

NARCELI PIUCCO

***Corinne ou l'Italie* de Mme de Staël:** da adaptação
à retradução estrangeirizante

Florianópolis, 2008

NARCELI PIUCCO

***Corinne ou l'Italie de Mme de Staël*: da adaptação
à retradução estrangeirizante**

Dissertação apresentada ao curso de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Processos de retextualização

Linha de pesquisa: Teoria, história e crítica da tradução.

Orientadora: Prof. Dr^a.Marie-Hélène C.Torres

Florianópolis, 2008

AGRADECIMENTOS

Ao CNPQ - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, por possibilitar essa pesquisa ;

À minha orientadora Marie-Hélène C. Torres ;

Ao programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução ;

À minha família; em especial minha irmã Tatiane e meu namorado Thiago.

Ao Jonas e também a todos meus outros amigos que, de algum modo, contribuíram para a realização deste trabalho.

« Chaque littérature finit par s'ennuyer en elle-même, si elle n'est pas régénérée par une participation étrangère », (Goethe)

PIUCCO, Narceli. *Corinne ou l'Italie de Mme de Staël*: da adaptação à retradução estrangeirizante. Florianópolis, 2008. 225 f. Dissertação de Mestrado (Pós-graduação em Estudos da Tradução), UFSC, 2008.

RESUMO

Vinculada à linha de pesquisa da “Teoria, crítica e história da tradução”, este trabalho de mestrado objetiva a análise comentada do original, da primeira tradução e a retradução dos três primeiros livros da obra *Corinne ou l'Italie*, da escritora Madame de Staël. Na introdução a este trabalho, disserta-se sobre a literatura de Madame de Staël, sua vida, suas obras e o contexto da sua época. O primeiro capítulo analisa a obra de estudo original *Corinne ou l'Italie* e a primeira tradução para o português do Brasil *Corina ou a Itália* (1945, Edições Cultura), a partir do percurso proposto por Berman em *Pour une critique des traductions: John Donne (1995)*, em busca das zonas problemáticas, dos traços estilísticos, das palavras-chave e do tradutor a fim de conhecer a sua posição tradutiva, seu horizonte e projeto de tradução. Em seguida, são verificados os prováveis processos de adaptação na primeira tradução, de acordo com as teorias de Bastin (2001) e Gambier (1992), entre outros. A partir dessas análises, propõe-se no capítulo 2 a retradução dos três primeiros livros da obra. Referenciam-se, entre outras, as teorias de Venuti (1986) sobre a visibilidade do tradutor, de Berman (1999) sobre a tradução da letra e a ética da tradução. Após a reflexão apoiada nessas teorias, optou-se como projeto realizar uma retradução estrangeirizante que propõe acolher o estrangeiro, com o objetivo de realizar uma prática tradutória que evidencie a letra da obra, mostrando assim o trabalho do tradutor. No capítulo 3, apresentam-se os aspectos semânticos, culturais, estilísticos e outros, verificados no original e comentados com os respectivos exemplos da retradução e da primeira tradução. Seguindo as considerações finais, o Apêndice é apresentado em forma de coluna com o texto original, a retradução e a primeira tradução *Corina ou a Itália* dos três primeiros livros propostos para esta pesquisa.

Palavras-chave: História da Tradução. Tradução Literária e Comentada. Madame de Staël – *Corinne ou l'Italie*.

RÉSUMÉ

Ce travail, qui est lié à la ligne de recherche «Théorie, critique et histoire de la traduction», a pour but l'analyse commentée de l'original, de la première traduction et de la retraduction des trois premiers livres de l'oeuvre *Corinne ou l'Italie*, de l'écrivain Madame de Staël. La littérature, la vie, les oeuvres de Staël et le contexte de son époque sont abordés en introduction. Le premier chapitre analyse l'oeuvre originale *Corinne ou l'Italie* et la première traduction en portugais du Brésil *Corina ou a Itália* (1945, Edições Cultura), ayant pour base le parcours proposé par Berman dans *Pour une critique des traductions: John Donne* (1995), afin de chercher les zones signifiantes, les traits stylistiques, les mots-clés, ainsi que le traducteur, sa position traductive, son horizon et projet de traduction. Ensuite, sont vérifiées les probables procédures d'adaptation dans la première traduction, selon les théories de Bastin (2001) et Gambier (1992), entre autres. A partir de ces analyses, dans le chapitre 2, est proposée la retraduction des trois premiers livres. Les théories de Venuti (1986) sur la visibilité du traducteur et de Berman (1999) sur la traduction de la lettre et l'éthique de la traduction sont notamment référencées pour appuyer le choix du projet de retraduction qui a pour but d'accueillir l'étranger et de réaliser un travail de traduction qui met en évidence la *lettre* de l'oeuvre, ainsi que le travail du traducteur. Dans le chapitre 3, les traits sémantiques, culturels, stylistiques et d'autres traits sont vérifiés à partir de l'original et commentés avec les respectifs exemples de la retraduction et de la première traduction. Après les considérations finales, l'Appendice est présenté sous forme de colonne avec le texte original, la retraduction et la première traduction *Corina ou a Itália* des trois premiers livres proposés pour cette recherche.

Mots-clés: Histoire de la Traduction. Traduction Littéraire et Commentée. Madame de Staël – *Corinne ou l'Italie*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1 A OBRA ORIGINAL <i>CORINNE OU L'ITALIE</i>.....	18
1.1 <i>CORINA OU A ITÁLIA</i> : A ANÁLISE DA PRIMEIRA TRADUÇÃO EM PORTUGUÊS	26
1.2 PROCESSOS DE ADAPTAÇÃO NA PRIMEIRA TRADUÇÃO	31
2 PROPOSTA DE RETRADUÇÃO: <i>CORINNE OU A ITÁLIA</i>.....	38
2.1 POR QUE RETRADUZIR?	38
2.2 APRESENTAÇÃO DO PROJETO DE RETRADUÇÃO	40
3 TRADUÇÃO COMENTADA.....	50
3.1 ASPECTOS SEMÂNTICOS.....	51
3.2 ASPECTOS DE ESTILO E FIGURAS DE LINGUAGEM	59
3.3 ASPECTOS CULTURAIS.....	74
3.4 OUTROS ASPECTOS LINGÜÍSTICOS DE TRADUÇÃO	77
3.5 O TRATAMENTO	802
3.6 AS NOTAS.....	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	88
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	92
ANEXOS.....	100
ANEXO A – Traduções da obra <i>Corinne ou l'Italie</i>	101
ANEXO B – Capa da 1ª edição de <i>Corinne ou l'Italie</i>	104
ANEXO C – Capa e contracapa da primeira tradução <i>Corina ou a Itália</i>	105-107
ANEXO D – ANEXO D - Dados biobibliográficos da tradutora.....	108
APÊNDICE E NOTAS*	
APÊNDICE – Texto original, retradução e primeira tradução	001
NOTAS DA TRADUTORA.....	111
NOTAS DA EDITORA	112
NOTAS DA EDITORA SOBRE AS NOTAS DA AUTORA.....	115

*A partir do Apêndice, o número de páginas reinicia em 01, para facilitar a indicação de páginas dos exemplos ao longo do trabalho.

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa, vinculada à linha da “Teoria, crítica e história da tradução” objetiva em primeiro lugar a análise da primeira tradução existente em português e, em segundo lugar, a retradução nossa com os comentários teóricos e críticos dos três primeiros livros da obra *Corinne ou l'Italie*, da escritora Madame de Staël.

Optou-se analisar e retraduzir os livros primeiro, II e III, dos XX livros que compõem a obra. O recorte dos três primeiros livros se justifica pela extensão da obra, aproximadamente 560 páginas, o que demanda muito tempo para ser traduzida na íntegra. Pode-se ter uma amostra significativa da obra a partir desses três primeiros livros e, conseqüentemente, da escrita de Staël, seu estilo e sua abordagem filosófica, moral, religiosa e política por meio do romance. Nesses três livros constam a descrição dos personagens principais, Corinne e Oswald, e o imprevisto de Corinne no Capitólio. O original utilizado nesta pesquisa é o da editora Gallimard, apresentado e anotado por Simone Balayé. Esta edição de 1985 tem como base o texto da 3ª edição de 1807, com as particularidades ortográficas revisadas e corrigidas pela autora.

A escolha do texto a ser traduzido foi feita a partir de dois critérios fundamentais que são trabalhar com o francês língua estrangeira e por esse texto ser pertencente ao gênero literário, ao qual são aplicadas as teorias de tradução utilizadas neste trabalho. Por ser uma escritora influente da época do início do Romantismo, não só na França, como na Itália, Alemanha e Inglaterra, justifica-se a retradução em português dessa escritora, visto que Mme de Staël, e sua literatura em geral, é pouco conhecida e traduzida no Brasil. A obra *Corinne ou l'Italie* tem considerável importância no sistema literário, já que foi traduzida e retraduzida em outras línguas, principalmente para o inglês, italiano, alemão e espanhol.

No capítulo I deste trabalho, apresenta-se a obra de estudo *Corinne ou l'Italie*, a fim de conhecer as características da obra e da escrita de Staël. A primeira tradução da obra em português, *Corina ou a Itália*, é analisada a partir do percurso proposto por Berman (1995) para buscar as zonas problemáticas, os traços estilísticos, as palavras-chave, o tradutor. Verificam-se ainda na primeira tradução, a partir das teorias de Bastin (2001) e Gambier (1992), os prováveis processos de adaptação.

O capítulo II justifica a proposta de retradução da obra em português e apresentam-se as teorias que apóiam as escolhas para o projeto de retradução. Por fim, no capítulo III, apresentam-se os aspectos referentes à obra original, à primeira tradução e à retradução proposta para este trabalho.

Madame de Staël foi uma personalidade brilhante; escritora, poeta, ativista política e feminista, é também conhecida como uma heroína do Romantismo que conservou ao romantismo o gosto do Século das Luzes e divulgou com suas obras um conceito amplo de literatura. *Corinne ou l'Italie*, obra escolhida para este trabalho de estudo e retradução, apresenta uma descrição complexa da Itália e seus costumes, unida à trama do romance entre os personagens Corinne e Oswald. A recepção da obra foi marcada pelo sucesso e causou impacto em países como Inglaterra, Alemanha e França, levando os principais jornais da época a escreverem artigos críticos.

Segundo a biografia que consta na página oficial da *Société des études staëliennes*¹ www.staël.org (Simone Balayé, 30 set 2003), Anne Louise Germaine Necker, conhecida como Madame de Staël, nasceu em 22 de abril de 1766, em Paris. Ela foi educada em um meio social parisiense repleto de interesses sociais e políticos, pois pertencia a uma família marcante da sociedade da época; seu pai Jacques Necker (1732-1804) foi um célebre banqueiro genebrino e ministro das finanças de Louis XVI e sua mãe, a suíça Suzanne Curchod, possuía um dos maiores salões literários de Paris.

Desde pequena, ela conviveu com pessoas influentes no meio literário como Diderot, D'Alembert, Mme Geoffrin, Buffon que freqüentavam o salão literário de sua mãe. A celebridade de seu pai permitiu a Mme de Staël uma precoce abertura ao mundo político da aristocracia. Teve uma educação com influência da cultura britânica e do protestantismo e herdou dos pais o gosto por Shakespeare. Emilia Pardo Bazán disserta sobre a biografia de Staël em seu livro *La literatura francesa moderna. El Romanticismo* (2.ed.1911, p. 64-65). Mme de Staël foi casada duas vezes, a primeira com um diplomata, o barão de Staël Holstein de quem ela se separou, e a segunda com um jovem doente chamado Rocca, de quem cuidou assiduamente. Foi mãe apaixonada e as dores e preocupações maternas contribuíram talvez para abreviar sua vida. Esses dados são conhecidos, assim como o episódio afetuoso com Benjamin Constant, autor do romance indiscreto *Adolfo*; mas a vida privada é um elemento secundário na biografia de Staël. Os dados significativos e que importam são de domínio público: a história intelectual e política de uma mulher que permaneceu de pé enquanto os outros se prostravam e que resistiu enquanto os outros se abatiam. A combinação de todos esses traços caracteriza sua vida e seu trabalho. Seu gênio natural e seu entusiasmo em relação à

¹ A *Société des études staëliennes* é uma associação regida pela lei de 1 de julho de 1901. Criada em 25 de janeiro de 1929, ela conta atualmente com mais de 200 membros, divididos em membros aderentes e membros de honra. Essa associação tem por objetivo divulgar a vida, a obra e o pensamento de Mme de Staël e dos outros escritores do grupo de Coppet, de organizar todas as manifestações e de suscitar todas as publicações para promover esses objetivos.

liberdade vai diferenciá-la do tipo de mulher tradicionalmente admitida pela sociedade da época e, dessa forma, desconcertar seus contemporâneos, o que lhe dará alegrias intelectuais e sofrimentos íntimos.

Pinheiro [s.d] menciona que a partir de 1650 multiplicaram-se os salões, fazendo com que no século XVIII os salões ganhassem aspecto mais político, onde as mulheres ocupavam lugar importante, já que cabia aos homens o poder da palavra escrita. No século XIX, Mme de Staël, célebre por seu brilhante salão, como outros escritores, opôs-se aos que pensavam salvar a arte preservando as regras. Em suas obras há um protesto eloqüente em favor da mulher, vítima de opressão social, ideologia que reviverá nos tempos do Romantismo em *Corinne*. Em geral, os salões eram um ambiente favorável ao Romantismo. Os salões representavam sempre a opinião das mulheres e entre elas perseverava o culto a Rousseau, essencialmente lírico.

No início do século XIX, a França viveu um período de acontecimentos políticos sob o comando do Imperador Napoleão I^o. O período de 1789-1870 foi de agitação e de mudanças de regimes, marcado pelo triunfo da burguesia que se instalava no poder e pela Revolução Francesa. Sob o comando do Imperador, a literatura era objeto de uma supervisão rigorosa e a liberdade de expressão era freada, pois a censura regulava as publicações e limitava o número de teatros e de jornais. Esse período de agitação provocou, assim como no século precedente, o engajamento dos escritores na política. Madame de Staël fizera críticas à política de então. Ela via na Inglaterra a melhor expressão da democracia, acolheu favoravelmente a Revolução, mas a partir de 1792, sua situação se tornou difícil. Sustentando a idéia da monarquia constitucional, ela se dividiu entre republicanos e aristocratas e teve que se exilar na Inglaterra em 1793. Quando retornou à França, ela publicou *Réflexions sur le procès de la Reine*, defendendo Marie-Antoinette que foi humilhada e acusada.

Emilia Pardo Bazán menciona, na sua obra *El lirismo en la poesía francesa* ([s.d], p.179), que Napoleão teve sempre desfavorável dois elementos inestimáveis: os grandes escritores e a Sociedade, representada pelos salões que haviam ressuscitado e recobrado a influência que desde Luis XIV ostentaram sempre na França. Pardo Bazán (2.ed.1911, p. 66) cita a restauração literária que Napoleão fomentava na época, irmã da restauração religiosa da forma que ele entendia e das demais restaurações de todos os tipos que iam se produzindo como mera consequência da política imperial. Disse Chateaubriand: “toda a liberdade sucumbe e a moral consiste em escrever o que agrada ao soberano”. Didier (1999, p.120) aborda a tirania do imperador e sua reação ao romance *Corinne*. A autora afirma que as reações de Napoleão surpreendem, pois a trama trata de um amor impossível entre um inglês e uma italiana. Ele julgou o romance anti-francês e manteve a ordem de exílio contra

Staël, afirmou que o nome do Imperador não é pronunciado no romance, que se pode ler em Corinne elogios ao governo inglês, na época em que a França estava em guerra com a Inglaterra e ainda, que se percebe o encorajamento para a Itália conquistar sua liberdade. Segundo Madame Necker de Saussure (1943, p. 59), parente e amiga de Staël, *Corinne* é talvez o único livro da autora que é estranho à política. Entretanto, o espírito do livro não agradou a um “dominador sombrio” que só perdoava o talento quando obtivera dele a palavra do elogio. Conforme a autora, louvar o despotismo e o que serve dos meios mais odiosos para obter o louvor era impossível a uma alma altiva. A melancolia presente no romance é mal vista pelo Imperador porque ela não incitava a coragem militar, mas também porque ela se afastava do modelo antigo, desse neoclasicismo que a arte e a literatura do Império honram. Didier (1999, p.135) afirma que, finalmente, o que é perigoso em *Corinne* é o seu romantismo. Embora o Imperador a tivesse perseguido e condenado ao exílio, ele chegou a confessar “É necessário reconhecer, depois de tudo, que se trata de uma mulher de grande talento; ela permanecerá”.

A jovem Staël escreveu entre 1781 e 1785 três romances intitulados *Mirza*, *Adelaide et Théodore* e *Pauline*, que foram publicados dez anos mais tarde. Em 1786, ela se casou com o barão suíço Eric-Magnus de Staël Holstein. Depois de escrever uma peça de teatro, *Sophie ou les sentiments secrets* (1786), Mme de Staël publicou uma obra consagrada ao seu mestre espiritual *Lettres sur le caractère et les écrits de J-J Rousseau* (1788), bem como um ensaio de crítica literária *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800), no qual ela define uma nova estética literária. De acordo com Torres (2005), Staël buscou, no seu ensaio *De la littérature*, leis que determinavam a história da literatura sem reduzi-la às obras que ela chamava de obras da imaginação (poesia, teatro, romance), incluiu nela (na literatura) a filosofia, a política, a moral, as ciências e a religião. Segundo Rodríguez (no prelo), a autora deixou claro no prefácio à segunda edição da obra que não pretendia escrever uma obra de crítica literária ou de poética. Ela destacava que queria mostrar a relação que existia entre a literatura e as instituições sociais de cada século e de cada país e esse trabalho não tinha sido feito em nenhum livro existente. Staël queria provar que a razão e a filosofia têm sempre edquirido novas forças através das desgraças sem número da espécie humana. Nos anos seguintes, ela escreveu dois romances, *Delphine* (1802) e *Corinne ou l'Italie* (1807), que foi considerado pelos autores românticos o livro do ideal e do amor.

Segundo Pardo Bazán ([18-?], p.185), *Delphine* é um romance de paixão e análise e tem, como todos os documentos pessoais que foram publicados nessa época, a influência das idéias de Rousseau. Os sucessos e os incidentes da personagem, a trama é simples, mesmo se o final é trágico, em que a personagem acaba se suicidando, como tantos heróis de romances. Delphine que enviuvou e

respeita a memória de seu primeiro marido, apaixonou-se por um estrangeiro, Leoncio. Há entre Delphine e seu amado um forte contraste, ela não respeita as convenções sociais e a sua consciência está tranqüila; ele é capaz de sacrificar a paixão em nome do respeito humano. Nesta heroína, que deprecia a opinião e as convenções da sociedade e que não reconhece outra lei, senão a própria consciência, não é difícil de ver, antecipadamente, Jorge Sand. Neste romance, Staël mistura as questões políticas e sociais de seu tempo, a superioridade do protestantismo sobre o catolicismo, o divórcio e manifesta abertamente que a Revolução fez regressar a condição feminina, denunciando as infelicidades das mulheres às quais sua posição no seio da família patriarcal as condena.

No início de 1803, ela foi desterrada e viajou para a Alemanha com Benjamin Constant, onde ela foi muito bem recebida, aprendeu alemão e encontrou Schiller e Goethe entre outros artistas alemães. Ela descobriu uma literatura desconhecida para a França e que ela fez conhecer aos franceses com sua obra *De l'Allemagne* (1813), em que faz uma introdução do Romantismo e que foi censurada por conter uma crítica implícita à política de Napoleão. Em 1805 ela fez uma curta viagem à Itália, de onde teve de retornar rapidamente a Coppet, na Suíça, em razão da morte de seu pai.

Escreveu outros ensaios: *Essai sur les fictions* (1795), *De l'influence des passions sur le bonheur des individus* (1796) e *Réflexion sur le suicide* (1812), *Du caractère de M. Necker et de sa vie privée* (1804) no qual ela faz uma biografia de seu pai e *Dix années d'exil* (1821), obra póstuma em que ela critica fortemente Napoleão. Necker, personagem de crucial importância na sua vida, representa para Staël um ideal político e pessoal. De acordo com Bader (1980, p.24-25), Mme de Staël se mostrava bastante flexível no que diz respeito ao ideal de sua constituição política, não partia de uma forma definida e sim de princípios universais que devem ser reconhecidos em cada Estado: a divisão do corpo legislativo, a independência do poder executivo, e antes de tudo, a condição de propriedade. Com essas categorias ela persegue um modelo para introduzi-lo na França, baseado nos modelos da Inglaterra e da América; seu ideal é a monarquia constitucional, como se dava na Inglaterra. Na época de 1795, ela captou a necessidade de um governo militar que protagonizasse a transição de uma república a uma monarquia constitucional. A constituição inglesa servia como critério para valorizar as diferentes constituições da Revolução francesa e a descrição da Inglaterra é amplamente abordada na sua obra, *Considérations sur la Révolution française* (1818), como um país importante pela sua prosperidade econômica conseqüente das suas instituições. De acordo com Wilhelm (2004, p.3), quando os grandes representantes da filosofia das Luzes desapareceram, entre seus herdeiros, dois clans se tornaram atores e testemunhas da Revolução e defenderam o ideal revolucionário e a idéia de “perfeição do gênero humano”: os Ideologistas do grupo Cabanis e o grupo de Coppet, do qual faziam parte Mme de Staël, Schlegel, Benjamin Constant, entre outros,

marcado pelo protestantismo e cuja originalidade é o cosmopolitismo. Mme de Staël, filha de Jacques Necker, diretor geral das finanças no governo de Luis XVI, foi testemunha privilegiada dos acontecimentos da Revolução como o sinal ou o momento essencial de uma história rumo à “perfeição da espécie humana” e atravessada pela “tendência à igualdade”. Pardo Bazán (2.ed.1911, p. 71) comenta que os dez anos de desterro foram, sem dúvida, difíceis para aquela natureza mais expansiva que sonhadora, que não podia viver sem trato e sociedade, que entre os afetos humanos, preferia a amizade fundada no intelectualismo. Contudo, o desterro amadureceu seu talento e ampliou o horizonte de Staël: prova disso é a diferença entre seus dois livros capitais, *De la Littérature* e *De l'Allemagne*. O segundo, livro do exílio, é a sua obra mestra. No primeiro, predomina a influência do século XVIII e as reminiscências do salão de Necker; no segundo há um ambiente universal e o tem pela primeira vez na França. É o evangelho da estética nova, deste livro hão de derivar-se as ideais críticas e o gosto de todo o século, não apenas na revolução romântica, mas também nas fases sucessivas do movimento literário.

Tieghem (1946, p.157) afirma que Mme de Staël predomina no primeiro período da doutrina romântica, com a preferência pelos modelos modernos estrangeiros e franceses como Rousseau. O período romântico marca o recuo da noção de doutrina literária e de lei estética, a liberdade artística e a revolução contra o gosto clássico. Para Staël (apud Tieghem, p.161) alguns princípios de gosto são universais e é preciso expandi-los além dos modelos antigos, pois uma literatura inspirada nas emoções espontâneas de uma alma moderna encontrará naturalmente nela as regras.

Segundo Lagarde et Michard (1969, p. 9), o Romantismo surge como um movimento europeu, a França sofreu influências da literatura inglesa e alemã. As viagens e o seu contato com os escritores alemães Goethe e Schlegel permitiram a Staël o gosto pela literatura alemã. Simon (2001) afirma que a fronteira entre a França e a Alemanha está marcada pela influência que Mme de Staël exerceu no desenvolvimento dos estudos literários. Juntamente com Goethe, ela colocou em prática a idéia da *Weltliteratur* (Literatura Universal) e da literatura comparada com a sua obra *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800). Bader (1980, p.7) aborda o pensamento político e a contribuição de Mme de Staël à história da literatura comparada que, com suas obras, originou impulsos e modelos significativos até hoje, considerando o espírito cosmopolita como o fundamento, tanto lógico como histórico da literatura comparada.

Tieghem (1946, p.160-163) elenca os princípios literários que Staël propõe em suas obras. Em *De la littérature* (1800) ela considera que o espírito de um povo é influenciado e criado pela natureza da vida social que depende do clima, das instituições políticas, da religião, das leis e se esse conjunto muda, a literatura, que depende da mentalidade do público e das classes dirigentes, deve também

evoluir. É preciso então que os franceses conheçam e apreciem as literaturas estrangeiras, sobretudo a alemã e se abram ao cosmopolitismo e à livre circulação de idéias. De acordo com Rodriguéz (no prelo), a idéia central da obra consiste na fé da escritora no progresso do espírito humano. A perfectibilidade humana era entendida por Staël num sentido liberal, o aperfeiçoamento dos seres humanos, não exclusivo de uma classe, mas alargado a todas as camadas sociais; esse aperfeiçoamento deveria, para ser autêntico, implicar o exercício da liberdade intelectual e sua consolidação num regime que a respeitasse e que ela denominava de república. Para Staël, o sistema da perfectibilidade compreende o progresso das ciências, da razão humana, da moral e da política das nações e ela afirmava que o grande inimigo da Humanidade é a superstição.

Na sua obra, *De l'Allemagne*, ela escreve :

Les nations doivent se servir de guide les unes aux autres, et toutes auraient tort de se priver des lumières qu'elles peuvent mutuellement se prêter. Il y a quelque chose de très singulier dans la différence d'un peuple à un autre : le climat, l'aspect de la nature, la langue, le gouvernement, enfin surtout les événements de l'histoire, puissance plus extraordinaire encore que toutes les autres, contribuent à ces diversités [...].²

Vechi (1992) afirma que foi pelas mãos de Mme de Staël, que o movimento romântico entrou na Itália, em 1816. Assim, o movimento romântico que unia as preocupações sociais com as doutrinas literárias, representa a renovação política e moral da qual o mesmo era parte integrante. Expressa a nova ordem de idéias e de sentimentos que se elaboravam e se preocupavam mais com o fundo que com a forma, apesar das aparências.

De acordo com Pardo Bazán ([s.d], p.300-302), Mme de Staël encarna a época de transição: chamada a iniciar a sua pátria no romantismo, pertencente por sua filiação ao século XVIII e deste século ela se apoiou no que mais preparou o romantismo, em Rousseau de quem era discípula fervente. Deve-se reconhecer, segundo Pardo, que alguns princípios fundamentais do lirismo moderno se encontram já enunciados no livro *De la littérature*, e desde 1810 revelou o mundo novo das literaturas do Norte da Europa, o pensamento e a poesia alemã. Pardo Bazán (2.ed.1911, p. 72) menciona uma lista de idéias, hoje generalizadas, que pertencem a Mme de Staël: o caráter próprio

² As nações devem se servir de guia umas às outras, e todas não teriam razão de se privar das luzes que elas podem mutuamente se emprestar. Há algo muito singular na diferença de um povo a outro: o clima, o aspecto da natureza, a língua, o governo, enfim, sobretudo os acontecimentos da história, força mais extraordinária ainda que todas as outras, contribuem para essas diversidades [...] (Tradução nossa)

das literaturas, a reabilitação histórica da Idade Média, o valor de Shakespeare e dos humoristas ingleses, a influência das instituições e dos costumes na literatura, a distinção entre o espírito da sociedade antiga e da moderna, a superioridade das instituições políticas inglesas, o valor psicológico do misticismo, a influência do espírito cavaleiresco sobre o amor e a honra, a instabilidade e a universalidade da poesia, a distinção entre a poesia clássica e a romântica, palavra que por primeira vez escreveu Staël em língua francesa, e a discussão sobre a influência da evolução científica nas artes.

Didier (1999, p.135) afirma que a palavra romantismo não designava ainda uma escola literária que ainda não estava constituída, porém uma tendência, uma rede de temas, uma certa recusa das convenções, a busca da intensidade na expressão. Encontram-se na obra *Corinne* elementos do classicismo, a variedade de registros se presta à superposição de vários estilos. Os improvisos fortemente marcados pela cultura antiga, as reflexões morais do pai de Oswald que são ligadas ao estilo moralista do Grande século, pertenceriam ao neoclacíssimo. Mas *Corinne* é já uma grande obra romântica e que vai provar seu caráter pioneiro na literatura francesa.

Tieghem (1946 p.164) agrupa as idéias particulares de Mme de Staël sobre as tendências românticas dos diferentes gêneros literários. Segundo o autor, ela critica a tragédia clássica fundada na idéia relativa do gosto que representava as paixões e afirma que a tendência do século XIX é a tragédia histórica, marcada pela ação política e pela representação dos caracteres. A comédia terá como matéria os vícios da alma que prejudicam o bem geral; a poesia terá como objeto o enigma do destino humano e o melhor poeta será aquele que tiver a sensibilidade mais viva e representar seu estado íntimo do coração, por meio de versos ou prosa. A crítica literária partirá das obras e extrairá delas as belezas sem se preocupar em saber se elas estão de acordo com as leis da arte. O romance deve ser moral e a sua moral deve partir do estado sentimental dos personagens que farão parte de um mundo próximo do leitor, para que ele sinta as circunstâncias da vida que são evocadas no romance.

Além de abordar a literatura, Mme de Staël descreveu teorias sobre a tradução no seu tratado *De l'esprit de la traduction* (1820). Ela nomeia a tradução de “comércio intelectual”, que é um fator do dinamismo social e deve estar relacionada à “perfeição das letras” e do “espírito humano”, pois

Il n'y a pas de plus éminent service à rendre à la littérature, que de transporter d'une langue à l'autre les chefs-d'oeuvre de l'esprit humain. [...]. D'ailleurs, la circulation des idées est, de tous les genres de commerce, celui dont les avantages sont les plus certains. (2004, p.141)³

³ Não há mais eminente serviço que se possa prestar à literatura do que transportar de uma língua para outra as obras primas do espírito humano. [...] Alias, a circulação das idéias é, de todos os tipos de comércio, o que apresenta as mais seguras vantagens. (Tradução de Marie-Hélène C. Torres.)

Staël afirma que para favorecer os progressos das Luzes e do pensamento e garantir assim a liberdade, convém não imitar, mas “tomar emprestado” a fim de conhecer e de libertar-se de certas formas concebidas que vão banir toda a “verdade natural” da literatura. As transferências culturais facilitam a passagem do singular ao universal no seio da rede de trocas da cultura do cosmopolitismo. Na sua visão de perfeição, a tradução contribui ao desenvolvimento das letras, pelo conhecimento de outras culturas européias, e ao renascimento das fontes de inspiração graças à mediação do estrangeiro. Dessa forma, Staël anuncia uma nova sensibilidade estética em tradução cuja condição essencial é o espírito de liberdade; é conhecendo a riqueza de outros povos que a literatura nacional pode se renovar e a prática de tradução permite a uma nação de se tornar ela mesma.

Luppé (1969) aborda as idéias literárias de Mme de Staël, situando-a entre a passagem das “luzes” ao romantismo. O autor a chama de “teórica” devido a importância da escritora na abordagem de teorias literárias em sua obra *De la littérature* (1800), em que se observa a tentativa de teoria com a classificação que ordena as obras. Ela marca o romance digno desse termo com uma tripla marca: o “natural”, a “moral” e a “pintura dos caracteres” e opõe o “romance moderno” a alguns outros gêneros como o drama e a tragédia, pois, segundo Staël, o romance é feito de dois elementos contraditórios; ele está ligado ao “natural”, mas ao mesmo tempo é fruto de um “arranjo”, de uma organização. Segundo o autor, (Ibid, p.23-37), Staël declara que o romance deve “animar a virtude” e que no bom romance, a moral é extraída da narrativa, como um efeito de sua causa. Mme de Staël dá à melancolia, como sentimento literário, sua nobreza. Ela sublinha que a literatura melancólica não nasceu por acaso na Inglaterra, onde reina a liberdade, onde a razão se entrega a ela mesma, pois a melancolia é uma herança das luzes.

De acordo com Luppé (1969, p.160), para Staël, é pela pintura dos vícios e dos ridículos que a “alta comédia” de Molière possui um valor eterno, diferente da comédia de costumes que é local e momentânea. Da mesma forma a tragédia de Racine é eterna, pois substitui o “sistema de fatalidade” da tragédia grega pelo “sistema de paixões” em que o interior do homem é enfim explorado, é “o teatro do mundo”. Staël parece querer renovar o método de conhecimento das paixões, ela reclama uma análise em que o moralista, transformado em sábio, observa com exatidão os movimentos da alma. Segundo Luppé (1969, p.159), melhor que seus predecessores, Mme de Staël soube utilizar a filosofia para dar um dinamismo novo à história da literatura “desde Homero até aos dias de hoje”. Para ela, os escritores do século de Luis XIV representam o gosto na sua “perfeição”, Molière, Racine, La Fontaine, La Bruyère são os “mestres” e os “grandes modelos”, pois a literatura clássica convém a todos os tempos e a todos os países, ela tem um valor universal. Para concluir, Luppé (1969, p.162) resume no que consite essa passagem das luzes ao romantismo por Mme de Staël: ela

consiste em um conjunto de idéias literárias ligadas entre elas, mas em que se misturam os valores diversos, o valor racional da perfeição do espírito, o valor clássico da pintura do coração humano, o valor de sentimentos, em que a busca da *nuance* concede lugar à melancolia.

