

Naylane Araújo Matos

**A REPRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM ANTOINETTE EM
WIDE SARGASSO SEA (JEAN RHYS – 1966) E NA SUA
TRADUÇÃO BRASILEIRA (LÉA VIVEIROS DE CASTRO –
2012): UMA CRÍTICA FEMINISTA PÓS-COLONIAL**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, da Universidade Federal de Santa Catarina, para obtenção do grau de mestrado em Estudos da Tradução.
Orientadora: Profa. Dra. Rosvitha Friesen Blume

Florianópolis
2018

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

Matos, Naylane Araújo

A representação da personagem Antoinette em Wide Sargasso Sea (Jean Rhys - 1966) e na sua tradução brasileira (Léa Viveiros de Castro - 2012) : uma crítica feminista pós-colonial / Naylane Araújo Matos ; orientadora, Profa. Dra. Rosvitha Friesen Blume, 2018.

131 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro Sócio-Econômico, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2018.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Tradução e Poder. 3. Feminismos; Pós-colonialismo. 4. Wide Sargasso Sea. 5. Vasto Mar de Sargaços. I. Blume, Profa. Dra. Rosvitha Friesen . II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à vida, pelas circunstâncias que me trouxeram até esta etapa tão importante, de uma maneira transformadora.

À minha família e amigos/as, por acreditarem em mim.

À minha companheira Amália Catharina, por não me fazer desistir dos meus sonhos e por me ensinar tanto sobre tantas coisas, mas sobretudo sobre o amor e suas formas de amar.

À grande amiga Daiane Oliveira, por me apresentar este Programa de Pós-Graduação, pela sua presença em minha vida desde que cheguei em Florianópolis e pela parceria.

À minha orientadora Rosvitha Blume, pela confiança, atenção, direção e concretização deste trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, por me apresentar e favorecer novas possibilidades acadêmicas.

À CAPES, pelo apoio financeiro.

Às professoras/colaboradoras deste programa que, por meio de suas disciplinas, contribuiriam enormemente para minha formação nos Estudos da Tradução, especialmente: Martha Pulido, Meritxell Marsal, Andreia Guerini e Rosario Igoa.

Às professoras do Programa de Pós-Graduação em Literatura, desta universidade, Rosana Kamita e Claudia Costa, pelas disciplinas basilares para minha formação feminista.

Às amigas feministas que a UFSC me deu, Daniela Stoll e Marília Leite, e que contribuíram com a minha pesquisa.

Às colegas que, com muita energia, apoiaram a iniciativa do GEFLIT (Grupo de Estudos Feministas na Literatura e na Tradução) e contribuíram para consolidar o “I Simpósio Feminismos e Decolonialidades na Literatura e na Tradução”: Marília Leite, Daiane Oliveira, Sheila Santos, Beatriz Guimarães e Bernardo Perin.

A(o)s demais colegas que fizeram parte dessa trajetória.

Às professoras Alinne Fernandes e Maria Rita Viana, pelas importantes contribuições desde a etapa da qualificação. E à professora Luciana Rassier por aceitar fazer parte dessa etapa final.

À Ana Maria, por compartilhar comigo o poema que trago na epígrafe.

E, com muito carinho e afeto, aos amigos que me receberam nessa ilha e que dão cor à minha experiência aqui: Débora Michelotti, Deny Borges, Rafael Saldanha, Mauro Titon e Adriana D’Agostini. Em especial, a estes dois últimos, pelo incentivo e por me possibilitarem escrever esta dissertação na mais perfeita paz.

Sobrevivientes

*yo conozco tu locura porque también es la mía
somos locas rebeldes
locas de estar vivas
locas maravillosas
estrafalarias, floridas
ovejas negras
descarriadas sin remedio
vergüenza de la familia
piezas de seda fina
amazonas del asfalto
guerrilleras de la vida
locas de mil edades
llenas de rabia y gritos
buscadoras de verdades
locas fuertes
poderosas
locas tiernas
vulnerables
cada día una batalla
una norma que rompemos
un milagro que creamos
para poder seguir siendo
locas solas
tristes
plenas
mujeres locas, intensas
locas mujeres ciertas.*

Rosamaría Roffiel

RESUMO

Este trabalho teve o objetivo principal de analisar a representação da personagem Antoinette em *Wide Sargasso Sea* (Jean Rhys – 1966) e na sua tradução brasileira *Vasto Mar de Sargaços* (Léa Viveiros de Castro – 2012). Para tanto, discuti a relação hipertextual da obra de Rhys com o romance *Jane Eyre* (Charlotte Brontë – 1847) e sua proposta política; perquiri o perfil tradutor de Léa Viveiros de Castro a fim de refletir sobre seu papel de mediação na tradução brasileira de WSS; busquei identificar possíveis alterações quanto à representação da personagem Antoinette, entre o texto fonte WSS e a tradução brasileira VMS. A pesquisa, de cunho qualitativo, está embasada nas perspectivas de tradução cultural, pós-colonial e feminista, e de crítica literária feminista pós e decolonial para análise do *corpus*, cujas edições utilizadas foram: *Wide Sargasso Sea*, Norton Critical Editions, 1999 e *Vasto Mar de Sargaços*, Rocco, 2012. O trabalho está estruturado em três capítulos, precedidos por uma introdução: no primeiro, apresento a proposta de Jean Rhys em reescrever a história da personagem Bertha, com base em perspectivas culturais, feministas e pós-coloniais na literatura e na tradução; no segundo, abordo o papel de Léa Viveiros de Castro a partir das discussões desconstrutivistas e feministas nos Estudos da Tradução; e, no terceiro, apresento um cotejo entre a tradução brasileira VMS e o texto fonte WSS, observando a acentuação ou apagamento do potencial feminista pós-colonial da obra. Os resultados apontam para necessidade urgente de traduções engajadas em transmitir o viés político das obras traduzidas, uma vez que o cotejo apresentado neste trabalho evidencia escolhas de tradução que podem vir a interferir no sentido proposto pelo texto fonte e, em certos casos, operar até mesmo de modo contrário ao que este pretende, construindo uma imagem da personagem Antoinette com seu potencial feminista pós-colonial atenuado. Ademais, constata-se invisibilidade da tradutora e as interferências do mercado editorial nas traduções.

Palavras-chave: Tradução e Poder; Feminismos; Pós-colonialismo; *Wide Sargasso Sea*; *Vasto Mar de Sargaços*.

ABSTRACT

This research aimed to analyze the representation of the character Antoinette in *Wide Sargasso Sea* (Jean Rhys – 1966) and its Brazilian translation (Léa Viveiros de Castro – 2012). To that end, I discussed the hypertextual relationship between Rhys's work and the novel *Jane Eyre* (Charlotte Brontë – 1847), and Rhys political proposal; I searched the translator profile of Léa Viveiros de Castro in order to reflect about her mediation role in WSS Brazilian translation; I intended to identify possible changes regarding the representation of the character Antoinette between the source text WSS and the Brazilian translation VMS. This is a qualitative research that is based on cultural, postcolonial and feminist translation perspectives; also, post and decolonial literary criticism for the analysis of the corpus, whose editions were *Wide Sargasso Sea*, Norton Critical Editions, 1999 and *Vasto Mar de Sargaços*, Rocco, 2012. The work is presented in three chapters, preceded by an introduction: in the first one, I present Rhys's proposal in rewriting Bertha character's history, based on cultural, postcolonial and feminism perspectives, both in translation and in literacy; in the second one, I approach Léa Viveiros de Castro's role from deconstructivist and feminist discussions in Translation Studies; and, in the third one, I present a comparison between the Brazilian translation VMS and the source text WSS, considering how the translated text hinders or fosters the postcolonial feminist potential of the work. The results point out to an urgent need for translations that are committed to transmit the political bias of the translated works, since the comparison presented in this research reveals translation choices that may interfere in the sense proposed by the source text and, in certain cases, operate even in opposition to what this one intends, constructing an image of the character Antoinette whom her postcolonial feminist potential is attenuated. Furthermore, it is verified the invisibility of the translator and the interferences of the publishing market in the translations.

