323>. Acesso em: 12 set. 2020.

adjetivo “belo” e o substantivo “mago”, buscando-se evidenciar o elemento caracterizador da personagem que o identifica como herói.

Quadro 13 – Onomástica: Belomago

L'Enchanteur (1698)	O Belomago (2021)
La troisiéme nuit fut semblable aux deux autres, fi l' <u>Enchanteur</u> eut les mêmes douceurs, le Roy en crut trouver aulli auprès de celle qu'il avoit mise au côté de ce Prince.	A terceira noite passou de forma semelhante às duas anteriores. Se o <u>Belomago</u> gozou dos mesmos deleites, o rei também pensou tê-los junto àquela que fora colocada ao seu lado.

Fonte: elaborado pelo autor (2021).

Outra personagem que permitiu uma maior liberdade no momento de tradução foi Nabote, a fada malvada em “Mais Bela que Fada”, que em francês é formado com o auxílio dos vocábulos *nain* [“anão”] e *bot* [“torto”, “deformado”]. Ainda segundo o Dictionnaire de l'Académie française, utiliza-se *nabote* para designar alguém com pouca altura, em tom de desprezo, pejorativo.¹²³ A primeira opção de tradução foi manter o nome em francês, o que poderia causar certo estranhamento no leitor, já que o nome não seria compreendido. Além disso, pode-se indagar se essa opção não eliminaria para o leitor brasileiro, de alguma forma, o aspecto irrisório e o tom de ironia que o vocábulo em francês abrange, uma vez que o sentido humorístico não seria percebido. Considerando que o nome e sua designação são elementos-chave na construção do universo feérico, preferiu-se uma tradução que mantivesse tal caracterização negativa do malfeitor, o que facilita sua identificação. Em português, o adjetivo *nanico*, segundo o Priberam, traz a acepção de alguém que tem o porte pequeno, de baixa estatura.¹²⁴ Com base nisso, a personagem foi transformada em Nanica, o que não significa que essa escolha não possa ser problematizada, já que se vale de uma característica física (a altura) para descrever negativamente o malfeitor. No contexto de chegada, referir-se a uma pessoa de baixa estatura por nomes como “anão” ou “nanico” pode soar ofensivo e recomenda-se seu desuso.¹²⁵ Contudo, tendo em vista que o conto foi escrito no século XVII, o projeto tradutório considerou válido manter a descrição pejorativa, por se tratar da

¹²³ Disponível em: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9E1323>. Acesso em: 12 set. 2020.

¹²⁴ Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/nanico>. Acesso em: 12 set. 2020.

¹²⁵ Com relação a esse aspecto, a historiadora e antropóloga Lilia Moritz Schwarcz tece em seu artigo “Quem tem medo do politicamente incorreto?”, escrito em 2005, comentários acerca da cartilha Politicamente Correto & Direitos Humanos, distribuída no Brasil pela primeira vez em 2004, na Conferência Nacional de Direitos Humanos, em que se condena o uso de termos como “anão” para designar pessoas de baixa estatura. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc1505200511.htm>. Acesso em: 12 set. 2020.

identidade da personagem e motivo pelo qual ela se rebelou contra a princesa Mais Bela que Fada, sem o quê a narrativa perderia parte do sentido.

Quadro 14 – Onomástica: Nanica

Plus Belle que Fée (1698)	Mais Bela que Fada (2021)
Le nombre de ses ans l’avoit renduë fort petite, & l’on ne l’appelloit plus que <u>Nabote</u> .	A idade a havia tornado muito pequena, e passou a ser chamada de <u>Nanica</u> .

Fonte: elaborado pelo autor (2021).

Désirs, que traduzido literalmente quer dizer “desejos”, é outra personagem que carrega um nome sugestivo. É apresentada, desde o início, como sendo “a coisa mais encantadora que jamais existiu”, o que justifica seu nome, pois é alvo do desejo de todos aqueles que a conhecem. Em francês, assim como no português, o substantivo *désir* é do gênero masculino, o que permite preservar, na tradução “Desejos”. Esse detalhe pode ter sua importância, pois La Force nomeia uma personagem feminina com uma noção tradicionalmente relacionada ao masculino, ou seja, dá à personagem da princesa a possibilidade não apenas ser alvo de desejos, mas também lhe confere o dom de representar, alegoricamente, o próprio desejo, o que dialoga com os moldes do preciosismo. Vale lembrar que a princesa, embora muito atraente e “desejável”, permanecia intocada, inalcançada, até conhecer Mais Bela que Fada, com quem experimenta diversas aventuras (eróticas).

Quadro 15 – Onomástica: Desejos

Plus Belle que Fée (1698)	Mais Bela que Fada (2021)
Je fuis estimée pourfuiroit l’autre, la plus charmante chose qu’il y ait jamais eü, & tout le monde m’aima & me voulut posséder ; on m’appelle <u>Défirs</u> .	— Sou considerada — prosseguia a outra — a coisa mais encantadora que jamais existiu, todo mundo me amava e queriam me possuir; passei a ser chamada <u>Desejos</u> .

Fonte: elaborado pelo autor (2021).

Com relação a Phraates, filho de Nabote, a escolha foi manter o nome grafado como Fraates, seguindo a escrita do português, isto é, com *F* no lugar de *Ph*, visto que não provém de nacionalidade francesa, mas sim de sua forma grega (Φραάτης).¹²⁶ Considerando que La Force se dedicava à escrita de romances históricos, pode-se levantar a hipótese de que a fonte de inspiração para a escolha do nome teria vindo de Fraates, rei dos partas em 20 a.C., que conforme consta em Horácio (*Epístola* I. 18, 56), teria sido o responsável por “devolver a

¹²⁶ Phraates. In: **Wikipedia**, The Free Encyclopedia. Disponível em <https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Phraates&oldid=861313342>. Acesso em: 12 set. 2020.

Augusto os estandartes romanos, tomados de Crasso, no ano de 53 a.C., em Carras (PICCOLO, 2009, p. 109). Vale enfatizar que, em sua dissertação, Piccolo (2009) também optou por grafar o nome de Fraates seguindo as normas da escrita do português brasileiro moderno.

Já com relação aos demais nomes de personagens do conto *L'Enchanteur*, há, notavelmente, diversas referências a lendas arturianas medievais. La Force teria se baseado, conforme consta na nota introdutória do conto, na primeira continuação do *Conto do Graal*, escrita por um autor anônimo no final do século XII, conhecido como Pseudo-Wauchier (ALVIM, 2018), que dá sequência ao *Perceval ou Conto do Graal* – considerado, durante a Idade Média, um dos primeiros romances de cavalaria – do poeta e trovador francês Chrétien de Troyes (1135-1191). De acordo com Alvim (2018), Caradué, Caradoc ou Carados seria um dos cavaleiros da Távola Redonda, que ganha destaque no último ramo da obra, momento em que a personagem passa a ser o centro da narrativa, atravessando as situações as mais maravilhosas. Seu nome seria uma referência a Caradoc Freichfras, tido “como o fundador e primeiro rei semilendário de Vannes, entre os séculos V e VI, tendo iniciado seu domínio por volta de 490” (ALVIM, 2018, p. 137). Comparando as duas narrativas, verifica-se que elas, de fato, muito se aproximam: a personagem de Ifene la belle lembra Ysaive, a de Adelis possui semelhanças com Guignier, a de Candor tem aspectos parecidos com Cador, e a de Carados remete à personagem de Caradué. Por se tratar de nomes inventados pela autora, em sua língua, possivelmente a partir de personagens já existentes, a opção foi mantê-los tal como são escritos em francês, exceto pelo epíteto no nome de Ifene la belle, o qual preferiu-se traduzir por Isena, a Bela, acrescentando a vírgula antes do artigo definido e mantendo o adjetivo em maiúsculo, tal como ocorre nas mais numerosas alcunhas e cognomes, por exemplo: Catarina, a Grande; Alexandre, o Grande; Isabel, a Redentora; D. Manuel, o Venturoso; entre outros. A mudança do nome Ifene com “e” para Isena com “a” ocorreu para que fosse preservada a rima da segunda parte de seu nome, “Bela”.

No que concerne ao nome Seigneur des Îles Lointaines (que na verdade é o próprio Belomago), sua fonte seria proveniente da personagem de Galehaut, conhecida como Sire des Lointaines Isles, que aparece pela primeira vez no romance *Lancelote-Graal*, outra importante fonte literária das lendas arturianas, escrito no século XIII. Já existem no Brasil ao menos

duas traduções para essa personagem arturiana: Senhor das Ilhas Distantes¹²⁷ (a opção adotada aqui) e Senhor das Ilhas Longínquas,¹²⁸ o que talvez contribua para que o leitor brasileiro moderno possa identificar, na personagem de La Force, essa e outras referências medievais que muito se destacam no conto *L'Enchanteur*.

Vale citar, ainda, personagens (e também objetos, entidades e lugares) que não são referidos por nomes próprios, mas por meio de substantivos comuns grafados com a inicial maiúscula, o que condiz com a escrita do gênero, que tende a apresentar elementos indeterminados como universais, além de personificar sentimentos. Na maioria dos casos, são substantivos que contribuem para ressaltar o aspecto aristocrático, feérico e belo, tornando-os distintos de sua categoria comum.