O grande mérito de Staël foi de propor a renovação das tendências literárias gerais e dos diferentes gêneros, apoiando-se em princípios novos e se inspirando das literaturas inglesa e alemã. Assim, com suas idéias gerais, Staël abre para a literatura um caminho novo, pois apresenta e analisa o estado da alma romântica e lança as palavras de ordem que inspirarão a poesia: o mal do século, em que discerne as características românticas, a melancolia e a depressão inquieta, do entusiasmo lírico da sua narrativa que se exprime por meio da personagem. Ela apresenta também a renovação poética, traçando uma nova poesia inspirada em Homero, Virgílio e Shakespeare que será moderna, nacionalista, pagã e representa a alma e o enigma do destino humano: a morte. As obras de Mme de Staël são ligadas às circunstâncias políticas e às circunstâncias de sua vida e divulgam “um conceito de literatura amplo” (TORRES, 2005), uma mistura entre o político e o literário. Ela morreu jovem, aos cinquenta e um anos, em 1817.

Madame Necker de Saussure (1820, p. viij), nos seus escritos sobre Staël, afirma que a posterioridade verá nela um autor que marcou uma nova época na literatura e talvez nas ciências políticas; uma mulher extraordinária, senão única, pelas suas faculdades e enfim, uma pessoa que exerceu uma influência imediata e no período mais fecundo em grandes resultados.

Como se trata de pesquisa na área dos Estudos da Tradução, foi dada maior ênfase aos conceitos teóricos utilizados na realização da retradução e da análise da primeira tradução em português. Dessa forma, os aspectos literários e os aspectos históricos e culturais por estarem ligados à concepção de tradução das teorias abordadas, não deixaram de ser considerados.

1 A OBRA ORIGINAL *CORINNE OU L'ITALIE*

Corinne ou l'Italie, obra dividida em XX livros, subdivididos de 03 a 05 capítulos, escrita em 1805, foi publicada em Paris em 1807 pela Editora Nicolle (ver ANEXO B). O título *Corinne* ressalta a característica de romance e o subtítulo *L'Italie* remete ao guia de viagem ou a um tratado sobre a Itália, representando a arte de Staël em unir os dois temas em um só livro. A obra foi traduzida para o inglês (*Corinne, or Italy*) e para o alemão (*Corinna oder Italien*) em 1807, no mesmo ano de sua primeira publicação em francês e para o italiano no ano seguinte 1808 (*La Corinna ossia l'Italia*) (ver ANEXO A). O romance se tornou rapidamente um sucesso, teve quatorze edições entre 1807 e 1810 e circulou além da Europa.

Staël buscou inspirações na ópera alemã *La Saalnix, La Nympe de la Saale* que assitiu em fevereiro de 1804 no teatro de Weimar, na sua viagem à Alemanha. Essa ópera representa, segundo Staël, a imaginação e o estilo “conto de fadas” marcante do romantismo alemão. Trata-se de uma peça em que a ninfa das águas ama um cavaleiro que, ao descobrir sua imortalidade, a deixa para ficar com uma simples mortal. Enfim, foi nessa peça que Staël encontrou fontes para o tema da mulher superior, à qual um homem indeciso prefere uma mulher comum. Em seguida, ela viaja para a Itália, país que ela admira pela sua arte, cultura e literatura. Na época em que escreveu *Corinne*, Staël estava apaixonada pelo jovem português Dom Pedro de Souza que não correspondia da mesma forma o amor que ela demonstrava a ele nas suas correspondências que foram publicadas em 1799.

A obra *Corinne ou l'Italie* relata a história de uma poetisa e artista que guia o Lorde escocês Oswald pela Itália. Corinne é uma mulher extraordinária, entusiasta das artes, música, literatura e poesia. Seu destino é envolvido em mistérios, pois ninguém sabe onde nasceu, ela fala várias línguas e reúne todos os atrativos referentes aos países França, Inglaterra e Itália.

Oswald é uma mistura de timidez e orgulho, de sensibilidade e indecisão, de gosto pelas artes e do amor pela vida regrada. A tese silogística do romance é a melancolia do amor inglês de Corinne, Oswald, que sofre com a morte do pai, a culpabilidade e o racionalismo. O entusiasmo italiano de Corinne serve como uma antítese ao feminismo, liberação e espontaneidade. Ele é a estética e a religião de Corinne, a base da moral, da subjetividade e identidade. Mas Corinne é eventualmente seduzida pela visão suicida de Oswald, aceitando sua melancolia frustrante e romântica como um elitismo cultural e autoridade moral.

Madame Necker de Saussure (1820, p. cxxij) afirma que Staël se dividiu, por assim dizer, entre os dois personagens de seu romance. Ela deu a um suas tristezas eternas e a outro sua nova admiração (a Itália). Corinne e Oswald são o entusiasmo e a dor e os dois são a autora mesma.

O livro primeiro, intitulado *Oswald*, concentra a descrição do personagem Lorde Oswald Nelvil durante a sua viagem à Itália no inverno de 1794 a 1795. O psicológico de Oswald é relatado de forma a ligar os acontecimentos passados, principalmente a morte do pai, à sua maneira de sentir e agir no presente. A descrição do personagem é minuciosa, os detalhes das características são mostrados por meio de exemplos de algumas cenas que se passam no navio em que viajava à Itália. Ele se encontra de fato mergulhado nas suas incertezas que traduzem a lenta progressão da intriga. No capítulo 2 continua a descrição de Oswald em viagem à Itália, de seu estado de saúde frágil e de sua tristeza que aumentava ainda mais. No capítulo 3, Oswald conhece o Conde de Erfeuil e prossegue com ele a viagem até Roma. O Conde, com sua cortesia, sua jovialidade, faz a viagem sem prestar atenção na Itália e deixa Oswald tímido diante do seu caráter. Inicia-se uma relação amigável e contrastante entre os dois. O capítulo 4 relata um imprevisto durante a viagem, devido à saúde de Oswald, eles param em Ancona, mas um incêndio na cidade faz com que Oswald e o Conde de Erfeuil se unam em prol dos habitantes para extinguir o fogo. A coragem de Oswald se manifesta de forma intensa ao continuar sua boa ação e salvar os judeus presos no gueto e os loucos do hospital em chamas. No capítulo 5, os dois percorrem Roma, Oswald sem se interessar por nada e o Conde julgando tudo que via. De acordo com Simone Balayé, no prefácio à obra *Corinne ou l'Italie*, Staël faz uma caricatura do francês que freqüentava os salões parisienses, que ao viajar se contentava de seu orgulho e se sentia superior aos outros. Ao longo dos capítulos, acompanha-se a detalhada descrição dos personagens e dos lugares que os dois visitam. Durante os diálogos, há a inserção de certas críticas à sociedade e ao povo alemão, francês, inglês e italiano. No episódio do incêndio, capítulo IV, pode-se perceber a crítica da autora aos preconceitos da sociedade, ao comportamento humano e à religião.

No livro II *Corinne no Capitólio*, a personagem Corinne é coroada no Capitólio e Oswald, curioso de tanto ouvir falar de seus talentos e de sua fama, sai para vê-la. A celebridade da coroação é descrita em meio à descrição dos sentimentos provados por Oswald durante todos os momentos, do discurso do príncipe Castel-Forte ao improviso feito pela poetisa e sua posterior coroação. Oswald, encantado com todas as qualidades de Corinne, segue-a no cortejo, quando recolhe a sua coroa e lhe fala algumas palavras em italiano.

No livro III *Corinne*, Lorde Nelvil escreve a Corinne pedindo permissão para visitá-la com Oswald, que acaba aceitando a proposta do amigo. A casa de Corinne é descrita, assim como a

personagem. Ela fala algumas frases em italiano com Oswald, em francês com Conde de Erfeuil que a questiona sobre o seu sotaque inglês. Oswald se encanta cada vez mais com o charme de Corinne e incomoda-se com os sentimentos que alimenta por ela que, mesmo tendo sido convidado por Corinne a retornar vê-la, passa o outro dia sem ir a sua casa. Em um segundo encontro, Oswald fica a sós com Corinne, até que cheguem Castel-Forte e os amigos dela, que falam sobre o seu talento para improvisar.

A questão da linguagem dos personagens é intrigante, pois o narrador onisciente utiliza o francês para relatar as falas que pertencem a domínios lingüísticos diferentes. Sabe-se que o Conde de Erfeuil é o único que se recusa a falar em outras línguas, apenas em francês. Corinne fala italiano, inglês e francês e a perfeição do seu sotaque inglês constitui um enigma em uma parte do romance. Mas Staël não deixa claro, de modo geral, em qual língua são feitos os diálogos entre Oswald e Corinne. Ao contrário, há uma diferença entre dois tipos de diálogos, os diálogos de idéias e aqueles ligados diretamente à intriga.

O romance tem como paisagem principal a Itália e a passagem da personagem pelas cidades de Roma, Veneza, Florença. A obra *Corinne* faz a ligação dos elementos do romance aos de uma narração de viagem, situando a Itália e seus costumes, sua literatura e arte. De acordo com Hovsepian [20-?], celebrando a glória, a arte e o pensamento da Itália, a personagem simboliza a alegria, a felicidade e a força desse país. O itinerário descrito ao longo do livro se inicia com a vinda de Oswald da Escócia e continua com a passagem pela Alemanha, Innsbruck, quando ele chega à Ancona e vai a Roma, onde encontra Corinne. Os livros IV e V são consagrados à visita de Roma com Corinne como guia: Panthéon, castelo Santo Ângelo, São Pedro, Capitólio, as tumbas, as igrejas. Os livros VI e VII são sobre os costumes e a literatura dos italianos, o livro VIII descreve a visita do museu do Vaticano e uma expedição a Tivoli. O livro IX evoca o carnaval romano, o livro X a semana santa e a capela Sistina. O livro XI se passa em Nápoles, onde Corinne decide acompanhar Lorde Nelvil. Nos livros seguintes o itinerário é interrompido com a história de Lorde Nelvil no livro XII e de Corinne no livro XIV e depois do retorno de Corinne da Escócia, ela se hospeda em Florença para completar o itinerário. Didier (1999, p.20) afirma que a descrição da Itália tem um lugar considerável na obra o que justifica o subtítulo *ou l'Italie*. Como guia da Itália, as informações de Corinne permitem chamar a atenção para o que o “turista” Oswald não percebe, por exemplo, a construção do Panthéon que é feita de forma com que o monumento pareça maior. Para Hovsepian [20-?], Corinne retrança a história da humanidade pela descrição da Itália, o paganismo, o despotismo, o cristianismo; mas Oswald só via nos lugares que ela descrevia “o luxo do mestre e o sangue dos escravos e se sentia prevenido contra as belas artes” (Livro IV, cap. IV). Corinne tenta em vão combater essa atitude fechada e,

apesar de sua eloquência, “ele procura em tudo o que via um sentimento moral e toda a magia das artes não lhe bastava jamais” (Ibid). Dessa forma, desgostando essa arte, Oswald vai contra os pensamentos de Corinne e, implicitamente, contra a sua personalidade. Corinne gosta do que é belo, enquanto Oswald aprecia o que é útil, o que constitui sua filosofia de vida.

Quando a descrição da Itália não é feita pela voz de Corinne, é o narrador quem toma o seu lugar de guia, esse narrador onisciente que tende a se aproximar do ponto de vista de Corinne. Por meio da voz do narrador, o leitor descobre pouco a pouco os personagens, assim como pela variedade de vozes dos outros personagens. Didier (1999, p.83) comenta sobre a voz narrativa adotada por Mme de Staël no romance. Ao contrário dos romancistas de seu tempo, ela preferiu não apresentar esse narrador e a ausência de texto prefacial sublinha esse apagamento. O único paratexto que se tem são as notas do autor, de dois tipos, as notas de rodapé e de fim de volume, mas essas notas não podem pertencer a um narrador. Esse narrador intervém na narrativa, já que a sua voz é presente de forma sutil no romance.

De acordo com Didier (1999, p. 17), tanto a leitura dos escritores clássicos como Dante, Tasso, Petrarca, Virgílio e os amigos influentes Sismondi, Goethe, Humboldt, Schlegel, contribuíram na construção do romance. Estão inclusos na obra as composições e os poemas em prosa improvisados que essas paisagens e os poetas antigos como Ovídio, Virgílio e também contemporâneo, como Goethe, inspiraram a escritora Staël, manifestando seu lirismo pessoal romântico. Os dois improvisos são escritos em um estilo particular que evoca o lirismo da poesia italiana. O único poema não improvisado pela personagem Corinne é seu último canto, em que faz seu adeus à vida, no final do romance.

Mesmo transpondo a realidade italiana ao seu livro, ela colocou também muito dela mesma e de sua vida. O itinerário da viagem à Itália, foi, em parte, o de Staël de dezembro à junho de 1804-1805. Didier (1999, p.13) afirma que os itinerários da personagem e da autora não são exatamente os mesmos, mas as impressões anotadas nos seus *carnets* de viagem foram reutilizadas no romance. Os remorsos de Oswald são os que ela ainda sente pela morte do pai e outras lembranças pessoais, que remetem a algumas de suas relações amorosas, enriquecem a narrativa. Na época em que escreveu *Corinne*, Staël, assim como o personagem Oswald, não estava perto de seu pai no momento de sua morte. De acordo com Madame Necker de Saussure (1943, p.50), nessa época Staël sente então o desejo de se tornar para os filhos o que ele fora para ela e começa a ler com eles belas páginas de moral e religião, as leis sagradas pareciam impostas por um pai com a dupla autoridade de sua vida e de sua morte. Tudo produzia sobre ela uma impressão solene e profunda, tão própria a imprimir um curso benéfico aos seus pensamentos e um grande caráter aos seus escritos. Então, Staël viaja para a

Itália, mas, ainda absorvida pela dor, não esperava dessa viagem nada de agradável, pois estava convencida de que sofreria em qualquer parte. Mas, como afirma Simone Balayé, no prefácio à obra, (1985, p.22) procurar onde se situa a autora nos personagens exige certa precaução, pois Mme de Staël não está jamais em apenas um ou outro personagem, pode-se percebê-la em todos, mesmo em Conde de Erfeuil. Ele, Corinne e Oswald em suas diferenças representam momentos de Staël, correspondem às suas primeiras impressões, às reflexões.

Outra característica que surpreende na obra de Staël é a mescla de outros gêneros no romance. A poesia é marcada pelos improvisos que são, segundo Didier (1999, p.75), um estilo à parte, estilo lírico que gostaria de imitar aqueles das odes antigas. Eles se situam claramente em um registro antigo, com uma linguagem diferente daquele empregado pelo narrador em terceira pessoa, ou mesmo pelos personagens quando conversam. Os improvisos possuem o estilo muito particular de traduções em prosa de textos antigos. Mas o estranho é que se trata de tradução falsa, uma ficção de tradução, pois é representada por personagens fictícios para os quais ela não representa uma tradução, já que tudo leva a crer que Corinne as fez em italiano. Ela improvisa utilizando uma cultura que possui perfeitamente; ela se recusa à oposição simplista entre razão e imaginação. Suas improvisações são notáveis e ricas de uma cultura muito clássica. Corinne é poetisa e musicista e no improviso ela reconstitui a unidade entre a poesia e a música. No entanto, nos improvisos de Corinne a palavra é determinante, ao menos o leitor tem os textos, enquanto ele é reduzido a imaginar a música. Os textos que o leitor lê são traduções em prosa francesa de versos italianos, mas lhes falta o acompanhamento musical (Ibid, p.117). Didier (1999, p.125) menciona que Corinne pensa ter um papel a cumprir na ressurreição da Itália que ela espera próxima. Seu improviso no Capitólio é ditado pelo amor de seu país. A história da Itália que ela retraça, mostrando seu poder passado, anuncia um renascimento possível.

Uma forma de expressar a palavra dos personagens são as cartas. Didier (1999, p.79) afirma que a escolha do romance na terceira pessoa pode parecer simbólica da passagem de um século a outro, pois o romance por cartas convinha ao século XVIII. Contudo, o romance na terceira pessoa não exclui o uso da carta que é feito por Corinne para se dirigir a Oswald e por Oswald a Corinne quando ele estava na Escócia e também a Castel-Forte quando Corinne retorna à Itália. As cartas representam momentos de timidez ou de constrangimento em que o personagem se questiona em falar diretamente ao seu parceiro, momentos onde há ruptura ou distância.

Segundo Didier (1999, p. 54), a noção de gênero literário depende do horizonte do leitor e da intervenção do autor, fatores que podem variar de acordo com o país e a época. *Corinne* estaria mais próxima da concepção de romance exposta na época pelo romantismo alemão. A mistura de trama

amorosa, tratado de viagem e poesia marca a renovação romântica. A moral exposta por meio do romance guarda ainda alguns aspectos do classicismo, mas é apresentada pela realidade da vida social e não pela invenção de fatos. Didier (1999, p.86) sublinha que uma das dificuldades que se tem ao ler *Corinne* é que se quer classificar a obra como “romance” e este gênero é marcado por toda uma tradição realista desde o século XVIII e *Corinne* não tem nada de realista, pois os personagens ignoram as preocupações com dinheiro e seus sofrimentos estão ligados ao drama psicológico e não ao corpo. A melancolia é um mal essencialmente moderno e presente na obra.

Didier (1999, p.26) afirma que em *Corinne*, o paralelo é a herança de uma reflexão filosófica do século anterior. Staël utiliza paralelos entre as formas de arte, a religião, as línguas e o triplo paralelo feito entre três países, a Itália, representada pela personagem Corinne, a França, pelo Conde de Erfeuil e a Inglaterra, por Oswald. Staël usou o Conde de Erfeuil para expor o efeito perturbante do chauvinismo cultural francês, fazendo o personagem completamente *blasé* para a sociedade e cultura italiana; uma forma de reconhecer que a literatura francesa permanecia em perigo de ossificação. A Alemanha também está presente, mas não está representada por nenhum personagem. Segundo Torres (2005), Staël sempre teve a França, antes de Gênova, como sua segunda pátria, mas sempre considerou a nacionalidade como um limite e um empobrecimento, quando se torna exclusiva.

Além do paralelo entre as nações, Mme de Staël faz o paralelo homem/mulher e discute a condição da mulher na época, de forma que situa uma heroína vítima da indecisão do homem, de certa fraqueza de caráter que o impede de se opor à sociedade, como o fizera em *Delphine*. No entanto, é essa fraqueza que a deixa apaixonada, ela se interessa por um homem que não a faz feliz, pois se mantém fechado numa imagem tradicional da mulher. Uma mulher independente que vive sua vida como artista não pode ser vista aos olhos da sociedade como ideal feminino de esposa e mesmo assim, ela sacrifica tudo em nome do seu amor enquanto ele hesita, submetido aos imperativos da sociedade, e se casa com Lucile.

Pardo Bazán ([18-?], p.187-189) afirma que *Corinne* é também, assim como *Delphine*, um legado contra as convenções sociais. Corinne reúne quantas perfeições e méritos se podem sonhar: canta, pinta, improvisa, compõe versos preciosos e é, além disso, um prodígio de beleza e de juventude. Com tantas qualidades, não é de se estranhar que a conduzam ao triunfo no Capitólio e ali a coroem, prestando tributo a seu gênio. Mas Corinne não é a mulher que pode dar a “felicidade doméstica” e o homem a quem ama terá que buscá-la em uma mulher simples, modesta e doce e Corinne será a mais infeliz das criaturas. Há aqui um conceito lírico: o da incompatibilidade da paixão e do sentimentalismo individualista com a sorte tranquila e obscura do lar. A antítese é então

construída entre Corinne e sua irmã Lucile: Lucile é o oposto, pois representa o ideal feminino de esposa perfeita.

De acordo com Bordoni (In: Corwey CW3 Journal, *site*), o caráter e o comportamento de Corinne seriam inapropriados na Inglaterra. A singularidade de Corinne, a extravagância do seu gênio e a peculiaridade de sua conduta faz dela uma heroína “não-Inglesa”. A polaridade de Staël entre uma imaginária Itália, onde a mulher pode obter sucesso sem colocar em risco sua integridade moral e uma Inglaterra provinciana, onde a mulher é idealizada a ser doméstica sem desejo de popularidade.

Bordoni (In: Corwey CW3 Journal, *site*) afirma que no seu tratado *De la littérature* (1800), Staël teorizou sua abordagem filosófica, em que argumenta como a literatura européia e conseqüentemente a cultura e a sociedade podem ser divididas entre norte e sul. Pelo desenvolvimento da teoria dos Climas de Montesquieu, Staël foca na relação entre geografia e povo. O paralelo entre norte e sul é construído principalmente através das diferenças de climas. Staël argumenta que esse fator tem inevitáveis repercussões na cultura, literatura e sociedade. Inserida nesse mapa geográfico e cultural, a Itália aparece como um país quente, sensual e afeminado, enquanto a Inglaterra aparece como um país frio, conservador e masculino. Durante sua viagem à Europa, Staël observou como a mulher sustentava diferentes posições nos dois países. A autora comenta que a mulher na Inglaterra tinha um pequeno espaço na vida social e estava acostumada a permanecer em silêncio na companhia do homem. Além disso, a mulher não tinha existência pessoal, enquanto o homem podia ter uma vida ativa. Durante a sua jornada na Itália, Staël ficou impressionada pela calorosa recepção. Como a filha de Necker, ela foi recebida com entusiasmo pela população e pela aristocracia da Itália. Neste país, ela tinha liberdade para expressar suas idéias e sentimentos, ela encontrou mulheres charmosas, educadas, inteligentes e apaixonadas, as quais eram poetisas, professoras, tradutoras e improvisadoras. Essas mulheres e sua experiência na Itália inspiraram Staël a escrever *Corinne ou l'Italie*. Como resultado disso, Corinne é um produto do sul e a dimensão pública do seu gênio, sua extravagância e seu entusiasmo foram influenciados pelo conjunto italiano do romance.

O caráter sofredor de Corinne, pelo qual a mulher começa a afirmar sua liberdade sentimental nos romances de Mme de Staël, não é senão o reflexo e a expressão da alma da autora, isenta de hipocrisia, franca e clara. Esta alma se transparece melhor no capítulo do livro *De la littérature* que trata das mulheres que cultivam as letras. Mas Staël, ao protestar de um modo mensurado, sentido, contra a sociedade no que diz respeito à mulher, ao encontrar nesse mesmo sentimento de protesto a inspiração lírica de *Delphine* e de *Corinne*, não aspira destruir a sociedade, nem suas bases e seus laços dos quais se forma e deriva a opinião. Madame de Staël é uma mulher eminentemente sociável,

acostumada a ter seu salão, a frequentar os dos outros, sua sociabilidade tem, é certo, uma cor mais intelectual que aristocrática, mas também no intelectual existem aristocracias e ela estava muito acostumada a discerní-las.

De acordo com Madame Necker de Saussure (1943, p.54) tudo o que Corinne diz é arrebatador, no círculo de amigos dos quais se rodeia, todos esperam ansiosos pelos seus discursos e suas palavras cheias de entusiasmo suscitam sempre os mais justos aplausos. É surpreendente, segundo a autora, perceber que Staël anuncia no início do livro a personagem fantástica e cumpre o que anunciou. Outra característica de Staël descrita por Madame Necker (1943, p. 55) é a fecundidade de gradações para refletir as impressões tristes em que se vê primeiramente na obra um declínio da felicidade, depois uma dor vaga e passageira que toma a cada instante um caráter mais preciso, depois o infortúnio na sua força mais cruel, e por fim o desespero com a sua aparência mais calma. O mais surpreendente é que, apesar dessa tristeza tão marcada no romance, há sempre uma harmonia em cada cena, tanto nos discursos eloqüentes de Corinne, na descrição de Roma e do caráter psicológico dos personagens.

Madame Necker (p. 57) afirma não saber se censuraram Staël por ter se retratado em Corinne, mas que talvez tivesse querido mostrar, fundada na sua própria existência, uma mulher que une a necessidade do êxito à sensibilidade profunda, a mobilidade da imaginação à constância do coração, o abandono à conversação à dignidade da alma. A figura que a escritora concebera, realizou-a com tal perfeição, deu-lhe aos olhos de todos uma forma tão pronunciada, que a ficção serviu de prova à verdade: e Corinne revelou, finalmente, Madame de Staël.

Didier (1999, p. 136) comenta a recepção da obra *Corinne* em 1807. Segundo a autora, o sucesso foi imenso e a importância da obra levou a maior parte dos jornais a escrever artigos. A obra foi melhor compreendida na Inglaterra e na Alemanha. Na França, as críticas vão reagir com os códigos que são aqueles de um classicismo findante; os artigos dos jornais oficiais são hostis e os dos jornais de oposição são favoráveis. A compreensão de *Corinne* será mais profunda alguns anos mais tarde, justamente porque as idéias, os temas, a estética inaugurados por Mme de Staël foram assimilados pelo público e pelos escritores da nova geração.

1.1 CORINA OU A ITÁLIA: A ANÁLISE DA PRIMEIRA TRADUÇÃO EM PORTUGUÊS

Com o objetivo de buscar traduções em português, feitas no Brasil, da obra *Corinne ou l'Italie* de Mme de Staël, foi feita uma pesquisa detalhada em bibliotecas e na *internet*, sem sucesso. Uma tradução foi encontrada mais tarde por coincidência em um *site* de sebo, na seção “escritores alemães”, onde o nome da escritora foi registrado com grafia incorreta *Mme. de STAËL-Holestein*, sendo que o nome correto é Anne-Louise-Germaine Necker, ou Mme de Staël-Holstein. O título *Corinne ou l'Italie* foi traduzido como *Corina ou a Itália*. A obra pertence às Edições Cultura, série “Novelas Universais” e é composta de dois tomos. Sabe-se que *Corina ou a Itália* foi revista por Oliveira Ribeiro Neto e publicada em 1945, mas não se tem nenhuma informação a respeito do tradutor e por isso não se sabe se é uma tradução ou uma reedição de tradução. Não há nenhum prefácio, posfácio ou algum paratexto sobre a autora e a obra. Apenas no verso da capa há algumas menções críticas da Academia Brasileira de Letras e de escritores como Afrânio Peixoto, entre outros. (ver ANEXO C).

A tradução não apresenta notas da edição original, apenas as notas da autora e não acrescenta notas próprias do tradutor. As notas da autora são indicadas por um asterisco no rodapé da página. Não há nenhuma informação a respeito dessas notas, não se sabe ao certo, ao ler o texto, qual a sua procedência.

A obra é dividida em livros e capítulos, como a divisão feita no original. A divisão dos parágrafos na tradução foi, em geral, reproduzida da mesma forma que no original, mas encontram-se parágrafos divididos de maneira diversa da que consta no original.

Para analisar mais detalhadamente a tradução, será utilizado o método de análise proposto por Berman em *Pour une critique des traductions: John Donne*.

Analisar a primeira tradução em português da obra de estudo em questão, *Corinne ou l'Italie*, permite obter as bases para uma confrontação com o original e para propor uma retradução da obra. No entanto, será seguido o percurso de análise proposto por Berman sem objetivar a crítica da tradução, apenas analisá-la na condição de tradutora da mesma obra.

Na sua obra póstuma *Pour une critique des traductions: John Donne (1995)*, Antoine Berman apresenta um projeto analítico possível ao estudo de traduções, direcionado aos tradutores e aos críticos de tradução. Esse percurso de análise é apresentado no capítulo *Esquisse d'une méthode*, que

levanta uma série de pressupostos acerca de um método de análise que busca precisar e sistematizar os procedimentos adotados durante o processo de uma tradução, com base na experiência e reflexão.

Assim, ele define a leitura da tradução como fator primordial para o trabalho de análise. A postura de uma atitude crítica para a leitura da tradução é a receptiva, pois várias leituras e releituras da tradução, deixando de lado original, vão permitir ao crítico descobrir as “zonas textuais” problemáticas ou não e de avaliar a coerência do conjunto. São essas importantes “impressões” que vão orientar o trabalho analítico, porém Berman reitera que é preciso, em seguida, retornar ao texto original, deixando de lado a tradução. O analista, ou o tradutor, no momento da leitura, fará uma “pré- tradução”, uma interpretação dos “traços individualizantes” da obra:

“La première lecture reste encore, inévitablement, celle d’une “œuvre étrangère” en français. La seconde la lit comme une traduction, ce qui implique une conversion du regard. Car, comme il a été dit, on n’est pas naturellement lecteur de traductions, on le devient. (1995, p. 65)⁴

De acordo com Berman (Ibid), essa primeira leitura, indispensável para conduzir o trabalho de análise da tradução, é seguida da leitura do original, lugar de uma pré-análise textual baseada na recuperação das zonas problemáticas, dos traços estilísticos, dos ritmos, das palavras-chave.

Partindo em seguida da pré-análise e das leituras, começa o trabalho de “seleção de exemplos estilísticos” para a futura confrontação. Mas antes de efetuar a confrontação é preciso entender a lógica do como e porque do sistema, a lógica do texto traduzido, e para isso é preciso ir ao tradutor: é preciso saber sobre ele, assim como quer se saber sobre o autor. Mas o que importa saber sobre o tradutor é sua nacionalidade, se é somente tradutor ou se exerce outra profissão, se é autor, em quais línguas ele traduz e qual a sua relação com elas, os tipos de obras que traduz, seus domínios lingüísticos e literários, quais suas traduções principais, se ele escreve sobre as obras que traduz, se escreve sobre a sua prática de tradução, sobre os princípios que norteiam sua tradução e sobre a tradução em geral. Esses dados vão determinar a posição do tradutor na tradução, o seu projeto de tradução e o seu horizonte tradutivo.

A posição tradutiva é “o que o tradutor se impõe em vista da tradução” e ela pode se manifestar em representações que nem sempre exprimem a verdadeira posição do tradutor

⁴ A primeira leitura permanece ainda, inevitavelmente, aquela de uma “obra estrangeira” em francês. A segunda lê a obra como uma tradução, o que implica em uma conversão do olhar. Porque, como foi dito, não se é naturalmente leitor de traduções, torna-se um.” (Tradução nossa)

considerando a sua subjetividade. No entanto, a posição tradutiva pode ser reconstituída implicitamente a partir da tradução em si.

Berman (Ibid) afirma ainda que toda tradução é conduzida por um projeto ou finalidade articulada que são determinados pela posição tradutiva e pelas exigências da obra. Assim, o projeto de tradução define a maneira pela qual o tradutor vai efetuar a tradução, na escolha de uma “maneira de traduzir”. O horizonte do tradutor diz respeito ao “conjunto de parâmetros lingüísticos, literários, culturais e históricos que determinam o sentir, o agir e o pensar de um tradutor.”

Definidas as três etapas concernentes ao tradutor, passa-se então à etapa concreta de análise da tradução, ao processo de confrontação do original e da sua tradução. O processo de confrontação se opera, por conseguinte, em quatro fases: a confrontação dos elementos e das passagens seleccionadas no original com as passagens correspondentes na tradução; a confrontação inversa das zonas textuais julgadas problemáticas com as zonas textuais correspondentes do original; a confrontação da tradução com seu projeto.

Apresentam-se algumas análises da tradução *Corina ou a Itália* que puderam ser feitas a partir da proposta de Berman. Após a primeira e a segunda leitura da tradução e a busca das zonas textuais problemáticas, dos traços estilísticos, dos ritmos, enfim, dos aspectos característicos da obra traduzida; foi feita novamente a leitura do original com objetivo de buscar esses mesmos aspectos.

Não se tem os dados sobre o tradutor que possibilitam determinar a sua posição tradutiva, tampouco o seu horizonte tradutivo. Dessa forma, na análise da primeira tradução, a posição tradutiva foi delineada a partir do texto em si. É possível que essa tradução tenha sido reeditada em 1945 a partir de uma tradução feita em uma outra época, por um tradutor que não é mencionado. O que se sabe é que a obra traduzida faz parte da coleção “Novelas Universais”, que parece ser a reedição de antigas traduções feitas pelas Edições Cultura (ver comentários no verso da capa no ANEXO C). Ou seja, a obra faz parte de um projeto de reedição de traduções para uma coleção com obras clássicas da literatura universal.

O processo de confrontação será apresentado no capítulo 3 deste trabalho, “Tradução comentada”, em que constam os exemplos de diferentes aspectos analisados no original e na primeira tradução. Não será feita a confrontação da primeira tradução com o seu projeto, por não se ter informações sobre o mesmo.

Berman afirma que, uma vez terminada a análise, deve-se proceder ao estudo de recepção da tradução. Trata-se de um caso particular de recepção, sendo que os comentários raramente são sobre a maneira como o texto foi traduzido, sendo a obra geralmente lida pelos críticos como “uma obra estrangeira” e não como uma tradução. É necessário primeiro saber se a tradução foi *percebida*. Se foi

percebida, é necessário saber se ela foi avaliada, analisada, ou seja, como *apareceu* à crítica, aos críticos e, em função deste aparecimento, foi julgada e apresentada ao “público”.

O que se tem de informações a respeito da recepção da possível “tradução/reedição de tradução” *Corina ou a Itália* provêm da contracapa (ver ANEXO C), onde constam alguns comentários críticos dos escritores Aggripino Grieco, Eloi Pontes, Afrânio Peixoto e da Academia Brasileira de Letras “consagrando o êxito da coleção”, aplaudindo a editora, elogiando a tradução e as reedições de tradução. As informações sobre “a crítica do país inteiro” fornecidas pela Editora, apresentam ao público uma “coleção magnífica”. Pouco se sabe sobre a recepção dessa tradução, pois não foram encontradas outras informações relevantes à respeito.