Keywords: Translation and Power; Feminisms; Postcolonialism; *Wide Sargasso Sea*; *Vasto Mar de Sargaços*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Mapa do <i>Sargasso Sea</i>	43
Figura 2 - Jean Rhys.....	49
Figura 3 - Quarta capa de <i>Vasto Mar de Sargaços</i> (Rocco).....	86
Figura 4 - Capa de <i>Vasto Mar de Sargaços</i> (Rocco).....	88

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1. WIDE SARGASSO SEA E A(S) HISTÓRIA(S) POR TRÁS DA REPRESENTAÇÃO COLONIAL	31
1.1 IDENTIDADE E DIFERENÇA	33
1.1.1 Diferença no pós-colonialismo e nos feminismos	34
1.2 DESAFIOS LITERÁRIOS	41
1.3 <i>WIDE SARGASSO SEA</i> : UM TÍTULO METAFÓRICO	43
1.4 HISTÓRIAS CRUZADAS: AS CRIOULAS FALAM	45
1.4.1 Creole	46
1.4.2 Jean Rhys	49
1.5 “ANOTHER “I” MUST TALK, TWO OTHERS PERHAPS”	51
1.5.1 “The Creole in Charlotte Brontë’s novel is a lay figure”	53
1.5.2 “She must be at least plausible with a past”	58
1.5.3 “The reason why Mr Rochester treats her so abominably” ..	59
1.5.4 “The reason why he thinks she is mad and why of course she goes mad”	62
2. O PAPEL DA TRADUTORA	65
2.1 LÉA VIVEIROS DE CASTRO E A INVISIBILIDADE DA TRADUTORA	66
2.2 TRADUÇÃO E PODER	69
2.3 MULHERES NA LITERATURA	74
2.4 MULHERES NA TRADUÇÃO	78
3. A REPRESENTAÇÃO DE ANTOINETTE NA TRADUÇÃO BRASILEIRA DE <i>WIDE SARGASSO SEA</i>	83
3.1 NEM SÓ DA TRADUTORA DEPENDE UMA TRADUÇÃO	83
3.2 QUESTÕES IDENTITÁRIAS	90
3.3 QUESTÕES DE GÊNERO	98
3.3.1 Voz feminina versus masculino universal	99
3.3.2 Imagens de Antoinette	101
3.3.3 Poder patriarcal colonial	107

3.4 QUESTÕES ÉTNICO-RACIAIS	111
CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
REFERÊNCIAS.....	123

INTRODUÇÃO

Ela: uma louca no sótão, uma mulher sem história, uma personagem inadequada, fora de lugar, uma pedra no caminho da minha heroína favorita. Eu: uma leitora indiferente, fruto da supremacia cultural ocidental. Assim se deu a minha relação com Bertha Antoinetta, quando ao ler *Jane Eyre* (*JE*) pela primeira vez, na condição de estudante das literaturas de língua inglesa, me envolvi tão profundamente com a protagonista aguerrida e transgressora de Charlotte Brontë, que quase não pude reparar e/ou questionar a representação colonialista que a autora inglesa constrói da personagem caribenha. Empatia? Sim, por Jane Eyre, a moça branca, europeia, representante do padrão de poder mundial eurocentrado.

A personagem Bertha Antoinetta Mason apareceu pela primeira vez na literatura inglesa, em 1847, por meio do romance *Jane Eyre*. Publicado na Inglaterra, sob o pseudônimo de Currer Bell, foi o romance de sucesso da escritora Charlotte Brontë, uma das canônicas irmãs Brontë. Após a tentativa fracassada de ter uma escola, a autora, juntamente com suas irmãs Emily e Anne, decidiu investir na literatura, publicando uma compilação de seus poemas em 1846, sob os pseudônimos de Currer, Ellis e Acton Bell, respectivamente. Pouco tempo depois, as três publicaram seus romances *O professor* (Charlotte), *O morro dos ventos uivantes* (Emily) e *Agnes Grey* (Anne). Apesar da aceitação das obras de suas irmãs, *O professor* foi rejeitado e logo Charlotte publicou *JE*, que conquistou grande público.

A obra apresenta a narrativa de uma órfã, Jane Eyre, de pai e mãe que, após uma relação conflituosa com parentes que a desprezam e a oprimem, é mandada para o internato Lowood, onde leva uma vida solitária em condições insalubres. Aos dezoito anos, Jane Eyre vai trabalhar como preceptora na mansão Thornfield Hall e se apaixona por seu patrão Edward Rochester. Ambos nutrem um amor que precisa quebrar as convenções da sociedade inglesa do século XIX, mas, no dia do seu casamento, Jane descobre que seu amado mantém uma esposa escondida no sótão. Antoinette, renomeada de Bertha pelo personagem Rochester, é silenciada e conhecida como a louca do sótão em *Jane Eyre*.

Este romance apresenta diversas formas de resistência e elementos que vêm sendo discutidos pelas críticas políticas. As questões de classe e gênero são salientes na obra de Charlotte Brontë e muitos trabalhos já levantaram a sua importância para contestação do espaço invisibilizado de mulheres na literatura. A questão classista permeia toda a narrativa: uma menina pobre, órfã, vivendo opressões por parte da benfeitora e sua

família rica, tendo sofrido péssimas condições em um internato e ido trabalhar como preceptora na mansão Thornfield, onde se apaixona por seu patrão. A condição de menina pobre, faz que a personagem enfrente muitas dificuldades ao longo da vida, especialmente quando se vê impedida de viver sua relação com Edward Rochester. Ele, o patrão rico. Ela, a servicial que dificilmente seria aceita pela burguesia.

Questões de gênero também são visivelmente exploradas e ninguém poderia negar a perspectiva feminista de *Jane Eyre*, especialmente quando influentes teóricas como Sandra Gilbert e Susan Gubar (1979), analisam como a obra contribuiu para a contestação de um cânone literário predominantemente masculino. Entretanto, gostaria de trazer para reflexão a limitação da perspectiva de escritos feministas (seja o texto literário ou o texto crítico) que se detém apenas sobre o binarismo homem/mulher para justificar as opressões vividas pelas mulheres.

Gayatri Spivak (2017 [1999]), ao analisar a representação de Bertha em *JE* chama atenção para o perigo da crítica feminista que reproduz os axiomas do imperialismo. Para autora “a admiração isolacionista pelo sujeito feminino na Europa e na América anglófona estabelece a alta norma feminista” (p. 580, tradução de Sandra Regina Goulart Almeida e Alcione Cunha da Silveira). Assim, se lermos *Jane Eyre* a partir de uma perspectiva isolacionista – como foi a minha experiência ao ler a obra no período da graduação – não perceberemos nada, “exceto a psicobiografia do sujeito militante feminino” (p. 583-584). Nesse sentido, sem deixar de reconhecer a importância histórica e política do feminismo exercido por meio da literatura inglesa do século XIX, como *JE*, eu gostaria considerar o estabelecimento das relações de poder entre as próprias mulheres, a partir do trinômio gênero/raça/classe (FUNCK, 2016).