Conforme se pode notar no Quadro 16, há no texto de La Force uma superabundância de substantivos comuns iniciados com letra maiúscula, ganhando ares de nome próprio. Por exemplo, a *águia* que faz referência a Fraates metamorfoseado aparece no conto em francês grafada com inicial maiúscula, ao passo que a *águia* usada para designar a ave é escrita em minúsculo. A decisão de manter, na tradução, esse e outros nomes comuns grafados em minúsculo respalda-se na versão modernizada do conto estabelecida por Robert (2005). A estudiosa optou por uniformizar todos os substantivos comuns em forma minúscula, mantendo a letra maiúscula apenas para o caso de nome de personagens (um exemplo disso é o caso “rei”, substantivo comum, e o “Bom Rei”, nome da personagem de *L'Enchanteur*, grafado, portanto, com as iniciais maiúsculas). Uma exceção dessa regra serve para “Corte”, sublinhada no quadro abaixo. Nesse caso, optou-se pela manutenção da primeira letra em destaque para enfatizar o aspecto aristocrático, o que confere ao texto certa distinção àquele ambiente tão frequentado e tão exaltado no cenário da França seiscentista.

Quadro 16 – Substantivos comuns¹²⁹

L'Enchanteur (1698)	O Belomago (2021)	Plus Belle que Fée (1698)	Mais Bela que Fada (2021)
Cavalier	cavaleiro	Aigle / aigle	águia
Chambre	quarto / aposento	Amant	amante
Chapelle	capela	Arène	areia
Ciel*	céu	Château	castelo

¹²⁷ Conferir, por exemplo, a tradução de Eduardo Brandão dos *Contos e Lendas dos Cavaleiros da Távola Redonda*, de Jacqueline Mirande, publicada em 1994, que tem por base a obra de Chrétien de Troyes. Trecho disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/trechos/11019.pdf>. Acesso em: 12 set. 2020.

¹²⁸ Galehaut. In: **Wikipedia**, The Free Encyclopedia. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Galehaut>. Acesso em: 12 set. 2020.

¹²⁹ Substantivos marcados com o sinal do asterisco também se repetem no conto *Plus Belle que Fée*.

Comédiens	comediantes	Compagne	companheira
Conte	conto	Conseil	conselho
Cour*	<u>Corte</u>	Courtisans	cortesãos
Dames*	damas	Dieu	deus
Deïté	deidade	Divinité	divindade
(esclave) Grecque	escrava grega	Émeraudes	esmeraldas
États*	domínios / reino	Enfers	infernos
Étranger	estrangeiro	Foire	feira
Fée*	fada	Gouvernante	governanta
Gardes	sentinelas	Jardins	jardins
Hermitage	eremitério	Magicien	feiticeiro
Hermite	eremita	Mont	monte
Musiciens	músicos	Montagne	montanha
Nièces (du Roy)	sobrinhas (do rei)	Oranger	laranjeira
Opéra	ópera	Pays	regiões
Page	pajem	Perles	pérolas
Palais*	palácio	Porphire	pórfiro
Prince*	príncipe	Province	província
Princesse*	princesa	Royauté	realeza
Reine*	rainha	Trêve	trégua
Roy / Roi*	rei		
Royaume*	reino		
Sale	sala (do trono)		
Seigneurs	senhores		
Tour	torre		

Fonte: elaborado pelo autor (2021).

Destacam-se, ainda, outros nomes comuns que desempenham certa função na narrativa e que não podem ser desconsiderados, como os de animais e seres míticos, embora estejam em segundo plano. No caso dos animais, é interessante observar a versão de 1698 de *L'Enchanteur*, que apresenta *la serpente*, ao passo que em algumas edições seguintes, como a versão apresentada no *Cabinet des fées*, o animal passa a ser referenciado com o artigo masculino, *le serpent*, removendo uma possibilidade de leitura que relaciona o animal à Isena, a Bela, mãe de Carados, uma forma de simbolizar o medo materno (ROBERT, 2005). No português brasileiro, como “serpente” é um substantivo feminino, não houve problemas dessa natureza, pois com a tradução “a serpente”, mantém-se uma relação próxima com a primeira edição do conto em francês.

Já em *Plus Belle que Fée*, um dos trabalhos da protagonista é capturar *la biche aux pieds d'argent*, que foi traduzida para “a corça dos pés de prata”, objetivando-se manter a referência ao animal lendário da mitologia grega, a Corça de Cerineia (ou de Cerínia),

também conhecida como “a corça dos pés de bronze”, figura que aparece em *Os doze trabalhos de Hércules*.

Com relação aos topônimos, há uma clara referência a um dos palácios preferidos de Luís XIV, Marly, destruído durante a Revolução de 1789, onde eram celebradas diversas festividades, o que situa historicamente a narrativa de La Force. A referência a esse local não devia ser um problema para os leitores da época de La Force, que provavelmente conheciam muito bem Marly e frequentavam suas butiques e suas feiras. Entretanto, um leitor brasileiro atual dificilmente saberia que Marly se tratava de um palácio da época de Luís XIV, o que motivou a proposta “castelo de Marly” adotada neste projeto tradutório, numa tentativa de deixar essa referência um pouco mais óbvia. Para *Mont aventureux* e *Forest des Merveilles*, dois lugares do imaginário feérico de La Force, as traduções foram “Monte Aventureiro” e “Floresta das Maravilhas”.

Por fim, comenta-se ainda acerca do uso de certas formas de tratamento, também denominadas formas substantivas de tratamento ou formas pronominais de tratamento (BECHARA, 2009, p. 140). Nos contos de La Force, foram identificados ao menos três casos que merecem ser observados.

Quadro 17 – Formas de tratamento

L'Enchanteur (1698)	O Belomago (2021)
<u>Sire</u> , luy dit-il, je viens demander un don à <u>votre Majesté</u> , j'espère de la bonté qu'elle ne me le refusera pas en un jour si solennel.	— <u>Senhor</u> , venho pedir um dom a <u>Vossa Majestade</u> . Espero que a vossa gentileza não se negue a atender-me em data tão solene como esta.
Plus Belle que Fée (1698)	Mais Bela que Fada (2021)
ah <u>Madame</u> ! il vaut mieux que j'aye conservé ma forme ordinaire, & qu'une si merveilleuse perfonne que vous ne foit plus biche [...]	— Ah, <u>Senhora</u> ! Foi melhor ter conservado a minha forma comum para que uma mulher tão maravilhosa não seja mais corça.
Vous regnerés, <u>Madame</u> , pourfuivit-elle, en se tournant vers Nabote, cet Empire est assez grand pour vous & pour moy.	— Você reinará, <u>Senhora</u> — prosseguiu, virando-se para Nanica —, este império é grande o bastante para nós duas.

Fonte: elaborado pelo autor (2021).

As formas *Sire* e *Votre Majesté* são títulos empregados para se dirigir àqueles que reinam ou que reinaram, o que condiz com os usos de *Senhor* e *Vossa Majestade* adotados na tradução, reforçando, assim, o aspecto cerimonioso da cena. No caso de *Madame*, sabe-se que outrora era um título dado às mulheres consideradas “de qualidade” e que mais tarde passou a ser usado para se referir às que eram casadas, segundo o Dictionnaire de l'Académie

française.¹³⁰ Também era usado como o título para se referir à rainha. No conto de La Force, existem duas rainhas do reino das fadas, que acabam governando juntas. São chamadas pela forma *Madame*, cada uma. De modo a preservar essa distinção, manteve-se o *Senhora* com letra maiúscula em ambos os casos.

4.4 DISCURSOS NARRATIVOS

Se frases como “[trouxe à vida] uma menina que se mostrou tão prodigiosamente bela no momento de seu nascimento” e “[sou considerada] a coisa mais encantadora que jamais existiu” evidenciam o caráter hiperbólico dos contos de fadas franceses, acabam revelando, ainda, outro aspecto que não pode ser negligenciado durante a interpretação desses textos, que é a construção de uma polifonia de discursos que, embora sejam distintos, atuam em conjunto oferecendo uma visão homogênea da diegese (ROUSSEAU, 2013, p. 180). Desse modo, o estilo da autora, ao apresentar uma narração externa da personagem Mais Bela que Fada, acaba sendo imitado pelo discurso da personagem Desejos, valendo-se dos mesmos recursos hiperbólicos para se autodescrever. Isso seria apenas um exemplo que ajuda a demonstrar o quanto essas narrativas lançam mão de artifícios complexos que multiplicam, de certa forma, a voz primitiva das contadoras tradicionais (as amas e as avós), conseguindo criar camadas diegéticas que, ao se alternarem, parecem unificadas e sem fraturas (ROUSSEAU, 2013, p. 128). São vozes, portanto, que se somam, atuam em conjunto e demonstram, a todo momento, uma eficiência discursiva que confere poder à fala das personagens, o que se traduz em “jogos de dominação verbal e física”, operando como “motores narrativos e textuais de primeira ordem” (ROUSSEAU, 2013, p. 129). Vale mencionar também que, no texto em francês, não há divisões claras entre fala de personagem e fala da narradora, o que confunde ainda mais esses discursos. Por isso, preferiu-se respeitar a norma gramatical brasileira, fazendo uso de travessão e linhas separadas para demarcar a fala de cada interlocutor. Grosso modo, significa dizer que o verbo, a fala, dentro desse universo feérico, possui o dom de realização, como num passe de mágica, pois aquilo que é dito é concretizado, impressionando sempre pelo seu aspecto maravilhoso autorrealizador.

Quadro 18 – Verbo como poder discursivo

¹³⁰ Disponível em: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9M0093>. Acesso em: 12 set. 2020.