Enfim, Berman sugere como última etapa do percurso elaborar uma crítica produtiva da tradução, com objetivo de determinar alguns princípios que guiem uma eventual retradução do texto, pois para ele, a crítica das traduções não tem por objetivo propor uma nova versão do texto, mas de dar elementos de reflexão para efetuar uma tradução mais adequada que as precedentes. A análise da tradução *Corina ou a Itália*, com base no percurso proposto por Berman, não teve o objetivo posterior de elaborar a crítica da tradução, mas apenas a sua análise que permitirá efetuar a retradução do mesmo texto, seguindo alguns dos métodos determinados pelo autor.

Berman (1995) afirma que para entender as deformações que o original sofreu, para reconstituir o percurso interpretativo do tradutor, é importante levar em consideração o contexto literário no qual a tradução foi efetuada, os modos de tradução predominantes da época. Não se trata apenas de compreender como tal obra foi recebida na época de sua publicação, mas de avaliar o papel do contexto cultural na elaboração da tradução, de identificar certos princípios interpretativos que guiaram os tradutores no seu trabalho sobre o texto. Com o intuito de entender mais sobre o contexto da época (1945) em que essa tradução foi feita ou reeditada, pois não se sabe isso ao certo, buscaram-se algumas informações sobre a literatura no Brasil nesta época e sobre o perfil da tradução.

De acordo com Abdala Jr. e Campedelli (1987, p.195-278), o período de 1930 à 1945 corresponde ao período de concretização do projeto ideológico modernista, com duas tendências significativas, a vida social e a introspectiva. Esse período pós-modernista de 1930 a 1945 na literatura brasileira corresponde ao Neo-Realismo, fase da literatura brasileira na qual os escritores retomam as críticas e as denúncias aos grandes problemas sociais do Brasil. Os assuntos místicos, religiosos e urbanos também são retomados. Destacam-se as seguintes obras: *Vidas Secas* de Graciliano Ramos, *Fogo Morto* de José Lins do Rego, *O Quinze* de Raquel de Queiróz e *O País do Carnaval* de Jorge Amado. Os principais poetas desta época são: Vinícius de Moraes, Carlos Drummond de Andrade e Cecília Meireles. O Brasil, após a Segunda Guerra Mundial, inicia um novo

período de sua história, marcado pelo desenvolvimento econômico, pela democratização política e pelo surgimento de novas tendências artísticas e culturais. A geração de 45 marca essa mudança, com o objetivo de dar um novo aspecto aos meios de expressão a partir de uma pesquisa sobre a linguagem. O traço formalizante caracteriza essa geração de poetas, várias obras foram publicadas nessa época, na prosa os gêneros conto e romance tiveram destaque. O regionalismo recuperou seu espaço, a sondagem psicológica foi desenvolvida, o espaço urbano foi, também, objeto de enfoque.

Conforme Lya Wyler (2003) tudo que se refere à Era Vargas (1930-53), marco fundador da tradução industrial brasileira, inclusive a censura e suas conseqüências, tem grande pertinência para se entender o que foi, que transformações sofreu e o que é hoje a tradução em nosso país. Nesse período, a censura estatal interferiu na produção de livros; e ocorreu uma intensa atividade tradutória, principalmente de escritores perseguidos ou cerceados pelo governo, pois muitos recorreram à tradução como fonte alternativa de rendimentos e veículo de suas idéias. Na década de 40, havia a prática de se queimar livros ditos “perniciosos ou subversivos”. Wyler afirma que esses fatores políticos e históricos influenciam ao analisar uma tradução brasileira, na qual se pode encontrar um pequeno ou um grande número de discrepâncias no cotejo dos textos de chegada e partida. A autora sugere que ao analisarmos uma tradução, seria necessário tomar alguns cuidados como verificar se a edição de partida utilizada na análise é a mesma usada pelo tradutor. Wyler conclui que todas essas manifestações podem interferir direta, indireta, negativa e positivamente nas circunstâncias em que foi produzida uma tradução e, portanto, na avaliação e na história que sobre ela escrevemos.

Foi possível observar na análise da primeira tradução que não há discrepâncias com o texto original utilizado pelo tradutor da obra e para este trabalho de análise e retradução, *Corinne ou l'Italie* (1985, baseado na ed. de 1807). No entanto, a primeira tradução não apresenta nenhum paratexto com informações sobre a edição do original que foi utilizada, se foi a edição de 1820 das *Oeuvres complètes*, corrigida pelo filho da autora August de Staël ou a edição de 1807, corrigida pela autora. No que diz respeito à censura da década de 40, época em que a tradução foi editada, não foram observadas alterações, supressões ou aspectos que indicassem algum tipo de censura.

1.2 PROCESSOS DE ADAPTAÇÃO NA PRIMEIRA TRADUÇÃO

Após a leitura e análise da primeira tradução conforme o percurso proposto por Berman (1995), considerou-se importante verificar as prováveis características de adaptação na tradução, antes de propor a retradução da obra.

Foz (2003) retoma o paradigma da discussão sobre a *tradução-introdução*, introduzido por Meschonnic, de que a primeira tradução de um trabalho pode ser um suplemento para as seguintes e afirma que a primeira tradução tende a aclimar o estrangeiro, a deixá-lo “apresentável” a um público não iniciado. Partindo dessa concepção de “tradução-introdução” e continuando a análise da tradução, verifica-se a hipótese de que a primeira tradução apresenta características de adaptação.

Gambier (1992, p. 421) afirma que os limites entre a tradução e a adaptação não são estabelecidos claramente, o que se tem como idéia geral é que a adaptação está ligada a certos tipos de textos (teatro, publicidade, por exemplo) e implica em certa liberdade do tradutor, a quem seriam permitidas modificações, ajustes, acréscimos, omissões no texto de partida para melhor o dobrar aos receptores, aos seus hábitos e suas normas de recepção. Implicitamente, a “tradução” se definiria como um esforço literal, uma mimesis do original.

Adaptação, segundo Bastin (In: *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 2001, p.5), pode ser entendida como um conjunto de operações tradutivas que resultam em um texto não aceito como tradução, mas reconhecido como representante de um texto fonte com aproximadamente a mesma extensão. O conceito de adaptação requer a reconhecimento de tradução como não-adaptação. Em outro artigo (Meta, 1990, p. 470), Bastin afirma que, por adaptação, entende-se uma tradução preocupada com a maior adequação possível às aspirações do leitor, relacionada com os grandes afastamentos que implicam duas realidades sóciolingüísticas diferentes. É o conjunto e a amplitude desses afastamentos que dão à tradução o caráter de adaptação. De acordo com a amplitude desse afastamento, a tradução será adaptação, mas é difícil de imaginar que nenhuma tradução tenha atingido uma distância temporal, espacial ou sócio-lingüística considerável.

Segundo o autor (2001), comparando adaptações com os textos nos quais elas se basearam, é possível elaborar uma lista de formas ou modos nos quais adaptações são feitas, as motivações ou condições que levaram a adaptar e os limites e restrições no trabalho do adaptador. Um dos objetivos desta análise é verificar prováveis processos de adaptação na primeira tradução, pois a adaptação parte de operações tradutivas ligadas ao original, mas sem considerar que todas as operações utilizadas na tradução são adaptações. Dessa forma,

busca-se avaliar o conjunto e a amplitude dos “afastamentos”, considerando a distância temporal e sóciolingüística da tradução.

Bastin (2001) classifica os processos adotados pelo adaptador. A *transcrição do original* é a reprodução palavra por palavra de parte do texto na língua original, acompanhada de tradução literal, a *omissão* é a eliminação ou redução de parte do texto, a *expansão* consiste em deixar explícitas as informações que estão implícitas no original, no corpo do texto, assim como em notas de rodapé ou glossários. O processo do *exoticismo* substitui as gírias, os dialetos, as palavras *nonsense* no texto original por equivalentes aproximados na língua alvo, algumas vezes marcados por itálico ou sublinhado; a *atualização* é a substituição de uma informação desatualizada ou obscura por equivalentes modernos; a *equivalência situacional* é a inserção de um contexto mais familiar que aquele usado no original; a *criação* é uma substituição global do texto original por um texto que preserva apenas a mensagem, idéia, função essenciais do texto original.

De acordo com Klaudi (2001, p. 80) em artigo para a *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, *explicitação* é a técnica de tornar explícito no texto alvo a informação que está implícita no texto fonte. As estratégias de explicitação são geralmente discutidas juntamente com as estratégias de adição e omissão. O conceito de explicitação foi primeiramente introduzido por Vinay e Darbelnet (1958) como “o processo de introdução de informação na língua alvo que está presente apenas implicitamente na língua fonte.” Pode-se considerar que a *explicitação*, definida por Klaudi, e a *expansão* descrita por Bastin como processos de adaptação de mesma ordem. Neste trabalho são considerados os conceitos dos dois autores para analisar a primeira tradução.

A explicitação se torna necessária e até obrigatória em algumas situações de estruturas sintáticas e semânticas diferentes entre línguas como russo e búlgaro, exemplos citados pela autora. Outro exemplo é a tradução do inglês para o francês que pode deixar o texto em francês mais explícito que o inglês. Isso pode ser explicado, segundo Séguinot (1988, apud Klaudi, 2001, p. 82) pela diferença estilística entre as duas línguas. A explicitação pragmática de informações culturais implícitas é ditada por diferentes culturas, pois os membros da comunidade cultural alvo podem não compartilhar aspectos que são considerados de conhecimento geral e neste caso os tradutores geralmente incluem explanações nas traduções.

No ponto de vista da autora, o termo *explicitação* deveria ser reservado para adições que não podem ser explicadas pela diferenças de estrutura, estilística ou retórica entre as duas línguas. No entanto, segundo a autora, a explicitação ocorre não apenas quando algo é expresso na tradução que não era no original, mas também em casos onde algo que estava sugerido ou entendido por meio da pressuposição no texto fonte é abertamente expresso na tradução, ou a tradução dá maior importância a um elemento no texto fonte, por meio do foco, da ênfase ou da escolha lexical.

A explicitação pode ser opcional quando ditada pelas diferenças de estratégias de construção do texto e preferências estilísticas entre as línguas. Um exemplo é a adição de elementos conectivos de sentenças ou oração inicial para fortalecer as ligações coesivas, o uso de orações relativas ao invés de longas, deixar construções nominais ramificadas e a adição de elementos enfáticos para a clarificação da perspectiva da sentença, entre outros. Berman considera que, apesar das características adaptadoras parecerem mínimas, há uma distância entre *literarização* e *literalidade*. Para o autor, existe um contrato entre tradução e original que estipula que a criatividade exigida pela tradução deve colocar-se inteiramente ao serviço da reescrita do original na outra língua, e nunca produzir uma “sobre-tradução” determinada pela poética pessoal do tradutor. (2007, p. 39).

Com base nos processos de adaptação descritos por Bastin (2001) e a explicitação descrita por Klaudi (2001), verificou-se a primeira tradução *Corina ou a Itália* após a sua leitura e a leitura do original. Neste exemplo 1, a primeira tradução clarifica o contexto que já é conhecido do leitor. O personagem Lord Nelvil viajava com o Conde de Erfeuill para a Itália, e sua saúde debilitada os fez parar em Ancona. Essa informação é mencionada no início do capítulo IV e não é retomada a seguir como no exemplo 1. A primeira tradução explicita os contextos e, por vezes, interpreta-os ao leitor.

Ex.1, p. 24 Ex.1 *Original*

Lord Nelvil avait fixé son départ pour Rome au lendemain, lorsqu’il entendit pendant la nuit des cris affreux dans la ville : il se hâta de sortir de son auberge pour en savoir la cause, [...]

Primeira tradução

Já quase restabelecido da indisposição que motivara a sua demora, Lorde Nelvil estava na véspera de partir para Roma, quando gritos aflitos, repetidos em toda a cidade, o despertaram no maior silêncio da noite, obrigando o a sair para saber-lhes a origem.

No exemplo 2 a primeira tradução expande a narrativa acrescentando ao contexto frases intensificadoras.

Ex. 2, p.33 *Original*

Lord Nelvil voyant alors que les flammes gagnaient toujours plus la maison, et qu’il était impossible de décider cet insensé à se sauver lui-même, le saisit dans ses bras, malgré les efforts du malheureux qui luttait contre son bienfaiteur. Il l’emporta sans savoir où il mettait les pieds, tant la fumée obscurcissait sa vue ; il sauta les derniers échelons au hasard, et remit l’infortuné, qui l’injurait encore, à quelques personnes, en leur faisant promettre d’avoir soin de lui.

Primeira tradução

O perigo aumentava de momento a momento. Vendo que as chamas o ameaçavam já de muito perto e que era impossível àquele insensato salvar-se a si mesmo, Lorde Nelvil o tomou nos braços com uma força que parecia sobrenatural. Apesar dos esforços com que o pobre homem lutava com seu benfeitor este conseguiu sair pela mesma janela que lhe dera entrada, e sem saber bem onde punha os pés, pois o fumo lhe obscurecia a vista, saltou os últimos degraus ao acaso e entregou o infeliz, que o injuriava às pessoas que o rodeavam, fazendo-lhes prometer que tomariam cuidado com êle.

Nos exemplos 4, 5 e 6, a primeira tradução acrescenta frases que descrevem o estado de espírito do personagem Oswald. No entanto, essas descrições não são feitas no original. Pode-se qualificar como um processo de adaptação denominado por Bastin de *expansão* e por Klaudi de *explicitação*.

Ex.3, p. 42 *Original*

Oswald sortit pour aller sur la place publique ; il y entendit parler de Corinne, de son talent, de son génie.

Primeira tradução

Desejoso de presenciar tão extraordinário acontecimento, Oswald saiu e encaminhou-se à praça pública. Em todo o caminho não ouviu falar senão de Corina, do seu talento e do seu gênio

Ex.4, p. 45 *Original*

Oswald regarda l’homme qui parlait ainsi, et tout désignait en lui le rang le plus obscur de la société [...]

Primeira tradução

Pasmado ante tal linguagem, Oswald não podia voltar a si do espanto que lhe causava ouvir falar desse modo homens que pareciam pertencer à classe mais obscura da sociedade.

Ex.5, p.41 *Original*

Il fit quelques questions sur cette cérémonie [...]

Primeira tradução

Extraordinariamente admirado, Oswald fez logo uma porção de perguntas sobre esta cerimônia [...]

Assim como os exemplos comentados acima, foram encontrados aproximadamente 20 outros exemplos de *clarificação* na primeira tradução mostra que ela tende a adaptar o original, inscrevendo na tradução uma individualidade estilística. A análise mostrou que a maioria dos processos de adaptação encontrada na primeira tradução ocorre por escolha do tradutor de construção do texto e estilística, mas não em função da diferença das línguas, devido à semelhança entre o francês e o português. Nestes termos, a *explicitação*, quando opcional, gera conseqüências adaptadoras como a *clarificação* e a *expansão*. Quando ditada pelas estruturas das línguas, a explicitação torna-se necessária ao equilíbrio e legibilidade do texto. Não há processo de expansão por meio de notas, pois na primeira tradução não há notas de rodapé explicativas, apenas aquelas feitas no original pela autora da obra, e nenhum tipo de glossário ou prefácio. Foram encontrados ao longo da primeira tradução outros processos de adaptação descritos por Bastin como a omissão e a atualização.

Outra tendência descrita por Berman (1999, p. 57), o *ennoblissement*, consiste no embelezamento do discurso por meio de frases elegantes, utilizando o original como matéria prima. Berman inclui o “embelezamento” entre as categorias que compõem aquilo que ele chama de “sistemática da destruição” da tradução. Os tradutores que utilizam essa sistemática recorrem a recursos de embelezamento do texto a fim de tentar alcançar um efeito equivalente, que, porém, não se iguala àquilo que potencialmente expressa o original. Encontrou-se na primeira tradução exemplos

de embelezamento do original, clarificação e adaptação ao modo do tradutor. A primeira tradução introduz elementos que não estão presentes na narrativa do original, utilizando a explicitação opcional que tem por consequência alongar o texto.

Ex.1, p.50 *Original*

Dès que Corinne fut assise,

Primeira tradução

Apenas Corina tomou o lugar que lhe fora destinado,

Ex.2, p. 56. *Original*

Corinne est le lien de ses amis entre eux ;

Primeira tradução

Corina é como um laço que liga entre si todos os que têm ventura de se aproximarem dela.

Ex.3, p.67 *Original*

“Ainsi, toujours elle répare, et sa main secourable guérit toutes les blessures.

Primeira tradução

“É dêsse modo que a Itália acode a tudo, e que a sua mão benfeitora derrama em tôdas as chagas um bálsamo consolador.

Outro exemplo de processo de adaptação é a *omissão ou redução de trechos do original*. Encontraram-se vários outros exemplos de omissão de alguns trechos na primeira tradução. No livro II, página 65 do apêndice, foi encontrada a omissão de um parágrafo inteiro.

Além de omissões e reduções de trechos originais, foram encontradas na primeira tradução inclusões de trechos, como no exemplo abaixo.

Ex.1, p.29 *Original*

[...] et ils se répandirent à l’instant dans la ville, courant à leurs marchandises, au milieu des flammes, avec cette avidité de fortune qui a quelque chose de bien sombre quand elle fait braver la mort.

Primeira tradução

No mesmo instante os infelizes se espalharam pela cidade, correndo por entre as chamas para salvar as suas mercadorias, com essa avidez que traz consigo não sei quê de sombrio e é capaz de fazer afrontar a própria morte. Dir-se-ia até que no estado atual da sociedade o homem quase nada tem a fazer do simples dom da vida.

Um exemplo de adaptação necessária foi a troca da palavra *actuel* pronunciada pelo narrador, referindo-se a época em que se passa o romance. Não é possível manter na tradução esse dêitico temporal, pois não pode ser recuperado pelo leitor, o que torna a leitura confusa. De acordo com Bastin, esse tipo de adaptação se chama *atualização*, que consiste em substituir uma informação desatualizada ou obscura por equivalentes modernos.

Ex.1, p.57 *Original*

[...] et quoiqu’il y eût dans la fin de son discours un blâme indirect de l’état actuel des italiens [...]

Primeira tradução

[...] e apesar de houvesse em seu discurso uma repreensão indireta ao estados dos italianos na ocasião, [...]

Ex.2, p.43 Original

Dans l'état actuel des italiens, la gloire des beaux arts est l'unique qui leur soit permise [...]

Primeira tradução

Na época, a glória das belas artes era a única permitida aos italianos, [...]

A primeira tradução atualiza a citação da autora sobre o poeta italiano Monti. Há certa incoerência, pois o tradutor mistura os tempos verbais Pretérito e Presente e não se pode recuperar a informação se Monti estava vivo ou morto, na época em que a obra foi escrita. No original, todas as informações sobre o poeta são dadas no presente, por isso, com se trata de uma citação da autora, traduziu-se no presente e não atualizarm-se as informações. Vincenzo Monti nasceu em 1754 e morreu em 13 de outubro de 1828, ou seja, na época em que Staël escreveu *Corinne*, ele era um poeta ativo e célebre na Europa.

Original

p.71 3 Il faut excepter de ce blâme, sur la manière de déclamer des Italiens, d'abord le célèbre Monti, qui dit les vers comme il les fait. C'est véritablement un des plus grands plaisirs dramatiques que l'on puisse éprouver, que de l'entendre réciter l'Episode d'Ugolin, de Francesca di Rimini, la mort de Clorinde, etc.

Primeira tradução

* Desta crítica sôbre a maneira de declarar dos italianos deve ser poupado o célebre Monti, que dizia tão bem seus versos como os fazia; um dos prazeres dramáticos que se pode gozar é o de ouvi-lo recitar o episódio de Ugolin, de Francesca di Rimini, a morte de Clorinda, etc.

Os fatores mais comuns que levam os tradutores a recorrerem à adaptação são a falta na língua alvo de equivalentes lexicais e de contexto referido no texto original, a mudança de um tipo de discurso para outro e a necessidade de dirigir-se a um tipo diferente de leitor em uma nova época.

O sincretismo é típico da tradução adaptadora, e se vale, em geral, de exigências ao mesmo tempo literárias (elegância, etc.) e puramente lingüísticas, em que a não-correspondência das estruturas formais das duas línguas obriga, segundo ele [Voltaire], todo um trabalho de reformulação. É na base dessas exigências que a hipertextualidade discreta se revela. (Berman, 1999, p.38)⁵

A partir da leitura, pode-se perceber que o tradutor utiliza determinadas escolhas na primeira tradução em função do leitor e da época em que a obra foi traduzida. Isso se explica pelas deformações descritas por Berman: a *clarificação* e *enobrecimento*, encontradas ao longo da primeira tradução.

⁵ A tradução das citações diretas de Berman é extraída de *A tradução e a letra, ou, O albergue longínquo*. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. Rio de Janeiro, 7Letras/PGET, 2007, p.36.

Como cita Bastin (Ibid, p.7), a adaptação pode ser aplicada a um texto de uma maneira global, estratégia que o tradutor utiliza para reconstruir o propósito, a função ou o impacto do texto original. Essa estratégia pode ser decidida pelo próprio tradutor ou pode ser imposta por forças externas, por exemplo, normas da editora. A intervenção do tradutor é sistemática e ele pode sacrificar elementos formais e também semânticos a fim de reproduzir a função do original. Como não se tem informações a respeito do tradutor da tradução *Corina ou a Itália*, não se pode saber com certeza se a intervenção do tradutor e o seu projeto de tradução deram-se a partir de uma estratégia decidida por ele ou pela editora. Dessa forma, as hipóteses feitas sobre a adaptação são a partir da tradução em si, do corpo do texto. Embora formas de adaptação sutis sejam observadas na primeira tradução, por meio do processo de *expansão* e do direcionamento ao leitor e à época, o estilo do discurso aplicado na língua alvo é coerente, mantém certa unidade.

A adaptação também pode ser local, quando é aplicada a partes isoladas do texto para lidar com as diferenças específicas entre a língua ou cultura do texto fonte e do texto alvo. Neste caso, o uso da adaptação como uma técnica terá um efeito limitado no texto em geral. Outro aspecto que representa uma forma de adaptação é a divisão dos parágrafos, a pontuação e a forma de apresentação dos diálogos. Observou-se que a primeira tradução não mantém a forma de apresentação, ao longo dos três livros, na maioria dos diálogos; a pontuação e os parágrafos também sofreram alterações.

Contudo, deve-se considerar que as limitações entre tradução e adaptação são confusas e não são estritamente delimitadas. Como afirma Bastin (Ibid, p.8) os poucos estudiosos que tentaram uma análise mais detalhada do fenômeno da adaptação e a sua relação com a tradução insistem em uma natureza sutil dos limites que separam os dois conceitos.

2 PROPOSTA DE RETRADUÇÃO: *CORINNE OU A ITÁLIA*

O embasamento teórico apresentado neste capítulo se constitui das referências e das discussões das teorias dos dois principais autores que serviram de base para este trabalho, Antoine Berman sobre a letra e a ética da tradução e Lawrence Venuti a sobre a tradução estrangeirizante e a visibilidade textual do tradutor, para apoiarem as escolhas dos aspectos referentes à retradução. Outros autores também são mencionados ao longo da exposição das teorias como Pym, Gambier e Schleiermacher.

Antes mesmo de propor uma retradução dos três primeiros livros da obra *Corinne ou l'Italie* para o português do Brasil, é necessário justificar por que retraduzir essa obra. Em seguida, para que se dê início a essa retradução, na posição de tradutora do texto, deve-se pensar no papel do tradutor ao fazer esse trabalho. Será abordada a teoria de Berman sobre a letra e o que ela implica para a proposta de retradução. Os conceitos de tradução estrangeirizante e domesticadora referenciados por Venuti apóiam as escolhas para a proposta de retradução. Por fim, é apresentado e explicitado o meu projeto de retradução, com base nas teorias abordadas neste capítulo.

2.1 POR QUE RETRADUZIR?

A fim de justificar a retradução dos três primeiros livros da obra *Corinne ou l'Italie*, são apresentadas algumas considerações teóricas de Berman e Gambier.

Gambier (1994, p. 413) menciona que se deve questionar sobre as relações entre adaptação, retradução e revisão de uma obra: “não haveria entre as três apenas uma diferença de grau de retoques/transformações trazidas no texto traduzido?”. Essas transformações visam uma comunicação mais “efetiva”, mas dentre as três, apenas a retradução conjuga essa dimensão sócio-cultural à dimensão histórica, pois traz mudanças ao texto traduzido porque os tempos mudaram; existe uma lacuna de tempo entre a primeira tradução e as retraduições.

Para Gambier (p. 413),

[...] la retraduction serait une nouvelle traduction, dans une même langue, d'un texte déjà traduit, en entier ou en partie. Elle serait liée à la notion de réactualisation de textes, déterminée par l'évolution des récepteurs, de leurs goûts, de leurs besoins, de leurs compétences...⁶

De acordo com Gambier (1994, p. 414), “une première traduction a toujours tendance à être plutôt assimilatrice, à réduire l’alterité au nom d’impératifs culturels, éditoriaux [...] La retraduction dans ce conditions consisterait en un retour au texte-source.”⁷

Berman distingue dois espaços e dois tempos de tradução : “celui des *premières traductions* et celui des *re-traductions*” (1999, p.104). Depois que o trabalho foi introduzido na cultura estrangeira, retraduições serão mais “aproximativas” do texto fonte. Berman menciona a necessidade de retraduições: “toute traduction est appelée a vieillir, et c’est le destin de toutes les traductions des « classiques » de la littérature universelle que d’être tôt ou tard retraduites.” (1985, apud TORRES, 2003, p. 233).⁸

Milton e Torres (1996), na apresentação do Cadernos de Tradução n.11, *Tradução, Retradução e Adaptação*, mencionam algumas razões para retradução: ela pode ser um suplemento para as seguintes traduções e assim compreender o “mosaico” do original, uma estratégia comercial que oferece um novo produto, supostamente “mais próximo do original” e “mais acurado” do que todos os outros, um desejo para a emulação pessoal ou uma produção específica em um certo lugar e tempo.

Berman (1995, p. 84) afirma que a análise de uma primeira tradução é uma análise limitada, pois a primeira tradução, como sugere Derrida é imperfeita e impura; imperfeita porque a imperfeição tradutiva e o impacto das “normas” manifestam-se frequentemente de forma maciça, impura porque é ao mesmo tempo introdução e tradução. É por isso que qualquer “primeira tradução” clama por uma retradução, que não visaria “corrigir”, nem dar uma melhor “solução”. (Ibid, p.88) O autor cita que a consulta a outras traduções é frutífera para a análise da tradução, que se torna, assim, a análise de uma “re-tradução” (1995, p.84). Dessa forma, pode-se dizer que as retraduições possuem um horizonte tríplice: as traduções anteriores a outras traduções contemporâneas e as traduções estrangeiras. Para o

⁶ [...] a retradução seria uma nova tradução, em uma mesma língua, de um texto já traduzido, na íntegra ou em parte. Ela estaria ligada à noção de reatualização de textos, determinada pela evolução dos receptores, de seus gostos, de suas necessidades, de suas competências... (Tradução nossa)

⁷ [...] uma primeira tradução tende sempre a ser de preferência assimilativa, a reduzir a diferença em nome dos imperativos culturais, editoriais [...] a retradução nessas condições consistiria em um retorno ao texto fonte. (Tradução nossa)

⁸ “[...] toda tradução é chamada a envelhecer e é o destino de todas as traduções dos “clássicos” da literatura universal, ser cedo ou tarde retraduzidas.” (Tradução nossa)

autor, quando uma tradução é uma retradução, ela é implicitamente ou não “crítica” de traduções precedentes no sentido que ela revela, no sentido fotográfico, como elas são (a tradução de uma certa época, de um certo estado da literatura, da língua, da cultura, etc.) (Ibid, p.40).

A obra *Corinne ou l'Italie* tem apenas uma primeira tradução no Brasil, que é considerada uma *tradução-introdução*. Assim, toda primeira tradução pede uma retradução, que tende a se aproximar do original, pois a retradução permite dar continuidade à dimensão sócio-cultural e expandir a dimensão histórica da obra na literatura receptora, pois ela é a transformação do texto traduzido através do tempo. Como afirma Berman, de fato, é a obra que muda e que adquire novas perspectivas e representações por meio das traduções e retraduições. A retradução também serve de fonte aos estudos da tradução, à crítica de tradução e aos estudos literários.

Reitera-se a importância que Mme de Staël exerceu na literatura, não só francesa, mas na literatura clássica mundial. Os estudos de suas obras, seja por qualquer meio, crítica, comentário ou tradução é uma forma de conhecer e fazer conhecer mais sobre ela.

2.2 APRESENTAÇÃO DO PROJETO DE RETRADUÇÃO

Antes de apresentar as bases teóricas para o projeto de retradução, é necessário pensar no papel do tradutor. O ato de tomar consciência desse papel e de conhecer as posições que ele pode tomar diante de um texto a ser traduzido influencia certamente o tradutor nas suas escolhas para o seu projeto de tradução. Serão abordadas as teorias de Pym (1998) e Venuti (1995) a fim de ilustrarem o papel do tradutor.

Em seu texto, *Method in translation History* (1998) Anthony Pym expõe sua opinião sobre os tradutores e a relação deles com a história da tradução. Pym diferencia o tradutor, sujeito implícito dentro de um discurso, dos tradutores, modificadores da história. O que deve ser considerado a fim de romper com o anonimato abstrato é que esse tradutor tem um corpo material, uma unidade biológica móvel, um corpo que pode mover-se de uma cultura para outra. Esses aspectos são definidos por Pym como pertinentes e que podem ajudar na história da tradução. O tradutor, na condição de profissional anônimo, não tem um poder ativo de transformação. Antoine Berman assinala que antes de efetuar a confrontação entre o texto traduzido e o original, é preciso entender a lógica do como e do porque do sistema, a lógica do texto traduzido. Para isso é preciso ir ao tradutor, é preciso saber sobre ele, assim

como quer se saber sobre o autor. Como parte do projeto de retradução que considera o tradutor e sua presença não só textual, mas também física, foram colocados à disposição o leitor da retradução *Corinne ou a Itália*, no Anexo D, os dados bio-bibliográficos da tradutora.

O autor suscita questionamentos pertinentes sobre o papel do tradutor. Ora, se o tradutor é um “modificador da história da tradução”, ele deve ser conhecido, percebido para que cumpra também esse papel. O tradutor é responsável, de certa forma, pelo conhecimento da obra estrangeira na literatura receptora, ou seja, ele também exerce um papel importante na evolução da literatura. Se o leitor não está consciente de que lê uma tradução, ele não se conscientiza do trabalho do tradutor. São os tradutores eles mesmos que devem manifestar a sua resistência às formas dominantes.

Venuti desenvolve seu trabalho sobre um projeto político amplamente democrático (VENUTI, 2002: 26) de resistência às normas hegemônicas impostas por nações política e economicamente mais poderosas, no caso pelas nações de língua inglesa, e de reconhecimento e valorização das diferenças lingüístico-culturais. Lawrence Venuti é tradutor e autor de inúmeros trabalhos, dentre os quais se destacam *Escândalos da Tradução (The scandals of translation - 1998)*, *A invisibilidade da tradução (The translator's invisibility - 1995)*, *Rethinking translation: discourse, subjectivity, ideology (1992*

Venuti contraria a idéia de que o processo tradutório é uma substituição ou transferência ingênua de significados estáveis de um texto para outro e de uma língua para outra. Ele procura demonstrar em seu texto *The translator's invisibility* (1986) a concepção de visibilidade do tradutor na tradução como uma inevitável interferência; cada tradutor tem uma experiência de vida e conseqüentemente, uma visão de mundo, um conjunto de valores e ideologias que influenciará, inevitavelmente nos resultados das suas traduções. O processo tradutório compreende a figura central do tradutor que é visto como “[...] um sujeito inserido num certo contexto cultural, ideológico, político e psicológico.” (BOHUNOVSKY, 2001).

Para Venuti (2002), a noção contemporânea de fluência e facilidade de leitura relaciona-se com a ideologia burguesa de consumo já que a fluência na tradução gera um efeito de transparência ao texto traduzido, pressupondo que ele represente a personalidade do autor estrangeiro. Ele coloca a culpa da causa da invisibilidade do tradutor na fluência cobrada pelos críticos, autores e leitores. Para ele, a fluência torna a tradução transparente e, conseqüentemente, provoca a invisibilidade do tradutor. Partindo deste pressuposto, Venuti (1986), propõe uma prática tradutória que resista à fluência, a visibilidade intencional, afirmando:

A tradução deve ser vista como um *tertium datum* que “soe estrangeiro” ao leitor e que apresente uma opacidade que o impeça de parecer uma janela transparente aberta para o autor ou para o texto original: é essa opacidade - um uso da linguagem que resiste à leitura fácil de acordo com os padrões contemporâneos - que tornará visível a intervenção do tradutor, seu confronto com a natureza alienígena de um texto estrangeiro. (Tradução nossa. p.190.)

Venuti esclarece que, mesmo combatendo a invisibilidade do tradutor com a idéia de que a tradução é uma prática social que envolve um trabalho de transformação, ele não eleva o *status* do tradutor como um outro autor. Para ele, o trabalho do tradutor, assim como o do autor, é moldado por determinações sociais, materiais lingüísticos, literários e históricos que constituem seus textos e podem provocar significações além de suas intenções. O processo transformacional envolve um conjunto de determinações ideológicas e escolhas feitas pelo tradutor em um determinado contexto social, portanto, esse processo pode ser inevitavelmente percebido na tradução.