No romance *Jane Eyre*, essas categorias parecem não se fundir em pé de igualdade. A reivindicação de classe e gênero ficam evidentes ao passo que as questões étnico-raciais são abordadas da maneira mais colonizadora possível. Ainda assim, há uma tendência que leva o/a leitor/a a se identificar com a protagonista do romance inglês e repudiar a personagem Bertha, como aconteceu com a minha experiência. Vibramos com as reivindicações de Jane durante a narrativa, mas incorporamos o discurso da personagem caribenha louca à medida em que ela reivindica e manifesta formas de resistência.

Com características góticas, o romance *Jane Eyre* apresenta episódios misteriosos e aparentemente sobrenaturais que, muitas vezes, são as manifestações de resistência de Bertha. Gilbert e Gubar (1979) apontam que essas características são vistas como estratégias de Charlotte

Brontë para fazer a sua obra mais vendável, seguindo influência de *The mysteries of Udolpho* (1794) de Ann Radcliffe e *The castle of Otranto* (1764) de Horace Walpole. Durante a narrativa, o/a leitor/a se depara com situações inexplicáveis, como gargalhadas desconhecidas, incêndio na mansão, pessoas que aparecem feridas, vultos na madrugada, etc. No entanto, não se sabe o que/quem é responsável por esses eventos. Somente com a apresentação da personagem “louca”, que acontece no dia do casamento de Jane e Rochester, tais eventos são justificados.

Na restrita cerimônia de casamento de Jane e Rochester, um homem aparece impedindo a união e denunciando o matrimônio já existente entre o noivo e sua irmã Bertha, ocorrido na Jamaica. É nesse contexto que o/a leitor/a conhece a personagem, e tudo que se sabe a seu respeito é narrado pela perspectiva do seu esposo. Ele afirma ter se casado ingenuamente, há quinze anos, com uma mulher que, só posteriormente, descobriu ser uma louca, vinda de uma família de idiotas e maníacos, cuja mãe era uma crioula branca, também louca e bêbada. Esta é a mulher sobre quem, segundo Rochester, há rumores de que seria sua meia-irmã bastarda ou sua amante rejeitada. A lunática misteriosa, trancada e vigiada em Thornfield Hall é, na verdade, a sua esposa.

Assim, Bertha Antoinetta tem sua história completamente apagada pela masculinidade branca, representada especialmente pela figura do personagem Rochester em *JE*. Não se sabe de fato como aquela mulher foi parar ali, qual a razão da sua loucura, como teria sido sua vida. Ela não tem voz, não tem passado, não tem história. Embora seja uma personagem importante para o romance, ela aparece de modo secundário, apenas para justificar o misticismo da narrativa e a impossibilidade do casamento da heroína com o seu senhor.

Muitas leituras apontam Bertha como o *alter ego* de Jane, grosso modo, sua identidade oculta, a exemplo da leitura de Gilbert & Gubar (1979), contudo, me alinho ao pensamento de Spivak (1985; 2017 [1999]) e considero-a como uma figura produzida pelo axioma do imperialismo. Spivak (1985) aponta a impossibilidade de ler literatura inglesa do século XIX sem se considerar o imperialismo, visto que o papel da literatura na reprodução da cultura não pode ser ignorado.

Em “Corpos colonizados, leituras feministas” [2011], Susana Funck (2016, p. 377) vê a Bertha de *JE* como uma figura simbólica:

Uma mulher violenta física e verbalmente, que deve ficar fora de cena e sob controle para não contaminar Thornfield Hall, a mansão inglesa, com sua feminilidade sensual e com a degeneração

moral que lhe é atribuída por um preconceito patriarcal e colonialista.

Não podemos perder de vista o contexto histórico em que *Jane Eyre* estava envolvido, a saber, o colonialismo. O desenvolvimento do capitalismo industrial na Inglaterra foi central para as transformações na Europa nos séculos XVIII e XIX. “A Inglaterra era o maior império colonial de então [século XVIII], dominando o tráfico negreiro e explorando suas colônias na África e na América” (MORAES, 2016, p. 8, acréscimo meu).

A minha indiferença para com a personagem Bertha nos diz muito sobre uma sociedade eurocentrada da qual sou fruto e, portanto, não poderia deixar de questionar neste trabalho. Restrejo & Rojas (2010) apontam que as narrativas históricas, sociológicas, culturais e filosóficas da modernidade são resultados de enfoques eurocentrados. Tais enfoques estão relacionados ao padrão de poder mundial que se instaurou, principalmente, com o colonialismo na América, como discute o pensador decolonial¹ Aníbal Quijano (2005).

Este novo padrão de poder mundial incorporou a diversidade e heterogeneidade das histórias culturais das colônias a uma forma hegemônica europeia que buscou controlar as subjetividades, as culturas e o conhecimento. O processo de modernidade e de sua perspectiva concreta da produção do conhecimento são demonstrações do que pode ser reconhecido como eurocentrismo, conforme definido por Quijano (2005, p. 126) como:

o nome de uma perspectiva de conhecimento cuja elaboração sistemática começou na Europa Ocidental antes de mediados do século XVII, ainda que algumas de suas raízes são sem dúvida mais velhas, ou mesmo antigas, e que nos séculos seguintes se tornou mundialmente hegemônica percorrendo o mesmo fluxo do domínio da Europa

¹ O pensamento decolonial origina-se a partir do Grupo Modernidade/Colonialidade (M/C), formado no final dos anos de 1990, por intelectuais latino-americanos de diversas universidades das Américas, com o objetivo de atualizar a tradição crítica do pensamento latino-americano, oferecer releituras históricas e problematizar velhas e novas questões para o continente. O grupo “defende a “opção decolonial” – epistêmica, teórica e política – para compreender e atuar no mundo, marcado pela permanência da colonialidade global nos diferentes níveis da vida pessoal e coletiva”. (BALLESTRIN, 2013, p. 89)

burguesa. Sua constituição ocorreu associada à específica secularização burguesa do pensamento europeu e à experiência e às necessidades do padrão mundial de poder capitalista, colonial/moderno, eurocentrado, estabelecido a partir da América.

Nesse sentido, podemos notar como o eurocentrismo fica expresso na cultura literária, tanto por meio de obras colonialistas, como o romance *Jane Eyre*, quanto por meio daquelas neocolonialistas que, embora situadas no contexto atual e tendo findado o colonialismo, continuam a reproduzir o que o sociólogo peruano denomina de colonialidade. Cabe aqui uma distinção entre os termos colonialismo e colonialidade: o primeiro diz respeito a uma forma de dominação político-administrativa que garante a exploração de trabalho e de riquezas das colônias; o segundo refere-se a um fenômeno histórico muito mais complexo que perpetua as formas de dominação por meio desse padrão de poder que ainda se manifesta e naturaliza as hierarquias territoriais, raciais, culturais e epistêmicas (RESTREPO; ROJAS, 2010).

Essas reflexões só me foram possíveis mais tarde, quando me aproximei dos estudos feministas pós e decoloniais. Foi quando tive acesso ao romance *Wide Sargasso Sea* (WSS), da escritora dominicana Jean Rhys (pseudônimo literário de Ella Gwendolen Rees Williams), publicado na Inglaterra em 1966. A obra, que conta a história da personagem louca de *Jane Eyre*, ficou conhecida pela relação hipertextual que estabelece com esse romance. Com base na concepção de hipertextualidade apresentada por Genette (1997), um hipertexto é um texto B derivado de um texto A (hipotexto). Nesse sentido, a obra de Charlotte Brontë foi limiar para o romance de Jean Rhys e WSS é um hipertexto derivado do hipotexto *JE*.