Plus Belle que Fée (1698)	Mais Bela que Fada (2021)
Nabote donc aſſembla ſon Conſeil, & <u>luy fit ſçavoir</u> qu’elle avoit reſolu de venger tant de belles perſonnes qu’elle avoit dans ſa Cour, [...], <u>ainſi fut dit, ainſi fut fait.</u>	Nanica convocou então ſeu conſelho e <u>anunciou</u> que iria vingar o tanto de perſoas belas que ela poſſuía em ſua Corte [...]. <u>Assim foi dito, assim foi feito.</u>
qu’on la garde ſerement, <u>dit-elle</u> , nos adreſſes ſont vaines, il faut la faire mourir ſans y plus chercher tant de façons [...]. <u>Voilà l’arrêr prononcé.</u> Defirs en trembla de crainte, ſon amant la raſſûra autant qu’il le pût.	— Que ela ſeja muito bem preſa — <u>disse a rainha</u> , franzindo a teſta —, noſſas tentativas ſão vãs, é preciso matá-la ſem mais enrolação [...]. <u>Eis a ordem decretada.</u> Desejos tremeu de medo e ſeu amante a tranquilizou o quanto pôde.
Nabote <u>ordonna</u> imperieufement qu’on ôtat les beaux habits de Plus belle que Fée, croyant luy dérober une partie de ſes charmes. <u>On la dépouïlla donc ;</u>	Nanica ordenou imperioſamente que arrancasſem as belas veſtes de Mais Bela que Fada, acreditando tirar dela uma parte de ſeus encantos. Foi então deſpida.

Fonte: elaborado pelo autor (2021).

No primeiro exemplo, percebe-se que há uma relação direta entre a fala da personagem Nanica e a sequência narrativa, uma vez que a princesa Mais Bela que Fada termina, de fato, sendo raptada e punida. O “anúncio” do desejo de vingança proferido pela fada malvada acaba então se confirmando logo em seguida – basta observar o paralelismo e a paronímia em “assim foi dito, assim foi feito”, conferindo à narradora – a própria executora da palavra feérica – um papel atuante nos destinos das personagens (ROUSSEAU, 2013, p. 198). Nos outros dois exemplos, o mesmo ocorre de forma semelhante: tem-se, no primeiro momento, o discurso direto ou indireto da personagem expressando um desejo e, de imediato, uma intervenção externa da narradora que reforça e concretiza a ação ensejada (“eis a ordem decretada” e “foi então despida”). Considerando que esses elementos adquirem sua importância no desenvolvimento da narrativa feérica, o projeto tradutório se propôs a mantê-los, na medida do possível, buscando preservar o que Rousseau (2013, p. 198) chama de “efeito conclusivo e tautológico instantâneo”, em que o próprio poder mágico é a fala que se (auto)executa.

Quadro 19 – Advérbio à *peine*

Plus Belle que Fée (1698)	Mais Bela que Fada (2021)
<u>A peine</u> eut-elle <u>proferé</u> ces paroles, que le boiffeau frémit [...]	<u>Foi só proferir</u> eſſas palavras para que o alqueire vibrasſe [...]
<u>A peine</u> la Reine fut-elle relevée de couche, qu’il fallut qu’elle fuiût le Roy ſon mary qui partit en diligence, pour aller défendre une Province éloignée que ſes ennemis attaquoient.	<u>Mal tendo a rainha ſe recuperado</u> do parto, teve de ſeguir o rei, ſeu marido, que precisou partir em diligência para defender uma província aſtada que estava ſendo atacada por ſeus

	inimigos.
<u>A peine eut-elle achevé</u> le dernier mot, qu'elle le vit devant ses yeux plus beau mille fois que la nuit dernière.	<u>Foi só pronunciar</u> a última palavra para que o visse diante de seus olhos mil vezes mais belo do que na noite anterior.
<u>A peine eut-elle demandé</u> le fard de jeunesse de la part de la Reine des Fées que luy lançant un regard terrible, elle lui dit qu'elle l'avoit, & qu'elle le luy donneroit le lendemain, & luy commanda de passer dans une Chambre pour attendre qu'il fût préparé.	<u>Foi só pedir</u> o pó da juventude, da parte da rainha das fadas, para que ela lhe lançasse um olhar terrível, dizendo que o possuía e que iria entregá-lo no dia seguinte, recomendando que passasse num quarto para aguardar seu preparo.

Fonte: elaborado pelo autor (2021).

Nos exemplos acima, nota-se que o advérbio *à peine* é outro caso que serve para ilustrar a força da palavra e seu poder de realização imediata. Serve ainda para lembrar da celeridade com que as ações se sucedem nesse universo maravilhoso. Mais uma vez, tudo acontece num piscar de olhos, quase que de forma simultânea. Por esse motivo, remover esse importante aspecto do texto provocaria uma perda significativa na tradução, pois alteraria um dos elementos fundamentais na equação verbo/ação. Foi então necessário buscar um efeito similar na língua de chegada ao *à peine* do texto em francês, o que resultou nas construções com adjunto adverbial “mal” e “foi só”.

Para Rousseau (2013, p. 193), essa onipresença e hiperbolização da fala, reforçadas por advérbios como *à peine*, conferem às palavras um poder determinante nas relações entre personagens e no desenvolvimento poético-narrativo, o que ela denomina a “arte da eloquência”. A esse poder soma-se a questão aristocrática e feminina que permeia ambos os contos de La Force. De certa maneira, o poder feérico pode estar relacionado com o poder supremo da realeza, como se esses poderes pudessem ser transferidos para a narradora e para as personagens. Além disso, é de se notar que esse poder está sempre em mãos femininas. Assim, o dom da palavra ou o dom da magia podem representar, em suma, o poder imperativo feminino (o qual fica evidente nesta passagem, que coloca o amante masculino em posição servil aos desígnios da princesa, condizendo com o modelo precioso de soberania feminina: “ele disse que me ama, e se ele me ama mesmo, irá te ajudar”). Os discursos narrativos, nesse sentido, ganham dimensões muito mais ricas do que, a princípio, se pode imaginar, o que justifica boa parte da manutenção dessas marcas literárias e feéricas.

4.5 QUESTÕES OUTRAS

Outros tópicos que se mostraram igualmente pertinentes ao longo do processo tradutório, como a presença de estruturas medievais, versos rimados, alusões eróticas, figuras de linguagem e a questão do feminino, serão comentados a seguir.

Conforme se discutiu anteriormente, o conto *L'Enchanteur* não apenas se inspira em uma passagem de *Perceval*, retomando alguns motivos medievais e os adaptando em sua narrativa, mas também chega a manipular a própria estrutura da língua francesa com o intuito de se aproximar em forma e em conteúdo de um “estilo de escrita medieval”.

Quadro 20 – Estrutura medieval em *L'Enchanteur*

L'Enchanteur (1698)	O Belomago (2021)
Ha ! dit-elle, <u>pucelle suis, je suis fidèle</u> , mais de beauté je ne fçai s'il y en aura à suffifance [...]	— Ah! — disse ela. — <u>Sou pucela e fiel donzela</u> , mas quanto a ser bela, não posso garantir.

Fonte: elaborado pelo autor (2021).

A posição sintática do substantivo *pucelle*, precedendo o verbo *suis*, sem a indicação do pronome sujeito *je*, compõe uma oração estranha à estrutura gramatical francesa (composta por *sujeito – verbo – complemento*). Provavelmente, a autora teria se inspirado na escrita latina, o que seria comum para aquele período. No latim, a ordem sintática dos termos não é obrigatória e não possui uma definição própria, já que se trata de uma língua de declinações, “em que ocorriam alterações morfossintáticas, causadas pelo acréscimo de desinências casuais, conforme a função sintática que uma dada palavra exercesse na estrutura linguística” (BOTELHO, 2011, p. 104). Essa flexibilidade representaria então uma certa variedade de “uso estilístico” e de caráter discursivo (BOTELHO, 2011, p. 118). Assim, dependendo do efeito que se almejasse, o verbo, por exemplo, poderia ser empregado no final da frase ou no começo. No português, a ordem direta constitui a estrutura SVC (*sujeito – verbo – complemento*), podendo ocorrer algumas inversões (BECHARA, 2009, p. 486), diferentemente do francês, em que a inversão *complemento-verbo* não é permitida. Desse modo, ainda que a tradução buscasse retomar esse “estilo medieval” que permeia o texto de *La Force*, tomando por base as estruturas da língua latina, isso dificilmente seria bem-sucedido na tradução. Primeiro, porque a estrutura sintática da língua portuguesa permite uma maior liberdade com relação à ordem das palavras do que no francês, o que não causaria, necessariamente, uma ruptura ou um estranhamento. Segundo, porque o contexto histórico em

que foram escritos os dois contos possuía uma proximidade temporal muito maior com o latim do que no contexto de chegada atual. Por isso, o projeto de tradução optou por abrir mão desse aspecto em particular, sem, contudo, ignorar a sonoridade provocada pela rima interna em *pucelle e fidèle*. Na tradução, além de preservar esse jogo, pôde-se ainda acrescentar uma terceira rima, formando a sequência “pucela”,¹³¹ “donzela” e “bela”.

De forma mais ostensiva, as rimas aparecem nos versos inseridos durante e no final dos contos – versos que configuram uma espécie de “moralidade” que resume, de certa forma, os ensinamentos vivenciados pelas personagens ao longo da narrativa. Em *Plus Belle que Fée* são apresentadas três estrofes situadas em posições distintas (parágrafos 22, 68 e 72), ao passo que *L’Enchanteur* possui apenas duas (parágrafos 110 e 119). Segundo Hessels (2016), os versos, nesses contos, retomam mais uma vez alguns traços típicos do estilo preciso (sobretudo no campo semântico), além de idealizar uma forma de amor elevado, em consonância com as normas morais daquela sociedade. Desse modo, os versos podem representar, num primeiro momento, parâmetros comportamentais que deveriam ser o modelo a ser seguido, uma forma de padronização da conduta amorosa. Porém, conforme se percebe ao longo das duas narrativas de La Force e fica evidenciado nos versos, pode-se compreender as moralidades também como uma quebra da norma, um texto que foge de qualquer tipo de imposição moral e se constitui, na verdade, como um espaço de ironia e de subversão que tende a mostrar justamente o contrário.¹³² Basta notar, por exemplo, que nas moralidades do conto *L’Enchanteur* afirma-se que a felicidade pode ser alcançada por meio de vários caminhos, inclusive o da traição conjugal, tornando-se, assim, um “vício aceitável”.