Pym (1998) afirma que a posição tradutiva do tradutor pode ser reconstituída implicitamente a partir da tradução em si. Mas a importância em manifestar também essa posição tradutiva está no fato de tornar o tradutor mais aparente em seu trabalho e tem o intuito de divulgar traduções que possam desvelar ao leitor o processo do qual ele também faz parte. Dessa forma, assim como propõe Venuti (1995), o objetivo é realizar uma prática tradutória que resista à fluência, mostrando assim o trabalho do tradutor por meio do seu texto e sua conseqüente visibilidade intencional.

Nas discussões teóricas, predomina a invisibilidade textual, a questão da inevitável invisibilidade ou das tentativas de apagamento com as traduções fluentes. Mas não se pode esquecer que esse apagamento é conseqüência do baixo *status* do trabalho do tradutor. O condicionamento da editoração, a falta de tempo, a remuneração insatisfatória, a noção de fluência que prevalece na recepção das obras, resultam neste apagamento. Assim, para este projeto de retradução, o papel do tradutor é levado em consideração, a posição tradutiva, bem como o projeto de retradução é manifestado, a fim de conscientizar o leitor da leitura de um texto literário traduzido, escrito por Mme de Staël em 1805.

Para propor uma retradução que resista à “fluência” descrita por Venuti e que faça com que o tradutor seja percebido no texto, realizando um trabalho textual que demanda “o uso da linguagem que resiste à leitura fácil de acordo com os padrões contemporâneos”, para realizar este trabalho serão utilizados os conceitos de Berman sobre a letra, de Venuti sobre a tradução domesticadora e estrangeirizante e de Schleiermacher sobre os diferentes métodos de tradução.

Segundo Venuti, em artigo para a *Encyclopedia of Translation Studies* (2001), as estratégias de tradução envolvem a escolha do texto estrangeiro a ser traduzido e o desenvolvimento de um

método para traduzi-lo. Um projeto de tradução pode, de acordo com os valores dominantes na língua e cultura alvo, utilizar uma abordagem conservadora e assimiladora para apoiar os cânones domésticos, tendências de publicação e ligações políticas. Esta estratégia de tradução é definida como *domesticadora*. Em resposta a essa estratégia, foi formulada na Alemanha durante o período clássico e Romântico, a tradução *estrangerizante*, motivada pelo impulso de preservar as diferenças culturais e lingüísticas, desviando-se dos valores domésticos predominantes.

Berman em seu livro *La traduction et la lettre* (1999) opõe a tradução da letra do original, a qual ele chama de “não-etnocêntrica” ou “literal”, à tradução etnocêntrica e hipertextual que tem como axioma principal “traduzir a obra estrangeira de modo que não se “sinta” a tradução, [...] de modo a dar a impressão de que é isso que o autor teria se ele tivesse escrito na língua para a qual se traduz” (2007, p.33).

No entanto, Berman afirma em *A prova do estrangeiro* (2002) que ao escolher por padrão exclusivo o autor, a obra e a língua estrangeira, ambicionando ditá-los em sua pura estranheza a seu próprio espaço cultural, ele [o tradutor] se arrisca a surgir como um estrangeiro, um traidor aos olhos dos seus.

Definida por Venuti (2001, p. 241) como *tradução estrangeirizante*, essa estratégia foi primeiramente formulada na Alemanha por Schleirmacher em 1813. É no aspecto da tradução estrangeirizante de Schleirmacher, tradução *non-ethnocentrique*, que Berman vê uma ética da tradução que consiste em fazer do texto traduzido um lugar onde a cultura do outro não é apagada, mas manifestada.

No livro *L'auberge du lointain* (1999), Berman aborda a ética da tradução no capítulo *L'éthique de la traduction*. Ele cita os textos técnicos e literários na questão de uma metodologia para a tradução, que só é possível se a tradução for simplesmente um processo de comunicação. O texto técnico transmite uma quantidade unívoca de informações, mas uma obra literária abre à experiência do mundo e não transmite uma certa comunicação. Assim, quando o tradutor tem como objetivo de tradução a comunicação, a introdução da mensagem, ele faz concessão ao público, o seu horizonte de tradução é o público. Isso acarretaria facilitar o acesso à obra e manipular a obra. Então o tradutor estaria traindo o original e também o público, já que ele apresenta uma obra arranjada, desfigurada. A ética descrita por Berman reside em um certo respeito ao original, evitando qualquer forma de manipulação do original que tem por objetivo único satisfazer as exigências da língua e da cultura alvo. Logo, é preciso uma “educação à estrangeiridade”. Ele retoma os questionamentos de Benjamin no seu ensaio *A tarefa do tradutor*, sobre a recepção da tradução, como uma obra de arte, pois para ele a obra de arte não comunica e toda tradução que pretende comunicar visando o leitor será uma

“transmissão inexata de um conteúdo inessencial”. Venuti em *Escândalos da tradução* (2002) discute a ética da tradução estrangeirizante que não impede a assimilação do texto estrangeiro, mas objetiva ressaltar a existência autônoma daquele texto por trás (no entanto, por meio) do processo assimilativo da tradução.

Gambier, (1994, p.415-416), discute a questão da retradução e do “envelhecimento” das traduções e cita que a *grande tradução* “[...] deixaria manifestas as diferenças entre língua-texto de partida e língua texto de chegada: no lugar de ocultar o trabalho de transferência, ela o mostraria, o faria ler mesmo nas tensões do contato interlingüístico. Ela se definiria pela colocação da estrangeiridade no texto”.

Friedrich Schleiermacher em sua obra *Sobre os diferentes métodos de tradução*, analisa a atividade de traduzir. Os “métodos de traduzir” referidos por Schleiermacher (In: HEIDERMANN, 2001, p. 43) são dois e só dois, com explícita exclusão da possibilidade de qualquer terceiro. Segundo ele, o tradutor estabelece uma mediação entre o autor do texto original e o leitor da tradução. Assim sendo, ou o tradutor move o leitor tanto quanto possível até o autor, ou move o autor até ao leitor. No primeiro caso, a atividade de traduzir tem em vista a restituição do específico no seu máximo estranhamento possível. No segundo caso, ela tem em vista a anulação do estranho, a nacionalização do estrangeiro.

Schleiermacher não tem qualquer dúvida em defender as virtudes e as vantagens do primeiro método, apesar de todas as dificuldades e prejuízos, como também não hesita em afirmar que o objetivo do segundo método é não só “inalcançável” como “negativo”. (2001, p. 165). Nas palavras do autor, os métodos de traduzir são “[...] dois caminhos tão diferentes que é necessário seguir exclusivamente um deles, com tanto rigor quanto possível, pois que qualquer mistura entre ambos dará um resultado altamente insatisfatório e é de recear que entre escritor e leitor se dê o desencontro total.” (2001, p. 61). Realizar uma tradução de acordo com o primeiro método, levar o leitor até o autor, significa transmitir ao leitor um texto que não é próprio de sua cultura, sem negar-lhe o caráter estrangeiro da obra. Assim, quando escolhe o primeiro método,

[...] o tradutor está empenhado em substituir, através de seu trabalho, a compreensão da língua de origem que falta ao leitor. Ele tenta transmitir aos leitores a mesma imagem, a mesma impressão que ele próprio teve através do conhecimento da língua de origem da obra, de como ela é, e tenta, pois, levá-los à posição dela, na verdade estranha para eles. (Ibid., p. 43; 45).

Para isso, o autor sugere que o tradutor “deve também traduzir o que se sobressai nesse sentido ao atento leitor do original como próprio, como intencional, como efeito para o tom e a afinação da alma, como diferencial para o acompanhamento mímico e musical do discurso.” (Ibid, p. 53).

Contudo, o autor questiona como, pois, o tradutor deve fazê-lo para transplantar também em seus leitores, a quem ele apresenta a tradução na língua materna dos mesmos, aquela sensação de que eles têm algo estrangeiro à sua frente. (Ibid, p. 55). A solução que ele propõe é quanto mais a tradução se associar de forma exata às expressões da língua original, tanto mais estranha ela será para o leitor; e fazer isso com arte e com medida, sem desvantagem para a língua. Dessa forma, o tradutor estará se associando às expressões do que o estilo do escritor manifesta na obra. Trata-se de trazer algumas combinações que pareçam novidades e insinuem ao leitor a presença do estranho, do estrangeiro em sua língua materna. Mas esse tipo de tradução exige duas condições: que a compreensão de obras estrangeiras seja uma condição conhecida e desejada e que seja concedida uma determinada flexibilidade à língua pátria. (p.63)

Antoine Berman conceitua o segundo método de Schleiermacher de levar o autor até o leitor de etnocêntrico, hipertextual, platônico, que capta o sentido desvinculado da *lettre* (letra). O primeiro, ao contrário, que é privilegiado pelo romantismo alemão, cultiva a língua materna e abre o estrangeiro ao seu espaço na língua receptora.

Berman (1999, p.77-78) propõe uma abertura ao estrangeiro no espaço da língua que é mais que comunicar, é manifestar, a manifestação de uma manifestação de obras. Para o autor, o objetivo ético da tradução consiste em manifestar na sua língua esta pura novidade, preservando sua face de novidade. Isso implica em tradução da letra, ou seja, acolher a obra estrangeira com a sua *robe*, casca, sua corporeidade (a letra viva da obra) a partir da qual a obra se manifesta. O autor explica que traduzir a letra de um texto não significa absolutamente traduzir palavra por palavra, nem reproduzir de forma problemática o original, mas ter a “atenção voltada para o jogo dos significantes” (1999, p.14). Dessa forma, para traduzir a letra do texto “é preciso também traduzir o seu ritmo, o seu comprimento (ou sua concisão), suas eventuais aliterações etc.” (Ibid, p. 14)

O fato de privilegiar o trabalho sobre a *letra* do texto conduz ao mesmo tempo revalorizar o “sujeito tradutor”, pois

[...] o tradutor é ao mesmo tempo escritor, gênio criador, erudito e crítico, deve captar a unicidade do original, ela própria definida como sua “expressão”, seu “tom”, sua “particularidade”, seu “gênio” e sua natureza. [...] a fidelidade à individualidade da obra é imediatamente produtora de alargamento lingüístico e cultural. (BERMAN, 2002, p.76-77).

Berman define as “zonas textuais” como “uma escrita de tradução, uma escrita que nenhum escritor francês teria podido escrever, uma escrita de estrangeiro harmoniosamente passada para o francês.” (1995, p. 66). Estas “zonas textuais” nas quais o tradutor escreveu estrangeiro em francês e assim produziu um francês novo, são as zonas de graça e riqueza do texto traduzido, ou seja, as zonas de escrita estrangeira. Ele afirma que, para causar a “estranheza” na tradução, é preciso colocar em evidência as palavras-chave, as redes significantes subjacentes, o ritmo obtido pelas repetições, etc. (1995).

Para realizar a crítica positiva sobre a qual Berman redige o capítulo *Esquisse d'une méthode* (1995), é preciso observar um duplo critério de avaliação: de ordem ética e poética. Poética, se o tradutor realizou de fato um trabalho textual que corresponde com a textualidade do original. Ética, no respeito ao original que estabelece um “diálogo” com o original. O tradutor tem todos os direitos, contudo que ele jogue um jogo limpo. Assim, o respeito pelo original também inclui a explicitação dos procedimentos adotados para a tradução, pois

[...] se o tradutor não fosse responsável, se ele não tivesse que aceitar a responsabilidade por nenhuma de suas escolhas, não haveria nenhum problema de ordem ética e logo nenhuma demanda de princípios suscetíveis de guiar a sua prática. (PYM, 1997, p.67).

Aqui fica implícita a idéia do projeto de tradução. A ética e a poética garantem que haja, de uma maneira ou outra, correspondência com o original e sua língua. Berman utiliza a palavra correspondência na sua pluralidade de significações (correspondência referente ao respeito à letra, ao projeto, à obra, enfim...). Ele afirma que essa correspondência garante um *faire-oeuvre* na língua traduzida e que a tarefa maior do tradutor é *faire oeuvre-en correspondence*.

Em um artigo publicado na revista *Po&sie*, Berman (1986) examina os três modos de discurso metatextuais que são a crítica, o comentário e a tradução, para sublinhar a proximidade do comentário e da tradução e para lamentar a distância entre crítica e tradução. Seu artigo estabelece a comunidade íntima do traduzir com o comentar, marcando as fronteiras do discurso crítico e enunciando neste artigo uma idéia que permanecerá em todos os seus escritos: “le travail comparatif lui-même qui est, par définition, une analyse de la traduction, de l’original et des modes de réalisation du projet (1995, p.83)”.⁹

⁹ [...] O trabalho comparativo ele mesmo que é, por definição, uma análise da tradução, do original e dos modos de realização do projeto. (Tradução nossa)

O trabalho de análise da primeira tradução foi feito com base no percurso de Berman em *Pour une critique des traductions* : John Donne (1995) para verificar os traços fundamentais de uma tradução, do projeto que a fez surgir e do horizonte no qual ela surgiu e da posição do tradutor. Mas Berman não dissocia análise detalhada e objetivo global, ele insiste na necessidade de unir a microanálise a um olhar geral e sublinha que sua crítica não se pretende negativa, mas produtiva. O papel dessa crítica é de preparar o caminho à tradução da obra e de preparar o espaço epistemológico e estético de uma retradução.

Embora os métodos elaborados por Berman sejam direcionados à crítica da tradução, já que o tradutor dificilmente os enuncia, eles podem ser aplicados a uma determinada tradução e utilizados em um projeto real de tradução, e sua orientação em vista de um horizonte maior de tradução são viáveis ao tradutor para que ele não só intua acerca de sua prática, mas reflita acerca das implicações do processo pelo qual ele passa.

Depois de efetuar a análise da tradução existente da obra *Corinne ou l'Italie* que permitiu a confrontação com o original e após a reflexão apoiada nas teorias de Schleiermacher, Venuti e Berman o que se propõe é a retradução dos três primeiros capítulos da obra de Mme de Staël. A posição tradutiva assumida para este projeto consiste em realizar a retradução dos três primeiros livros de *Corinne ou l'Italie* com base nas reflexões dos teóricos mencionados. O projeto de tradução da obra se formou a partir do desejo de retraduzir os três primeiros livros de *Corinne ou l'Italie* por meio de um projeto estrangeirizante e de traduzir a letra do texto, como propõe Berman. Diante do antagonismo exposto por Schleiermacher entre as duas maneiras de traduzir, optou-se pela primeira forma, ou seja, deixar o escritor tranqüilo e fazer com que o leitor vá ao seu encontro. Essa escolha prioriza fazer com que esse leitor reconheça as características da obra estrangeira. A intenção é produzir um texto legível para a cultura alvo sem apagar a alteridade, a qualidade de estrangeiro, do texto fonte. A retradução da obra *Corinne* no Brasil representa a busca da literalidade e, assim, a “relação amadurecida com a língua materna, capaz de aceitar a língua estrangeira” (BERMAN, 2007, p.98).

O projeto de retradução estrangeirizante buscará mostrar os traços culturais da obra estrangeira, os traços lingüísticos característicos da língua estrangeira e os traços de estilo do autor, a fim de chamar a atenção para o fato de que o trabalho se trata de uma tradução, que foi feita por um tradutor a partir de uma obra estrangeira de uma determinada língua, época e cultura. O enfoque em mostrar esse trabalho de transferência é também uma forma de mostrar o tradutor na tradução. É importante considerar que a tradução estrangeirizante requer do leitor o seu desejo de compreensão da obra estrangeira e a percepção de que se trata de uma tradução de uma obra estrangeira, assim, o

leitor se conscientizará do trabalho textual do tradutor antes mesmo de iniciar a leitura. De certa forma, esse tipo de tradução, para que suas finalidades sejam mais bem percebidas, dirige-se a um leitor habituado à leitura de traduções, conhecedor da língua e obra original em questão.

Venuti (1986, 2002), por exemplo, busca minimizar a oposição binária entre tradução estrangeirizante (*foreignizing translation*) e tradução domesticadora (*domesticating translation*), a fim de evitar o obstáculo da fidelidade. Para Venuti, a realização de toda tradução passa necessariamente pela utilização de duas estratégias. Por outro lado, considerando as exigências lingüísticas et culturais do ato de traduzir, o sujeito traduzinte não tem sempre a possibilidade de escolher entre uma abordagem puramente estrangeirizante ou domesticadora, mesmo se é evidente que, por diversas razões de base de seu projeto tradutivo, ele pode dirigir sua tradução em direção a um ou outro destes pólos. Há sempre algo de estrangeirizante em uma tradução domesticadora e vice-versa. Serão consideradas as reflexões de Venuti no que diz respeito à escolha do projeto ser uma tradução “puramente” estrangeirizante. A retradução de *Corinne ou l'Italie* será conduzida por um projeto estrangeirizante, mas isso não significa que a retradução não apresentará nenhuma característica domesticadora. Schleiermacher também considera, apesar de sugerir que apenas um dos métodos deva ser seguido a rigor, que a tradução estrangeirizante exige duas condições, uma delas que seja concedida uma flexibilidade à língua pátria.

A tradução da letra se associa as expressões da língua original e mostra as características presentes no original que por vezes podem parecer estranhas ao leitor da língua de chegada. O tradutor está consciente dessa estranheza proposital que se associa às expressões do que o estilo do escritor manifesta na obra. Dessa forma, o tradutor não procura ocultar essas expressões presentes na obra como objetivo de facilitar a leitura. Ou seja, de acordo com Berman (1999, p. 14) traduzir a letra é restituir na língua de chegada todo o conjunto que compõe a literalidade do texto de partida: “Fidelidade e exatidão se reportam à literalidade carnal do texto. O fim da tradução, enquanto objetivo ético, é acolher na língua materna esta literalidade (2007, p.71).” É também traduzir sua forma e sentido de forma detalhada e que eleva o texto traduzido à mesma altura do original, sem realizar uma adaptação ou uma imitação. A retradução objetiva se associar às expressões da língua original, procurando fazê-lo com arte e medida, sempre concedendo flexibilidade à língua pátria e trazer algumas combinações que pareçam novidade a língua de chegada e mostrem ao leitor a presença do estilo da escritora na obra. Para causar a “estranheza” na tradução, são colocadas em evidência as palavras-chave, as redes significantes subjacentes, o ritmo obtido pelas repetições, os aspectos culturais, entre outros.

Consideram-se para a escolha desse projeto as exigências da obra, ou seja, a época em que foi escrita, o seu conteúdo, a linguagem e estilo de Staël. Dessa forma, a retradução buscará priorizar a riqueza presente na obra original, já que se optar pela fácil compreensão do conteúdo, o resultado poderá perder a beleza e grandiosidade da obra de partida. Com a intenção de deixar na retradução dos três primeiros livros de *Corinne* de Mme de Staël traços que evidenciassem sua condição de tradução e, conseqüentemente, expressassem a presença do tradutor, as considerações sobre a invisibilidade textual do tradutor feitas por Venuti foram tomadas como fundamentais.

Partindo da premissa de que tudo que um tradutor pode dizer e escrever a propósito de seu projeto tem realidade apenas na tradução, serão considerados os aspectos de estilo do original e a forma como foram traduzidos na retradução, juntamente com a explicitação da tradução das figuras de linguagem, no capítulo seguinte, onde se apresentam os aspectos da retradução comentada, do original e da primeira tradução.

3 TRADUÇÃO COMENTADA

Após a primeira e a segunda leitura da tradução e a busca das zonas textuais problemáticas, dos traços estilísticos, dos ritmos, enfim, dos aspectos característicos do original, da primeira tradução e da retradução, a partir do projeto de retradução estabelecido e das reflexões teóricas, comentam-se alguns desses aspectos semânticos, lingüísticos, das figuras de linguagem nos três primeiros livros da obra de estudo.

A nossa retradução foi feita a partir da Edição de 1985, Gallimard. Esta edição apresenta um prefácio de Simone Balayé sobre a autora e suas obras e, ao final, a biografia datada de Mme de Staël. A obra foi organizada a partir da 3ª edição de 1807, corrigida pela autora.

A tradução dos três primeiros livros fornece um *corpus* considerável para esta pesquisa, pois o livro primeiro (*Oswald*) e segundo (*Corinne au Capitole*) apresentam os personagens principais da trama, Oswald, Corinne, Conde de Erfeuil e o príncipe Castel-Forte, bem como suas características; além de uma descrição de Roma, o paralelo entre o povo, inglês, francês e italiano e o paralelo entre homem e mulher. Consta também no livro II o “Improviso de Corinne no Capitólio”, ou seja, os versos que mostram a genialidade artística da personagem. Portanto, pode-se ter uma amostra significativa da obra a partir desses três primeiros livros e, conseqüentemente, da escrita de Staël, seu estilo e sua abordagem filosófica, moral, religiosa e política por meio do romance.

As colunas do apêndice apresentam o texto original, a nossa proposta de retradução e a primeira tradução *Corina ou a Itália* dos três livros iniciais escolhidos para a pesquisa. Os exemplos selecionados são indicados pelo número da página em que constam nos três primeiros livros no apêndice. Toda a consulta mencionada sobre as acepções das palavras comentadas abaixo foi feita nos dicionários referenciados na bibliografia de apoio.

Os comentários sobre a primeira tradução são feitos concomitantemente com aqueles sobre o original e a retradução. A primeira tradução servirá de exemplo na comparação e na confrontação com a nossa retradução. Não se procura de modo algum julgar a tradução existente, mas fazer os comentários pertinentes sobre a nossa proposta de retradução, confrontando com ao original e utilizando exemplos da primeira tradução.

Portanto, os aspectos semânticos, culturais, estilísticos bem como outros aspectos foram verificados a partir do original e são comentados com os respectivos exemplos da nossa retradução e da primeira tradução.

Como proposto por Berman, partindo em seguida da pré-análise e das leituras, do original, da primeira tradução e da nossa retradução começa o trabalho de “seleção de exemplos estilísticos” para a futura confrontação com o projeto estabelecido.

3.1 ASPECTOS SEMÂNTICOS

A seleção de exemplos semânticos permite observar, a partir do texto original, o vocabulário característico da autora e as palavras que de alguma forma são “problemáticas e representativas” e originaram comentários sobre a maneira como foram traduzidas na primeira tradução e/ou na retradução. Assim como os outros aspectos, eles representam o estilo da autora e justificam as escolhas feitas na retradução.

No que se refere aos aspectos semânticos, uma das escolhas foi utilizar os cognatos latinos de maneira a traduzir à letra da obra, sem interferir, no entanto, no registro do texto.

Manteve-se o antigo “postilhões” *para a tradução de postillons*, ao invés de traduzir por “mensageiro”, o que seria “atualizar” o texto, uma forma de adaptação descrita por Bastin (2001).

<i>p.38 Original</i>	<i>Retradução</i>	<i>Primeira tradução</i>
En approchant de Rome, les postillons s’ecrièrent avec transport [...]	Aproximando-se de Roma, os <u>postilhões</u> gritaram com transporte [...]	E os <u>postilhões</u> gritaram imediatamente com entusiasmo [...]

Na tradução de *caravansérail*, optou-se por manter o cognato latino existente em português “caravançará”, ao invés de utilizar “hospedaria”. Essa escolha mostra uma forma de conservar a letra do original e causar certa estranheza no leitor.

<i>p.39 Original</i>	<i>Retradução</i>	<i>Primeira tradução</i>
Dans le vaste <u>caravansérail</u> de Rome.	Na vasta <u>caravançará</u> de Roma.	Na vasta <u>hospedaria</u> de Roma.

Traduziu-se *l’air du midi* por “os ares meridionais”, mantendo-se assim “ares”, no sentido de “condição climática”. A primeira tradução explicita a palavra, traduzindo-a por “clima meridional”

<i>p.1 Original</i>	<i>Retradução</i>	<i>Primeira trad.</i>
[...] et les médecins, craignant que sa poitrine <u>ne fût</u> attaquée, lui avaient ordonné <u>l'air du midi</u> .	[...] e os médicos, temendo que seu <u>peito fora atingido</u> , haviam-lhe recomendado <u>os ares meridionais</u> .	[...] e os médicos, receando alguma coisa no peito, lhe haviam aconselhado <u>um clima meridional</u> .

O verbo *captiver* foi traduzido por “cativar” nesta construção, no sentido de “fascinar”. A primeira tradução altera a construção por “que se pode imaginar”. Como parte do projeto de retradução, a tradução da letra sugere que seja preservada, na medida do possível, a construção da frase, não só o sentido.

<i>p.43 Original</i>	<i>Retradução</i>	<i>Primeira tradução</i>
[...] la réunion de tous les talens qui <u>captivent</u> l'imagination.	[...] a reunião de todos os talentos que <u>cativam</u> a imaginação.	[...] a reunião de todos os talentos que <u>se pode imaginar</u> .

No exemplo abaixo, manteve-se “singular” que, assim como em francês, tem o sentido de “bizarro, esquisito”. A primeira tradução, pela escolha semântica, explicita este trecho.

<i>p.108 Original</i>	<i>Retradução</i>	<i>Primeira tradução</i>
<u>C'est pourtant singulier</u> d'être timide avec une italienne, un artiste, un poète, enfin tout ce qui doit mettre à l'aise.	No entanto, <u>é singular</u> ser tímido com uma italiana, uma artista, uma poetisa, enfim, tudo o que deveria deixar à vontade.	<u>Não há nada mais esquisito</u> do que essa timidez da minha parte diante de uma italiana, de uma artista, de uma poetisa, enfim, duma pessoa com quem se deveria ter toda a liberdade?

Por algumas vezes, foi necessário utilizar outras palavras ao invés daquelas cognatas em português, pois essas comprometem o entendimento do texto, ou ainda não correspondem aos cognatos em francês. São casos em que a adaptação semântica se torna necessária ou mesmo obrigatória. Neste exemplo, *figure*, em francês não pode ser mantido por “figura” em português, por não ter a mesma carga semântica de aparência, personalidade de uma pessoa. Optou-se por “porte”, por abranger mais as características de modo de proceder; comportamento, aspecto do corpo humano, quanto à altura, harmonia, elegância; presença, postura, aspecto. A primeira tradução mantém o sentido de *figure*, mas altera a construção.

<i>Original p.1.</i>	<i>Retradução</i>	<i>Primeira tradução</i>
Il avait une <u>figure</u> noble et belle ;	Tinha <u>um porte</u> nobre e belo,	Homem de bela <u>estampa</u> ,

Algumas palavras que se repetem no texto podem ser consideradas palavras-chave e, na medida do possível, foram traduzidas pelas mesmas palavras em português. O efeito que a repetição

dessas palavras causa no texto original faz com que elas adquiram importância no momento da leitura e se destaquem a cada vez que são repetidas. Esse efeito foi mantido com o uso de uma mesma palavra em português quando possível, pois em alguns contextos a palavra escolhida em português não se adequava semanticamente tão bem quanto a palavra usado no original. Seguem alguns exemplos de palavras chaves encontradas nos livros I, II e III.

A palavra *peine(s)*, consta 29 vezes foi traduzida na maioria das vezes por “tristeza (s)” e “sofrimento” na retradução. Na primeira tradução, a palavra *peine* foi traduzida por “desgostos”, “dor” e, na maioria das ocorrências, por “pena(s)”. Assim, *peine*, considerada uma palavra-chave no texto, não pode ser mantida em todos os contextos na tradução, por ter nuances de significados em português.

Nos contextos abaixo, a palavra *peine* foi traduzida por “trabalho” no exemplo 1 e por “sofrimentos” no exemplo 2 da retradução.

<i>Original</i>	<i>Retradução</i>	<i>Primeira trad.</i>
Ex.1, p.87 [...] mais ils jouissent avec transport de ce qui leur vient sans <u>peine</u> .	[...] mas eles gozam com transporte do que se lhes oferece sem <u>trabalho</u> .	Contentavam-se em gozar com entusiasmo as coisas que se lhe oferecem sem <u>trabalho</u> .
Ex.2, p. 95 [...] mais les femmes aiment la <u>peine</u> , pourvu qu'elle soit bien romanesque : ainsi vous lui convenez.	[...] mas as mulheres gostam do <u>sofrimento</u> , desde que ele seja bem romanesco, dessa forma você lhe convém.	p. 92. Mas as mulheres amam os <u>trabalhos</u> , contanto que sejam romanescos. E por isso vós lhes convindes mais do que eu...

No exemplo 3, a palavra *peine* em, *éprouver de la peine*, foi traduzida por “sentir-se triste”. A primeira tradução explícita e altera o sentido da frase, traduzindo por “se arrependeu de ter ido tão cedo”.

<i>Original</i>	<i>Retradução</i>	<i>Primeira tradução</i>
Ex. 3, p.96 Il vit qu'elle était seule, et il en <u>éprouva presque de la peine</u> ; [...]	Ele viu que ela estava sozinha e se sentiu <u>triste</u> . [...]	Ao entrar na sala de Corina, onde a encontrou só, Oswald estava mais tímido do que nunca, e <u>quase se arrependeu de ter ido tão cedo</u> .

No exemplo 4, na retradução e na primeira tradução, *peine* foi traduzida por “ter dificuldade de”. Neste exemplo se concede certa liberdade à língua de chegada, pois não foi possível traduzir a expressão com o mesmo correspondente semântico.

<i>Original</i> Ex.4, p.107 On le dit, reprit le comte d’Erfeuil, mais <u>j’ai de la peine</u> à le croire.	<i>Retradução</i> Dizem, respondeu Conde de Erfeuil, <u>mas eu tenho dificuldade</u> em acreditar nisso.	<i>Primeira tradução</i> – É o que dizem. <u>Mas eu tenho alguma dificuldade</u> em acreditar nisso.
--	---	---

A palavra *esprit* aparece 33 vezes nos três primeiros livros analisados. Pode ser considerada uma palavra-chave do romance que marca a descrição psicológica ou o estado emocional dos personagens. Na retradução, foi mantida na maioria das ocorrências em português por “espírito”, com a acepção de inteligência, pessoa inteligente, espirituosa, sem acarretar problemas semânticos à tradução. Na primeira tradução, a palavra *esprit* foi da mesma forma traduzida por “espírito”. Neste exemplo, a palavra *esprit* é explicitada na retradução por “estado de espírito” e na primeira tradução por “desalento”.

<i>p.2 Original</i> À vingt-cinq ans il était découragé de la vie ; son <u>esprit</u> jugeait tout d’avance, et sa sensibilité blessée ne goûtait plus les illusions du coeur.	<i>Retradução</i> Aos vinte e cinco anos ele estava desencorajado da vida; seu <u>estado de espírito</u> julgava tudo antecipadamente e a sua sensibilidade ferida não apreciava mais as ilusões do coração.	<i>Primeira tradução</i> Aborrecido da vida aos vinte cinco anos, o seu <u>desalento</u> o levava a julgar tudo antecipadamente, e a sua sensibilidade profundamente ferida já se não prestava às doces ilusões do coração.
---	---	--

A palavra *éclat* em francês, além de outros significados, tem a acepção de “intensidade de uma luz viva e brilhante”. Em francês, existe a palavra *splendeur* de uso literário, que significa “uma grande intensidade de luz”. No entanto, o substantivo *éclat* e o adjetivo *éclatant* são utilizados diversas vezes nos livros II e III, ao passo que *splendeur*, *splendide* não são usados nenhuma vez. A ocorrência da palavra é intensa no início do livro II, na descrição da chegada de Corinne ao Capitólio. Dessa forma, pode-se considerar *éclat* uma palavra-chave na obra, de relevância característica. Os exemplos abaixo correspondem ao original, a retradução e a primeira tradução. Na maioria dos casos, quando possível em português, traduziu-se por “esplendor”, para manter a mesma palavra e insistir na sua característica ao longo do texto pela sua repetição, causando esse efeito presente no original. A primeira tradução não mantém a palavra-chave, traduzindo mais livremente *éclat* por brilho, brilhante ou esplendor”. Já no exemplo 2, traduziu-se por “retumbante”, pois *éclatante* também pode significar “que faz um grande barulho” e no exemplo 11, em francês, *rire aux éclats*, rir fazendo barulho, em português, gargalhar.