A representação estereotipada da crioula Bertha – leia-se mulher branca de descendência europeia nascida em colônia tropical –, em *Jane Eyre*, nos possibilita discutir como o texto literário retrata e promulga aspectos sociais, históricos e culturais. Para Woolf (2014 [1929], p. 64, tradução de Bia Nunes de Sousa e Glauco Mattoso), “a ficção é como uma teia de aranha, presa por muito pouco, mas ainda assim presa à vida pelos quatro cantos”. Essas teias são resultados das experiências humanas e estão fortemente relacionadas à maneira de ler o mundo. Desse modo, não nos causará estranheza pensar em como Charlotte Brontë apresenta a personagem caribenha. Se reconhecemos o papel da literatura na reprodução da cultura, é importante que consideremos as questões imperialistas representadas na literatura inglesa do século XIX, como alerta Spivak (1985). Logo, a escritora fala do ponto de vista do/a

colonizador/a, embasada pelas suas experiências sócio históricas e culturais e Bertha reproduz de maneira contundente os axiomas do imperialismo.

A identificação de Jean Rhys com a personagem de Charlotte Brontë está para além da sua experiência leitora. Assim como Bertha, a autora (1890-1979) é uma crioula caribenha que, ao mudar-se para a Inglaterra, em 1907, para prosseguir seus estudos, precisa adequar-se a uma cultura distinta e indiferente. Embora ressalte o toque de genialidade das irmãs Brontë e a leitura fluente de *Jane Eyre*, em uma carta escrita em 1964 para seu amigo e editor Francis Wydham², Rhys diz chocar-se com o retrato de lunática e com as cenas crioulas equivocadas que a autora inglesa constrói da mulher caribenha.

Nesse contexto, Rhys moveu sua atenção para o silenciamento da personagem Bertha, de sua cultura e identidade e, em uma tentativa de reconstruir sua história e fazer ouvir a sua voz, escreveu *Wide Sargasso Sea*. A obra possibilita conhecer Bertha a partir de uma perspectiva das Índias Ocidentais, com aspectos de sua vida anterior, não narrados em *JE*, sua trajetória e vivências até a chegada na mansão Thornfield, na Inglaterra. Assim, WSS tornou-se amplamente reconhecido como *prequel*³, ou pré-sequência em português, pós colonial e feminista de *JE* (MUSTE, 2017). Esta estratégia de reescrita nos possibilita conhecer outra versão da história de uma personagem que ficou presa entre a cultura branca e a cultura negra; a possibilidade de compreensão de uma alma aprisionada pela falta de liberdade de que dispõem as mulheres para decidirem seu próprio destino; a representação de uma vida apagada pelo imperialismo inglês e pela dominação masculina.

Todavia, a história de Antoinette/Bertha⁴ chega até mim por meio da tradução brasileira de Léa Viveiros de Castro, sob título literal de *Vasto*

² Cartas disponíveis em: RHYS, Jean. *Wide Sargasso Sea*. Norton Critical Editions, 1999.

³ O *Cambridge Dictionary* define *prequel* como um filme, livro ou peça que desenvolve a história de uma obra anterior, narrando o que aconteceu antes dos episódios da obra preliminar. Como exemplo, o dicionário utiliza a própria referência de WSS: “Jean Rhys's novel "Wide Sargasso Sea" is a prequel to Charlotte Bronte's "Jane Eyre".” Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/prequel>.

⁴ Na obra *Jane Eyre*, a grafia do nome da personagem é Antoinetta. No entanto, em *Wide Sargasso Sea*, Rhys usou a grafia Antoinette, embora em algumas passagens apareça a grafia Antoinetta. Durante o período desta pesquisa, não encontrei referências a essa diferença de grafia, por isso, usarei Antoinetta ao me

Mar de Sargaços (VMS), publicada em 2012, pela editora Rocco. Na tradução brasileira, Léa Viveiros de Castro é quem constrói a imagem de Antoinette. Para Lefevere (1992), essas imagens têm grande poder e são construídas por meio de fortes influências ideológicas. As influências, muitas vezes, são impostas ao tradutor/a por questões de patronato ou estão baseadas em sua visão de mundo. Considerando o viés político feminista e pós-colonial da obra de Rhys, faz-se necessário analisar a imagem que a tradutora brasileira constrói da personagem Antoinette, bem como refletir sobre os processos socioculturais imbricados na construção dessa imagem, uma vez que o/a leitor/a brasileiro/a, que não lê em língua inglesa, terá acesso a essa história subversiva por meio da tradução.

Igualmente, é fundamental que se analise a contestação que Jean Rhys faz da representação da mulher caribenha em *JE* para que compreendamos a importância de outros discursos que contrapõem discursos hegemônicos e estereotipados, embasados em uma visão colonialista. Nesse sentido, é preciso levar em conta as vivências e variáveis que contribuem para gerar diferenciações importantes para a criação e transmissão dessa personagem na literatura, pois, como aponta Simon (2005), os atos de escolhas desses processos implicam consequências políticas. Logo, cada uma das autoras nessa tríade (Charlotte Brontë, autora de *Jane Eyre*; Jean Rhys, autora de *Wide Sargasso Sea* e; Léa Viveiros de Castro, autora da tradução *Vasto Mar de Sargaços*), ao perceberem-se no mundo de maneiras variadas, realizaram diferentes escolhas para a construção da imagem da personagem.

Desse modo, este trabalho teve o objetivo principal de analisar a representação da personagem Antoinette em *Wide Sargasso Sea* (Jean Rhys) e na sua tradução brasileira (Léa Viveiros de Castro), considerando ambas obras reescritas de um texto de partida: *WSS* de *JE* e *VMS* de *WSS*. Outros objetivos que me auxiliaram a atingir este mais geral, foram, pois: discutir a relação hipertextual e a perspectiva proposta por Rhys em *WSS*; perquirir o perfil tradutor de Léa Viveiros de Castro a fim de refletir sobre seu papel de mediação na tradução brasileira de *WSS*; identificar possíveis alterações quanto à representação da personagem Antoinette, entre o texto fonte *WSS* e a tradução brasileira.

No que concerne à representação, é preciso levar em conta as suas múltiplas conotações. Partindo da perspectiva de Spivak, Deepika Bahri (2013, p. 665) argumenta que há duas maneiras principais de representar:

referir à personagem de *Jane Eyre* e Antoinette ao me referir à personagem de *Wide Sargasso Sea*.

“por procuração ou por descrição”. A primeira é colocando-se no lugar de alguém, ou seja, falando por, a segunda é colocando/dizendo/descrevendo algo sobre alguém. Nesse sentido, a representação de Bertha em *Jane Eyre* é feita por descrição, quando uma mulher europeia (Charlotte Brontë) diz algo/descreve uma “mulher do Terceiro Mundo”.

Aqui cabe um parêntesis para evidenciar que, neste trabalho, o uso da expressão “mulher do Terceiro Mundo” está baseado na discussão levantada por Chandra Mohanty, no artigo “Sob os olhos do ocidente: estudos feministas e discursos coloniais”, de 1988, para designar mulheres de países considerados do Terceiro Mundo. Tal como a autora, usarei o termo entre aspas para demarcar plena consciência da problemática que ele envolve, uma vez que Terceiro Mundo sugere hierarquias econômicas, culturais e ideológicas e mulher do Terceiro Mundo uma categoria hegemônica e essencializada.