É sabido que a reescrita de poesia se configura um dos maiores desafios para a tradução. A forma, a métrica, a estrutura, a rima, os jogos de palavras, entre outros elementos, ajudam a compor toda a riqueza poética do texto.¹³³ São questões complexas que exigem do tradutor uma atenção redobrada, pois o efeito literário se dá por uma combinação de recursos estilísticos, os quais podem ou não ser recriados na língua de chegada. Assim, o projeto tradutório buscou respeitar alguns desses aspectos, renunciando a outros e recriando novos efeitos. No caso a seguir, foi possível preservar o par fonético /f/ e /v/ – duas fricativas – no

¹³¹ De acordo com o Priberam, “pucela” traz as acepções de “virgem” e “donzela”, similares às do vocábulo em francês. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/pucela>. Acesso em: 12 set. 2020.

¹³² Esse aspecto ambíguo das moralidades foi analisado por Marc Soriano (1968), em seu estudo *Les Contes de Perrault: Culture savante et traditions populaires*.

¹³³ Embora a poesia fosse considerada no século XVII a forma literária mais elevada, uma retomada do classicismo, não pode deixar de ser compreendida como uma prática de divertimento mundano que era estimulada nos salões da época.

início de *foy* e *vulgaires*, mas a rima interna com a vogal /œ/ presente em *leur* e *ardeur*, acabou sendo perdida. Trata-se de uma sextilha com quatro octossílabos e dois dodecassílabos,¹³⁴ com rimas emparelhadas e interpoladas (AABCCB), disposições que foram mantidas.

Quadro 21 – Versos em *Plus Belle que Fée*

Plus Belle que Fée (1698)	Mais Bela que Fada (2021)
La foy des vulgaires Amans, Leur ardeur & tous leurs fermens, Ne s'écrivent que sur l'Arène; Mais ce qu'on sent pour vos beaux yeux, En caractère d'altre est écrit dans les Cieux, Qui voudroit l'effacer la peine en feroit vaine.	A fê dos vulgares amantes, O afã de seus sermões galantes, São como poeira no chão; Mas o que tuas graças inspiram, Escritas nas estrelas que nos céus orbitam, Tentar apagar é gastar o esforço em vão.

Fonte: elaborado pelo autor (2021).

Já no quarteto seguinte, composto apenas de octossílabos, o grande desafio foi manter a rima entre *poitrine* e *épine*, sem, todavia, desconfigurar a comparação da brancura do seio de Adelis com a *fleur d'épine*, uma espécie de flor branca, que talvez remeta à pureza e à virgindade da moça. Por sorte, a tradução *flor de espinheiro*, além de evocar essa imagem desejada, pôde rimar com *seio*. A métrica, recurso que dá ritmo e harmonia aos versos, foi igualmente observada e preservada na tradução.

Quadro 22 – Versos em *L'Enchanteur*

L'Enchanteur (1698)	O Belomago (2021)
Serpente avifé mes mammelles, Qui font tant tendrettes & belles. Serpente avifé ma poitrine, Qui plus blanche est que fleur d'épine.	Serpente, olhe meus mamilos, Que são tão lindos e queridos. Serpente, olhe só esse seio, Mais alvo que flor de espinheiro.

Fonte: elaborado pelo autor (2021).

A pontuação é outra questão que merece uma atenção especial, pois contribui na formação do ritmo e na fluidez da prosa. Annette Lorenceau (1978), em seu estudo *Sur la ponctuation au 18e siècle*, já havia atentado para o fato de que a pontuação era comumente subestimada por editores e organizadores modernos de obras francesas do século XVIII, que faziam diversas manipulações estilísticas para que fossem “adequadas” ao leitor moderno, sintaticamente falando. Contudo, Lorenceau (1978), analisando alguns excertos de textos e

¹³⁴ Além desses, as estrofes apresentam ainda, em menor número, alguns decassílabos.

tratados gramaticais do século XVIII, conclui que a pontuação possuía uma importância muito maior para ouvintes do que para leitores, que eram minoria até então. Assim, a estudiosa aponta que a pontuação era empregada sobretudo como uma forma de indicar pausas que facilitarão a respiração e a leitura em voz alta, além de enfatizar expressões de determinados sentidos. Por exemplo, em uma escala de pausas, o ponto seria a pausa mais longa e indicaria o final de um período; já os dois pontos indicariam uma pausa menor, comparada à do ponto, e situaria o meio do período, indicando que seu sentido não está completo totalmente; o ponto e vírgula, por sua vez, marcaria uma pausa mais breve; e a vírgula, a pausa mais breve de todas (LORENCEAU, 1978, p. 369). A autora reforça que a questão da pontuação carece de estudos mais aprofundados, mas conclui que pode ser considerada como uma forma de expressão oral de uma cultura e de uma época específicas. Desse modo, parece correto dizer que os contos de fadas, por serem compartilhados oralmente nos salões mundanos do final do século XVII, empreguem uma pontuação característica daquela sociedade.

Nos contos de La Force, a pontuação não parece seguir uma regra clara nem cumprir funções sintáticas de forma rígida, mas conferem à leitura momentos de pausa que, além de tudo, enfatizam o suspense na narrativa, conferem ao texto uma emoção, uma eloquência que fazem com que esses signos sejam dotados de um valor literário e de uma musicalidade que não podem ser desconsiderados na tradução. Contudo, o projeto tradutório optou por privilegiar uma pontuação mais próxima da norma padrão do português, pois entende-se que o texto traduzido será muito mais acessado por um público de leitores do que de ouvintes. Além disso, seria uma tarefa desafiadora, e talvez irrealizável, “imitar” uma pontuação e um estilo de uma cultura historicamente situada, que tinha um propósito específico, na língua de chegada. Ainda assim, pode-se dizer que a pontuação continua exercendo um papel de suma relevância no texto traduzido, pois também é responsável por dar sentidos, emoções e conferir pausas mais ou menos breves ao longo da narrativa. Nota-se, ainda, que além de indicar pausas de leitura, a pontuação francesa cumpre a função de separar as falas diretas das personagens, que no texto traduzido foram organizadas por meio do sinal de travessão.

Quadro 23 – Pontuação

Plus Belle que Fée (1698)	Mais Bela que Fada (2021)
Quelle cruauté, dit cette Princesse à Plus belle que Fée, d’ordonner ce qu’on ne peut faire ! Je juge à	— Que crueldade — disse esta princesa a Mais Bela que Fada — mandarem fazer uma coisa que

<p>l'étrange monture que je vous vois, que vous avez reüssi : Plus belle que Fée descendit, & touchée du malheur de la compagne, elle prit ainfi la parole en se tournant vers son amant. Faites-moy voir vôtre toute-puissance ;</p>	<p>não se pode realizar! Julgando pela estranha montaria em que a vejo, diria que teve sucesso. Mais Bela que Fada desceu e, comovida com a desgraça de sua companheira, retomou então a palavra, voltando-se para seu amante: — Mostre-me todo o seu poder.</p>
---	--

Fonte: elaborado pelo autor (2021).

No capítulo segundo, discutiu-se acerca do protagonismo feminino em *Plus Belle que Fée* e como a figura masculina é eclipsada desde o início. Em certa passagem, o uso do vocábulo *loisir* remete a uma noção de “liberdade”, indicando que a princesa Mais Bela que Fada, ao se ver livre da presença paterna (já que o rei precisou ir à guerra), pôde crescer e ficar bela, cercada de um grupo formado apenas por mulheres. Em outro momento, o vocábulo *violence* é empregado para se referir ao modo como os amantes dessa princesa tentavam seduzi-la, indicando que eles poderiam agir com “violência”, reforçando mais uma vez a ideia negativa do masculino. As acepções de “liberdade” e “violência” foram, então, mantidas na tradução por se tratar de um aspecto importante para a narrativa. Ainda nesse conto, a relação entre a princesa Desejos e Mais Bela que Fada é posta de forma ambígua, como se ambas sempre buscassem a companhia uma da outra. A presença masculina, representada pelo amante Fraates, é apenas secundária e atua sempre conforme o desejo feminino. A seguinte passagem, no Quadro 24, é a que melhor ilustra de que forma a tradução lidou com essa ambiguidade, optando por uma leitura mais pontual, enfatizando que as duas princesas queriam ficar juntas. Em francês, a expressão *mettez-nous ensemble* não deixa claro se Mais Bela que Fada, solicitando ao amante que ele a leve até a princesa Desejos, gostaria de incluí-lo ou não, já que *ensemble* não indica um gênero específico, diferente do português, em que “juntos” ou “juntas” pode muito bem evidenciar a presença exclusiva ou não do feminino. Desse modo, com a preferência pela forma do feminino, o leitor pode perceber mais facilmente o esforço da princesa em querer a presença do outro feminino, colocando em segundo plano a figura do homem/amante. O erotismo, que aparece de forma velada, também foi trazido à tona de maneira menos ofuscante, valendo-se de vocábulos que trouxessem acepções relacionadas ao desejo, ao prazer e ao deleite. Tais passagens permitem, sobretudo, revelar a forma com que a reescrita de um texto pode manipular o leitor e exercer em sua leitura um papel preponderante.