<i>Original</i>	<i>Retradução</i>	<i>Primeira tradução</i>
Ex.1, p. 41 - Un soleil <u>éclatant</u> , um soleil d'Italie	Um sol <u>resplandecente</u> , um sol da Itália	O sol <u>resplandecente</u> da Itália
Ex.2, p. 45 - Une musique très-belle et très- <u>éclatante</u> /	Uma música muito bela e muito <u>retumbante</u> /	A música, bela e <u>brilhante</u> ,
Ex.3, p. 47 - Ses bras étaient d'une beauté <u>éclatante</u> /	Seus braços eram de uma <u>esplêndida</u> beleza /	Os seus braços eram de uma beleza <u>admirável</u> .
Ex.4, p. 47 - [...] une sorte de naturel qui relevait l' <u>éclat</u> de la situation extraordinaire dans laquelle elle se trouvait /	[...] um tipo natural que realçava o <u>esplendor</u> da situação extraordinária na qual ela se encontrava. /	[...]um tipo natural que realçava o <u>brilho</u> da situação
Ex.5, p. 49 - La musique se fit entendre avec un nouvel <u>éclat</u> au moment de l'arrivée de Corinne	A música se fez escutar com um novo <u>esplendor</u> no momento da chegada de Corinne,	No momento de sua chegada, a música se fêz ouvir com mais <u>força e brilho</u> .
Ex.6, p. 49 - mais au milieu de tout cet <u>éclat</u> , de tous ces succès,	[...] mas no meio de todo esse <u>esplendor</u> , de todo esse sucesso,	[...] porém, que em meio daquele <u>esplendor</u> , daquele brilhante sucesso,
Ex.7, p. 53 - l' <u>éclat</u> aussi-bien que l'obscurité peut empêcher de les reconnaître,	[...] e o <u>esplendor</u> assim como a obscuridade podem impedir de reconhecê-las	[...] e tanto o <u>esplendor</u> como a obscuridade, podem impedir que se as conheçam
Ex.8, p. 69 - nos destinées obscures relèvent l' <u>éclat</u> de nos ancêtres	[...] nossos destinos obscuros revelam o <u>esplendor</u> de nossos ancestrais	Nossos destinos obscuros fazem sobressair o <u>esplendor</u> dos nossos antepassados.
Ex.9, p. 72 - [...] quand ces paroles, encore tout empreintes des joies qu'un beau climat répand dans tous les coeurs, sont prononcées par une voix émue, leur <u>éclat</u> adouci, leur force concentrée, [...]	[...] quando essas palavras, ainda todas impressas das alegrias que um belo clima espalha em todos os corações, são pronunciadas por uma voz emocionada, seu <u>esplendor</u> suavizado, sua força concentrada [...]	[...] quando esse idioma, animado pela alegria que um belo clima derrama em todos os corações é pronunciado por uma voz comovida, o seu <u>esplendor</u> mitigado, a sua força concentrada.
Ex.10, p.98 - Et rassuré, au même instant, par l'expression de bonté qui voilait l' <u>éclat</u> de ses regards [...]	E seguro, no mesmo instante, pela expressão de bondade que velava o <u>esplendor</u> de seus olhares [...]	E quem poderia contemplá-la sem se sentir possuído pela inspiração divina que lhe <u>brilhava</u> nos olhos.
Ex.11, p.109 - [...] en <u>riant aux éclats</u> , oh, cette idée-là ne me serait jamais venue !	[...] <u>rindo às gargalhadas</u> , oh, essa idéia não me viria jamais à cabeça!	O Conde de Erfeuil interrompeu, <u>rindo às gargalhadas</u> :

A tradução de *coqueterie* por “coqueteria” marca o uso intencional de um galicismo para ressaltar a estrangeiridade da obra. A primeira tradução explícita os galicismos correspondentes na língua portuguesa.

p. 88 *Original*

[...] à la coquetterie d'une femme qui cherche à plaire et veut captiver ; mais il y avait dans cette coquetterie une noblesse si parfaite, qu'elle imposait autant de respect que la réserve la plus sévère.

Retradução

[...] à coqueteria de uma mulher que busca agradar e que quer cativar. Mas havia nessa coqueteria uma nobreza tão perfeita à qual ela impunha tanto respeito quanto a mais severa reserva.

Primeira tradução

[...] às maneiras galantes duma mulher que deseja agradar, maneiras que apesar de galantes, eram cheias de nobreza que impunham respeito e reserva.

A expressão francesa *laisser-aller* foi mantida na retradução, neste contexto com a acepção de abandono, deselvoltura. Além de manter a característica de estrangeirismo, é uma expressão usada em português.

p. 108 *Original*

Enfin, croiriez-vous que je la trouve imposante, malgré son naturel et le laisser-aller de sa conversation.

Retradução

Enfim, acreditaria que eu a acho respeitável, apesar de seu natural e o laisser-aller de sua conversa.

Primeira tradução

Acreditareis vós que eu a acho respeitável, apesar das suas maneiras e da extrema franqueza da sua conversação?

Da mesma forma, a palavra francesa *nuance* foi mantida, ao invés de ser traduzida por “nuança”.

p. 52 *Original*

[...] sans que jamais aucune nuance d'affectation pût altérer un genre de charme non-seulement naturel, mais involontaire.

Retradução

[...] sem que jamais nenhuma nuance de afetação pudesse alterar esse gênero de charme não apenas natural, mas involuntário.

Primeira tradução

[...] sem que jamais uma leve tintura de afetação pudesse alterar o seu gênio de encanto, não só natural, mas involuntário.

Manteve-se também em francês *blasé*, ao invés de traduzir a palavra por algum correspondente.

p. 70 *Original*

“Ainsi la pointe de la douleur est émoussée, non que le coeur soit blasé, non que l'ame soit aride, [...]

Retradução

“Dessa forma, a ponta da dor é diminuída, não por que o coração esteja *blasé* e nem a alma seja árida, [...]

Primeira tradução

“Desse modo se mitiga a força da dor, não porque esteja o coração degenerado ou a alma seja dura, [...]

A palavra *onde* (do latim *unda*) é arcaica e utilizada em registro literário, que corresponde em português à “vaga”, por sua vez derivada do francês *vague*. Já a palavra *vague* é usada frequentemente em francês, como é o caso de “onda” em português. Traduziu-se de acordo com os equivalentes mencionados. Também, sinônimo de *vague*, traduziu-se *flot* por “onda” ou ainda por “águas” (ex.3) e *ondes* por “águas” (ex.2). Neste exemplo, também se verifica a tradução da

expressão *prêter l'oreille*, que pode ser traduzida por “prestar ouvido” e não é usada com frequência em português, ao contrário do francês. Traduziu-se por “ouvir com atenção”. Pode-se considerar esse exemplo como adaptação local que trata de diferenças específicas entre as línguas.

Ex.1, p.18 *Original*

Oswald prêtait l'oreille autant qu'il le pouvait au bruit du vent, au murmure des vagues; [...]

Retradução

Oswald ouvia com atenção tanto quanto podia o barulho do vento, o murmúrio das ondas, [...].

Primeira tradução

Era em vão que Oswald prestava, quanto podia, ouvido ao ruído do vento, ao sussuro das vagas, [...]

Ex.2, p.23

[...] mais si les vaisseaux sillonnent un moment les ondes, la vague vient effacer aussitôt cette légère marque de servitude, et la mer reparait telle qu'elle fut au premier jour de la création.

[...] mas se os navios cortam por um momento as águas, a onda vem apagar logo essa ligeira marca de servidão e o mar reaparece tal como ele era no primeiro dia da criação.

Porém os navios, se, por um momento, cortam as águas, as ondas vêm imediatamente apagar o mais ligeiro sinal de vassalagem, e o mar torna a aparecer tal qual apareceu no primeiro dia da criação.

Ex. 3, p.24

[...] agitait aussi leur image dans les flots, et les vagues soulevées réfléchissaient de mille manières les traits sanglans d'un feu sombre.

[...] agitava também a sua imagem nas águas e as ondas revoltosas refletiam de mil maneiras os traços sanguinários de um fogo sombrio.

[...] agitava igualmente a sua imagem nas águas, e as ondas, furiosamente inquietas, apresentavam à vista, de mil maneiras diversas, o medonho reflexo de um fogo sombrio.

Neste exemplo, pode-se observar nas palavras sublinhadas a alteração que é feita na primeira tradução. Além disso, a expressão *de distance en distance* foi traduzida por “de espaço a espaço” que não mantém a idéia de “diferentes lugares” e sim de “diferentes espaços de tempo”, devido também ao uso de “continuados”. Optou-se na retradução pela expressão “ora num lugar, ora noutro” que mantém o sentido de “diferentes lugares” expresso no original.

p. 41 *Original*

Il entendit résonner les cloches des nombreuses églises de la ville ; des coups de canon, de distance en distance, annonçaient quelque grande solenité :

Retradução

Ele ouviu ressoar os sinos das numerosas igrejas da cidade e tiros de canhão, ora num lugar, ora noutro, anunciavam alguma grande solenidade.

Primeira tradução

Ouviam-se bater todos os sinos das numerosas igrejas da cidade e continuados tiros de artilharia, repetidos de espaço a espaço, pareciam anunciar alguma grande festividade.

Nos exemplos abaixo, as expressões foram traduzidas de forma que a carga semântica e a estrutura da expressão não fossem alteradas. No exemplo 1, ao invés de explicitar a expressão por “o

ponto forte da dor é amenizado” ou, como na primeira tradução “se mitiga a força da dor”, manteve-se a carga semântica de “ponta”.

Ex.1, p. 70 <u>“Ainsi la pointe de la douleur est émoussée.</u>	<u>“Dessa forma, a ponta da dor é diminuída.</u>	<u>“Desse modo se mitiga a força da dor.</u>
---	--	--

No exemplo 2, a primeira tradução altera a expressão, ocasionando o embelezamento com “calou fundo”.

Ex.2, p.107 <i>Original</i> – Lord Nelvil <u>fut blessé de cette réflexion.</u>	<i>Retradução</i> – Lorde Nelvil <u>ficou ofendido com essa reflexão.</u>	<i>Primeira tradução</i> Essa reflexão <u>calou fundo em Oswald.</u>
--	--	---

No exemplo 3, a primeira tradução explicita a expressão.

Ex.3, p.80 <i>Original</i> <u>Vous finissez comme j’ai commencé ; mais il fallait bien vous laisser l’honneur d’être plus réservé que moi, pourvu toutefois que vous n’y perdissiez rien</u>	<i>Retradução</i> <u>Você acaba como comecei, mas era preciso deixar-lhe a honra de ser mais reservado que eu, desde que você não perdesse nada com isso.</u>	<i>Primeira tradução</i> <u>Acabastes concordando comigo, e eu, sem vos causar nenhum prejuízo, vos pus fazendo um papel mais honroso e reservado que o meu.</u>
---	--	---

O exemplo 4 mostra que a primeira tradução reduz a expressão, o que acaba enfraquecendo o sentido e a construção da frase.

Ex.3, p.108 <i>Original</i> [...] c’était de ces mots qui deviennent ce qu’ils peuvent ; <u>si on les écoute, à la bonne heure ; si on ne les écoute pas, à la bonne heure encore ;</u>	<i>Retradução</i> [...] dessas palavras que se transformam no que podem, <u>se as ouço, que bom, se não as ouço, melhor ainda.</u>	<i>Primeira tradução</i> [...] dessas palavras que são o que podem ser <u>quando não se lhes dá importância.</u>
--	---	---

Assim, conforme a proposta de retradução, as expressões foram traduzidas de forma mais próxima do original, mostrando o estrangeiro, enquanto a primeira tradução revela características de adaptação.

3.2 ASPECTOS DE ESTILO E FIGURAS DE LINGUAGEM

O conceito de estilo literário é considerado pelos teóricos difícil de definir, pois é múltiplo. O fenômeno estilístico tem sido analisado na literatura sob diferentes enfoques. O estilo pode ser examinado considerando-se um indivíduo, um grupo, um país ou uma época, e pode igualmente ser definido considerando-se o autor, o leitor, ou o texto.

Otto Maria Carpeaux (1960) dá uma definição de estilo: "Escolha de palavras, escolha de construções sintáticas, escolha de ritmos dos fatos, escolha dos próprios fatos, para conseguir uma composição perfeitamente pessoal. (...) Estilo é escolha entre o que deve ficar na página escrita e o que deve ser omitido; entre o que deve perecer e o que deve sobreviver".

Deste ponto de vista, o estilo é a manifestação da individualidade. O "estilo é o homem", disse no século XVIII o francês Buffon, "o estilo é a definição de uma personalidade em termos lingüísticos" segundo Câmara Júnior (1978, p. 13). Ele é intransferível, podendo ser imitado apenas como cópia servil. Bakhtine (1984, p. 268) afirma que o estilo está ligado ao enunciado e a formas típicas de enunciados, ou seja, aos gêneros do discurso. Para o autor, o enunciado é individual e possui assim um estilo individual; o estilo está associado aos gêneros de discurso e a unidades temáticas.

No entanto, o escritor não existe isoladamente do mundo. Ele está condicionado pelo sistema cultural de seu tempo, por sua visão de classe, pelo debate artístico, pelas ideologias em confronto, pelos valores pessoais e sociais consagrados no período histórico em que vive e cria a sua obra. Existe, portanto, um outro tipo de estilo, o Estilo de época que ocorre quando certos procedimentos artísticos individuais se reproduzem e se tornam repetitivos e constantes entre uma ou mais gerações de escritores favorecidos e influenciados pelas coordenadas da época.

Mme de Staël, em seu livro *De la littérature dans ses rapports avec les institutions sociales*, no capítulo *Du Style des Écrivains et de celui des Magistrats*, define estilo como :

[...] a gradação de termos, a conveniência e a escolha das palavras, a rapidez das formas, o desenvolvimento de alguns motivos, o estilo enfim que se insinua na persuasão dos homens. Uma expressão que não muda nada no essencial das idéias, mas cuja aplicação não é natural, deve se tornar o objeto principal para a maior parte dos leitores. Um epíteto forte demais pode destruir completamente um argumento verdadeiro, a mais leve *nuance* confunde completamente a imaginação pronta para lhe seguir; uma obscuridade de redação que a reflexão penetraria facilmente cansa de repente o interesse que você inspiraria, enfim, o estilo exige algumas qualidades necessárias para conduzir os homens. [Tradução nossa] (In: STAËL. *Oeuvres complètes*, 1954, p.322-323.)

Mme de Staël, na segunda parte de *De l'Allemagne, La Littérature et les Arts* descreve o estilo perfeitamente eficaz e adaptado à emoção das sensibilidades cerebrais que caracterizam a transição do século XVII ao XIX.

No entanto, a beleza do estilo não é, é preciso convir, uma vantagem puramente exterior, pois os sentimentos verdadeiros inspiram quase sempre as expressões mais nobres e mais justas e se é permitido de ser indulgente para o estilo de um escrito filosófico, não se deve sê-lo para aquele de uma composição literária, na esfera das belas artes a forma pertence tanto à alma quanto o assunto. [Tradução nossa]

O que funda o estudo estilístico de um texto é a convicção que cada texto literário veicula uma visão subjetiva, quer dizer uma visão não neutra. Buffon em *Discours sur le style* (1753) afirma que o estilo é apenas a ordem e o movimento que se dá ao pensamento; as qualidades de um bom estilo são luminosidade, precisão, simplicidade, clareza.

Saint-Gérard (1999) afirma que Staël sustenta a idéia de que o estilo não consiste apenas em desvios gramaticais, pois ela luta a favor de uma prática de linguagem contínua e gradativa contra uma estética do descontínuo, do exagero e dos contrastes excessivos. Como a forma mais exterior pela qual se apreende o conteúdo de um texto é aquela de seu léxico, Saint-Gérard (Ibid) precisa nas palavras analisadas a relação entre a língua e a linguagem utilizada pelo escritor, pelo narrador e pelos personagens de *Corinne*. O autor analisa os termos que se referem diretamente às práticas da palavra, à atividade da linguagem e aos reflexos que a escrita literária faz espelhar quando ela se difrata no prisma do estilo: estilo de época, estilo genérico, estilo do autor. Seguem os termos com o número de ocorrência no singular e no plural. Essas ocorrências se referem à obra completa.

Accent(s) [31 + 6]	Langage(s) [27 + 2]	Phrase(s) [4 + 4]
Dialecte(s) [4 + 2]	Langue(s) [25 + 10]	Signe(s) [16 + 4]
Expression(s) [68 + 21]	Mot(s) [84 + 88]	Nom(s) [99 + 12]
Harmonie [29]	Parole(s) [33 + 100]	Silence [79]
		Style [8]

O que implica observar, a partir da análise feita por Saint-Gérard, é como esses termos foram traduzidos nos livros I, II e III, de forma a manter o estilo da autora. Essa análise permite verificar o léxico da obra e a relação desse léxico com o estilo de Staël, já que a análise estilística de um texto se baseia geralmente no estudo do vocabulário, das figuras de estilo, da sintaxe, conciliando a forma e o sentido. Apresentam-se os exemplos das ocorrências encontradas nos três livros.

Accent – Foram encontradas 5 ocorrências para *accent* nos livros I, II e III. Na retradução, foram traduzidos 4 por “acento” que mantém o galicismo e 1 por “entonação” devido ao contexto. A primeira tradução traduz *accent* por “sotaque”, “acento”, “pronúncia”, “entonação” e uma ocorrência por “tom da voz”, enquanto que a retradução mantém “acento”. A primeira tradução omite a repetição do termo nestas duas ocorrências:

Original

Ex.1, p. 75 [...] mais cet accent anglais lui rappelait tous les souvenirs de sa patrie, cet accent naturalisait pour lui tous les charmes de Corinne.

Retradução

[...] mas esse acento inglês lhe trazia à memória todas as recordações de sua pátria, esse acento naturalizava para ele todos os charmes de Corinne.

Primeira tradução

Porém a pronúncia do seu inglês lhe recordava tôdas as memórias da sua pátria e naturalizava a seus olhos todos os encantos de Corina.

Ex.2, p. 75 Corinne remercia lord Nelvil, en anglais, avec ce pur accent national, ce pur accent insulaire qui presque jamais ne peut être imité sur le continent.

Corinne agradeceu Lorde Nelvil, em inglês, com esse puro acento nacional, este acento insular que quase nunca pode ser imitado no continente.

Corina agradeceu em inglês a Lorde Nelvil, com êsse puro acento insulano que é quase impossível imitar-se no continente.

Pode-se concluir que a retradução busca manter a palavra *accent* por “acento”, cognato latino correspondente e assim segue o seu projeto de retradução da letra.

Expression(s) – Foram encontradas 11 ocorrências para *expression(s)*, todas traduzidas por “expressão” ou “expressões”. Suas oitenta e oito ocorrências no total da obra marcam a importância do termo, seu conteúdo denotativo e conotativo, tanto no que diz respeito à linguagem verbal quanto aquela da pintura e da música. Em uma das ocorrências, a primeira tradução não mantém a repetição:

Original

p. 52. Il releva l’originalité des expressions de Corinne, de ces expressions qui naissaient toutes de son caractère et de sa manière de sentir,

Retradução

Ressaltou a originalidade das expressões de Corinne, dessas expressões que nascem todas de seu caráter e de sua maneira de sentir, [...]

Primeira Tradução

Exaltava a originalidade das expressões de Corina, nascidas tôdas da sua maneira de sentir,

Harmonie – Foram encontradas 9 ocorrências, entre elas 3 para o adjetivo *harmonieux* e 1 para *harmonieuse*. Em uma delas, *sons harmonieux* foi traduzido na primeira tradução por “doces músicas” e *harmonie* por “igualdade”, mas nas demais foram traduzidas por “harmonia” e “harmonioso”. A retradução mantém a tradução de “harmonia”, o que resulta em um tipo de reforço

ao emprego de *harmonie* e seu valor na estética geral sustentada pela autora, no seu estilo gradual e harmonioso.

Langage(s) – Foram encontradas 5 ocorrências, todas traduzidas por “linguagem ou linguagens” na retradução e na primeira tradução.

Langue(s) – Esse vocábulo evoca um dos principais objetos de reflexão na obra. A primeira tradução traduziu *langue* por “voz” em uma ocorrência nas 10 encontradas.

<i>Original</i>	<i>Retradução</i>	<i>Primeira tradução</i>
p.72 Le son de voix touchant et sensible de Corinne, en faisant entendre cette <u>langue</u> italienne si pompeuse et si sonore,	O som da voz tocante e sensível de Corinne, fazendo ouvir essa <u>língua</u> italiana tão pomposa e tão sonora,	O som tocante e sensível da voz de Corina, fazendo-se ouvir essa <u>voz</u> italiana tão sonora e pomposa,

Mot(s) - Esse termo essencial na construção do estilo de Corinne é empregado diversas vezes, o que marca uma multiplicidade de efeitos de sentidos, que são reduzidos pelas condições de determinação contextual do vocábulo. Foram localizadas 19 ocorrências e entre elas, a primeira tradução omite uma e altera outra. No exemplo 1, a perífrase “não acrescentou mais nenhuma palavra” é mantida como no original; a primeira tradução não reproduz a figura de linguagem.

<i>Original</i>	<i>Retradução</i>	<i>Primeira tradução</i>
Ex.1, p.109 [...] et il n’ajoute pas un <u>mot</u> de plus.	[...] e ele não acrescentou mais nenhuma <u>palavra</u> .	[...] Essa foi a sua única resposta.

No exemplo 2, a primeira tradução omite *mot*. O emprego do demonstrativo *ce, ces*, “esse(s), essa(s)” em 6 das 19 ocorrências articula a relação do vocábulo *mot* com o seu ambiente contextual que remete às palavras pronunciadas anteriormente.

<i>Original</i>	<i>Retradução</i>	<i>Primeira tradução</i>
Ex.2, p.15 En achevant ces <u>mots</u> , le comte d’Erfeuil salua lord Nelvil de la meilleure grâce du monde, convint de l’heure du départ pour le jour suivant, et s’en alla.	Dizendo essas <u>palavras</u> , o Conde de Erfeuil saudou Lorde Nelvil com a melhor cortesia do mundo, combinou a hora da partida para o dia seguinte e saiu.	<u>Assim dizendo</u> , o Conde de Erfeuil cumprimentou Lorde Nelvil com a maior cortesia e saiu, depois de terem ajustado a hora em que deviam viajar, no dia seguinte.

Nom(s) – Foram encontradas 15 ocorrências para *nom* nos três primeiros livros. Este termo é empregado como nome próprio ou de família dos personagens de Corinne ou referindo-se a figuras

históricas como Petrarca e Tasso. Há um parágrafo com três ocorrências de *nom*; a primeira tradução omite a terceira.

Nesse exemplo, o narrador reforça no nome de família desconhecido da poetisa Corinne. A repetição de *nom* é omitida na primeira tradução, reduzindo o efeito repetitivo.

<i>Ex.2, p.43-44 Original</i>	<i>Retradução</i>	<i>Primeira tradução</i>
Son <u>nom</u> de famille était ignoré. Son premier ouvrage avait paru cinq ans auparavant, et portait seulement le <u>nom</u> de Corinne. [...] cette femme dont tout le monde parlait, et dont on ne connaissait pas le véritable <u>nom</u> , [...]	Seu <u>nome</u> de família era desconhecido. Sua primeira obra havia aparecido cinco anos antes e levava somente o <u>nome</u> de Corinne. [...] Esse mistério e essa publicidade a um mesmo tempo, essa mulher de quem todo mundo falava e de quem não se conhecia o verdadeiro <u>nome</u> [...]	Ignorava-se igualmente o seu <u>nome</u> de família, pois a sua primeira obra, que aparecera cinco anos antes, tinha apenas o <u>nome</u> de Corina. [...] Este mistério e esta publicidade a um mesmo tempo, essa mulher de quem todo mundo falava sem que verdadeiramente a conhecesse, [...]

Parole(s) - O grande número de ocorrências desse termo confirma a importância do processo elocutório na obra *Corinne ou l'Italie*. Corinne declama ou conduz com Oswald os raciocínios firmemente argumentados e articulados, os outros personagens dialogam trocando com frequência verdadeiros discursos, enquanto que a narração tende a dissertar.

No primeiro caso, *parole* remete principalmente ao ato de falar enquanto tal, no segundo caso, *parole* remete aos elementos da linguagem falada antes, evocados sob a forma de palavras ou seqüência de palavras que servem para exprimir o pensamento. Graças a essa valorização, o poder eficaz da palavra é novamente afirmado em Corinne. Buscou-se manter esse poder e traduzir *parole* por “palavra”. Entre as 14 ocorrências encontradas, algumas alterações puderam ser percebidas na primeira tradução. No exemplo 1, a primeira tradução explicita o contexto, o que representa um processo de adaptação.

<i>Original</i>	<i>Retradução</i>	<i>Primeira tradução</i>
Ex.1, p.8 Mais les gens du peuple, à qui leurs supérieurs se confient rarement, s’habituent à découvrir les sentiments autrement que par la <u>parole</u> [...]	Mas as pessoas do povo, as quais seus superiores raramente se confiam, acostumam-se a descobrir os sentimentos de outra maneira, não só pela <u>palavra</u> [...]	É que a gente do povo, a qual os seus superiores raramente se confiam, habitua-se a descobrir nas <u>fisionomias</u> os sentimentos de cada um.

No exemplo 2, a primeira tradução não mantém a perífrase.

<i>Ex.2, p.51 Original</i>	<i>Retradução</i>	<i>Primeira tradução</i>
Le prince Castel-Forte prit la <u>parole</u> , [...]	O príncipe Castel-Forte tomou a <u>palavra</u> [...]	O Príncipe de Castel-Forte começou a falar.

No exemplo 3, o enfoque no original é direcionado à língua italiana e também às palavras que Corinne pronunciava, palavras em italiano. A primeira tradução transfere o enfoque todo ao idioma, à língua italiana e não traduz *parole*.

Ex.3, p.72 *Original*

[...] mais quand ces paroles italiennes, brillantes comme un jour de fête, retentissantes comme les instruments de victoire que l'on a comparés à l'écarlate parmi les couleurs ; quand ces paroles, encore tout empreintes des joies qu'un beau climat répand dans tous les coeurs [...]

Retradução

Mas quando essas palavras italianas, brilhantes como um dia de festa, retumbantes como os instrumentos de vitória que se compararam com o escarlate entre as cores, quando essas palavras, ainda todas impressas das alegrias que um belo clima espalha em todos os corações [...]

Primeira tradução

Porém quando a língua italiana, brilhante como um dia de festa, retumbante como um instrumento de vitória, a língua a qual se deu a primazia entre tôdas, como ao escarlate na lista das côres, quando esse idioma, animado pela alegria que um belo clima derrama em todos os corações [...]

Phrase(s) – Nas duas ocorrências encontradas para *phrase* pode-se perceber a alteração na primeira tradução.

Ex.1, p. 15 *Original*

Oswald, après les premières phrases de politesse, fut plusieurs heures sans dire un mot ;

Retradução

Oswald, depois das primeiras frases de formalidade, permaneceu várias horas sem dizer uma palavra.

Primeira tradução

Depois das primeiras expressões de civilidade, Oswald conservou-se, conforme o seu costume, sem dizer uma palavra durante largas horas.

Ex.2, p.17 Il jouait avec les mots, avec les phrases, d'une façon très-ingenieuse [...]

Ele jogava com as palavras, com as frases, de maneira muito engenhosa, [...]

Êle jogava, por assim dizer, com as palavras, de maneira a mais engenhosa [...]

Silence - Foram encontradas 6 ocorrências.

Style - Foi encontrada uma ocorrência.

O estilo não consiste somente no léxico e nos desvios gramaticais. Esses elementos compõem o conjunto da obra e devem ser observados constantemente no processo de tradução. A primeira tradução por vezes omite ou altera o léxico analisado. A retradução manteve os mesmos correspondentes lexicais em português, por não haver a necessidade de omiti-los ou explicitá-los e buscando manter esse léxico característico usado pela autora que é seu estilo e a letra da obra.

O estilo de Staël em *Corinne* se concentra na gradação dos termos, na *nuance* e na escolha pontual das palavras. Para analisar os aspectos referentes ao estilo, buscaram-se reparar todos os traços estilísticos, quaisquer que sejam, que singularizam a escritura e a língua do original e os fazem uma rede de correlações sistemáticas.

As figuras de linguagem também chamadas figuras de estilo - *figures de style* (França), são estratégias literárias que conferem ao texto um caráter literário ou poético que o escritor pode aplicar no texto para conseguir um efeito determinado na interpretação do leitor. São formas de expressão mais localizadas em comparação às funções da linguagem, que são características globais do texto. Podem relacionar-se com aspectos semânticos, fonológicos ou sintáticos das palavras afetadas. As figuras de linguagem são usadas também na linguagem quotidiana. De acordo com Marpeau (2005, p.6), buscar no texto as figuras de estilo permite operar uma leitura aprofundada desse texto, que pode ser chamada de uma leitura estilística, a fim de descobrir o seu sentido profundo e de explicitar a sua estética. Com esse objetivo, voltado para a análise e comparação entre o texto original, a primeira tradução e a retradução nossa, foram selecionados apenas os exemplos de figuras de linguagem que apresentam aspectos a serem comentados a partir da primeira tradução e a proposta de retradução nossa, baseada no projeto de tradução. Essa análise permitirá verificar mais sobre o estilo da autora na obra.

Seguem os exemplos de figuras de estilo encontrados a partir do original e os respectivos comentários. São comentadas também as figuras de linguagens que não constam no original, mas que foram construídas pela primeira tradução. As definições sobre as figuras de linguagem foram feitas baseadas nas leituras de Cunha (1985 p.602-616), Cherubim (1989) e Marpeau (2005).

1- Anadiplose

Anadiplose é a figura de linguagem que consiste na repetição de palavra ou expressão de fim de um membro de frase ou começo de outro membro de frase. No exemplo 1, essa repetição é utilizada para reforçar a infinitude do mar que evoca o pensamento de forma incessante. Nesse exemplo 1, na primeira tradução, observa-se que a repetição de “sem cessar” não é mantida e alterada pela expressão “de contínuo”.

Original

Ex.1, p.5 D’ailleurs le spectacle de la mer fait toujours une impression profonde ; elle est l’image de cet infini qui attire sans cesse la pensée, et dans lequel sans cesse elle va se perdre.

Retradução

Além disso, o espetáculo do mar causa sempre uma impressão profunda: ele é a imagem desse infinito que evoca incessantemente o pensamento, e no qual incessantemente vai perder-se.

Primeira tradução

Além disso, o espetáculo do mar causa sempre uma profunda impressão, pois êle é a imagem do infinito que atrai sem cessar nosso pensamento e no qual o nosso pensamento de contínuo vai perder-se.

O exemplo 2 mostra que a anadiplose é mantida pela primeira tradução pela inclusão da conjunção “ora” na primeira tradução para alternar as ações realizadas por Lord Nelvil e a repetição de “tanta” para enfatizar “destreza e força”. A retradução mantém a figura de linguagem com a repetição de “quando” e “uma”, como no original.

Ex.2 p. 7 *Original*

Deux ou trois fois, dans le passage de Harwich à Embden, la mer menaçait d'être orageuse ; lord Nelvil conseillait les matelots, rassurait les passagers, et quand il servait lui-même à la manoeuvre, quand il prenait pour un moment la place du pilote, il y avait, dans tout ce qu'il faisait, une adresse et une force [...]

Retradução

Duas ou três vezes, na passagem de Harwich a Emden I, o mar ameaçou tornar-se tempestuoso; Lord Nelvil aconselhava os marinheiros, acalmava os passageiros e quando ele mesmo executava a manobra, quando ele assumia por um momento o lugar do piloto, havia em tudo o que fazia uma destreza e uma força [...]

Primeira tradução

Durante a passagem de Harwich e Embden, por duas ou três vezes o mar se tornou tempestuoso, e Lorde Nelvil ora aconselhando a tripulação, ora animando os passageiros e ajudando, êle mesmo, as manobras, ora tomando por momentos o lugar do piloto, deixava claramente perceber que alma é que dirige calmamente as nossas ações, pois em tudo que êle fazia havia tanta destreza e tanta fôrça [...]

No exemplo 3, a repetição é mantida na primeira tradução com a palavra “nenhuma” do lugar de “ausência”.

Ex.3,p.110

d'enthousiasme, absence de opinion, absence de sensibilité, un peu d'esprit combiné avec ce trésor négatif

Absence

Ausência de entusiasmo, ausência de opinião, ausência de sensibilidade, um pouco de espírito combinado com esse tesouro negativo,

Nenhum

entusiasmo, nenhuma opinião, nenhuma sensibilidade. Qualquer espírito combinado com êsse tesouro negativo

Pode-se observar também que a primeira tradução constrói uma anadiplose. No exemplo 4, na primeira tradução há repetição de “quem sabe” e a tradução “dizia consigo mesmo” que reforçam além do original.

Ex. 4, p. 4 *Original*

Qui sait, se disait-il, si les ombres des morts peuvent suivre partout les objets de leur affection ?

Retradução

Quem sabe, dizia-se, se as sombras dos mortos podem seguir por toda parte os objetos de sua afeição?

Primeira tradução

“Quem sabe”, dizia consigo mesmo, - “quem sabe se as sombras dos mortos não podem seguir por tôda a parte os objetos da sua afeição?”

Neste exemplo, repete-se o advérbio *très* na retradução, enquanto a primeira tradução não reproduz a figura de linguagem.

<p>Ex. 5, p. 45 <i>Original</i> Une musique <u>très</u>-belle et <u>très</u>- éclatante précéda l'arrivée de la marche triomphale.</p>	<p><i>Retradução</i> Uma música <u>muito</u> bela e <u>muito</u> retumbante precedeu a chegada da marcha triunfal.</p>	<p><i>Primeira tradução</i> A música, bela e brilhante, anunciou, por fim, a marcha triunfal.</p>
---	---	--

A escolha em não omitir o pronome nós em português é justificada pela reprodução da anadiplose.

<p>Ex. 6, p. 2 <i>Original</i> Quand <u>on</u> souffre, <u>on</u> se persuade aisément que l'<u>on</u> est coupable, et les violens chagrins portent le trouble jusque dans la conscience.</p>	<p><i>Retradução</i> Quando <u>nós</u> sofremos, persuadimo- <u>nos</u> facilmente de que <u>nós</u> somos culpados, e os violentos pesares levam o desassossego até a consciência.</p>	<p><i>Primeira tradução</i> Quando o espírito sofre, a mais leve falta se nos afigura um crime, e em geral os desgostos violentos levam o desassossego até à consciência.</p>
--	--	--

Nestes exemplos, a primeira tradução não reproduz a anadiplose do original.