Retomando as definições de representação, WSS viria a representar Bertha por procuração e não por descrição, como em *JE*. Neste caso, Rhys se coloca no lugar da personagem, falando por ela, falando por outras crioulas. Não gostaria de simplificar a complexidade da questão da representação, tampouco tenho a intenção de essencializá-la, mas talvez essa distinção nos ajude a refletir sobre os perigos e equívocos que podem ocorrer com a representação descritiva do/da Outro/a de maneira estereotipada, reduzida, distanciada da alteridade e da diferença. Também é importante salientar que a representação de Antoinette por Jean Rhys é mais uma tentativa de construção de uma realidade por ela imaginada, posto que representação, como argumenta Susana Funck (2016, p. 367), tem “significado complexo e multifacetado”, se afastando da “crença humanista de que realidade precede o discurso”.

Em outras palavras, as maneiras de representar estão em “constante negociação entre “verdades” reais e imaginadas que ocorre no e pelo discurso, tanto na literatura quanto em nossas interações cotidianas” (FUNCK, 2016, p. 367). Assim, representação pode ser vista como construção discursiva de identidades e relações de poder. Logo, na tradução brasileira de WSS, uma série de fatores pode interferir no modo como a personagem Antoinette é representada em contexto brasileiro, desde questões linguísticas – pela ausência de uma equivalência absoluta entre as línguas – até questões ideológicas que moldam o texto de chegada (RICOEUR, 2011).

Embora muitos estudos tenham emergido na área da tradução, Simon (2005) evidencia que a história não tem sido muito consciente em relação aos tradutores/as e que a menção a eles/as raramente reforça suas tarefas enquanto mediadores/as culturais. Esse “não-lugar” em que se

encontra o/a tradutor/a é, inclusive, refletido no espaço físico, quando seus nomes não aparecem nas capas das obras traduzidas, como acontece com a tradução brasileira de *Wide Sargasso Sea*. Por isso, busquei destacar a mediação que Léa Viveiros de Castro realiza ao construir a imagem da personagem Antoinette, levando em conta as diferenças socioculturais entre a língua fonte e a língua alvo.

Destarte, diferentemente de estudos de tradução que têm meramente demonstrado inadequações nas traduções em relação às excelências dos originais, como afirma Hermans (2014), a pesquisa não objetivou fazer um julgamento de valor sobre a tradução de Léa Viveiros de Castro nem julgar o conceito de fidelidade às estruturas linguísticas do texto fonte, mas apontar possíveis diferenças e/ou similaridades na representação da personagem Antoinette, bem como refletir sobre os processos sócio-históricos e culturais amalgamados na construção dessa imagem. Também, interessou não perder de vista o modo como Jean Rhys oferece ao público leitor uma nova história, sob a perspectiva feminista pós-colonial.

Para tanto, embasei-me nas perspectivas de tradução cultural, pós-colonial e feminista, e de crítica literária feminista pós e decolonial para análise do *corpus* – composto pelo romance *Wide Sargasso Sea* (1966) e a tradução brasileira *Vasto Mar de Sargaços* (2012) –, uma vez que estas buscam compreender as novas subjetividades daqueles/as que ocupam posições historicamente subalternizadas nas sociedades ocidentais. Essas perspectivas, cujo interesse pela função narrativa cresceu na segunda metade do século XX, possibilitam revisões, reconstruções e intervenções críticas de textos/discursos consagrados historicamente (FUNCK, 2016).

Assim, desenvolvi uma pesquisa de cunho qualitativo, realizando análise de conteúdo, que, segundo Severino (2007, p. 121), “é uma metodologia de tratamento e análise de informação constantes de um documento, sob forma de discursos pronunciados em diferentes linguagens”. Neste caso, parti das linguagens literárias das obras em questão e de paratextos atrelados a elas, com o intuito de “compreender criticamente o sentido manifesto ou oculto das comunicações”. As edições utilizadas foram: *Wide Sargasso Sea*, Norton Critical Editions, 1999; e *Vasto Mar de Sargaços*, Rocco, 2012.

A pesquisa buscou seguir as três etapas básicas da análise de conteúdo apontadas por Bardin (2011, tradução de Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro): 1) Pré-análise (organização e levantamento do material a ser utilizado) – etapa realizada desde a construção do projeto de pesquisa; 2) Exploração do material (por meio de leituras e

fichamentos); e 3) O tratamento dos resultados, a inferência e a interpretação – que apresento nesta dissertação.

O trabalho está estruturado em três capítulos. No primeiro, apresento a proposta de Jean Rhys em reconstruir a história da personagem Bertha, com base em perspectivas culturais, feministas e pós-coloniais na literatura e na tradução. Para tanto, introduzo a autora e as circunstâncias que permearam a construção de *Wide Sargasso Sea*, analisando algumas cartas em que Rhys registra o processo de escrita de sua obra. Igualmente, pretendi elucubrar como Rhys contesta a representação feita por Charlotte Brontë, oferecendo ao público leitor uma reescrita do romance colonial. O termo romance colonial está conforme seu uso pelos pesquisadores pós-coloniais para se referir a romances que, direta ou indiretamente, têm sido revisitados pela ficção inglesa pós-colonial, quer seja por negação, imitação, negociação ou apropriação, como coloca Watson (2015).

No segundo capítulo, abordo o papel de Léa Viveiros de Castro a partir das discussões desconstrutivistas e feministas nos Estudos da Tradução, uma vez que essas perspectivas teóricas redefinem o papel da tradutora, colocando-a como sujeita ativa, capaz de atribuir novos significados ao texto traduzido. E, por fim, no terceiro capítulo, apresento um cotejo entre a tradução brasileira *VMS* e o texto fonte *WSS*, a fim de identificar possíveis alterações quanto à representação da personagem Antoinette em contexto brasileiro, no que concerne à acentuação ou apagamento do potencial feminista pós-colonial da obra, destacando o papel de mediadora cultural realizado pela tradutora e as interferências paratextuais, a partir dos parâmetros dos Estudos Feministas de Tradução.

Procedi o cotejo manualmente, página por página, comparando as passagens entre os textos e registrando as alterações na tradução. Realizado o cotejo, agrupei tais alterações em: questões identitárias concernentes à protagonista; questões de gênero, especialmente as imagens construídas para representar Antoinette e sua mãe, a ênfase ou o apagamento da voz feminina na narrativa, bem como escolhas de tradução que reforçam o poder patriarcal colonial; e questões étnico-raciais. O intuito foi promover uma crítica feminista de tradução para além do gênero, considerando aspectos interseccionais e as reflexões suscitadas pelo texto traduzido.

A proposta deste trabalho é também uma crítica a mim mesma, à minha identificação com a personagem Jane Eyre e total indiferença para com a personagem Bertha Antoinetta durante tanto tempo, à minha maneira de ler a literatura e o mundo, à minha lógica eurocentrada, ao meu feminismo individualista. Parafraseando a escritora e militante Adrienne

Rich (2017, tradução de Susana Bornéo Funck), em seu ensaio “When we dead awaken: writing as revision”, de 1971, penso nesta pesquisa como uma re-visão: o ato de olhar pra trás – para a leitura que fazia de *Jane Eyre* e do mundo –, de ver com um novo olhar, de entrar nesse (con)texto a partir de uma nova direção crítica.

Os estudos feministas me possibilitaram o acesso a discussões que, sem nenhuma dúvida, mudaram o curso da minha vida e conseqüentemente das minhas escolhas políticas, hoje refletidas na minha pesquisa. Do mesmo modo, as discussões pós e decoloniais me permitiram repensar um feminismo ocidental. Assim, procurei trabalhar a questão de gênero em suas intersecções, defendendo que nenhuma categoria se sobrepõe à outra, ao contrário, embora independentes, se articulam e motivam hierarquias na distribuição de poder entre as próprias mulheres.