Plus Belle que Fée (1698)	Mais Bela que Fada (2021)
helas dit-elle, que fait Defirs ? <u>mettez-nous ensemble</u> . Il luy obeït ;	— Ai de mim! — disse ela. — O que faz Desejos? <u>Faça com que fiquemos juntas</u> . Ele obedeceu.
Plus belle que Fée donna son eau de vie immortelle, & rioit <u>tout doucement</u> avec Defirs de la fureur de ces Fées.	Mais Bela que Fada lhes entregou o elixir da imortalidade, <u>deliciando-se</u> com Desejos e rindo da fúria das fadas.
& toutes deux satisfaites de leur amitié, s’abandonnerent à <u>la douceur</u> d’un entretien agreable & plein de sincerité.	E as duas, satisfeitas com a sua amizade, entregaram-se <u>ao deleite</u> de uma conversa prazerosa e cheia de sinceridade.
Elles s’endormirent après un entretien assez long & qu’elles interrompoient <u>agreablement</u> par les charmantes caresses qu’elles se faisoient.	As duas adormeceram após uma conversa bastante longa, que só era interrompida pelas encantadoras carícias que trocavam <u>prazerosamente</u> .

Fonte: elaborado pelo autor (2021).

Descrições mais explícitas de nudez ou alusões ao órgão sexual masculino ou feminino são outros aspectos que reforçam com mais propriedade o erotismo velado das passagens citadas acima. La Force permite às suas personagens liberdades para experimentar uma sexualidade, o que não era comum em narrativas do século XVII. A passagem em que a princesa Mais Bela que Fada abraça o “pescoço soberbo” da águia (seu amante), que logo em seguida “sobe aos céus”, ou no momento em que a princesa Desejos esfrega continuamente as glandes para virar pérolas, percebe-se a conotação sexual de modo mais evidente. Em francês, assim como no português, *gland* pode se referir ao “fruto (aquênio) característico das plantas do gênero *Quercus*, como o carvalho, comumente denominado “bolota”, com pericarpo coriáceo, envolvido na base por uma cúpula receptacular”,¹³⁵ e também à extremidade do clitóris ou à cabeça do pênis. Remover do texto traduzido essa noção ou substituir o vocábulo por outro poderia acarretar outra perda significativa nas descrições que fazem alusão à masturbação feminina e ao prazer do ato sexual. Já em *L’Enchanteur*, foram as descrições de nudez explícita que mereceram um cuidado maior.

Quadro 25 – Outras alusões eróticas

Plus Belle que Fée (1698)	Mais Bela que Fada (2021)
Elle se baiffa sur luy, & ferrant <u>son col superbe</u> avec ses beaux bras, il s’éleva doucement en haut.	Ela se inclinou sobre ele, agarrando-se ao seu <u>pescoço soberbo</u> com seus belos braços; ele se elevou suavemente lá no alto.
Après s’être fort embrassées & s’être dit bien des	Após terem trocado fortes abraços e terem dito

¹³⁵ Disponível em: <http://www.aulete.com.br/glande>. Acesso em: 12 set. 2020.

chofes obligeantes, Plus belle que Fée se mit à rire de voir que la Princesse Desirs frottoit continuellement ses <u>glans</u> avec une petite pierre blanche, comme on luy avoit ordonné.	tantas coisas afetuosas, Mais Bela que Fada começou a rir ao perceber que a princesa Desejos esfregava continuamente as <u>glândes</u> com uma pequena pedra branca, conforme haviam-lhe ordenado [...]
L'Enchanteur (1698)	O Belomago (2021)
La Princesse se hâta elle-même de <u>deshabiller</u> Carados (cet employ lui étoit <u>bien doux</u>) & quand il fut dans la cuve, elle se mit promptement dans l'autre.	A princesa agilizou-se para <u>desnudar</u> Carados (tal ato <u>muito lhe agradava</u>) e quando ele entrou numa das bacias, ela imediatamente colocou-se na outra.
Elle eut quelque peine à s'y refoudre par modestie ; mais Carados lui ayant défait les agrafes de sa robe, elle fit paroître <u>le plus [grand] fein</u> du monde entier. L'inconnu en approche, la boucle de son bouclier, qui s'y prit tout aussitôt, & voila un joly bout d'or qui se fait au sein de la Reine, & l'on appella depuis la Reine <u>au bout du téton d'or</u> .	Por modéstia, ela teve certa resistência em aceitar, mas Carados, tendo desabotoado seu vestido, fez brotar <u>o maior seio do mundo</u> . O desconhecido aproximou a broca de seu escudo, cumprindo de imediato o feito, e eis que um deslumbrante bico de ouro aflorou no seio da rainha, que desde então ficaria conhecida como a “rainha do peito de ouro”.

Fonte: elaborado pelo autor (2021).

Ainda com relação ao conto *L'Enchanteur*, por ser baseado num romance da Idade Média que remonta às lendas arturianas, há certas descrições do vestuário de cavalaria medieval que propuseram um desafio a mais, já que era preciso identificar quais peças eram referidas e como são chamadas em português. É o caso de *écharpe*, que hoje pode ser traduzido por “cachecol”, vestuário usado em volta do pescoço, da cabeça, etc. No contexto narrativo, percebe-se que se trata de uma peça usada para se pendurar a espada, algo equivalente à “correia”, um tipo de cinturão feito para carregar espadas, punhais e adagas, o que condiz com as imagens encontradas em sites de busca na internet. Outra questão problemática referente à indumentária medieval foi verificada na expressão *boucle de son bouclier*. Segundo o Dictionnaire de l'Académie française, *boucle* remonta ao século XII e tem origem etimológica do latim *buccula*, trazendo a acepção de *petite joue* [pequena bochecha] ou *petite bouche* [pequena boca], local onde era afixado o acessório que servia para segurar o escudo, em forma de anel.¹³⁶ No espanhol, a palavra manteve a raiz latina, sendo traduzida por *bloca*: “A palavra bloca, que etimologicamente provém do latim *buccula* (centro do escudo), é a ponta aguda de forma cônica ou piramidal, que tinha alguns escudos em seu

¹³⁶ Disponível em: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9B1675>. Acesso em: 12 set. 2020.

centro” (SIERRA, 2010, p. 41, tradução minha).¹³⁷ Assim, chegou-se ao termo “broca”,¹³⁸ que segundo o Dicionário Aulete é a “[s]aliência pontuda no meio da face anterior de um escudo, que tinha como finalidade desviar as setas que a atingissem”,¹³⁹ preservando essa referência cultural no texto de chegada.

Quadro 26 – Indumentária medieval

L'Enchanteur (1698)	O Belomago (2021)
Etant assez près pour être discerné, on remarqua qu'il étoit vêtu de verd, ceint d'une magnifique <u>écharpe</u> , à laquelle pendoit une épée fi brillante de pierreries, qu'on n'en pouvoit supporter l'éclat.	Estando próximo o bastante para ser discernido, notaram que ele vinha vestido de verde, cingido de uma magnífica <u>correia</u> , da qual pendia uma espada cravejada de pedras preciosas tão radiantes que não se podia suportar o brilho.
& s'avancant vers le bon Roy & le Roy Carados, il leur dit que <u>la boucle de son bouclier</u> avoit une telle vertu qu'elle remettoit tout ce qui manquoit [...].	e, aproximando-se do Bom Rei e do rei Carados, disse que <u>a broca de seu escudo</u> tinha tanta virtude que podia repor qualquer coisa que faltasse [...].

Fonte: elaborado pelo autor (2021).

Outra referência que vale destacar diz respeito à cor do cavalo no qual aparece montado a personagem do Senhor das Ilhas Distantes. No texto em francês, descreve-se um belo cavalo branco com crina *isabelle*, expressão que remete à rainha espanhola Isabel I de Castela, conhecida também como Isabel, a Católica, que durante a ocupação de Granada, em 1491, teria feito o voto de não trocar de camisa enquanto a cidade não fosse conquistada. Por isso, diziam que essa camisa tinha ficado amarelada e seus punhos com aspecto de sujos, conforme a explicação do Dictionnaire de l'Académie française.¹⁴⁰ O termo acabou sendo utilizado, posteriormente, para descrever também a pelagem ou plumagem de certas espécies de animais, como aves e cavalos, que apresentam uma cor próxima do cinza amarelado pálido, fulvo pálido, marrom-creme pálido ou cor de pergaminho. No Brasil, o termo pode ser referenciado tanto por “cor isabelina” como “cor isabel”.¹⁴¹ Na tradução do conto, a referência foi mantida como “cor isabelina”.

¹³⁷ “La palabra bloca, que etimológicamente proviene del latín buccula (centro del escudo), es la punta aguda de forma cónica o piramidal que tenían en el centro algunos escudos”.

¹³⁸ Foi de muita ajuda a leitura do artigo *Armas de Navarra en la heráldica de cantabria*, de Borja del Rivero Sierra. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3174374.pdf>. Acesso em: 12 set. 2020.

¹³⁹ Disponível em: <http://www.aulete.com.br/broca>. Acesso em: 12 set. 2020.

¹⁴⁰ Disponível em: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9I2121>. Acesso em: 12 set. 2020.

¹⁴¹ ISABELINA (COR). In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2019. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Isabelina_\(cor\)&oldid=54342535](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Isabelina_(cor)&oldid=54342535). Acesso em: 12 set. 2020.