<p>Ex. 7, p. 41 <i>Original</i> Oswald se réveilla dans Rome. <u>Un</u> <u>soleil</u> éclatant, <u>un soleil</u> d'Italie frappa ses premiers regards [...]</p>	<p><i>Retradução</i> Oswald despertou em Roma. <u>Um</u> <u>sol</u> resplandecente, <u>um sol</u> da Itália atingiu seus primeiros olhares [...]</p>	<p><i>Primeira tradução</i> Oswald despertou finalmente em Roma. <u>O sol resplandecente da</u> <u>Itália</u>, ferindo-lhe os olhos, [...]</p>
<p>Ex.8, p.87 Oswald trouvait Corinne pleine de <u>grâce</u> et d'une <u>grâce</u> qui lui était toute nouvelle.</p>	<p>Oswald achava Corinne cheia de <u>graça</u> e de uma <u>graça</u> que lhe era toda nova.</p>	<p>Oswald achava Corina um modelo de <u>graça</u> para êle inteiramente nova.</p>

A retradução, como parte de seu projeto, considerou os conceitos já mencionados por Berman (1995) que para causar a “estranheza” na tradução, é preciso colocar em evidência o ritmo obtido pelas repetições, entre outros.

2- Antítese

A antítese é um recurso estilístico literário que consiste na exposição de idéias opostas e ocorre quando há uma aproximação de palavras ou expressões de sentidos opostos. Esse recurso foi especialmente utilizado pelos autores do período Barroco. O contraste que se estabelece serve, essencialmente, para dar uma ênfase aos conceitos envolvidos que não se conseguiria com a exposição isolada dos mesmos. No exemplo 1, a oposição entre “ausência” e “encontrada” não foi mantida na primeira tradução.

Ex.1, p.8 *Original*

Une telle absence de personnalité ne s'était peut-être jamais rencontrée ; sa journée se passait sans qu'il en prît aucun moment pour lui-même : il l'abandonnait aux autres par mélancolie et par bienveillance.

Retradução

Talvez não tenha sido jamais encontrada tal ausência de si; sua jornada se passava sem que ele dedicasse um momento para si mesmo, pois ele se dedicava aos outros por melancolia e por benevolência.

Primeira tradução

Talvez não se tenha ainda visto um tal esquecimento de si mesmo. O seu tempo era inteiramente distribuído pelos outros, e, ou fôsse por melancolia, ou por benevolência, passaram-se os dias sem que êle tivesse um momento para si.

Nestse trecho 2, o original não apresenta este recurso, mas na primeira tradução o contexto foi aproveitado e a antítese foi introduzida.

Ex. 2, p.4. *Original*

Quelque chose d'aride s'empare de son coeur ; il n'était plus le maître de verser des larmes quand il souffrait [...]

Retradução

Alguma coisa árida invadiu seu coração: não era mais o mestre em derramar lágrimas quando sofria, [...]

Primeira tradução

Apossou-se do seu coração uma espécie de aridez, que nem ao menos lhe permitia adoçar com lágrimas os seus sofrimentos, [...]

No exemplo 3, o deslocamento das frases na primeira tradução faz com que a antítese do original entre “o frio e o isolamento” e “belo céu” também fique deslocada, atenuando o contraste.

Ex. 3, p.70. *Original*

“Le froid et l'isolement du sépulcre sous ce beau ciel, à côté de tant d'urnes funéraires, poursuivent moins les esprits effrayés.

Retradução

“O frio e o isolamento do sepulcro sob esse belo céu, ao lado de tantas urnas funerárias, perseguem menos os espíritos aterrorizados.

Primeira tradução

“Debaixo dêsse belo céu os espíritos aterrados, mesmo ao lado de tantos túmulos, são menos perseguidos pela fria solidão do sepulcro.

3-Apóstrofe

Apóstrofe é uma figura de estilo caracterizada pela invocação de determinadas entidades, consoante o objetivo do discurso, que pode ser poético, sagrado ou profano. Caracteriza-se pelo chamamento do receptor, imaginário ou não, da mensagem. Em síntese, é a colocação de um vocativo numa oração. É uma característica do discurso direto. No exemplo 1, a primeira tradução não reproduz a apóstrofe. Para enfatizar, foi colocado vocativo na proposta de retradução.

p.16 *Original*

– Mon Dieu, répondit le comte d'Erfeuil, je sais ce qu'il faut croire de ce pays-là, je ne m'attends pas du tout à m'y amuser.

Retradução

– Ó Meu Deus, respondeu o Conde de Erfeuil, eu sei o que é preciso pensar desse país, eu não espero de maneira alguma lá me divertir.

Primeira tradução

– Bem! Respondeu o Conde. – Isso poderia acontecer se eu não tivesse ainda a idéia formada a respeito daquele país.

3- Eufemismo

Eufemismo figura de estilo que consiste em suavizar a expressão de uma idéia modesta, substituindo o termo contundente por palavras ou circunlocações menos desagradáveis ou mais polidas. No trecho 1, a primeira tradução usa um comparativo de superioridade, alterando o seu sentido. Percebe-se que a primeira tradução usa o comparativo de superioridade com o objetivo de suavizar a descrição do Conde de Erfeuil feita pelo narrador e a nossa retradução manteve o comparativo de inferioridade, como no original.

Ex.1, p.13 *Original*

[...] et il avait dans sa conversation une légèreté vraiment admirable, quand il parlait de ses propres revers, mais moins admirable, il faut en convenir, quand elle s'étendait à d'autres sujets.

Retradução

[...] e tinha em sua conversa uma leveza verdadeiramente admirável quando falava de seus próprios reveses, mas menos admirável, é preciso concordar, quando ela se estendia a outros assuntos.

Primeira tradução

[...] e havia até na sua narrativa uma leveza verdadeiramente admirável quando falava de seus próprios reveses, ao passo que, tratando de outros assuntos, a sua conversação era a mais sisuda e mais interessante.

No exemplo 2, o eufemismo é apagado na primeira tradução.

Ex2, p. 69 *Original*

Tous nos chefs-d'oeuvre sont l'ouvrage de ceux qui ne sont plus, et le génie lui-même est compté parmi les illustres morts.

Retradução

Todas nossas obras-primas são trabalhos daqueles que não existem mais e o próprio gênio é considerado entre os ilustres mortos.

Primeira tradução

Tôdas as nossas obras primas são produções de gente que morreu, e o próprio gênio só reluz no meio dos mortos.

4- Inversão

A inversão é o rompimento da ordem direta dos termos da oração (sujeito, verbo, complementos, adjuntos) ou de nomes e seus determinantes. Esses termos invertidos são postos em relevo por meio desse processo. Nos exemplos 1 e 2, observa-se que a primeira tradução faz uso desse recurso de linguagem que não consta no original. No exemplo 3, a primeira tradução não mantém a inversão do original.

Ex.1, p.31 *Original*

Un frissonnement inexprimable s'empare d'Oswald à ce spectacle [...]

Retradução

Um arrepio inexprimível tomou conta de Oswald diante desse espetáculo; [...]

Primeira tradução

Ante êste espetáculo, que lhe despertava penosas idéias, um terrível estremecimento se apossou de Oswald.

<p>Ex.2, p.36 Son goût pour les arts ne s'était point encore développé ; <u>il n'avait vécu qu'en France</u>, où la société est tout, et à Londres, où les intérêts politiques absorbent presque tous les autres : [...]</p>	<p>Seu gosto pelas artes não estava absolutamente ainda bem desenvolvido; <u>vivera apenas na França</u>, onde a sociedade é tudo, e em Londres, onde os interesses políticos absorvem quase todos os outros.</p>	<p><u>Tendo vivido unicamente em França</u>, onde a sociedade é tudo, e em Londres, onde os interesses políticos absorvem quase todos os outros, não tinha ainda o gosto bem desenvolvido [...]</p>
--	---	---

No exemplo 3, a primeira tradução não mantém a inversão do original.

<p>Ex.3, p.42 <i>Original</i> mais l'enthousiasme qu'inspirent aux italiens tous les talens de l'imagination [...]</p>	<p><i>Retradução</i> Mas o entusiasmo que inspiram nos italianos todos os talentos da imaginação [...]</p>	<p><i>Primeira tradução</i> Mas o entusiasmo que os talentos da imaginação inspiram aos italianos [...]</p>
--	--	---

5- Ironia

Ocorre ironia quando, pelo contexto, pela entonação, ou pela contradição de termos, sugere-se o contrário do que as palavras ou orações parecem exprimir. A intenção é, geralmente, depreciativa ou sarcástica, embora o sarcasmo tenha um tom mais agressivo. Esta figura, que se caracteriza pelo emprego inteligente de contrastes, usados literariamente para criar ou ressaltar certos efeitos humorísticos.

Neste exemplo, o texto original ressalta a fala irônica do Conde de Erfeuil por meio do emprego de itálico. A primeira tradução atenua a ironia, alterando completamente a maneira sarcástica dita pelo Conde. A retradução reproduz a ironia, inclusive com a marca do itálico no texto.

<p>p.79 <i>Original</i> – Ah, mon cher comte, dit en riant M. d'Erfeuil, vous vous adoucissez donc depuis que vous savez que Corinne m'a répondu ; mais enfin <u><i>je vous aime et tout est pardonné.</i></u></p>	<p><i>Retradução</i> – Ah, meu caro conde, disse rindo o Senhor de Erfeuil. Você ficou amável depois que soube que Corinne me respondeu, mas enfim, <u><i>eu o amo e tudo está perdoado.</i></u></p>	<p><i>Primeira tradução</i> – Ah ! Meu querido conde ! repetiu de Erfeuil, sorrindo, como ficastes doce só de saber que Corina me respondeu! <u>Enfim, eu sou vosso amigo e vos perdoou tudo [...]</u></p>
--	--	--

6- Personificação

A personificação ou prosopopéia, é a figura pela qual o orador ou escritor empresta sentimentos humanos e palavras a seres inanimados, a animais, a mortos ou a ausentes. No trecho 1,

observa-se que a primeira tradução modifica a personificação e o exemplo 2 trata-se de personificação que não consta no original:

<i>Original</i>	<i>Retradução</i>	<i>Primeira tradução</i>
Ex1, p.1[...] des remords inspirés par <u>des scrupules délicats</u> aigrissaient encore ses regrets, [...]	[...] circunstâncias cruéis, <u>remorsos inspirados por escrúpulos delicados</u> amargavam ainda mais seus desgostos [...]	[...] e algumas circunstâncias cruéis, incessantes remorsos inspirados pela <u>delicadeza dos seus escrúpulos</u> , amargavam-lhe cada vez mais os desgostos [...]
Ex.2, p.28 Ce n'étaient point de méchantes femmes, mais des imaginations superstitieuses vivement frappées par un grand malheur.	Não eram de modo algum mulheres más, porém imaginações supersticiosas vivamente atingidas por uma grande desgraça.	Essas palavras cruéis não eram, contudo, <u>ditadas por maus corações</u> , mas por imaginações supersticiosas e vivamente feridas pelo desastre.

Neste exemplo 3, mesmo que de uma outra forma, a personificação foi mantida na retradução.

<i>Original</i>	<i>Retradução</i>	<i>Primeira tradução</i>
Ex.5, p. 43 On se disputait pour savoir quelle ville <u>d'Italie lui avait donné la naissance</u> , [...]	Disputavam-se para saber qual <u>cidade da Itália lhe havia visto nascer</u> [...]	Ignorava-se absolutamente <u>em que cidade italiana ela nascera</u> [...]

7 - Perífrase

Em termos gerais, perífrase significa qualquer sintagma ou expressão idiomática mais desenvolvida e mais ou menos óbvia ou direta que substitui outra. Contudo, o termo é mais utilizado para identificar uma figura de linguagem que também substitui uma expressão curta e direta por outra mais extensa e carregada de maior ou menor simbolismo, estando, neste caso, intimamente relacionada com a antonomásia. O seu uso pode justificar-se por diversas razões, como a não repetição da mesma palavra em frases próximas ou na mesma frase; para engrandecer o assunto tratado (neste caso, ligada à hipérbole) ou, pelo contrário, para não lhe darmos demasiado importância.

Neste exemplo, a perífrase é utilizada no diálogo pelo Conde de Erfeuil com o intuito de enfatizar e exagerar a narração. A primeira tradução mantém a figura de linguagem, porém com modificações. A retradução conserva a figura de linguagem da mesma forma apresentada no original, pois o efeito em português é o mesmo, não há necessidade de alterar a forma.

Ex.1, p.88 *Original*

– Oui, madame, lui répondis-je, c'est lui ; et Corinne alors fondit en larmes. Elle n'avait pas pleuré pendant l'histoire

Retradução

Sim, senhora, é ele, respondi-lhe. E Corinne então se derreteu em lágrimas. Ela não havia chorado durante a história

Primeira tradução

– Sim, senhora, é ele mesmo, respondi. Os olhos dela se inundaram de pranto. Enquanto durara a narração, ela não derramou uma só lágrima.

8- Zeugma

O zeugma, figura de linguagem abordada nos exemplos abaixo, liga sintaticamente duas ou várias palavras ou grupo de palavras, subordinando-os a uma mesma palavra, geralmente um verbo, sem que ela seja repetida. Quando um termo da frase é omitido, a posição do constituinte elido é, na língua escrita, assinalada por uma vírgula. Nem sempre a forma suprimida pode coincidir morfologicamente com o seu antecedente, podendo ser uma forma “cognata” ou “semelhante”. A nuância de significação dessa figura é importante: manifesta um conjunto de características do personagem Oswald, sem explicitar e repetir o verbo *avoir*, conferindo assim um caráter gradativo e enfático à construção da frase. No exemplo 1, a primeira tradução não mantém esse caráter gradativo, pois inclui “além disso” ao final.

Original

Ex.1, p.1. Il avait une figure noble et belle, beaucoup d'esprit, un grand nom, une fortune indépendante; [...]

Retradução

Tinha um porte nobre e belo, muito espírito, um grande nome, uma fortuna independente; [...]

Primeira tradução

Homem de bela estampa, era dotado de muito espírito e possuía, além disso, um grande nome e uma fortuna independente.

No exemplo 2, a primeira tradução não refaz a figura de linguagem com a omissão de “incapaz” na comparação, pois acrescenta “inimitável” no lugar de “incapaz de imitar”.

Original

Ex.2, p. 90 [...] et que son esprit était aussi incapable d'imiter, que son caractère de feindre.

Retradução

[...] e que seu espírito era tão incapaz de imitar quanto seu caráter de fingir.

Primeira tradução

[...] e que o seu espírito era tão inimitável quanto o seu caráter era incapaz de fingimento.

Pode-se reconhecer a personalidade do autor, graças a tal traço que lhe é particular. Trata-se da utilização individual feita pelo autor de processos estilísticos universais, por meio da estilística de sua língua. O léxico, o tipo de discurso, a descrição e algumas figuras de linguagem do original foram analisados com o objetivo de verificar a maneira como esses aspectos de estilo foram traduzidos e, no

que diz respeito aos problemas de tradução, verificar os efeitos da tradução na integridade estilística e semântica da obra original.

O estudo e a análise dos aspectos de estilo, a partir do original, permitiram verificar na primeira tradução casos de modificação desses aspectos próprios da autora. Mesmo se no geral a tradução respeita a estética do original, pode-se perceber um descentramento, pois a primeira tradução adapta o original, modificando os elementos estilísticos na busca de lhes impor uma nova individualidade.

A análise das figuras de linguagem permitiu perceber que a primeira tradução, apesar de preservar em sua maioria as figuras de linguagem tal como elas são apresentadas no original, por vezes constrói novas figuras de linguagem ou omite algumas delas, com relação ao texto original. A nossa retradução mantém as figuras de estilo do original, preservando assim seu estilo, ritmo, enfim a sua *letra*.

A descrição, outro aspecto característico da obra, interrompe a narração e no texto romanesco ela raramente tem um valor documentário, ela dá preferencialmente um quadro à narração. No romance do século XIX a descrição se tornou importante, ela é sempre uma passagem virtuosa na medida em que ela faz aparecer a riqueza do léxico. Ao longo da obra a descrição é feita, na maioria das vezes, por esse narrador onisciente que muitas vezes assume o papel de guia, assim como Corinne descreve a Itália. É por meio da voz do narrador que o leitor conhece também os personagens. No livro I, a cena do incêndio de Ancona é descrita pelo narrador com o uso da hipotipose, figura de estilo que consiste em descrever uma cena de maneira tão chocante, que cria um efeito real e faz o leitor tenha a sensação de que as presencia pessoalmente. Nos exemplos 1 e 2, a primeira tradução fortifica a descrição por meio da inclusão de advérbios, adjetivos e explicitações. Pôde-se perceber também que a maioria das explicitações encontradas ao longo da tradução dos três primeiros livros são feitas no momento de descrição do narrador.

Ex.1, p. 47 *Original*

[...] on apercevait bien qu'elle était contente d'être admirée [...]

Retradução

[...] percebia-se bem que ela estava contente de ser admirada, [...]

Primeira tradução

Percebia-se claramente a viva alegria de que ela estava possuída, vendo-se tão admirada.

Ex. 2, p.33 *Original*

Lord Nelvil voyant alors que les flammes gagnaient toujours plus la maison, et qu'il était impossible de décider cet insensé à se sauver lui-même, le saisit dans ses bras, [...]

Retradução

Lorde Nelvil, vendo então que as chamas ganhavam cada vez mais a casa e que era impossível de decidir aquele insensato a salvar-se a si mesmo, apanhou-o em seus braços, [...]

Primeira tradução

O perigo aumentava de momento a momento. Vendo que as chamas o ameaçavam já de muito perto e que era impossível àquele insensato salvar-se a si mesmo, Lorde Nelvil o tomou nos braços com uma força que parecia sobrenatural.

Neste exemplo, pode-se perceber a alternância entre o discurso narrativizado e o discurso direto, marcado pelas aspas e pela expressão *continua-t-il*. Na primeira tradução, esses marcadores são omitidos e o discurso se torna apenas indireto. Como este exemplo, foram verificados ao longo da tradução outros exemplos de modificação da forma do discurso.

p. 53 *Original*

Il s'étendit sur son talent d'improviser, qui ne ressemblait en rien à ce qu'on est convenu d'appeler de ce nom en Italie. "Ce n'est pas seulement, continua-t-il, à la fécondité de son esprit qu'il faut l'attribuer, mais à l'émotion profonde qu'excitent en elle toutes les pensées généreuses ;

Retradução

Fez ouvir sobre o seu talento de improvisar que não se parecia em nada ao que se convém chamar por esse nome na Itália. "Não é somente, continuou ele, à fecundidade de seu espírito que é preciso atribuí-lo, mas à emoção profunda que excita nela todos os pensamentos generosos;

Primeira tradução

Quanto ao seu talento de improvisar, afirmou êle que em nada se assemelhava ao que até então assim se chamara na Itália. Não é somente à fecundidade do seu espírito que se deve atribuir ao seu dom de improviso, mas à profunda emoção que excitam na sua alma todos os pensamentos generosos.

3.3 ASPECTOS CULTURAIS

O comentário sobre os aspectos culturais, assim como sobre os outros aspectos, caracteriza a análise do processo tradutório. Os traços culturais da obra devem ser mantidos como parte da proposta de retradução estrangeirizante. Essas marcas culturais também caracterizam a obra traduzida como estrangeira e transmissora de uma cultura, a cultura do "outro".

Os aspectos culturais mantidos pela nossa retradução são demonstrados pela escolha em manter os nomes dos personagens na forma apresentada no original Corinne, Oswald, Conde de Erfeuil, enquanto a primeira tradução apresenta os nomes Corina, Oswald, Conde de Erfeuil. Os títulos de nobreza, *pair*, *lord*, *comte e mylord* foram traduzidos e mantidos com letra maiúscula para dar destaque, apesar de estarem em minúscula no original: Lorde Nelvil, Conde de Erfeuil, Milorde. Segundo a definição do Le Robert - *pair*: nas Constituições de 1814 e 1830, membro da Assembléia legislativa ou *Chambre des pairs*. ex.: *pair de France; pair d'Écosse*. De acordo com Houaiss, milorde - *milord, do inglês, my lord* 'meu senhor', tratamento que se dá na Inglaterra aos lordes ou pares, quando se lhes dirige a palavra. Senhor Conde, meu senhor, foi mantido com minúscula na retradução. Os títulos de nobreza foram traduzidos, pois existem equivalentes e são conhecidos dessa forma em português. A primeira tradução apresenta os títulos de nobreza traduzidos em português, em maiúsculo "Par, Lorde, Conde e Milorde".

Os nomes de lugares, cidades, países, entre outros; foram traduzidos pelos equivalentes em português, quando possível, como *Édimbourg*/Edimburgo, *Rhin*/Reno, *Ancone*/Ancona, *Levant*/Levante, *mer Adriatique*/mar Adriático, *État ecclésiastique*/Estado eclesiástico, *Tyrol*/Tirol. Em alguns nomes, manteve-se o nome original, por ser conhecido em português dessa forma como *A colonne Antoine*, traduziu-se por “Coluna Antonine” e *le dôme des Invalides*, por “o domo dos Invalides”, na primeira tradução consta “coluna Antonia” e “o zimbório dos Inválidos”.

O nome da catedral *S. Ciariaco*, foi traduzido por “S. Ciríaco”, com abreviação de *Saint, São*, *la porte du Peuple* por “a Porta do Povo” e acrescentou-se breve nota explicativa e *la Marche d’Ancone* por “A região de Ancona”, com uma nota explicativa (N.d.T). O *Corso*, (*do it.* curso, percurso, viagem por mar), não foi traduzido, manteve-se o original em italiano, com uma breve nota explicativa. O nome do bairro onde se situa a casa de Corinne, em francês *Transtéverins*, foi mantido pela forma em italiano, “Transtevere”, por ser mais conhecida. No original consta o nome antigo da cidade, *Emden*, mas traduziu-se pelo nome atual da cidade “Emden” e acrescentou-se nota explicativa. A primeira tradução mantém o nome *Emden*. O nome da cidade austríaca *Innsbruck* foi mantido por *Innsbruck* e foi acrescentada nota da tradutora, pois consta no original a grafia *Inspruck* e na primeira tradução *Inspruk*.

No exemplo 1, optou-se em traduzir por “portas” e não por “barreiras”, pois nas cidades antigas e medievais, “porta” era a grande abertura na muralha que protegia a cidade, por onde passavam pessoas, carros de guerra, cavaleiros etc. Na Idade Média, o bairro dos judeus era cercado por muralhas e fechado por portas durante a noite para defesa dos católicos que o recusavam.

<i>Original</i>	<i>Retradução nossa</i>	<i>Primeira tradução</i>
p.28. [...] on lui dit qu’ils partaient du quartier des Juifs : l’officier de police avait coutume de fermer <u>les barrières</u> de ce quartier le soir [...]	[...] <u>disseram-lhe</u> que eles saíam do bairro dos judeus. O oficial de polícia tinha o costume de fechar <u>as portas</u> desse bairro à noite [...]	[...] soube que era do bairro dos judeus. O oficial da polícia costumava fechar tôdas as noites <u>as portas</u> daquele distrito [...].

No livro II, traduziu-se *Sybille du Dominiquin* por Sibila de Domenico. A primeira tradução mantém Sibila de Dominiquin. Domenico Zampieri, conhecido como Domenichino, foi um pintor italiano do século XVII.

Appartement foi traduzido por “aposentos”, pois em português “apartamento” é datado do fim do século XIX e em francês é usado desde o século XVI. A primeira tradução omitiu a palavra *appartement*.

<i>Original</i>	<i>Retradução</i>	<i>Primeira tradução</i>
p.82. Corinne n'était point encore dans son cabinet lorsqu'Oswald arriva ; en l'attendant, il se promenait avec anxiété dans son <u>appartement</u> ; il y remarquait, dans chaque détail, [...]	Corinne não estava ainda na sua sala quando Oswald chegou. Esperando-a, ele andava com ansiedade de um lado a outro pelos <u>apostos</u> e percebia, em cada detalhe que via, [...]	Quando eles chegaram Corina ainda não estava nessa sala. Enquanto a esperavam, Oswald esperava, inquieto, notando cada detalhe, [...]

Outro aspecto é a tradução de *midi*. O *midi* é mencionado no texto para opor o norte e o sul do continente europeu, ou seja, Inglaterra e Itália. Em francês é corrente dizer *le peuple du midi*, mas em português o uso de “meio-dia” no sentido de sul de um território, é raramente usado. Dessa forma, optou-se por traduzir “os povos do sul, a região do sul”, no lugar de meio-dia, ao contrário de algumas ocorrências na primeira tradução:

<i>Original</i>	<i>Retradução</i>	<i>Primeira tradução</i>
[...] la vie brillante <u>du midi</u> /	a vida brilhante <u>do sul</u> /	a vida brilhante <u>do meio-dia</u> .

Algumas “estranhezas” como a tradução de *midi* para “meio-dia” não foram mantidas, pois não são elementos característicos da obra original. A tradução precisa considerar e conciliar a relação lingüística e histórica, o contexto, entre outros fatores que estão relacionados às duas línguas em questão. Conforme afirma Berman (1995), o tradutor deve realizar um trabalho textual que corresponde com a textualidade do original.

3.4 OUTROS ASPECTOS LINGÜÍSTICOS DE TRADUÇÃO

Além dos aspectos semânticos, culturais e de estilo, comentam-se outros aspectos referentes à primeira tradução e à retradução. Reiterando os conceitos de Berman sobre a tradução da letra, busca-se associar a tradução às expressões da língua original, de forma que essa aproximação do original não traga desvantagens para a língua de chegada. Assim, procura-se associar às formas de estilo manifestas pelo escrito na obra original.

Quanto à sintaxe das frases, procurou-se reproduzir sempre que possível a ordem apresentada no original, o que não é problemático na maioria das vezes, devido à semelhança entre o francês e o português. Manteve-se a pontuação do texto original (ex.1), por vezes ela foi modificada quando necessário ao ritmo do período. Em muitos casos, os dois pontos no original, no sentido de causa, consequência, oposição, foram substituídos por ponto final, ou ponto e vírgula, ou ainda pela conjunção “pois” (ex.2).

Ex. 1, p.7 *Original*

Deux ou trois fois, dans le passage de Harwich à Embden, la mer menaçait d'être orageuse ; lord Nelvil conseillait les matelots, rassurait les passagers, et quand il servait lui-même à la manoeuvre, quand il prenait pour un moment la place du pilote, il y avait, dans tout ce qu'il faisait, une adresse et une force qui ne devaient pas être considérées comme le simple effet de la souplesse et de l'agilité du corps, car l'ame se mêle à tout.

Retradução

Duas ou três vezes, na passagem de Harwich a Emden I, o mar ameaçou tornar-se tempestuoso; Lord Nelvil aconselhava os marinheiros, acalmava os passageiros e quando ele mesmo executava a manobra, quando ele assumia por um momento o lugar do piloto, havia em tudo o que ele fazia uma destreza e uma força que não deviam ser consideradas como o simples efeito da leveza e da agilidade do corpo, pois a alma se mistura a tudo.

Primeira tradução

Durante a passagem de Harwich e Embden, por duas ou três vezes o mar se tornou tempestuoso, e Lorde Nelvil ora aconselhando a tripulação, ora animando os passageiros e ajudando, êle mesmo, as manobras, ora tomando por momentos o lugar do piloto, deixava claramente perceber que alma é que dirige calmamente as nossas ações, pois em tudo que êle fazia havia tanta destreza e tanta força que essas não poderiam ser consideradas unicamente como o simples efeito do desembaraço e da agilidade do corpo.

Ex.2, p.11 *Original*

Oswald aimait assez l'émotion du danger ; elle soulève le poids de la douleur, elle réconcilie un moment avec cette vie qu'on a reconquise, et qu'il est si facile de perdre.

Retradução

Oswald gostava bastante da emoção do perigo, pois ela retira o peso da dor e nos reconcilia um momento com esta vida que reconquistamos e que é tão fácil de perder.

Primeira tradução

Oswald gostava da emoção causada pelo perigo. Esse sentimento costumava aliviar em parte o peso da dor e nos reconcilia um momento com uma vida que nos parece reconquistada e que é tão fácil de perder.

A divisão dos parágrafos na primeira tradução foi reproduzida da mesma forma que no original. Na primeira tradução, encontram-se parágrafos divididos de maneira diversa da que consta no original. O tempo verbal francês *Passé Simple* foi traduzido para o Pretérito Perfeito simples, pois não há em português um tempo verbal da mesma ordem. O *Passé Simple* é utilizado em Francês, na linguagem escrita e em textos literários, para narrar o passado. O locutor apaga-se diante da narrativa e considera os acontecimentos que narra como vistos de fora, pois estão desvinculados do momento da enunciação. O *Plus-que-parfait* foi traduzido na maioria das vezes para Pretérito-mais-que-perfeito simples, usado na linguagem formal, no lugar do Pretérito-mais-que-perfeito composto.

p.24. Original

Lord Nelvil avait fixé son départ pour Rome au lendemain, lorsqu'il entendit pendant la nuit des cris affreux dans la ville [...]

Retradução nossa

Lorde Nelvil fixara sua partida para Roma no dia seguinte, quando ele ouviu, durante a noite, gritos horríveis na cidade.

Primeira trad.

Lorde Nelvil estava na véspera de partir para Roma, quando gritos aflitos, repetidos em tôda a cidade, o despertaram no maior silêncio da noite, [...]

O texto original apresenta os diálogos dos personagens principais indicados pelo travessão, de forma contínua no texto, com inclusões do narrador no meio das falas, ou seja, sem acrescentar parágrafos. Os diálogos dos personagens principais na primeira tradução se apresentam ora no corpo do parágrafo que segue, ora separados do parágrafo.

p.79-80 Original

– Vous viendrez avec moi, dit le comte d'Erfeuil. – Hé bien oui, répondit lord Nelvil avec un embarras très-visible. – Pourquoi donc, continua le comte d'Erfeuil, pourquoi s'être tant plaint de ce que j'ai fait ?

Retradução

– Você virá comigo, disse o Conde de Erfeuil. – Pois sim, respondeu Lorde Nelvil com um visível embarraso. – Por que então, continuou o Conde de Erfeuil, por que se queixou tanto do que fiz?

Primeira tradução

– Então, ireis comigo?
– Sim, respondeu Lorde Nelvil, visivelmente embaraçado.
– Mas então por que motivos levastes tanto a mal o que eu fiz?

O original apresenta as falas dos personagens secundários em itálico. Na primeira tradução, encontraram-se falas dos personagens secundários da narrativa iniciadas pelo travessão ou colocadas entre aspas. Optou-se para este projeto de retradução manter a forma como é apresentada no original, com os dois pontos e itálico, como no exemplo.

p.26 *Original*

Les habitants qui le virent entrer dans la chaloupe lui criaient : *Ah ! Vous faites bien, vous autres étrangers, de quitter notre malheureuse ville.*

Retradução

Os habitantes que o viram entrar no bote gritaram-lhe: *Ah! Vocês fazem bem, vocês estrangeiros, em deixar nossa infeliz cidade.*

Primeira tradução

Os habitantes apavorados, que o viram embarcar, exclamaram quase em desespero: – Vós é que fazeis bem, vós, estrangeiros, que nada perdeis em deixar a nossa infeliz cidade!

O pronome demonstrativo neutro *cela*, de acordo com Bescherelle (1997), é utilizado em francês na linguagem escrita, substitui um nome, um infinitivo ou uma toda uma proposição. No exemplo 1, a primeira tradução acrescentou a frase explicativa que retoma a proposição anterior de “ocupar-se dele” e no exemplo 2 o pronome é também traduzido de forma explicativa. Percebe-se neste exemplo um dos processos da adaptação chamado de expansão.

Ex.1, p. 14 *Original*

[...] quand il fallait m’occuper de lui, cela remplissait ma journée, à présent les vingt-quatre heures me pèsent beaucoup.

Retradução

Quando era preciso me ocupar dele, isso preenchia meu dia, mas agora, as vinte e quatro horas me pesam muito.

Primeira tradução

Enquanto ele vivia, os cuidados que eu era obrigado a dispensar-lhe bastavam para preencher meus dias. Mas agora, as vinte e quatro horas me custam muito.

Ex.2, p.16 – Vous n’avez pas été tenté d’apprendre l’italien, interrompit Oswald. Non, du tout, reprit le comte d’Erfeuil, cela n’entraîne pas dans le plan de mes études. Et il prit en disant cela un air si sérieux, qu’on aurait pu croire que c’était une résolution fondée sur de graves motifs.

– Nunca se sentiu tentado a aprender o italiano? – interrompeu Oswald. – Não, jamais, retomou o Conde de Erfeuil, isso nunca entrou no plano de meus estudos. E ele adquiriu, dizendo isso, um ar tão sério que se poderia ter acreditado que era uma resolução fundada em graves motivos.

– Nunca procurastes aprender o italiano? indagou Lorde Nelvil. – Nunca. Jamais isso entrou nos meus planos de estudo, respondeu o Conde. E o tom sério e decidido da resposta parecia mostrar que essa resolução era fundada em graves motivos.

A locução adverbial *à peine*, traduzida por “apenas” ou “mal”. Na primeira tradução, em algumas ocorrências, traduziu-se *à peine* por “apenas” (exemplo 1) e, na maioria, omitiu-se a locução adverbial (exemplos 2 e 3).

Original

Ex.1, p.9 [...] mais traverser des pays inconnus, entendre parler un langage que vous comprenez à peine, [...]

Retradução

Atravessar cidades desconhecidas, ouvir continuamente uma linguagem que apenas se compreende, [...]

Primeira tradução

Atravessar países desconhecidos, escutar falar uma língua que apenas se compreende, [...]

Ex.2, p.26 [...] les habitants d’Ancone restaient immobiles, comprenant à peine ce que ces étrangers voulaient faire [...]