Como resultado, espero que o meu texto vá ao encontro de um/a Outro/a, um/a interlocutor/a, para que se concretize o que Marília Amorim (2004) denomina de perspectiva dialógica da pesquisa. Assim, desejo que essa/esse Outra(o)/interlocutor(a)/leitor(a) encontre uma crítica literária e de tradução que considere, sobretudo, as questões sócio-históricas e culturais imbricadas na construção de um texto. E que juntas possamos refletir sobre a literatura, a tradução e os feminismos como ferramentas políticas de subversão de bases sociais excludentes.

Diante da minha proposta, eu poderia ser questionada sobre a relevância e eficácia da oferta desse tipo de crítica que visa subverter aspectos sociais. Igualmente, sobre qual seria a relação entre a crítica e a realidade social, bem como a necessidade de discussão política no trabalho que ofereço. Defendo, entretanto, que literatura, tradução e política caminham juntas. E por política defino “a maneira pela qual organizamos conjuntamente nossa vida social, e as relações de poder que isso implica” (EAGLETON, 2006, p. 294, tradução de Waltensir Dutra). Como defende Hélène Cixous, em “O riso de Medusa” (2017 [1975], p. 134, tradução de Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne), “a escritura é a própria possibilidade de mudança, o espaço onde pode se lançar um pensamento subversivo, o movimento precursor de uma transformação das estruturais sociais e culturais”.

As teorias literárias e de tradução, bem como os textos literários e as traduções propriamente ditas, estão intimamente ligadas às construções políticas e aos valores ideológicos. A literatura e a tradução nos ajudam a pensar o sistema político, uma vez que, sutilmente ou não, contribuem para reforçar e manter relações sociais de poder. Não se trata de relacionar questões históricas, políticas e sociais aos textos, deixando de lado o que

se considera sua pura matéria: os fenômenos linguísticos. Contudo, penso a linguagem não apenas como significações, mas como construção do próprio Eu e da realidade social, logo, indissociável da história e da política. Por isso, busquei desenvolver uma crítica política que fosse capaz de fornecer panoramas de estruturas de poder refletidas nos textos literários e traduzidos, bem como suscitar reflexões sobre o modo como a literatura e a tradução constroem e reforçam relações de poder.

Como aponta Eagleton (2006), a crítica apresenta muitos métodos. Uma crítica que tivesse o intuito de discutir apenas aspectos linguísticos na tradução de *Wide Sargasso Sea*, por exemplo, não seria necessariamente apolítica, mas apresentaria uma forma política diferente da que almejo realizar nesta dissertação. Minha crítica se propôs a quebrar as barreiras linguísticas e se estender aos contextos históricos, sociais e culturais das obras analisadas. Ressalvo que não coloco as teorias nas quais me embaso como superiores às correntes tradicionais, mas que nelas encontrei a possibilidade de melhor desenvolver a minha proposta, uma vez que estas diferem em valores, crenças e objetivos e, portanto, tratam o objeto de análise (o texto literário e sua tradução) de maneira diferenciada.

Utilizei um aporte teórico que, por vezes, diverge entre si – aqui me refiro às diversas perspectivas dos feminismos, mais especificamente à corrente decolonial em relação à pós-colonial e à liberal – defendendo que, embora apresentem divergências e contrariedades, essas fontes podem ser utilizadas numa relação de complementariedade, como em uma tentativa de desconstrução de polaridades, a fim de expandir as análises e práticas feministas.

Minha tarefa enquanto crítica, pois, implica contextualizar discursos dentro de um terreno mais amplo, não apenas da história cultural, mas também política. Reconheço que a vasta e significativa fortuna crítica referente à *Wide Sargasso Sea*, há anos, já tem discutido ampla e profundamente diversos temas advindos da obra⁵. Entretanto, como salientou Marília Leite (2017, p. 15), em sua dissertação de mestrado sobre as traduções brasileiras da canônica obra de Virgínia

⁵ No programa de Pós-Graduação em Inglês, deste Centro de Comunicação e Expressão (UFSC), destaco as dissertações de mestrado: “Say nothing and it may not be true: focalization and voice in *Wide Sargasso Sea*” (1992), de Vera Helene Gomes Wielewicki, e “There is always the other side: displacement and resistance in Jean Rhys’s *Good Morning, Midnight* and *Wide Sargasso Sea*” (2006), de Maria Eduarda Rodrigues da Fonseca, ambas orientadas pela Profa. Dra. Susana Bornéo Funck.

Woolf *Orlando*, “sendo grandes obras literárias como são, têm potencial infinito de desvelar tantas faces quantas as pessoas possam se aventurar por conhecer”. Ademais, o cotejo com a tradução brasileira, ainda inédito, possibilita compreender a forma como a narrativa é negociada dentro do contexto de produção da tradução e que tipo de trabalho cultural ela realiza enquanto é lida pelos/as leitores/as brasileiros/as.

I. WIDE SARGASSO SEA E A(S) HISTÓRIA(S) POR TRÁS DA REPRESENTAÇÃO COLONIAL

Este capítulo será desenvolvido a partir de uma análise de fragmentos de cartas em que Jean Rhys registrou o processo de construção de *Wide Sargasso Sea*, desde sua experiência lendo *Jane Eyre* até a conclusão da história subversiva. As cartas de Rhys foram editadas e publicadas por Francis Wyndham e Diana Melly, no volume intitulado *The letters of Jean Rhys*, em 1984, Nova York. A edição crítica da Norton (1999), que utilizo neste trabalho, apresenta uma seleção de treze das cartas, dentre elas a autora/leitora menciona a admiração pelo trabalho das irmãs Brontë, mas também o enorme incômodo com a representação que Charlotte faz da crioula em *Jane Eyre* e como isso a motivou a escrever uma nova obra.

Como descreve a própria Rhys, sua inquietação quanto à representação da personagem crioula em *Jane Eyre* parte de sua experiência e julgamento de leitura, ou seja, o ato da leitora de julgar/opinar sobre a autora, o texto e sobre si mesma enquanto leitora (NUNES, 2003). As cartas confirmam estes três níveis de julgamento de leitura. Sobre a autora, quando Rhys ressalta o toque de genialidade das irmãs Brontë, a capacidade argumentativa de Charlotte e sua compreensão das Índias Ocidentais: “The Brontë’s sisters had a touch of genius (or much more) especially Emily”. “Of course Charlotte Brontë makes her own world, of course she convinces you”. “I think too that Charlotte had a “thing” about the West Indies being rather sinister places” (RHYS, 1999, p. 139 e 144). Sobre o texto, principalmente quando ela menciona o papel da personagem crioula na narrativa:

I’ve read and read “Jane Eyre” of course, and I am sure that the character must be “built up”. [...] The Creole in Charlotte Brontë’s novel is a lay figure – repulsive which does not matter, and not once alive which does. She’s necessary to the plot, but always she shrieks, howls, laughs horribly, attacks all and sundry – *off stage*. For me (and for you I hope) she must be right *on stage*. (RAISKIN, 1999, p. 136).

E, em função dos julgamentos feitos à autora e ao texto, Rhys julga a si mesma como habilitada para reescrever a história da crioula lunática representada em *JE*: “I had material for the story of Mr Rochester’s first wife. The real story – as it might have been”. “I’m fighting mad to write her story” (RAISKIN, 1999, p. 136-137).