Quadro 27 – Cor isabelina

L'Enchanteur (1698)	O Belomago (2021)
Carados brilloit dans cette affemblée comme la rofe au deffus des autres fleurs quand on apperçut dans la plaine un Cavalier fur un beau cheval blanc à crin ifabelle qui s'avançoit de la meilleure grace du monde.	Carados brilhava nessa assembleia como a rosa que se destaca sobre outras flores, quando avistaram, lá na planície, um cavaleiro montado num belo cavalo branco, com crina isabelina, que avançava na maior elegância do mundo.

Fonte: elaborado pelo autor (2021).

Já no conto *Plus Belle que Fée*, há em certa passagem a referência a um recipiente de forma cilíndrica – o *boisseau* –, no qual estão guardadas as glandes que mais tarde se transformam em pérolas. De acordo com Pierre Leyssenne (1875), famoso professor de matemática em Paris durante a segunda metade do século XIX, em seu livro *Deuxième année d'arithmétique*, destinado à educação de jovens e adultos, um *boisseau* seria o equivalente a mais ou menos dez litros, e era usado principalmente pelos feirantes que vendiam frutas e legumes frequentemente usando a medida do decalitro, ou seja, valendo-se de um *boisseau*. Optou-se pela tradução de “alqueire”, palavra originada do árabe *al-kâil*,¹⁴² também usada para se referir a uma medida de capacidade. Foi ainda cogitado o termo *bushel*¹⁴³ ou *buschel*, que nos países anglo-saxões é também utilizado como unidade de medida de capacidade para mercadorias sólidas e secas, que provavelmente provocariam no leitor um estranhamento que não existe no texto de partida.

Quadro 28 – Unidade de medida *boisseau*

Plus Belle que Fée (1698)	Mais Bela que Fada (2021)
on veut que je change les glands qui font dans ce <u>boiffeau</u> en des perles Orientales.	Querem que eu transforme as glandes que estão neste <u>alqueire</u> em pérolas orientais.

Fonte: elaborado pelo autor (2021).

Outra expressão que merece destaque é a *vigne d'or*, que aparece ao final do conto *Plus Belle que Fée*. Apesar de não constar em nenhum dicionário da época, conforme atesta Robert (2005), o *Dictionnaire comique, satyrique, critique, burlesque, libre et proverbial*¹⁴⁴ de Le Roux (1750) cita a *vigne d'Évêque* [vinha de Bispo], como uma expressão proverbial

¹⁴² Disponível em: <https://www.aulete.com.br/alqueire>. Acesso em: 12 set. 2020.

¹⁴³ BUSHEL. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2018. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Bushel&oldid=53829458>. Acesso em: 12 set. 2020.

¹⁴⁴ Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k113396j/f626.item.r=vigne%20d'or>. Acesso em: 12 set. 2020.

para se referir aos esposos que, por passarem o primeiro ano de seu casamento sem se arreperderem, ganham essa vinha como recompensa. Robert (2005, p. 329), acerca da expressão “ganhar a vinha de ouro”, complementa que seria provável que fosse usada, no século XVII, para se referir à festa dos cinquenta anos de núpcias ou às bodas de ouro. Nesse caso, a tradução optou por evitar o estranhamento da expressão “vinha de ouro” para o leitor brasileiro, adotando a expressão “bodas de ouro”.

Quadro 29 – Expressão *vigne d’or*

Plus Belle que Fée (1698)	Mais Bela que Fada (2021)
Les deux mariages fê célébrerent dès le même jour : ils furent fi heureux qu’on dit que ce sont les feuls époux qui ont gagné la <u>vigne d’or</u> , & que ceux dont on a parlé depuis n’ont été que des idées.	Os dois casamentos foram celebrados no mesmo dia. Foram tão felizes para sempre que todo mundo comenta que são os únicos a ter conseguido as <u>bodas de ouro</u> , e que outros que vieram depois nunca sentiram nada igual.

Fonte: elaborado pelo autor (2021).

Os trechos acima citados, longe de esgotarem as discussões que a tradução estimula, permitem, pelo contrário, alcançar parte da potência interpretativa que tanto o texto de partida como o de chegada podem abranger. Por questões metodológicas, buscou-se apresentar apenas algumas dessas questões, principalmente as que se mostraram mais pertinentes na definição de uma (re)escrita feérica. A partir dessa elucidação, a leitura dos contos pode vir a ser realizada de forma mais rica e consciente, uma vez que o tradutor, ao compartilhar parte de seu processo de criação, o que engloba suas escolhas, reflexões e indagações, traz à tona a própria especificidade do gênero literário, o estilo da autora e, não menos importante, os desafios históricos, culturais e linguísticos que atuam diretamente no que é oferecido à língua/cultura de chegada.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apresentou-se uma proposta de tradução de dois contos de fada de Mademoiselle de La Force, intitulados “Mais Bela que Fada” (*Plus Belle que Fée*) e “O Belomago” (*L’Enchanteur*), publicados inicialmente em *Les contes de contes* (1698). Conforme se discutiu anteriormente, no segundo capítulo, os suntuosos salões literários da época de Luís XIV, frequentados por uma elite aristocrática, foram tomados pela moda dos contos de fadas durante a segunda metade do século XVII, marcada, sobretudo, por uma massiva participação feminina. Apesar dessa vasta produção literária escrita por mulheres, não surpreende o fato de que Charles Perrault tenha ficado conhecido como o grande autor de contos de fadas de seu tempo, pois além de ser um acadêmico respeitado, ele tinha como grande vantagem o fato de ser homem e gozar de todos os privilégios dessa posição.

Mas vale ressaltar que os contos de La Force não merecem atenção apenas por serem de uma autoria feminina. Seus contos apresentam, antes de tudo, um minucioso trabalho de escrita que retomam aspectos do preciosismo e até mesmo do romance gótico medieval. Além disso, em suas narrativas, o feérico dá vazão a um protofeminismo eminente, que contrasta com tudo aquilo que era considerado como parte das “boas maneiras” numa França dominada pela hegemonia masculina. Não é à toa que a autora fora banida do convívio social da nobreza, sendo exilada num convento durante grande parte de sua vida. No entanto, sua obra permaneceu viva ao longo dos séculos e pode hoje ser revisitada a partir de novas perspectivas, graças a pesquisas, edições e traduções.

Ainda no segundo capítulo, foi possível atentar para algumas edições que os contos de La Force receberam ao longo do tempo, sendo inseridos em antologias das mais diversas naturezas, as quais refletiam, acima de tudo, interesses próprios de cada nação, época e sociedade. Foram amiúde classificados como literatura infanto-juvenil. Contos com forte teor moralizante ganharam diversas publicações, enquanto contos carregados de erotismo ou com forte apelo ao protagonismo feminino acabaram sendo eclipsados. Estes, todavia, passaram a ganhar uma atenção especial nas últimas décadas.

Em 2019, três de seus contos ganharam traduções inéditas ao português: duas traduções para *Persinette*, uma para *La Bonne Femme* e outra para *Le pays des délices*. A presente pesquisa contribuiu, dessa maneira, por oferecer ao público brasileiro, pela primeira vez, outras duas traduções de seus contos.

O processo tradutório aqui exposto se configurou ao mesmo tempo como criação literária e reflexão crítica, já que foi possível desenvolver alguns comentários que ajudaram a elucidar parte desse processo e a justificar certas escolhas. A tradução, por ser uma forma de criação manipuladora e interpretativa, possibilitou, assim, uma nova escrita original no português brasileiro visando acolher não o estranhamento da língua estrangeira, mas sobretudo a construção intelectual da autora, seu estilo, aquilo que constitui a genialidade da escritora.

O universo feérico de La Force pôde então ser (re)formulado a partir de uma outra língua/cultura, o que significa dizer que não se trata apenas de um mesmo universo fixo e estável, mas de (multi)universos que puderam ser vislumbrados em maior ou menor grau pelos caminhos da (re)escrita tradutória.

Para tanto, foram identificadas algumas especificidades literárias, estilísticas, históricas e culturais de seus contos, organizadas, para fins metodológicos, em cinco categorias de análise (marcadores hiperbólicos, redes semântico-lexicais, onomástica e formas de tratamento, discursos narrativos e questões outras). A discussão teórica proveniente dos Estudos de Tradução, apresentada no capítulo quatro, forneceu diversas ferramentas para lidar com a práxis tradutória de forma mais consciente.

A seleção de trechos do texto em francês e da tradução foi então acompanhada de comentários que visavam não somente a identificação dos elementos da escrita feérica, mas principalmente (re)pensá-los levando em conta os recursos da língua/cultura receptora. O projeto tradutório aqui desenvolvido alinou-se à postura defendida por Ladmiral (2020), uma vez que se propôs a uma escrita criativa capaz de despertar possibilidades interpretativas ocultas no texto-fonte, em busca de um “efeito literário” que pudesse maravilhar o público-alvo assim como o texto em francês maravilha o leitor de sua língua.

Atentou-se para o fato de que os dois contos, objetos de estudo desta pesquisa, configuram-se como dois exemplos de narrativas de contos de fadas que retratam um mundo onde as próprias personagens femininas dominam o discurso e decidem seus próprios destinos, pois não há magia forte o suficiente para vencer a sua determinação. Enquanto as princesas de La Force possuem liberdades para experimentar aventuras sexuais que privilegiam o contato feminino (da amizade ao erotismo), aquelas que desempenham o papel de malfeitoras (como é o caso de Nanica e Isena, a Bela), em vez de serem punidas por terem se oposto ao casal heroico, merecem o perdão e são agraciadas com o seu próprio final feliz.

Nesse sentido, os comentários de tradução foram fundamentais para ajudar a compreender como esses aspectos estão presentes no texto de La Force e de que forma podem ser interpretados na língua/contexto da cultura receptora, evitando possíveis apagamentos em prol de um padrão heteronormativo ou moralizante que não condizem com a proposta dos contos da autora, conforme bem apontou Legault (2008).