[...] os habitantes de Ancona ficaram imóveis, mal entendendo o que esses estrangeiros pretendiam fazer [...]

[...] os habitantes da cidade se conservaram imóveis, não compreendendo o que êsses estrangeiros tencionavam fazer [...].

<i>Original</i>	<i>Retradução</i>	<i>Primeira tradução</i>
Ex.3, p.28 Oswald contenait à <u>peine</u> son indignation en entendant ces étranges prières.	Oswald <u>mal</u> contenha sua indignação ao escutar essas estranhas preces.	Oswald ouviu-as, com indignação e mandou [...]

Neste exemplo, manteve-se a relação comparativa de inferioridade, como no francês. Essa escolha prioriza um aspecto da língua francesa que pode ser reproduzido em português e causa “estranheza” ao leitor.

<i>Original</i>	<i>Retradução</i>	<i>Primeira tradução</i>
p.19. <i>Original</i> La tristesse qui consumait Oswald eût mis <u>moins</u> d’obstacles au plaisir <u>qu’il</u> pouvait goûter par l’Italie, que la gaieté même du comte d’Erfeuil ; [...]	<i>Retradução</i> A tristeza que consumia Oswald colocara <u>menos</u> obstáculos ao prazer <u>que</u> ele podia experimentar pela Itália, que a própria jovialidade do Conde de Erfeuil.	<i>Primeira tradução</i> A jovialidade do Conde de Erfeuil opunha ainda <u>maiores</u> obstáculos ao prazer <u>que</u> Lorde Nelvil poderia gozar na Itália, do que sua própria tristeza.

Os pronomes complemento franceses (*pronoms compléments*) *en* e *y*, que não possuem equivalentes em português, foram retomados de outras maneiras, com outras expressões, apenas quando necessário em português. De acordo com Grevisse (1993), o pronome *y* pode substituir um objeto indireto introduzido pela preposição *à*

<i>Original</i>	<i>Retradução</i>	<i>Primeira tradução</i>
p.1 <i>Original</i> [...] des circonstances cruelles, des remords inspirés par des scrupules délicats aigrissaient encore ses regrets, et l’imagination <u>y</u> mêlait ses fantômes.	<i>Retradução</i> [...] circunstâncias cruéis e remorsos inspirados por escrúpulos delicados amargavam ainda mais seus desgostos, <u>aos</u> <u>quais</u> a imaginação misturava seus fantasmas.	<i>Primeira tradução</i> [...] e algumas circunstâncias cruéis, incessantes remorsos inspirados pela delicadeza dos seus escrúpulos, amargavam-lhe cada vez mais os desgostos <u>a</u> <u>que</u> a imaginação acrescentava ainda os seus fantasmas.

O pronome *y* pode substituir todas as expressões que indicam localização, direção e lugar introduzidas pelas preposições: *chez, dans, devant, derrière, en, sous, sur, au dessous de, au dessus de*.

<i>Original</i>	<i>Retradução</i>	<i>Primeira tradução</i>
p. 29 <i>Original</i> Il ne restait plus qu’une maison au haut de la ville, que les flammes entouraient tellement qu’il était impossible de les éteindre, et plus impossible encore d’y pénétrer.	<i>Retradução</i> Restava apenas uma casa no alto da cidade, as chamas cercavam-na de tal modo que era impossível apagá-las e mais impossível ainda <u>nela</u> penetrar.	<i>Primeira tradução</i> Apenas restava uma casa no alto da cidade, tão cercada pelas chamas que era impossível apagá-las e mesmo penetrar até <u>lá</u> .

O pronome *En* pode substituir um objeto indireto introduzido pela preposição *de*. Pode se tratar de uma coisa, de um lugar ou de toda uma proposição. No exemplo 1, a primeira tradução retoma o pronome com a repetição de “penas” e “desgostos” e esclarece a frase. O galicismo “estar ao abrigo” foi mantido para causar no leitor a “estranheza”. No exemplo 2, o pronome *en* é novamente explicitado.

Ex.1, p.3 Original

[...] ce qu'il avait éprouvé lui faisait peur, et rien ne lui paraissait valoir dans ce monde la chance de ces peines : mais quand on est capable de les ressentir, quel est le genre de vie qui peut en mettre à l'abri?

Retradução nossa

O que experimentara causava-lhe medo e nada lhe parecia compensar nesse mundo a sorte desses pesares, mas quando somos capazes de senti-los, qual é o gênero de vida que pode estar ao abrigo deles?

Primeira tradução

Enchia-se de horror com a lembrança de quanto sofrera, e nada lhe parecia que no mundo pudesse compensar-lhe essas penas. Que gênero de vida poderá preservar de desgostos um coração sensível?

Ex.2, p.3 Il y avait dans cette habitation des chambres, des places dont il ne pouvait approcher sans frémir : et cependant quand il se résolut à s'en éloigner, il se sentit plus seul encore.

Havia nessa casa quartos e lugares dos quais ele não podia se aproximar sem tremer, e, no entanto, quando resolveu afastar-se deles, sentiu-se ainda mais só.

Nessa habitação havia quartos, móveis e recantos, enfim, de que ele não podia aproximar-se sem estremecer ante a solidão que o rodeava. No entanto, quando se decidiu a partir, quando se ausentou dêsses mesmos lugares, como lhe pareceu estar verdadeiramente só!

No exemplo 3, a explicitação é necessária e utilizada pela retradução e pela primeira tradução, pois apenas um outro pronome não poderia substituir toda a proposição que é expressa pelo pronome em francês.

Ex.3, p.8 Original

Oswald n'avait pas exprimé cependant une seule fois sa peine, et les hommes d'une autre classe qui avaient fait le trajet avec lui ne lui en avaient pas dit un mot.

Retradução

No entanto, Oswald não exprimira uma única vez sua tristeza e os homens de uma outra classe que fizeram o trajeto com ele não lhe disseram uma palavra a respeito.

Primeira tradução

Entretanto, os homens de outra classe, que tinham igualmente feito a viagem com êle, não lhe disseram sobre isto uma palavra!

Em português, o pronome pode ser retomado, mas nem sempre isso é necessário, como o caso do exemplo abaixo, na expressão *s'en aller* que significa “partir de um lugar onde se está”. Se fosse necessário substituir o pronome, poderia-se traduzir “e saiu dali”.

Ex.1, p.15 *Original*

En achevant ces mots, le comte d'Erfeuil salua lord Nelvil de la meilleure grâce du monde, convint de l'heure du départ pour le jour suivant, et s'en alla.

Retradução

Dizendo essas palavras, o Conde de Erfeuil saudou Lorde Nelvil com a melhor cortesia do mundo, combinou a hora da partida para o dia seguinte e saiu.

Primeira tradução

Assim dizendo, o Conde de Erfeuil cumprimentou Lorde Nelvil com a maior cortesia e saiu, depois de terem ajustado a hora em que deviam viajar convosco.

No exemplo 2, observa-se, da mesma forma que no exemplo 1, que a tradução do *en* não é necessária.

Ex.2, p.9 *Original*

Voyager est, quoi qu'on en puisse dire, un des plus tristes plaisirs de la vie.

Retradução

Viajar é, apesar do que se possa dizer, um dos mais tristes prazeres da vida.

Primeira tradução

Apesar de tudo o que se possa dizer, viajar é sempre um dos mais tristes prazeres da vida.

Conforme os exemplos e comentários sobre a tradução dos pronomes compléments franceses *y* e *en*, percebeu-se que a retradução os substitui por outros pronomes em português quando necessário. Seguindo as regras da língua portuguesa, não há necessidade de explicitar tais pronomes em alguns contextos. O que caracteriza a primeira tradução é a explicitação desses pronomes em contextos desnecessários (exemplos 2 e 3).

3.5 O TRATAMENTO

O pronome *vous* e a tradução para a 1ª pessoa do plural “nós”. O narrador é heterodiegético, não é personagem da narrativa, mas por vezes interage com o leitor, mantendo uma relação dialógica indireta entre narrador e leitor. Dessa forma, optou-se por adaptar e traduzir essa relação utilizando a primeira pessoa “nós”, assim como na primeira tradução.

Ex.1, p. 6 *Original*

Mais cette mort qui vient sans que le courage l'ait cherchée ; cette mort des ténèbres qui vous enlève dans la nuit ce que vous avez de plus cher, qui méprise vos regrets, repousse votre bras, et vous oppose sans pitié les éternelles lois du temps et de la nature ; [...]

Retradução

Mas essa morte que vem sem que a coragem a tivesse procurado, essa morte das trevas que nos tira à noite o que temos de mais estimado, que despreza ossos arrependimentos, retém ossos braços e nos opõe sem piedade às eternas leis do tempo e da natureza; [...]

Primeira tradução

Essa morte lenta, que vem sem que um gesto de bravura a tenha procurado, essa morte que vem dissimuladamente roubar-nos tudo que temos de mais caro, e que, desprezando os ossos pezares, repelindo os ossos braços, nos impõe sem piedade as leis eternas do tempo e da natureza, [...]

Original

Ex.2, p.9 [...] mais traverser des pays inconnus, entendre parler un langage que vous comprenez à peine, voir des visages humains sans relation avec votre passé ni avec votre avenir, c'est de la solitude et de l'isolement sans repos et sans dignité ; car cet empressement, cette hâte pour arriver là où personne ne vous attend, cette agitation dont la curiosité est la seule cause, vous inspire peu d'estime pour vous-même, jusqu'au moment où les objets nouveaux deviennent un peu anciens, et créent autour de vous quelques doux liens de sentiment et d'habitude.

Retradução

Atravessar países desconhecidos, escutar falar uma língua que apenas se compreende, ver semblantes humanos sem relação com o nosso passado nem com nosso futuro é solidão e isolamento, sem descanso e sem dignidade, pois essa diligência, essa pressa para chegar onde nenhuma pessoa nos espera, essa agitação da qual a curiosidade é a única causa, inspira-nos pouca estima por nós mesmos, até o momento em que os objetos novos tornam-se um pouco antigos e criam em torno de nós alguns doces laços de sentimento e de hábito.

Primeira tradução

Atravessar cidades desconhecidas, ouvir continuamente uma linguagem que apenas se compreende, ver a cada passo figuras humanas que nada têm a ver com o nosso passado ou com nosso futuro, - a isto é se chama viver só, isolado, sem repouso e sem dignidade, porque êsse desejo, essa agitação que só tem a curiosidade por motivo, inspira-nos pouca estima por nós mesmos, até o momento em que os objetos novos que nos rodeiam se tornam mais antigos pelo decurso do tempo e principiam a criar em torno de nós alguns doces laços de sentimento e de costume.

Durante os diálogos entre os personagens Conde de Erfeuil, Lorde Nelvil, Corinne e príncipe de Castel-Forte, traduziu-se *vous* para *você* ou senhor, mantendo a relação formal estabelecida entre eles também pelos títulos de nobreza. A primeira tradução utiliza o *vós* na segunda pessoa do singular e os títulos de nobreza para marcar a formalidade entre os dois personagens.

Segundo Grevisse (1977) em francês há uma rígida distinção entre os pronomes *tu* e *vous*. *Vous* como segunda pessoa do singular é usado para abordar pessoas desconhecidas em circunstâncias normais, pessoas que têm *status* sociais ou hierárquicos diferentes, como aluno e professor, chefe e empregado e também para pessoas mais velhas. Em geral, adolescentes e crianças usam *tu* para falar entre si. O pronome *vous* é usado também para a segunda pessoa do plural em todas as situações.

De acordo com Cunha e Cintra (1985, p. 277), na língua portuguesa o pronome pessoal *vós* de cerimônia, que corresponde à 2ª pessoa do plural, funciona como sujeito do verbo e serve para se dirigir a duas ou mais pessoas. O pronome *vós* praticamente desapareceu da linguagem corrente do Brasil e de Portugal. Mas em discursos enfáticos alguns oradores ainda se servem da 2ª pessoa do plural para se dirigirem cerimoniosamente a um auditório qualificado. O uso de *vós* como referência a uma só pessoa é normal como tratamento de cerimônia em português antigo e clássico e emprega-se ainda, por vezes, na linguagem literária de tom arcaizante para expressar distância, apreço social. *Vós* foi usado durante muito tempo como a forma normal por que os católicos portugueses e brasileiros se dirigiam a Deus, tratamento que ainda prevalece.

Para Ferreira (2007) o pronome *vós* é encontrado em traduções de peças, em que aparecem reis e rainhas para tratar personagens clássicos, ou de certa forma anteriores a Revolução Francesa e a Revolução Industrial, marcos de uma mudança social no Ocidente, dá a impressão no Brasil de um formalismo extremo, no entanto, ele não é absolutamente formal em Portugal, quando se refere a mais de uma pessoa ainda que seu uso como tratamento cerimonioso esteja diminuindo. O uso de *vós* com o mesmo grau de formalismo de *tu*, referindo-se a mais de uma pessoa é pouco utilizado em Portugal, hoje se usa muito *você*, *vocês*, enquanto que no Brasil vamos encontrar *vós* apenas em textos do passado, referindo-se a uma pessoa, indicando tratamento dado à aristocracia e não exista na língua oral, referindo-se a mais de uma pessoa. Teyssier (1997, p. 107) afirma que o português do Brasil simplificou o código de tratamento, o *vós* desapareceu, sendo substituído por *você* que é usado no tratamento familiar e senhor ou senhora que é mais reverente.

Segundo Cintra (1986), existiam entre o final do século XIII e a primeira metade do século XIV duas únicas maneiras de se dirigir a um interlocutor – *tu* e *vós*, este para tratamento deferente e aquele e aquele para o trato familiar, desconhecendo-se, assim, formas que levassem o verbo para a terceira pessoa. Cabia, dessa maneira, à forma *vós*, o papel de exercer o tratamento cerimonioso predileto da realeza portuguesa. No entanto, já nos séculos XIV e XV, Cintra (1986) consegue identificar, nas *Crônicas de Fernão Lopes*, ocorrências de algumas formas nominais de tratamento como *vossa mercê*, *Vossa Alteza* e *Vossa Senhoria*. A introdução dessas formas indiretas de tratamento, além de *Vossa Excelência*, conduziu a uma sensível mudança nas estratégias de tratamento da língua portuguesa uma vez que surgiram formas para evocar a segunda pessoa do discurso, que levavam o verbo para a terceira pessoa do singular. No período dos séculos XIV e XVIII, mudou-se o sistema de tratamento, substituindo o *tu/vós* do latim tardio por um sistema de formas de tratamento que se combinava com verbos na 3ª pessoa. Para Cintra (1986), essas mudanças nos séculos XV e XVI devem ser entendidas a partir do contexto histórico-social português, uma vez que se buscavam novas formas de demonstração de polidez para com a realeza. O *vós* foi então substituído por *Vossa mercê* que por volta de 1460 se dirigia ao rei de Portugal; mais tarde a alguns membros da nobreza e no século XVI à burguesia e por volta do século XVII e XVIII foi substituído por *vocês*. É importante mencionar brevemente a situação do Brasil em relação à introdução de *vossa mercê* no sistema pronominal. Faraco (1996, p.64) lembra que, já no final do século XV, o uso de *vossa mercê* (e suas variantes) era generalizado na população não aristocrática, pertencendo a ela boa parte dos primeiros colonizadores do Brasil. Durante a colonização (século XVI), dois processos de mudança já estavam bastante avançados: a arcaização do *vós* e a simplificação fonética de *vossa mercê*. Por esse motivo, o autor argumenta que “desde o início da ocupação européia do Brasil, as

formas predominantes de tratamento do interlocutor eram as diferentes variantes de *vossa mercê*.” (FARACO, 1996, p.65).

Portanto, a partir das informações históricas sobre o uso dos pronomes no português do Brasil, pode-se justificar a escolha em utilizar o pronome *você* na retradução, já que no final do século XVII, conforme Faraco, o *vós* já era considerado arcaico. Considerou-se essa época, pois a narrativa se passa entre 1794 e 1795. O uso do *vós* causaria ao leitor uma impressão de distanciamento na época em que se passa o texto que não corresponde em português à época em que a narrativa se passa em francês.

Quando na obra o pronome em francês *vous* é usado para indicar a segunda pessoa do plural, traduziu-se por *vocês* como nos exemplos 2 e 3. A primeira tradução manteve o uso do “vós” neste contexto.

Original

Ex.1, p.14 – Je vous ai beaucoup d’obligation, mylord, dit le comte d’Erfeuil, de me tirer de cette Allemagne où je m’ennuyais à périr.

Retradução

– Eu lhe devo muita obrigação, Milorde, disse o Conde de Erfeuil, por me tirar daqui dessa Alemanha onde eu morria de tédio.

Primeira tradução

– Grande reconhecimento vos devo, Milorde, disse o Conde de Erfeuil, por me ajudardes a sair desta Alemanha que me aborrece de morte.

Ex.2, p.26 Les habitans qui le virent entrer dans la chaloupe lui criaient : *Ah ! Vous faites bien, vous autres étrangers, de quitter notre malheureuse ville.*

Os habitantes que o viram entrar no bote gritaram-lhe: *Ah! Vocês fazem bem, vocês estrangeiros, em deixar nossa infeliz cidade.*

Os habitantes apavorados, que o viram embarcar, exclamavam quase em desespero: – Vós é que fazeis bem, vós, estrangeiros, que nada perdeis em deixar a nossa infeliz cidade!

Ex.3, p.38 En approchant de Rome, les postillons s’écrièrent avec transport : *Voyez, voyez, c’est la coupole de Saint-Pierre !* Les Napolitains montrent ainsi le Vésuve ; et la mer fait de même l’orgueil des habitans des côtes.

Aproximando-se de Roma, os postilhões gritaram com entusiasmo: – Vejam, vejam, ali está a cúpula de São Pedro! Os napolitanos mostram da mesma forma o Vesúvio e o mar causa o mesmo orgulho dos habitantes da costa.

De repente avistaram Roma. E os postilhões gritaram imediatamente, com entusiasmo: – Olhai ! Olhai, ali está a cúpula da Igreja de S. Pedro! Da mesma forma os napolitanos mostraram o Vesúvio e o mar constitui o orgulho dos que habitam na sua vizinhança.

Na retradução, para marcar a formalidade ao primeiro encontro entre os personagens, nos diálogos iniciais foi utilizado o senhor, o senhor lorde/conde, a senhora. Em seguida, depois de haverem dialogado um pouco mais, os personagens se tratam por “você”. O exemplo mostra o primeiro encontro de Lorde Nelvil e Corinne em sua casa.

p.84 Original

– Sûrement, dit Oswald, l'anglais est votre langue naturelle, celle que vous parlez à vos amis, celle...
 – Je suis Italienne, interrompit Corinne, pardonnez-moi, milord, mais il me semble que je retrouve en vous cet orgueil national qui caractérise souvent vos compatriotes.

Retradução

– Certamente, o inglês é sua língua natural, aquela que a senhora fala com os seus amigos, aquela....
 - Eu sou italiana, interrompeu Corinne, perdoe-me, Milorde, mas parece que encontro no senhor esse orgulho nacional que caracteriza seus compatriotas.

Primeira tradução

– Com certeza o inglês é a vossa língua natural, a que falais aos vossos maiores amigos, a que...
 – Mas sou italiana, interrompeu Corina. Perdoai, Milorde, parece-me que tendes êsse mesmo orgulho nacional que caracteriza sempre os vossos compatriotas.

O projeto de retradução considera a época em que a obra foi escrita, baseando-se na evolução do pronome *você* em português, para as escolhas relacionadas à tradução de *vous* em francês.

3.6 AS NOTAS

Na versão original do romance, Gallimard (1985), as notas da editora são indicadas por letras minúsculas em itálico, iniciadas a cada capítulo que são quatro ou cinco por livro; as notas de Mme de Staël no texto original são indicadas por algarismos arábicos e se encontram reunidas no fim da obra, assim como as notas da editora. Apenas as notas da autora que são indicadas por asterisco remetem ao fim da página. Há uma explicação da página anterior ao início da obra original sobre as notas que seguem. As notas da autora que estão no rodapé das páginas são referências de trechos que ela cita e aquelas apresentadas no final da obra são mais longas e constituem o julgamento e o comentário pessoal, onde aparece, segundo Didier (1999, p.84) a personalidade de Staël.

Para a nossa proposta de retradução, foram mantidos os mesmos indicadores de notas do original, ou seja, letras minúsculas para as notas da editora, números e asteriscos para as notas da autora. Optamos não utilizar uma quantidade excessiva de notas explicativas (N.d.T), além daquelas feitas pela editora e pela escritora. As nossas notas (N.d.T) estão indicadas por algarismos romanos e, segundo Klaudi (2001), são explicitações pragmáticas de informações culturais de alguns nomes de cidades e monumentos mencionados no texto.

I No original consta o nome antigo da cidade, Embden, mas atualmente o nome da cidade alemã é Emden. (N.d.T.)

II No original consta Innsbruck, mas o nome da cidade austríaca é Innsbruck. (N.d.T.)

III *Marche d'Ancone* - Antiga província do Estado eclesiástico, que corresponde atualmente à província de Ancona, na região *des Marches* (pt. Marcas, it. *Le Marche*), na Itália. (N.d.T.)

IV Em italiano, *Porta del Popolo*, é uma das portas da Muralha Aureliana (*Mura Aureliane*). (N.d.T.)

V Em Italiano, *Corso* é nome que se dá às estradas urbanas relevantes na fisionomia de uma cidade e significativas do ponto de vista histórico e territorial. (N.d.T.)

Todas as notas da autora que estão no original, as de rodapé e de fim de volume, foram disponibilizadas no rodapé da página para facilitar a leitura, visto que não há um número exagerado delas ao longo do texto; as notas da editora, as nossas (N.d.T.) e as notas da editora sobre as notas da autora foram agrupadas no final do apêndice.

A escolha em manter as notas da autora e as notas da editora mostra que a obra original utilizada na retradução está apresentada na íntegra ao leitor. As notas da editora são consideradas relevantes para este projeto de retradução, pois apresentam ao leitor informações culturais e históricas que nem sempre são previamente conhecidas por ele.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As obras de Mme de Staël são pouco conhecidas e estudadas no Brasil. Uma escritora da sua importância para a literatura, não só francesa, como universal, é merecedora de um espaço de estudo na área da literatura e dos estudos da tradução. O conhecimento de sua obra por meio das traduções no Brasil ainda é muito restrito, devido à quase inexistência de obras suas traduzidas e em circulação, ao contrário da Inglaterra, Alemanha, Itália e mesmo Espanha que possuem um número considerável de traduções das obras de Staël.

Esta pesquisa objetivou em primeiro lugar a análise do original, da primeira tradução existente em português e, em segundo lugar, a retradução nossa com os comentários teóricos e críticos dos três primeiros livros da obra *Corinne ou l'Italie*, da escritora Madame de Staël. A introdução apresentou a literatura de Madame de Staël, sua vida, suas obras e o contexto em que foram publicadas. No primeiro capítulo foi analisada a obra original de estudo: *Corinne ou l'Italie* e a primeira tradução *Corina ou a Itália* (Edições Cultura, série Novelas Universais), o que permitiu obter as bases para propor uma retradução. O percurso de análise da primeira tradução foi baseado naquele proposto por Berman em *Pour une critique des traductions: John Donne (1995)*, sem objetivar a crítica da tradução, apenas analisá-la na condição de tradutora da mesma obra. Como não se tem os dados sobre o tradutor, não foi possível determinar a posição tradutiva e o horizonte tradutivo, sabe-se apenas que a obra faz parte de um projeto de reedição de traduções das Edições Cultura, para uma coleção com um determinado tipo de obra.

A partir dos conceitos referenciados por Bastin, verificaram-se os prováveis os processos de adaptação na primeira tradução, mas sem considerar que todas as operações utilizadas na tradução são adaptações. Foi possível perceber que a primeira tradução tende de certa forma a adaptar utilizando o processo de expansão, pois no corpo do texto foram encontrados exemplos de inclusões e explicitações de trechos que não constam no original, o que ocasiona a deformação denominada por Berman de clarificação. Não foram encontrados ao longo da primeira tradução outros processos de adaptação descritos por Bastin, apenas expansão, omissão e atualização. A análise mostrou que a maioria dos processos de adaptação encontrada na primeira tradução acontece por escolha do tradutor, em função da construção do texto e da estilística própria, mas não em função da diferença das línguas, devido à semelhança entre o francês e o português, pois há casos onde algo que estava sugerido ou subentendido no texto fonte é abertamente expresso na tradução. Devido às diferenças

estruturais entre as línguas, a explicitação algumas vezes se tornou necessária ao equilíbrio e à legibilidade do texto. Para isso, em alguns pontos que ficam obscuros e que não correspondem com o português, seja na pontuação, no léxico, na regência dos verbos, foi necessário respeitar o espírito da língua de chegada. Schleirmacher (2001, p.53) afirma que devido à diversidade das línguas, é impossível que a linguagem do tradutor possa ter a mesma estrutura da de seu autor o tempo todo.

A justificativa para a retradução e a proposta de retradução, apresentadas no capítulo 2, basearam-se no conceito de Gambier de que uma primeira tradução tende sempre a ser de preferência assimilativa e a retradução consistiria em um retorno ao texto fonte. Partindo da leitura do original, da análise da primeira tradução, das teorias de Berman e Venuti e do projeto de retradução estabelecido, a retradução da obra foi feita baseada no projeto estrangeirizante. Ao longo dos aspectos do original, retradução e primeira tradução exemplificados no capítulo IV, expuseram-se as soluções propostas que podem reconstituir o projeto estrangeirizante e suas limitações. Essas soluções visam o objetivo de tradução da *letra* de fazer obra em correspondência, de causar a mesma impressão, de manter suas particularidades, sem “ferir as “estranhezas” lexicais e sintáticas” (BERMAN, 1999, p.35). Ou seja, buscou-se retraduzir os três primeiros capítulos da obra com mesmo nível de linguagem, de formalidade, a seleção do léxico utilizado, a forma de apresentação do texto, as notas explicativas, enfim, as particularidades da obra. Ao privilegiar o trabalho sobre a *letra* do texto, revaloriza-se ao mesmo tempo o “sujeito tradutor”, pois ele passa a ser percebido por meio do trabalho textual realizado.

Quanto aos aspectos semânticos, escolheu-se utilizar quando possível os cognatos latinos de maneira a manter a estrangeiridade da obra, sem interferir, no entanto, no registro do texto. Observou-se que a primeira tradução não tenta de maneira geral manter os mesmos cognatos existentes em português. A retradução procurou manter, quando possível, os mesmos correspondentes lexicais em português e as palavras-chave, por não haver a necessidade de omiti-los ou explicitá-los, mantendo esse léxico característico usado pela autora que reflete seu estilo e a letra da obra. Os nomes dos personagens foram mantidos da mesma forma apresentada no original.

Além do léxico, as figuras de linguagem também foram consideradas e comentadas, no intuito de realizar uma leitura mais aprofundada do texto e de verificar a sua estética e o estilo da autora presente na obra, com esse objetivo voltado para a análise e comparação entre o texto original, a retradução nossa e a primeira tradução. As oito figuras de linguagem relevantes verificadas no original mostraram que a primeira tradução, apesar de mantê-las da mesma forma como elas são apresentadas no original, por vezes constrói novas figuras de linguagem, altera ou omite algumas

delas. A nossa retradução mantém as figuras de estilo presentes no original, preservando assim seu estilo, ritmo, enfim a *letra* da obra.

Encontraram-se, por meio do léxico, das figuras de linguagem e da descrição, uma das forças discretas da estética literária graças às quais Mme de Staël transforma invisivelmente a relação do tema com a linguagem. A tradução literária se torna também a tradução da forma, da marca distinta do texto. O estilo torna-se um elemento consciente e se insere no processo de tradução e de significação literária. Convém considerar que o estilo é a forma dominante do texto, condicionada pela sua inspiração e sua destinação, o todo subordinado ao espaço e ao tempo de produção do texto. Dessa maneira, a tradução literária visa o sentido e a forma e a estilística se torna então uma parte integrante dessa tentativa forçada de restituir em uma língua segunda as formas que implicam, no sistema lingüístico de partida, efeitos e sentidos. A tradução literária se dirige a um público distinto que está habituado a ler obras de diferentes estilos literários e o tradutor deve ter consciência desse público sensível à leitura. O conteúdo cultural, a mensagem, os dominantes lingüísticos e os aspectos de estilo são indispensáveis na análise e realização da tradução.

No que diz respeito aos outros aspectos lingüísticos, procurou-se reproduzir sempre que possível a sintaxe das frases apresentada no original, o que não é problemático na maioria das vezes, devido à semelhança entre o francês e o português. A divisão dos parágrafos na nossa retradução foi reproduzida da mesma forma que no original. Na primeira tradução, encontram-se parágrafos divididos de maneira diversa da que consta no original. Optou-se para meu projeto de retradução manter os diálogos da maneira como são apresentados no original, ou seja, indicados pelo travessão, de forma contínua no texto, com inclusões do narrador no meio das falas e as falas dos personagens secundários em itálico. Os diálogos dos personagens principais na primeira tradução se apresentam ora no corpo do parágrafo que segue, ora separados do parágrafo. Na primeira tradução, encontraram-se falas dos personagens secundários da narrativa iniciadas pelo travessão ou colocadas entre aspas. A partir das pesquisas históricas sobre o uso dos pronomes no português do Brasil, justificou-se a escolha em utilizar o pronome *você* na retradução, já que no final do século XVII, conforme Faraco, o *vós* já era considerado arcaico. Considerou-se essa época, pois a narrativa se passa entre 1794 e 1795.

A nossa proposta de retradução manteve os mesmos indicadores de notas do original. Foram traduzidas as notas da editora, apresentadas no final do volume, e as notas da autora, apresentadas no rodapé das páginas e no final do volume. Optou-se por não utilizar uma quantidade excessiva de notas explicativas, além daquelas feitas pela editora e pela escritora. Foram incluídas notas indicadas por algarismos romanos e pela abreviação de Nota do Tradutor (N.d.T.), apenas para explicar a tradução de alguns nomes de cidades e monumentos mencionados no texto.

Assim, traduzir é, em sua essência, escrever e transmitir, mas o verdadeiro sentido dessa escrita e transmissão depende da perspectiva ética que as rege. É importante levar em consideração a existência de valores ideológicos e literários que podem desviar a tradução do seu alvo. Contudo, muitas vezes a dificuldade em escolher entre a literalidade e a liberdade, o sentido e a letra, a predominância da língua de origem ou da língua de chegada, não significa um deslizamento metodológico, mas a percepção de contradições e dificuldades fundamentais da tradução e a intuição do que é possível e necessário fazer em um dado momento. A ética da tradução estrangeirizante não impede a assimilação do texto estrangeiro, mas objetiva ressaltar a existência autônoma daquele texto por trás (no entanto, por meio) do processo assimilativo da tradução.

A escolha de retraduzir a obra por meio de um projeto de tradução estrangeirizante não pressupõe uma forma absoluta de traduzir. Pode-se, por aproximativas sucessivas, aproximar-se do original na tradução e isso em todos os níveis, semântico, estilístico, cultural, estético, pessoal. Um aspecto importante é afastar-se da adaptação para preservar certas qualidades fundamentais do original. A análise do processo tradutório e sua reflexão permitem uma troca cultural e literária fecunda que merece ser acessível ao público, visando à divulgação e aprofundamento dos estudos literários e tradutológicos. Reitera-se o papel da tradução comentada no enriquecimento do cânone da literatura traduzida e conseqüente enriquecimento cultural e literário brasileiro com o conhecimento e estudo da obra de Madame de Staël.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA, Jr. Benjamin; CAMPADELLI, Samira Youssef. *Tempos da literatura Brasileira*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

ALLEGRO, Alzira L.V. *Das relações entre literatura comparada e tradução literária: algumas considerações*. Disponível em: www.unibero.edu.br/download/revistaeletronica/Mar04_Artigos/Alzira%20Allegro.pdf. Acesso em: ago 07.

BADER, Wolfgang. *El pensamiento político de Madame de Staël*. Contribución a una história de la literatura comparada. Anuario de la Sociedad Española de literatura general y comparada, Vol.III, Madrid, 1980, p.7-27. Disponível em: <http://descargas.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=18400>. Acesso em 13ago.07.

BAKER, Mona. Editor. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. 1st ed. 1998. rep.2001. New York: Routledge.

BAKHTINE, Mikhail. *Esthétique de la création verbale*. Traduit du russe par Alfreda Aucouturier. Paris : Éditions Gallimard, 1984.

BALAYÉ, Simone. *Biographie : La vie de Mme de Staël*. In: *Société des études staëliennes*. (Sociedade de Estudos sobre Mme de Staël), set. 2003. Disponível em: <http://www.staël.org>. Acesso em: jun. 2006.

BASTIN, Georges L. Adaptation. In: *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. 1st ed. 1998. rep.2001. New York: Routledge, p.5-8.

BASTIN, Georges L. Traduire, adapter, réexprimer. In: *Meta*. 35, 3, 1990. p. 470-475. Disponível em: www.erudit.org/revue/meta/1990/v35/h3/001982ar.html. Acesso em: 08out.07.

BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro*. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. São Paulo: EDUSC, 2002, p.14.

_____. *A tradução e a letra, ou, O albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.

_____. (1986). « Critique, commentaire et traduction (quelques réflexions à partir de Benjamin et de Blanchot). In : *Po&sie*, 37, pp. 88-106.