As motivações de escrita – tanto de Rhys em *Wide Sargasso Sea* quanto a minha neste trabalho – estão, portanto, relacionadas às nossas experiências leitoras e, de modo intrínseco, às subjetividades, como expus na introdução que precede este capítulo. Para Kathryn Woodward (2000, p. 55), o termo subjetividade

envolve os pensamentos e as emoções conscientes e inconscientes que constituem nossas concepções sobre “quem nós somos”. A subjetividade envolve nossos sentimentos e pensamentos mais pessoais. Entretanto, nós vivemos nossa subjetividade em um contexto social no qual a linguagem e a cultura dão significado à experiência que temos de nós mesmos e no qual nós adotamos uma identidade.

A definição da autora evidencia quão pessoal é a subjetividade, mas como esta está relacionada a algo mais amplo do contexto social, onde a linguagem e a cultura dão significado às nossas experiências. É também nesse contexto social que adotamos nossas identidades, elas “adquirem sentido por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais elas são representadas. A representação atua simbolicamente para classificar o mundo e nossas relações no seu interior” (WOODWARD, 2000, p. 8).

Como argumentei anteriormente, a representação é uma construção discursiva tanto das identidades quanto de relações de poder, uma vez que, como defende Funck (2016), as “verdades” reais e imaginadas estão em constante negociação no e pelo discurso. Logo, diferentemente da afirmação categórica de Rhys sobre a real história de Bertha, eu gostaria de evidenciar que a sua representação da personagem é uma entre outras possíveis, ressaltando, entretanto que uma posição relativista, que valide todas as diferentes versões, poderia ignorar a natureza estrutural da opressão (WOODWARD, 2000).

Nessa acepção, Woodward (2000, p. 26) utiliza o exemplo da “inglesidade”, ou seja, uma identidade inglesa, construída sob diferentes versões do passado. Uma das versões é “aquela que mostra a Grã-Bretanha como um poder imperial, como um poder que exclui as experiências e as histórias daqueles povos que a Grã-Bretanha colonizou”. Um história alternativa questionaria essa versão anterior, explorando a diversidade étnica e cultural desses povos. Diante da pluralidade de versões, a autora problematiza qual herança histórica poderia ser validada e o risco de obscurecer opressões estruturais ao celebrar a diferença e validar diferentes histórias.

Logo, é questionável a representação da “mulher do Terceiro Mundo” feita em *JE* e, lendo *WSS*, há uma oportunidade de conhecer uma história silenciada pela lógica branca patriarcal colonizadora. A história de Charlotte Brontë é contestada por Jean Rhys em uma evidente luta política pelo reconhecimento e busca de identidade para sua personagem crioula. Pensando na centralidade de identidade em *WSS*, discuto seus enfoques teóricos no tópico seguinte.

1.1 IDENTIDADE E DIFERENÇA

Em *Cartografías de la diáspora: Identidades em cuestión*, Avtar Brah (2011 [1996]), aborda e define identidade a partir do conceito, ou da ideia esquivada, como ela coloca, de cultura, dada a sua íntima relação. A identidade se forma através da cultura, ou seja, da construção simbólica das diversas experiências de um determinado grupo social. As culturas, e como consequência as identidades, nunca são estáticas e estão em constantes modificações, além de estarem marcadas pela diferença, como corrobora Woodward (2000). Diante da diferença, uma determinada identidade distingue-se daquilo que ela não é, sustentada pela exclusão, ou seja, sou uma coisa porque não posso ser outra e vice-versa.

No entanto, essa construção de identidade embasada na diferença, geralmente aparece de modo dicotômico, apoiada em oposições binárias. Esta compreensão da marca de diferença sustentada por oposições binárias advém da teoria linguística saussuriana e parece ser característica comum à maioria dos sistemas de pensamento, perpetuando oposições cristalizadas: cultura/natureza; homem/mulher; pai/mãe; cabeça/coração. Nesse prisma, autores/as que criticam oposições binárias, a exemplo de Derrida e Cixous, argumentam que um dos elementos da dicotomia sempre estará em desvantagem ante à valorização do outro (WOODWARD, 2000). Falarei no capítulo seguinte sobre a contestação derrideana de oposições binárias e o conceito de *différance* na tradução.

Quanto à perspectiva de *différance* na identidade, ela é importante para nos ajudar a compreender que, embora identidade seja construída por meio da diferença, os significados não são fixos, estáticos, mas sempre diferidos ou adiados, nunca completamente fixos e acabados, por isso há sempre um deslizamento. A partir dessa perspectiva, a identidade é fluida, ou na posição de Stuart Hall, uma questão de “tornar-se”, como explica Woodward (2000, p. 28):

A posição de Hall enfatiza a fluidez da identidade. Ao ver a identidade como uma questão de “tornar-

se”, aqueles que reivindicam a identidade não se limitariam a ser posicionados pela identidade: eles seriam capazes de posicionar a si próprios e de reconstruir e transformar as identidades históricas, herdadas de um suposto passado comum.

Esse modo de pensar a identidade nos auxiliará a refletir sobre as categorias de identidade em *Wide Sargasso Sea*, uma vez que Rhys as aborda de uma forma deslocadora, como veremos mais adiante.

A reflexão de Hall que aparece na citação acima, portanto, considera a identidade construída no/a Outro/a, com similaridades e diferenças, no jogo da *différance*. Gentzler (2002; 2009) explica que *différance* é um neologismo cunhado por Derrida para se referir não ao que está/existe na língua, mas ao que não está/existe, questionando a presença e pensando na ausência, no inaudito, no silêncio.

Essa perspectiva desponta novas reflexões nos Estudos Feministas e nos auxilia a pensar novas propostas nos Estudos da Tradução, que questionam o papel do/autor/a como criador/a exclusivo de um original e problematizam a origem do discurso de qualquer texto. Igualmente, *différance* marca os Estudos Pós-coloniais, onde tem grande força a obra de Jean Rhys.

1.1.1 Diferença no Pós-colonialismo e nos Feminismos

O termo pós-colonial refere-se ao processo de descolonização que, assim como a colonização, marcou profundamente tanto as sociedades colonizadoras quanto as colonizadas, ainda que de forma diferente. Hall (2003, p. 108) defende que “a colonização nunca foi algo externo às sociedades das metrópoles imperiais”, mas sempre esteve inscrita nelas, assim como nas culturas dos colonizados. Embora as diferenças entre as culturas colonizadora e colonizada sejam evidentes, elas não podem ser vistas apenas em termos binários (colonizador/colonizado). O pós-colonial, nas palavras de Hall (2003, p. 109), “nos obriga a reler os binarismos como formas de transculturação, de tradução cultural”. O pós-colonial, portanto, quebra com a lógica binária e propõe uma nova maneira de pensar a colonização, que

rompe com as demarcações claras que separam o dentro/fora do sistema colonial, sobre as quais as histórias do imperialismo floresceram por tanto tempo [...]. Consequentemente o termo “pós-colonial” não se restringe a descrever uma determinada sociedade ou época. Ele relê a

colonização como parte de um processo global essencialmente transnacional e transcultural – e produz uma reescrita descentrada, diaspórica ou “global” das grandes narrativas imperiais do passado, centradas na nação. Seu valor teórico, portanto, recai precisamente sobre sua recusa de uma perspectiva do “aqui” e “lá”, de um “então” e “agora”, de um “em casa” e “no estrangeiro”. (HALL, 2003, p. 109, tradução de Adelaine La Guardia Resende)

Esses processos de reescrita das grandes narrativas são metaforicamente compreendidos por Homi Bhabha (1998) como processos de tradução. Tradução em um sentido mais amplo, ontológico e não apenas linguístico. Nesses processos há sempre um deslocamento, no qual o Eu se abre para o/a Outro/a (COSTA, 2003; COSTA & ALVAREZ, 2013). Vista pelo prisma cultural:

a tradução é também uma maneira de imitar, porém de uma forma deslocadora, brincalhona, imitar um original de tal forma que a prioridade do original não seja reforçada, porém, pelo próprio fato de que o original *se presta* a ser simulado, copiado, transferido, transformado, etc.: o “original” nunca é acabado ou completo em si. O “originário” está sempre aberto à tradução [...] O que isso de fato quer dizer é que as culturas são apenas constituídas em relação àquela alteridade interna a sua atividade de formação de símbolos que as torna estruturas descentradas – é através desse deslocamento ou limiaridade que surge a possibilidade de articular práticas e prioridades culturais diferentes e até mesmo incomensuráveis. (BHABHA apud COSTA & ÁVILA, 2005, p. 695).