Longe de esgotar a discussão em torno da tradução de contos de fadas de autoria feminina, a presente pesquisa permitiu levantar algumas reflexões de parte da obra de uma escritora francesa do século XVII pouco conhecida no Brasil. Contudo, acredita-se que novas traduções comentadas poderiam ser realizadas, por exemplo, a partir de seus romances históricos. Espera-se ainda que este estudo, ao reunir detalhes da escrita feérica de La Force, possa incentivar a produção de futuras investigações relacionadas a outras contistas do século XVII e despertar cada vez mais o interesse do público brasileiro para com suas narrativas.

Uma última reflexão merece ser colocada. Sabe-se que a interpretação dos contos de fadas e suas formas literárias são incessantemente transformados de acordo com a natureza social em que se encontram. Recebem, portanto, adaptações, releituras, manipulações, reedições, retraduições e outras formas de escrita que comprovam o quanto esse gênero está aberto para uma infinidade de possibilidades criativas. Com os contos de La Force não é diferente. Por conta de seu caráter subversivo, eles ensejam constantemente novas leituras, traduções e adaptações. Pensando no contexto atual, em que a sociedade busca, cada vez mais, por narrativas que extrapolem o padrão tradicional e hegemônico, a leitura desses contos pode estimular a construção e a circulação de textos que não apenas tenham no centro uma princesa e um príncipe, mas, quem sabe, dois príncipes, duas princesas, narrativas que sejam acima de tudo inclusivas,¹⁴⁵ representando toda a diversidade de identidades que existem na nossa sociedade.

¹⁴⁵ Se no século XVII os contos de fadas como os de La Force eram considerados subversivos e “bagatelas” por apresentarem personagens femininas que se contrapunham ao modelo de mulher exigido pela sociedade de então, atualmente, no século XXI, o desafio parece estar na inclusão de sujeitos e identidades secularmente invisibilizados, que só mais recentemente têm conquistado direitos e espaço em países ocidentais – é o caso dos cidadãos LGBTQIA+. Um exemplo desses contos de fadas contemporâneos é a obra *The Princes and The Treasure*, escrita pelo professor estadunidense Jeffrey A. Miles, que conta a história de dois príncipes, Galante e Honesto, que, numa jornada que lembra bastante as narrativas de La Force, acabam por se conhecer e se apaixonar. No Brasil, essa obra foi publicada em 2014 sob o título “Os Príncipes e o Tesouro”, com tradução de Cristina Magalhães e Beatriz Couto.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Cristina. As vozes femininas em *Perceval*. In: **Ensaio Arturianos**. Rio de Janeiro: PUC, p. 30-44, 2003. Disponível em: http://www-di.inf.puc-rio.br/~furtado/ensaios_arturianos.pdf. Acesso em: 12 set. 2020.

ALVIM, Victor Reis Chaves. **A cavalaria na primeira continuação de perceval ou a força das tradições culturais literárias na transição do século XII ao XIII**. Dissertação de Mestrado, Setor de Ciências Humanas - Universidade Federal do Paraná, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARBOUR, Roméo. **Dictionnaire des femmes libraires en France: 1470-1870**. Genève: Droz, 2003. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=ucqI3SCiWCsC&lpg=PA6&hl=pt-BR&pg=PA7#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 12 set. 2020.

ARRUDA, João. Posição social da mulher na antiga Roma. **Revista da Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo**, v. 36, n. 1-2, p. 195-205, 1 jan. 1941. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rfdusp/article/view/65973>. Acesso em: 12 set. 2020.

ASLANOV, Cyril. **A Tradução Como Manipulação**. Tradução de Mariane Oliveira Caetano. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BARBIER, Frédéric; JURATIC, Sabine; MELLERIO, Annick. **Dictionnaire des imprimeurs, libraires et gens du livre à Paris: 1701-1789**. Genève: Droz, 2007.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BASSNETT, Susan. **Estudos de tradução: fundamentos de uma disciplina**. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. São Paulo: Autêntica, 2013.

BAVIÈRE, Élisabeth-Charlotte de. **Correspondance complète de madame duchesse d'Orléans née Princesse Palatine, mère du régent**: Traduction entièrement nouvelle par G. Brunet. Tome 1. Paris: Charpentier, 1837.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Tradução de Sérgio Milliet. 4. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BECHARA, Evanildo. **Moderna gramática portuguesa**. 37. ed. revista, ampliada e atualizada conforme o novo Acordo Ortográfico. Rio de Janeiro: Nova. Fronteira, 2009.

BENUREAU, Esther. **Le conte de fées littéraire féminin de la fin du XVIIe siècle**. 2009. 120 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Études Littéraires, Université Du Québec, Montréal, 2009. Disponível em: <https://archipel.uqam.ca/1877/1/M10738.pdf>. Acesso em: 12 set. 2020.

BETTELHEIM, Bruno. **A Psicanálise dos Contos de Fadas**. Tradução de Arlene Caetano. 16. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

BÍBLIA, Português. **A Bíblia Sagrada**: Antigo e Novo Testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.

BIRNSTIEL, Eckart. La conversion des protestants sous le régime de l'Édit de Nantes (1598-1685). In: CABANEL, Patrick; BERTRAND, Michel. **Religions, pouvoir et violence**. Toulouse: Presses universitaires du Midi, 2004. p. 111-135. Disponível em: <http://books.openedition.org/pumi/19256>. Acesso em: 12 set. 2020.

BOTELHO, José Mario. Natureza dos tipos de estruturas sintáticas latinas e de estruturas com formas nominais do verbo em odes horácianas. In: **Revista Philologus**. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2011. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/revista/49/07.pdf>. Acesso em: 12 set. 2020.

BUSSAD, Terezinha de Fátima Sanches. *Caradoc do Braço Inchado* e o Desafio do Autoconhecimento. In: **Ensaaios Arturianos**. Rio de Janeiro: PUC, p. 112-119, 2003. Disponível em: http://www-di.inf.puc-rio.br/~furtado/ensaaios_arturianos.pdf. Acesso em: 12 set. 2020.

CASCUDO, Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998

CHAUMETON, Hervé. **La grande chronologie illustrée de l'histoire mondiale**. Chamalières: Artémis, 1998.

CHOISY, M. L'abbé de. **Histoires de Pitié et de la Morale**. Paris: Jacques Estienne, 1710. Disponível em: https://play.google.com/store/books/details/François_Timoléon_de_Choisy_Histoire_de_piété_et_d?id=fCBhEm62bG0C. Acesso em: 12 set. 2020.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas**. São Paulo: Ática, 1991.

DAMAY-VISSUZAINÉ, Valentine. **Division de l'espace et ouverture des corps** : « Gracieuse et Percinet », « L'Oiseau bleu » (Madame d'Aulnoy) et « Plus Belle que Fée » (Mademoiselle de La Force), entre texte et image, *Féeries*, [S.l.], n. 11, p. 147-169, 2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/feeries/942>. Acesso em: 12 set. 2020.

DANGEAU, Philippe de Courcillon. **Journal du marquis de Dangeau**. Tome 2: publié en entier pour la première fois. Paris: M. Feuillet de Conches, 1854. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k116707/f5.item.r=la%20>. Acesso em: 12 set. 2020.

DUGGAN, Anne E. **Salonnières, Furies, and Fairies**: The Politics of Gender and Cultural Change in absolutist France. Newark: University of Delaware Press, 2005.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Theory. In: **Poetics Today**. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication. Vol. 11. Number 1 Spring, 1990. Disponível em: http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/Even-Zohar_1990--Polysystem%20studies.pdf. Acesso em: 12 set. 2020.

FRANZ, Marie Louise von. **A interpretação dos contos de fadas**. Tradução de Maria Elci Spaccaquerche Barbosa. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.

FURTADO, Antônio L. (org. e trad.). **Aventuras da Távola Redonda: estórias medievais do Rei Artur e seus cavaleiros**. Petrópolis: Vozes, 2003.

GARCIA, Carla Cristina. **Breve história do feminismo**. 3. ed. São Paulo: Claridade, 2015.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GETHNER, Perry. Classicism. In: SARTORI, Eva Martin et. al. **The Feminist Encyclopedia of French Literature**. Westport; London: Greenwood Press, 1999a. p. 110-111.

GETHNER, Perry. Seventeenth Century. In: SARTORI, Eva Martin et. al. **The Feminist Encyclopedia of French Literature**. Westport; London: Greenwood Press, 1999b. p. xx-xxiii.

GOTLIB, Nadia Battella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 2006.

HAASE, Donald (ed.). **Fairy Tales and Feminism: New Approaches**. Detroit: Wayne State University Press, 2004.

HERMANS, Theo. Translation Studies and a new paradigm. In: HERMANS, Theo (ed.). **The manipulation of literature: Studies in Literary Translation**. London ; Sidney: Croom Helm, 1985. p. 215-243.

HESSELS, Femke. **Charlotte-Rose de Caumont de La Force: dépeinte par elle-même**. 2016. 94 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Lettres Françaises, Radboud Universiteit, Nijmegen, 2016. Disponível em: <http://theses.uibn.ru.nl/bitstream/handle/123456789/1664/Hessels,Femke4206134.pdf?sequence=1>. Acesso em: 12 set. 2020.

HORGUELIN, Paul. **Anthologie de la manière de traduire**. Domaine français. Montreal: Linguatex, 1981.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 22.ed. Tradução de Izidoro Blikstein; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2010.