_____. Esquisse d'une méthode. In: *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995. p. 64-97.

_____. *La traduction de la lettre ou l'auberge du lointain*. Éditions du Seuil, 1999. (1ère ed. Mauvezin: TER, 1985).

BESCHERELLE, M. (Louis Nicolas). *Dictionnaire de la grammaire en 27 chapitres: index des difficultés grammaticales*. Paris : Hatier, c1997. 1v.

BESCHERELLE, M. (Louis Nicolas). *La conjugaison pour tous*. Paris : Hatier, 1999.

BESCHERELLE, M. (Louis Nicolas). *L'orthographe pour tous: les pièges de l'orthographe, les homonymes, l'ethymologie, lexicque de 18.000 mots*. Paris : Hatier, 1990. 253 p.

BOHUNOVSKY, Ruth. A (im)possibilidade da “invisibilidade” do tradutor e da sua “fidelidade”: por um diálogo entre a teoria e a prática de tradução. In: *Cadernos de Tradução*. Florianópolis: NUT, 2001, v. 2, n. 8, p. 51-62.

BORDONI, Sylvia. University of Nottingham. In: *Corvey Women Writers on the Web (CW3): An electronic guide to literature 1796–1834*. Disponível em: <http://www2.shu.ac.uk/corvey/CW3journal/issue%20two/bordoni.html>. ISSN 1744-9618. Acesso em 10 mar. 07.

BOURIN, Andre. *Dictionnaire de la littérature française contemporaine*. Paris : Larousse, 1966.

CAMARA JR., Joaquim Mattoso. *Contribuição à estilística portuguesa*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978.

CARPEAUX, Otto Maria. *Historia da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1960.

CEGALLA, Domingos Paschoal. *Dicionário de dificuldades da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. 368p.

CHERUBIM, Sebastião. *Dicionário de figuras de linguagem*. São Paulo: Pioneira, 1989.

CINTRA, Luís Felipe Lindley. *Sobre “formas de tratamento” na língua portuguesa*. Lisboa: Horizonte, 1972, p.75-122.

COUTINHO, Afranio. *A Literatura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1968.
CUNHA, Celso; CINTRA, Luis F. Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. 2. ed. 24^a imp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

DIDIER, Béatrice. *Corinne ou l'Italie* de Madame de Staël. Commente. Paris : Gallimard, 1999.

FARACO, Carlos Alberto. O tratamento *você* em português: uma abordagem histórica. In: *Fragmenta*, n. 13. Curitiba: Editora da UFPR, 1996: 51-82.

FERNANDES, Francisco. *Dicionário de sinônimos e antônimos da língua portuguesa*. Porto Alegre: Globo, 1974.

FERNANDES, Francisco. *Dicionário de verbos e regimes*: Francisco Fernandes. 42. ed. São Paulo: Globo, 1998. 606p.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. (4. impr.) 2128 p.

FERREIRA, Maria Imerentina Rodrigues. *Português: língua estrangeira*. Disponível em: http://www.filologia.org.br/anais/anais%20iv/civ08_7.htm. Acesso em: 18 ago. 2007.

FOZ, Clara. (Re)traduction(s), (Re)présentation(s) : première et dernière sortie du quijote en français. In : MILTON, John ; TORRES, Marie-Hélène C. (Org.) *Cadernos de Tradução*, Florianópolis: Pós-graduação em Estudos da Tradução, n.11, 2003, p. 39-57.

FRANCIS, Emma. University of Warwick. *Corinne*, Marie Bashkirsteff and the decline of the Woman of Genius. In: *Corvey CW3 Journal*. Womens writers on the web 1796-1894. Disponível em: <http://www2.shu.ac.uk/corvey/CW3journal/index.html>. Acesso em : 07 fev. 07.

FREITAS, Luana Ferreira de. UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA Programa de Pós-Graduação em Literatura. *Tradução comentada de a Sentimental Journey de Laurence Sterne*. Florianópolis, 2007. 334 p. Tese (Doutorado) - Universidade Federal Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura.

GAMBIER, Yves. Adaptation : une ambiguïté à interroger. *Meta*, 37 (3), 1992, p.413-417. Disponível em : www.erudit.org/revue/meta/1992/v37/h3/002802ar.html
<http://www.erudit.org/revue/meta/1994/v39/n3/002799ar.pdf>. Acesso em: out. 2007.

GAMBIER, Yves. La Retraduction, retour et détour. *Meta*, 39 (3), 1994, p.421-425. Disponível em : <http://www.erudit.org/revue/meta/1994/v39/n3/002799ar.pdf>. Acesso em: ago. 2007.

GREVISSE, Maurice. *Le bon usage: grammaire française*. 13.ème. ed. Paris : Duculot, 1993. (4. tiragem 1997): 1762 p.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Enciclopédico Koogan Larousse*. Rio de Janeiro: Larousse do Brasil, 1984. 1634 p.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss eletrônico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, Versão integral 1.0.5a, novembro de 2002. CD-ROM

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. *Dicionário Houaiss de sinônimos e antônimos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003. 953p.

HOVSEPIAN, Irina. *Le portrait de Corinne dans l'oeuvre de Staël*. [s.d]. Disponível em : <http://ihovsepian.free.fr/corinne.php>. Acesso em: 14 set.07.

KLAUDY, Kinga. Explication. In: *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. 1st ed. 1998. rep.2001. New York: Routledge, p.80-84.

LAGARDE, Andre; MICHARD, Laurent. *XIXe siècle: les grands auteurs français du programme*. Paris: Bordas, 1969, p. 13-21.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. 5. ed. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

LUPPÉ, Robert de. *Les idées littéraires de Madame de Staël et l'heritage des lumières (1795-1800)*. Paris : Librairie Philosophique J.Vrin, 1969.

MARPEAU, Elsa; BETH, Axelle. *Figures de style*. Série Mémo. Paris : Librio, 1995. 95 p.

MME. DE STAËL-HOLESTEIN. *Corina ou a Itália*. 2 vol. São Paulo: Edições Cultura, 1945. Série “Novelas Universais”. Tradução revista por Oliveira Ribeiro Neto.

NECKER DE SAUSSURE, Madame. *Notas sobre o caráter e a obra literária da Senhora de Staël*. In: Memórias. BROGLIE, Duque de & STAËL, Barão. Tradução de Antonio Leal da Costa. Rio de Janeiro: Panamericana, 1943.

NECKER DE SAUSSURE, Madame. *Notice sur le caractère et les écrits de Madame de Staël*. Paris: Treuttel et Wurtz, 1820. Tome I. Disponível em: <http://books.google.com>

NOGUEIRA, Rodrigo de Sa. *Dicionário de verbos portugueses conjugados*. 7. ed. Lisboa: Classica, 1982. 367p.

PARDO BAZÁN, Emilia, Condessa de. (1851-1921). *El lirismo en la poesía francesa*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Edição digital baseada na de Madrid, Editorial Pueyo, [s.d]. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/08148409733581528654480/index.htm>. Acesso em: 25 ago. 2007.

PARDO BAZÁN, Emilia, Condessa de. (1851-1921). *La literatura francesa moderna. El Romanticismo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Edição digital a partir da 2. ed. de *Obras completas de Emilia Pardo Bazán. Vol.37*, Madrid, V. Prieto y Cía, 1911. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/77145605320667595510657/p0000001.htm#L3>. Acesso em: 26 ago. 2007.

PINHEIRO, Suely Reis. *A palavra ecoa pelos becos da vida: Cora Coralina, imagens, cheiros e cores na resistência social à exclusão*. [s.d]. Disponível em: http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/artigo_suely.htm. Acesso em: 25 ago. 06.

PYM, Anthony. *Method in translation History*. Manchester: St. Jeronome, 1998, p.160-176.
_____. *Pour une éthique du traducteur*. Ottawa: Artois Presses Université, 1997.

POISSON-QUINTON, Sylvie ; MIMRAN, Reine ; MAHÉO-LE COADIC ; Michèle. *Grammaire expliquée du français*. Paris : CLÉ International, 2002 .

REY, Alain. *Le Robert micro : poche : dictionnaire d'apprentissage de la langue française*. Paris: Dictionnaires Le Robert, c1988. 1376 p.

RODRÍGUEZ, Ricardo Vélez. Mulheres, sedução e poder. Mme de Staël. In : *O Liberalismo Francês – A tradição doutrinária e a sua influência no Brasil*. (no prelo). Disponível em : www.defesa.ufjf.br/fts/JEHANSADAT.pdf. Acesso em : out 2007.

ROBERT, Paul. *Version électronique du Nouveau Petit Robert : dictionnaire d'apprentissage de la langue française*. Direction de Alain Rey, Josette Rey – Debove, Paris: Dictionnaires Le Robert, 1996. CD-ROM.

RODRIGUES, Vera Cristina. *Dicionário Houaiss de verbos da língua portuguesa: conjugação e uso de preposições*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003. 367p.

SAINT-GÉRARD, Jacques Philippe. *Les mots et le style de Corinne*. Londres, 1999. Disponível em : www.chass.utoroto.ca/epc/langueXIX/corinne/intro.htm. Acesso em: maio 07.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. Sobre os diferentes métodos de Tradução (1813). Tradução de Margarete von Mühlen Poll. In: HEIDERMANN, Werner. (Org.) *Clássicos da Teoria da Tradução*. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, v.1, 2001. 218 p. Antologia Bilíngüe: Alemão-Português.

SIMON, Sherry. Antoine Berman ou l'absolu critique. In : *TTR : Traduction, Terminologie, Rédaction*. Antoine Berman aujourd'hui. Association canadienne de traductologie, vol. 14, n. 2, 2001. Disponível em : <http://www.erudit.org/revue/ttr/2001/v14/n2/000567ar.html>. Acesso em: 15 ago. 2007.

STAËL-HOLSTEIN, Germaine de. *Corinne ou l'Italie*. [Document électronique]. Note(s) : Reproduction : Num. BNF de l'édition de, Paris : INALF, 1961- (Frantext ; M433-M43 Reprod. de l'édition de Londres : Peltier, 1807. Disponível em : Biblioteca Nacional da França: <http://gallica.bnf.fr>

STAËL-HOLSTEIN, Germaine de. *Corinne ou l'Italie*. Edição de Simone Balayé. Paris : Gallimard « Folio classique », 1985. (Baseada na 3ª ed. de 1807, revisada e corrigida pela autora).

STAËL-HOLSTEIN, Madame la Baronne de. *Oeuvres Complètes*. Taylor Institution, 1954. Tome I. Disponível em: <http://books.google.com>

STAËL, Mme de. De l'esprit des traductions (1820-1821). Tradução de Marie Héléne C. Torres. In : FÁVERI, Cláudia Borges de ; TORRES, Marie Héléne C. Torres (Orgs.) *Clássicos da Teoria da Tradução*. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, v.2, 2004. p. 140-151.

TEYSSIER, Paul. História da língua portuguesa. Trad. Celso Cunha. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p.107.

THOMAS, Adolphe V. *Dictionnaire des difficultés de la langue française*. Paris: Larousse, 1956. 435p.

TIEGHEM, Philippe Van. *Les grandes doctrines littéraires en France*. 1^{ère} ed. 1946, 1990, Paris : Presses Universitaires de France.

TODOROV, Tzvetan. *Les genres du discours*. Paris : Editions du Seuil, 1978.

TORRES, Marie Hélène C. Panorama du marché éditorial français : les traductions, retraductions, rééditions et adaptations françaises de la littérature Brésilienne. In : MILTON, John ; TORRES, Marie-Hélène C. (Org.) *Cadernos de Tradução*, Florianópolis: Pós-graduação em Estudos da Tradução, n.11, 2003, p. 299-250.

TORRES, Marie Hélène C. Por que ler e traduzir Madame de Staël? *Diário Catarinense*, Florianópolis, 27 de ago. 2005. DC Cultura, n.133.

TORRES, Marie Hélène C. Variations sur l'étranger dans les lettres : cent ans de traductions françaises des lettres brésiliennes. Tese de Doutorado. Estudos em Tradução. Katholieke Universiteit Leuven, KUL, Bélgica. 2001.

VECHI, Carlos Alberto; GOMES, Álvaro Cardoso. *A Estética Romântica: textos doutrinários comentados*. São Paulo: Atlas, 1992.

VENUTI, Lawrence. A invisibilidade do tradutor. In: *Palavra* 3. (1995) 111-134. Tradução de Carolina Alfaro. Rio de Janeiro, 1995. Tradução de: The translator invisibility: In: *Criticism*. V XXXVIII, n.2, Spring 1986, Wayne state UP, pp. 179-212.

_____. *Escândalos da Tradução*. São Paulo: EDUSC, 2002.

_____. Strategies of translation. In: *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. 1st ed. 1998. rep.2001. New York: Routledge, p. 241-244.

_____. The Translator's Invisibility. In: *Criticism*, vol. XXVIII, n. 2, Spring, 1986, p. 179-212.

WILHELM, Jane Elisabeth. La traduction, principe de perfectibilité chez Mme de Staël. In: *Meta*, L'histoire de la traduction et la traduction de l'histoire. Vol. 49, n. 3, Set. 2004. Disponível em: <http://www.erudit.org/revue/meta/2004/v49/n3/009387ar.html>. Acesso em: 11set. 07.

Sites consultados

Biblioteca del Congreso de la Nación Argentina – www.bcnbib.gov.ar

Biblioteca do Canadá - Bibliothèque et Archives Canada - www.collectionscanada.gc.ca

Biblioteca Nacional da Espanha - www.bne.es

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - <http://www.cervantesvirtual.com>

British library - <http://www.bl.uk/>

Biblioteca Nacional da França. Gallica - *Bibliothèque numérique* - <http://gallica.bnf.fr>

Biblioteca Nacional de Firenze - <http://www.bncf.firenze.sbn.it/>

Biblioteca Nacional de Portugal - www.bn.pt

Nupill - Núcleo de pesquisa em informática e literatura. <http://alecrim.inf.ufsc.br/bdnupill/>

Sebo onde foi encontrada a tradução *Corina ou a Itália* -

<http://www.espacodolivro.com.br/produtos.asp?produto=188297>

ANEXOS

ANEXO A – Traduções da obra *Corinne ou l'Italie*

Após pesquisar nos *sites* de busca da *internet*, da página da Biblioteca del Congreso de la Nación Argentina, Biblioteca Nacional da Espanha, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, Biblioteca Nacional de Londres, da Itália, de Portugal e do Canadá foram encontradas traduções em inglês, italiano, alemão e espanhol da obra *Corinne ou l'Italie* de Mme de Staël, apesar de nem todos os dados bibliográficos referentes às traduções estarem completos.

Emma Francis (In: Corwey CW3 Journal), no seu ensaio, aborda alguns detalhes da recepção inglesa, fonte das traduções, do romance *Corinne* ao longo do século XIX. Segundo a autora, o grau com que poetas britânicas do século XIX se inspiraram e se legitimaram em *Corinne*, tornou-se aparente com o tempo. A tradução da obra publicada por Samuel Tipper, proveu uma versão inglesa do texto simplesmente sem qualquer material introdutório ou outro comentário. Já a tradução editada por D. Lawler, incluiu um prefácio que está pobre em detalhes biográficos e críticos, mas certamente deixa claro ao leitor a importância da chegada da heroína de Staël na Inglaterra. Ambas as traduções de 1807 foram substituídas pela edição de Isabel Colina de 1833 que incluíram traduções métricas feitas por Letitia Landon dos poemas que *Corinne* improvisa ao longo do texto. Esta edição era dominante na metade do século XIX. Surgiu em 1883 outra versão, também traduzida por duas mulheres, Emily Baldwin e Paulina Driver. Porém, ambas essas traduções foram abandonadas em 1894 pela edição de George Saintsbury que reverte à versão de Lawler.

- Traduções em inglês

- STAËL-HOLSTEIN, Anne-Louise. *Corinna, Or, Italy*. Londres: Samuel Tipper, 1807. Tradutor desconhecido. 3 v.

- STAËL, Germaine de. *Corinna, Or Italy*. Londres: Colburn. 1807. Tradução de Dennis Lawler, 5 v.

- STAËL-HOLSTEIN, Anne-Louise. *Corinna, Or, Italy*. Filadélfia: Hopkins and Earle, 1808. Vol.1 (de 2), 343 p. Tradutor desconhecido.

- STAËL-HOLSTEIN, Anne-Louise Germaine (Necker), baronne de. *Corinna; or Italy*. Nova Iorque: D. Longworth [and others], 1808. Tradutor desconhecido.

- STAËL, Germaine de. *Corinne or Italy*. London: Richard Bentley and Co., 1833. Tradução de Isabel Hill, com versão métrica das odes por Letitia Elizabeth Landon.

- STAËL, Germaine de. *Corinne, Or Italy: A New Translation*. Londres: Warne and Co., 1883. Tradução de Emily Baldwin e Paulin Driver.

- STAËL, Germaine de. *Corinne, or Italy*. Londres: Rutgers University Press, 1981 e 1987. 490 p. Tradução de Avriel Goldberger.

- STAËL, Germaine de. *Corinne*. Londres: J. M Dent and Co., 1894. Editor George Saintsbury.

- STAËL, Germaine de. *Corinne, or Italy*. (Oxford World's Classics), 1998 e 1999, 464 p. Tradução de Sylvia Raphael, introdução de John Isbell.

- Traduções em italiano

- STAËL-HOLSTEIN, Anne Louise Germaine. *La Corinna ossia l'Italia*. 10 tomos em 3 volumes. (Primeira edição italiana depois da edição original de Paris, do ano precedente 1807). Florença: Guglielmo Piatti, 1808. Tradutor desconhecido. Florença: Guglielmo Piatti., 1820-1821.

- STAËL-HOLSTEIN, Anne Louise Germaine. *La Corinna ossia l'Italia*. Milão: Oreste Ferrario, 18.?, 4 v. Tradutor desconhecido.

- STAËL-HOLSTEIN, Anne Louise Germaine. *Corinna ovvero l'Italia*. Turim: UTET, 1951 e 1961, 549 p. Coleção: *I grandi scrittori stranieri*. Tradução de Gilda [Fontanella Sappa](#).

- [STAËL-HOLSTEIN, Anne Louise Germaine](#). *Corinna o l'Italia*. Roma: Casini, 1961, 586 p. Coleção: *I grandi maestri*. Tradução de Luigi Pompilj.

- STAËL-HOLSTEIN, Anne Louise Germaine. *Corinna o l'Italia*. Roma: Casa del Libro, 1989, 586 p. Coleção: *I grandi maestri*. Tradução de Luigi Pompilj.

- STAËL-HOLSTEIN, Anne Louise Germaine. *Corinna o l'Italia*. Milão: [Mondadori](#), 2006, 668 p. Coleção: [Oscar classici](#). Tradução de Anna Eleanor Signorini.

- Traduções em alemão

- STAËL, Germaine de. *Corinna oder Italien*. Berlim: Joh. Fr. Unger, 1807. Tradução de Friedrich Schlegel.

Reedição - STAËL, Germaine de. *Corinna oder Italien*. Munique: Winkler, 1979. Tradução de Dorothea Schlegel. Organizado por Arno Kappler. (Cena literária suíça.)

- STAËL, Germaine de. *Corinna oder Italien*. Leipzig: Bibliographisches Institut, 1880, 539 p. Tradução de M. Bock. Prefácio de Friedrich Spielhagen.

- STAËL, Germaine de. *Corinna oder Italien*. Munique: Winkler-Verl, 1985. 616 p. Tradutor desconhecido.

- Traduções em espanhol

- Traduções de *Corinne ou l'Italie*

Staël-Holstein, Germaine de (1766-1817). *Corina o la Italia* / feita a partir da tradução em francês de obra escrita por Madame de Staël Holstein. Madrid : Ibarra, 1818-1819, 3 v. ; 14 cm.

Staël-Holstein, Germaine de (1766-1817). *Corina ó Italia* / trad. da 8.ed. por D. Juan Ángel Caamaño. Valencia : Estován, 1820, 4 v. ; 12º mlla. Notas: O tomo 4º é da 4ª edição.

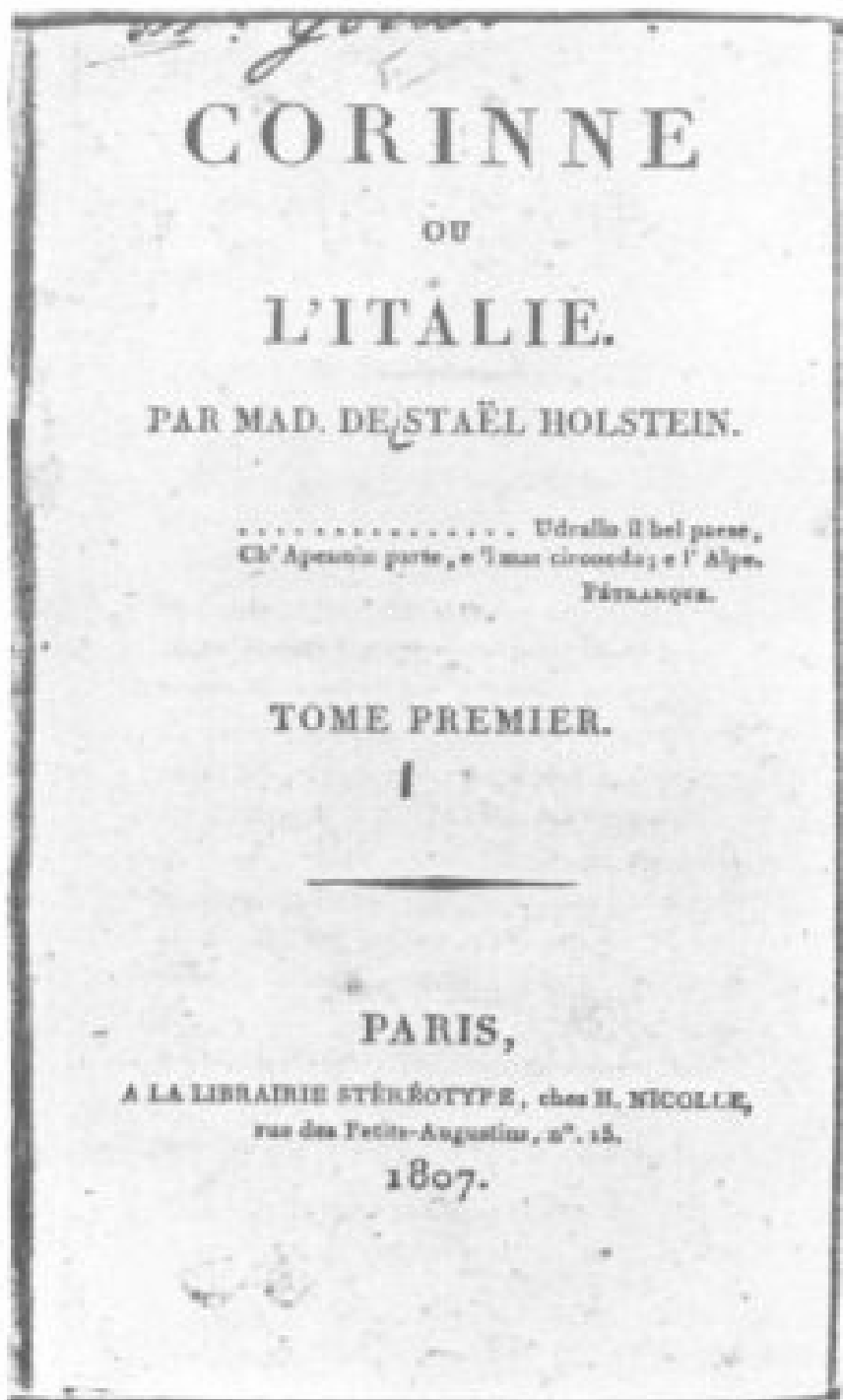
Staël-Holstein, Germaine de (1766-1817). Autores Secun: Féval, Paul (1816-1887). *Corina o la Italia* / por Madama Stael. El banquero de cera / novela por Pablo Feval. Madrid : Ediciones Populares, 1852, 106 p. : il. ; 31 cm. Colección: Biblioteca universal. Notas: Texto a dos col.

- Traduções em Português (Portugal)

Mme. de Staël-Holstein. *Corina ou a Itália*. Trad. da sétima edição por Francisca de Paula Possolo da Costa. Lisboa : Impr. nacional, 1834. 4 vol.

Mme. de Staël. *Corina*. Tradução de Mercedes Blasco. pseud., trad. Lisboa : Argo, 1945, 548 p.

ANEXO B – Capa da 1ª edição de *Corinne ou l'Italie*



Transcrição – Udrallo il bel paese,
 Ch' Apeninn parte, e 'l mar circonda; e l' Alpe.
 Pétrarque, *Canzoniere*, sonnet CXLVI.

ANEXO C – Capa e contracapa da primeira tradução *Corina ou a Itália*



Edições Cultura

E A CRÍTICA DO PAÍS
INTEIRO CONSAGRANDO-AS
NUM EXITO SEM IGUAL.

Benemérita e digna de todos os louvores é a iniciativa...
(ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS)

... digno de aplausos o plano editorial... (MINIS-
TRO CAPANEMA)

... são prêmios literários tais livros... (AFRANIO
PEIXOTO)

ELÓI PONTES fala das "ótimas edições" de Cultura:

... magnífica tradução... diz TRISTÃO DE ATAÍDE,
da edição d'"AGONIA DO CRISTIANISMO" pu-
blicada por CULTURA.

São, porém, dignas de apreço as reedições de antigas
traduções que as EDIÇÕES CULTURA estão efe-
tuando. Já me tenho referido com o devido
lôuvor, a esses trabalhos. PLÍNIO BARRETO.

A coleção está, realmente, magnífica. AGRIPPINO CRIECO.



EDIÇÕES CULTURA

Av. 9 de Julho, 872/873 • Fone: 4-2228 • SÃO PAULO

EDIÇÕES CULTURA LTDA.

Preço deste Vol. Cr\$ 30,00

Contracapa da tradução *Corina ou a Itália*

SÉRIE "NOVELAS UNIVERSAIS"

21

Mme. de Stael-Holestein

CORINA
ou
A ITÁLIA

Tradução revista por
OLIVEIRA RIBEIRO NETO

TOMO I



EDIÇÕES CULTURA
Avenida 9 de Julho, 872 (loja) e 878 (1.º andar)
Fone: 4-2228
SÃO PAULO — BRASIL
1945

ANEXO D - Dados biobibliográficos da tradutora

Narceli Piucco nasceu em Urubici, estado de Santa Catarina, em 08 de julho de 1984. Graduou-se em Letras/Francês pela Universidade Federal de Santa Catarina no ano de 2006. Durante a graduação, trabalhou como bolsista Pibic no projeto “O perfil do tradutor literário de língua Francesa”, um Projeto integrado do Grupo de Pesquisa Literatura Traduzida, que tem como objetivo fazer um levantamento dos tradutores literários no Brasil e traçar o seu perfil, disponibilizando-os no sítio www.dicionariodetradutores.ufsc.br. Foi monitora do curso de Letras/Francês e professora por 1 ano e seis meses do Curso extracurricular de línguas estrangeiras da UFSC. Concluiu o mestrado em Estudos da Tradução na UFSC com a dissertação “*Corinne ou l’Italie* de Mme de Staël : da adaptação à retradução estrangeirizante.” Participa da comissão editorial da revista eletrônica Scientia traductionis. Traduziu, para o francês e para o português, textos técnicos na área da Educação, Medicina, Engenharia e Sociologia. Trabalhou como revisora de textos em português e francês. Além do francês, fala inglês e italiano.

Produção bibliográfica

Comunicações e Resumos Publicados em Anais de Congressos ou Periódicos (resumo)

1. PIUCCO, Narceli.

As diferentes práticas de avaliação: uma investigação com professores e alunos. In: VI Seminário de Línguas Estrangeiras, 2005, Goiânia.

VI Seminário de Línguas Estrangeiras - Artigo completo em CD ROOM. , 2005.

2. PIUCCO, Narceli.

Journée Française 2005 In: V SEPEX, 2005, Florianópolis.

Anais da V SEPEX - Semana de Ensino, Pesquisa e Extensão (5. : 2005 : Florianópolis (SC) Anais [Recurso eletrônico] / 5. Semana de Ensino, Pesquisa e Extensão, SEPEX. – Florianópolis : UFSC : 2005. 1 CD-ROM. , 2005.

3. PIUCCO, Narceli.

O perfil do tradutor literário do francês no Brasil (1970-2002) In: XV Seminário de Iniciação Científica, 2005, Florianópolis.

Anais do XV SIC. , 2005.

4. PIUCCO, Narceli.

"Observação participante" nas aulas de Língua Francesa no Colégio de Aplicação: um caso de parceria In: V Semana de Pesquisa e Extensão, 2005, Florianópolis.

Anais da V SEPEX - Semana de Ensino, Pesquisa e Extensão (5. : 2005 : Florianópolis (SC) Anais [Recurso eletrônico] / 5. Semana de Ensino, Pesquisa e Extensão, SEPEX. – Florianópolis : UFSC : 2005. 1 CD-ROM. , 2005.

6. PIUCCO, Narceli.

Comissão do Arquivo Histórico e do site da moradia estudantil da UFSC In: 4ª Semana de Ensino, Pesquisa e Extensão, 2004, Florianópolis.

Anais da 4ª Semana de Ensino, Pesquisa e Extensão.. , 2004.

Demais produções bibliográficas

Verbetes do site www.dicionariodetradutores.ufsc.br

1. PIUCCO, Narceli., TORRES, M.H

Ana Maria Machado. Verbete. , 2007. (Outra produção bibliográfica)

2. PIUCCO, Narceli., TORRES, M.H

Ângela Leite Lopes. Verbete. , 2006. (Outra produção bibliográfica)

3. PIUCCO, Narceli., TORRES, M.H

Carlos Eduardo Lima Machado. Verbete. , 2006. (Outra produção bibliográfica)

4. PIUCCO, Narceli., TORRES, M.H

Dorothee de Bruchard. Verbete. , 2006. (Outra produção bibliográfica)

5. PIUCCO, Narceli., TORRES, M.H

Flávio Moreira da Costa. Verbete. , 2006. (Outra produção bibliográfica)

6. PIUCCO, Narceli., TORRES, M.H

José Lino Grunewald. Verbete. , 2006. (Outra produção bibliográfica)

7. PIUCCO, Narceli., TORRES, M.H

Juremir Machado da Silva. Verbete. , 2006. (Outra produção bibliográfica)

8. PIUCCO, Narceli., TORRES, M.H

Ligia Vassallo. Verbete. , 2006. (Outra produção bibliográfica)

9. PIUCCO, Narceli., TORRES, M.H

Milton Hatoum. Verbete. , 2006. (Outra produção bibliográfica)

10. PIUCCO, Narceli., TORRES, M.H

Olinda Maria Rodrigues Prata. Verbete. , 2006. (Outra produção bibliográfica)

11. PIUCCO, Narceli., LENTZ, G., TORRES, M.H

Rubens Figueiredo. Verbete. , 2006. (Outra produção bibliográfica)

12. PIUCCO, Narceli., TORRES, M.H

Yara Frateschi Vieira. Verbete. , 2006. (Outra produção bibliográfica)

13. PIUCCO, Narceli., TORRES, M.H

Ana Montoia. Verbete. , 2005. (Outra produção bibliográfica)

14. PIUCCO, Narceli., TORRES, M.H

Claudio Jorge Willer. Verbete. , 2005. (Outra produção bibliográfica)

15. PIUCCO, Narceli., TORRES, M.H
Eclair Antonio Almeida. Verbete. , 2005. (Outra produção bibliográfica)
16. PIUCCO, Narceli., TORRES, M.H
Estela dos Santos Abreu. Verbete. , 2005. (Outra produção bibliográfica)
17. PIUCCO, Narceli., TORRES, M.H
Fábio Lucas. Verbete. , 2005. (Outra produção bibliográfica)
18. PIUCCO, Narceli., TORRES, M.H
Fernando Py. Verbete. Florianópolis: NUT, 2005. (Outra produção bibliográfica)
19. PIUCCO, Narceli., TORRES, M.H
Flávia Nascimento. Verbete. , 2005. (Outra produção bibliográfica)
20. PIUCCO, Narceli., TORRES, M.H
Francisco Balthar Peixoto. Verbete. , 2005. (Outra produção bibliográfica)
21. PIUCCO, Narceli., TORRES, M.H
Janice Caiafa. Verbete. , 2005. (Outra produção bibliográfica)
22. PIUCCO, Narceli., TORRES, M.H, LENTZ, G.
José Paulo Paes. Verbete. , 2005. (Outra produção bibliográfica)
23. PIUCCO, Narceli., TORRES, M.H
Leda Tenório da Motta. Verbete. , 2005. (Outra produção bibliográfica)
24. PIUCCO, Narceli., TORRES, M.H
Leonor Scliar-Cabral. Verbete. , 2005. (Outra produção bibliográfica)
25. PIUCCO, Narceli., TORRES, M.H
Luiz Paulo Rouanet. Verbete. , 2005. (Outra produção bibliográfica)
26. PIUCCO, Narceli., TORRES, M.H
Marcos Araújo Bagno. Verbete. , 2005. (Outra produção bibliográfica)
27. PIUCCO, Narceli., TORRES, M.H
Rena Signer. Verbete. , 2005. (Outra produção bibliográfica)
28. PIUCCO, Narceli., TORRES, M.H
Roberto Gomes. Verbete. , 2005. (Outra produção bibliográfica)
29. PIUCCO, Narceli., TORRES, M.H
Sieni Maria Campos. Verbete. Florianópolis: NUT, 2005. (Outra produção bibliográfica)