LA FORCE, Charlotte-Rose de Caumont de. **Les contes des contes**. Paris: Simon Benard, 1698. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k109716f/f8.image.r=persinette>. Acesso em: 12 set. 2020.

LA GRANGE, M. Le Marquis de. Introduction. In: LA FORCE, Mademoiselle de. **Les Jeux d'Esprit ou la promenade de la Princesse de Conti à Eu**. Paris: Auguste Aubry, 1862. p. xi-xxxiii. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k118098r.texteImage>. Acesso em: 12 set. 2020.

LADMIRAL, Jean-René; BIGATON, Jaqueline Sindorski; LEITE DE MENEZES, André Luís. Como podemos ser fontistas? Crítica à literalidade na tradução. **Belas Infiéis**, v. 9, n. 5, p. 229-246, 31 out. 2020.

LAMBERT, Anne-thérèse de Marguenat de Courcelles. **Reflexions nouvelles sur les femmes, par une dame de la Cour**. Paris: François Le Breton, 1727. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k722771/f7.image>. Acesso em: 12 set. 2020.

LAMBERT, José; VAN GORP, Hendrik. Sobre a descrição de traduções. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres e Lincoln P. Fernandes. In: GUERINI, Andréia; TORRES, Marie-Hélène Catherine; COSTA, Walter Carlos (org.). **Literatura & tradução**: textos selecionados de José Lambert. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011. p. 197-212.

LAURETIS, Teresa de. **Alice Doesn't : Feminism, Semiotics, Cinema**. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

LEFEVERE, André; BASSNETT, Susan. "Proust's Grandmother and the Thousand and One Nights. The 'Cultural Turn' in Translation Studies". In: LEFEVERE, André; BASSNETT, Susan (org.). **Translation, History and Culture**. London: Pinter, 1990. p. 1-13.

LEFEVERE, André. **Translation / history / culture: a sourcebook**. London; New York: Routledge, 1992.

LEFEVERE, Andre. Why waste our time on rewrites? The trouble with interpretation and the role of rewriting in an alternative paradigm. In: HERMANS, Theo (Ed.). **The manipulation of literature**: Studies in Literary Translation. London; Sidney: Croom Helm, 1985. p. 215-243.

LEGAULT, Marianne. **Narrations déviantes**: l'intimité entre femmes dans l'imaginaire français du dix-septième siècle. Québec: Les Presses de l'Université Laval, 2008.

LEYSENNE, Pierre. **La Deuxième année d'arithmétique**. Paris: Armand Colin, 1875. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1417480/f2.item.r=boisseau.texteImage>. Acesso em: 12 set. 2020.

LIMAVERDE, Regine. O erotismo na literatura feminina. In: LETRAS, Academia Cearense de; FIUZA, Regina Pamplona (Org.). **A Mulher na Literatura**: criadora e criatura. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2010. p. 207-221. Disponível em: http://www.academiacearensedelettras.org.br/revista/Colecao_Diversos/Mulher_Literatura/AC_L_A_Mulher_na_Literatura_20_O_Erotismo_na_Literatura_Feminina_REGINE_LIMAVERDE.pdf. Acesso em: 12 set. 2020.

LIVET, Antoine Baudeau Somaize. **Le dictionnaire des précieuses**. Paris: P. Jannet, 1856. Disponível em:

<https://books.google.com.br/books?id=9chqp0adkccC&hl=fr&pg=PR5#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 12 set. 2020.

LORENCEAU, Annette. Sur la ponctuation au 18e siècle. **Dix-huitième Siècle**, Lyon, n. 10, p. 363-378, 1978. DOI: <https://doi.org/10.3406/dhs.1978.1195>. Disponível em: www.persee.fr/doc/dhs_0070-6760_1978_num_10_1_1195. Acesso em: 12 set. 2020.

MANGUEL, Alberto. **Uma história natural da curiosidade**. Tradução de Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MARTIN, Christophe. L'illustration du conte de fées (1697-1789). **Cahiers de l'Association internationale des études françaises**, Lyon, n. 57, p. 113-132, 2005. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2005_num_57_1_1565. Acesso em: 12 set. 2020.

PERRAULT, Charles. **Contos**. Ilustrações de Gustave Doré; Tradução, prefácio e notas de tradução de Eliana Bueno-Riberio. São Paulo: Paulinas, 2016.

PICCOLO, Alexandre Prudente. **O Homero de Horácio**: Intertexto épico no livro I das Epístolas. Dissertação de Mestrado, IEL-Unicamp, 2009. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/269177?locale=pt_BR. Acesso em: 12 set. 2020.

PIGLIA, Ricardo. **Formas Breves**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PLINE, (l'Ancien). **Histoire naturelle**. Paris: Gallimard, 2013.

PROPP, Vladimir I. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução de Jasna Paravich Sarhan; organização e prefácio de Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

PYM, Anthony. Exploring Translations Theories. Tradução de Eduardo César Godarth, Yéo N'gana e Bernardo Sant'Anna. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 36, n. 3, p. 214-317, set. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2016v36n3p214>. Acesso em: 12 set. 2020.

RAYNARD, Sophie. **La seconde préciosité**: floraison des conteuses de 1690 à 1756. Tübingen: Gunter Narr, 2002.

ROBERT, Raymonde. **Le conte de fées littéraire en France**. Paris: Champion, 2002.

ROBERT, Raymonde (Ed.). **Contes - Bibliothèque des Génies et des Fées - 2**. Paris: Honoré Champion, 2005.

ROUSSEAU, Christine. **Les enchantements de l'éloquence**: contes de fées et stratégies hyperboliques au XVIIème siècle. Grenoble: Université de Grenoble, 2013.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. **Hermenêutica e Linguagem**. Seleção, tradução e notas de Luís Fernandes dos Santos Nascimento e Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Clandestina, 2016.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. 2. ed. Alfragide: LeYa, 2009. Tradução de João Costa.

SIERRA, Borja del Rivero. Armas de Navarra en la Héraldica de Cantabria. **Ascagen**, Cántabra, v. 3, primavera, p. 41-46, 2010. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3174374.pdf>. Acesso em: 12 set. 2020.

SORIANO, Marc. **Les Contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires**. Paris, Gallimard, 1968.

SOUSA, Aída Carla Rangel de. **Tradução comentada de La Belle et la Bête (1740) de Madame de Villeneuve**. 2018. 267 f. Tese (Doutorado) - Curso de Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/191260/PGET0395-T.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 12 set. 2020.

SPERBER, Suzi Frankl. A lenda da flor azul, o mito e o conto de fadas. In: VOLOBUEF, Karin (org.). **Mito e magia**. São Paulo: UNESP, 2011. p. 9-24.

TELLES, Norma. Autor+a. In: JOBIM, José Luís (org.). **Palavras da crítica: Tendências e Conceitos no Estudo da Literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 45-64.

TOCZYSKI, Suzanne C. Préciosité. In: SARTORI, Eva Martin et. al. **The Feminist Encyclopedia of French Literature**. Westport; London: Greenwood Press, 1999. p. 434.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. Por que e como pesquisar a tradução comentada?. In: FREITAS, Luana Ferreira de; TORRES, Marie-Hélène Catherine; COSTA, Walter Carlos (org.). **Literatura traduzida: Tradução Comentada e Comentários de Tradução**. 1. ed. Fortaleza: Substância, 2017, v. 2, p. 15-37.

TRINQUET, Charlotte. Happily Ever after? Not so Easily! Seventeenth-Century Fairy Tales and Their Unconventional Endings. **Papers on French Seventeenth Century Literature**, 37.72, p. 45-54, 2010a. Disponível em: http://www.periodicals.narr.de/index.php/papers_on_french/article/viewFile/1328/1307. Acesso em: 12 set. 2020.

TRINQUET, Charlotte. Mademoiselle de La Force: une princesse de la République des Lettres. **Œuvres et Critiques**, XXV, n. 1, Paris, p. 147-157, 2010b. Disponível em: http://periodicals.narr.de/index.php/oeuvres_et_critiques/article/download/1193/1172. Acesso em: 12 set. 2020.

VELLENGA, Carolyn. Rapunzel's Desire : A Reading of Mlle de la Force. **Merveilleux et**

contes, Detroit, v. 6, n. 1, p. 59-73, 1992. Disponível em:
<https://www.jstor.org/stable/41390334>. Acesso em: 12 set. 2020.

VENUTI, Lawrence. **Theses on Translation: An Organon for the Current Moment**. Pittsburgh; New York: Flugschriften, 2019. Disponível em:
<https://flugschriftencom.files.wordpress.com/2019/09/flugschriften-5-lawrence-venuti-theses-on-translation.pdf>. Acesso em: 12 set. 2020.

VILLIERS, Pierre de. **Entretiens sur les contes de fées et sur quelques autres ouvrages du temps, pour servir de préservatif contre le mauvais goût**. Paris: Jacques Collombat, 1699. Disponível em:
https://books.google.com.br/books?id=avbCFrhDcwIC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 12 set. 2020.

WELCH, Marcelle Maistre. Manipulation du discours féerique dans les Contes de Fées de Mme de Murat. **Cahiers du Dix-Septième V**, n.1, Athens, p. 21-29, 1991. Disponível em: <https://earlymodernfrance.org/node/263>. Acesso em: 12 set. 2020.

ZECHLINSKI, Beatriz Polidori. **Três autoras francesas e a cultura escrita do século XVII: Gênero e sociabilidades**. 2012. 229 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012. Disponível em:
<https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/27579/R%20-%20T%20-%20ZECHLINSKI%2c%20BEATRIZ%20POLIDORI.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 12 set. 2020.

ZIPES, Jack. **Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization**. 2. ed. New York: Routledge, 2006.