Posto que um texto/discurso originário nunca está acabado, sempre haverá a abertura para a revisão e reformulação de forma descentrada, logo, para a tradução cultural. Essa tradução cultural é possibilitada no espaço de enunciação, conforme denomina Bhabha, ou seja, um terceiro espaço proporcionado pelo discurso que rompe com o binarismo colonial. É no espaço da enunciação que podem ocorrer subversões e revisões por meio da tradução cultural (FUNCK, 2016).

No viés pós-colonial, Rajagopalan (1998) aponta a tradução como reescrita, como reinvenção do original, como uma luta para representar o próprio passado. Assim, a tradução pode exercer papel de denúncia, na

qual o/a colonizado/a, outrora dominado/a pelo assujeitamento discursivo instrumentalizado pelas traduções da cultura, pode subverter os efeitos do colonialismo por meio da oferta de traduções/discursos alternativas/os, a fim de contestar uma representação hegemônica, como o autor coloca:

Nas palavras de Niranjana: "O desejo pós-colonial de re-traduzir está relacionado ao desejo de reescrever a história. O ato de reescrever se baseia num ato de ler, pois a tradução dentro de um contexto pós-colonial envolve aquilo que Benjamin chamaria 'citação' e não 'esquecimento absoluto'. Aqui não há uma simples ruptura com o passado, mas uma reescritura radical do mesmo."

A resistência do colonizado ao colonizador tem êxito na medida em que o primeiro põe em cheque a representação hegemônica sobre si e seu passado e consegue, na medida do possível e de forma cada vez mais eficaz, intervir no processo até então assimétrico e completamente desfavorável a ele, inscrevendo naquele processo uma heterogeneidade até então completamente desconhecida e por fim subvertendo-o. (RAJAGOPALAN, 1998, s/p.)

A perspectiva pós-colonial possibilita, portanto, uma releitura/tradução de discursos universalizantes, apoiados em binarismos essenciais para estabelecer relações hierárquicas, especialmente os demarcados pelo imperialismo: homem/mulher; colonizador/colonizado; humano/animal; branco/negro. Igualmente, como conclui Funck (2016, p. 373),

a tarefa da teoria feminista é a de expor a artificialidade das oposições binárias como feminino/masculino, nós/outros, de forma a subverter o que se acredita estar na natureza das coisas.

Dada a semelhança entre o pós-colonialismo e o feminismo enquanto projetos políticos, ao se encontrarem, ambos buscam operar como uma estratégia de leitura, buscando subverter as exclusões de um cânone não pela substituição de um grupo de textos por outros, mas pelo conjunto de práticas de leitura alternativas (FUNCK, 2016). Assim, o feminismo no pós-colonialismo exige uma leitura crítica de textos coloniais (como *Jane Eyre*) e pós-coloniais (como *Wide Sargasso Sea*)

pautada no gênero. Essa crítica deve se deter sobre as diversas formas de ler o gênero “no mundo, na palavra e no texto” (BAHRI, 2013, p. 660).

No debate colonial, muitos teóricos pós-coloniais e do pensamento decolonial têm apontado raça como categoria fundamental, no entanto, raramente têm explorado outra que foi igualmente importante para garantir o empreendimento imperial: a categoria de gênero. Embora o pensamento de Quijano, corroborado por outros autores da inflexão decolonial, seja primordial para discutir as relações coloniais na América, é preciso ressaltar que, assim como raça, gênero também foi determinante para a distribuição de poder, uma vez que, como aponta McClintock (2010), homens e mulheres vivenciaram o imperialismo de formas diferenciadas. Logo, destaco a necessidade de uma análise que leve em conta questões interseccionais, pois “nenhuma categoria social existe em isolamento privilegiado” (MCCLINTOCK, 2010, p. 27, tradução de Plínio Dentzien).

Do mesmo modo, há que se considerar as limitações do discurso feminista ocidental, pois, embora se detendo cuidadosamente sobre gênero, ao desconsiderarem o debate colonial e a categoria raça, promovem uma colonização discursiva simplificada e estereotipada da “mulher do Terceiro Mundo”. Assim, “mesmo no projeto feminista, então, não há garantia de que a perspectiva da mulher do Terceiro Mundo será representada ou respeitada” (BAHRI, 2013, p. 666).

No prisma da colonialidade, ao representar a “mulher do Terceiro Mundo”, não raramente, as feministas ocidentais a hegemonizam e a simplificam. Deixo claro que não pretendo, inversamente, hegemonizar o discurso ocidental feminista nem sua prática política. No entanto, conforme ressalta Mohanty (2017, p. 310, tradução de Maria Isabel de Castro Lima),

é possível estabelecer uma coerência de efeitos resultantes da suposição implícita de ‘ocidente’ (com todas as suas complexidades e contradições) como referente primário na teoria e na práxis. Assim, em vez de afirmar de maneira simplista que o ‘feminismo ocidental’ é um monólito, eu gostaria de chamar atenção para os efeitos marcadamente semelhantes das várias categorias analíticas e, até mesmo, de estratégias que codificam sua relação com o/a Outro/a em termos implicitamente hierárquicos. É nesse sentido que uso o termo ‘feminista ocidental’.

A autora ainda salienta que essa mesma crítica deve se estender a pesquisadoras do “Terceiro Mundo” que escrevem sobre suas próprias culturas sem considerar as especificidades e a realidade social de tantas mulheres, como, por exemplo, as africanas e asiáticas de classe média urbana que analisam a realidade de mulheres rurais e/ou operárias a partir das suas próprias. Por isso, é importante não confundirmos “a homogeneidade discursivamente consensual de ‘mulheres’ como grupo [...] com a realidade material historicamente específica dos grupos de mulheres” (MOHANTY, 2017, p. 317). A categoria mulher como uma categoria sexualmente explorada não isenta hierarquias e relações de poder entre as próprias mulheres.

É importante considerar que um escrito do século XIX carrega as limitações e as circunstâncias da sua época. Embora *JE* seja uma obra feminista, ela não está isenta de reproduzir hierarquias e relações de poder entre as próprias mulheres e, por isso, a reivindicação da protagonista Jane em relação à falta de liberdade feminina não pode ser atribuída à personagem Bertha. Como coloca Spivak (2017), quando as mulheres que pertencem à cultura dominante – nesse caso à “inglesidade” – publicam, muitas vezes, elas tendem a reproduzir os ideais recebidos culturalmente. Se o incipiente “outro” é criado pelos escritores (masculinos) para que se diferenciem das mulheres, essa mesma tendência textual é reproduzida por escritoras para se diferenciarem das demais mulheres que não fazem parte da cultura dominante.

Contraditoriamente, o feminismo europeu nasce em meio aos ideais iluministas, em meados do século XVIII, opondo-se à escravidão nas colônias e à escravidão doméstica. Mary Wollstonecraft, autora de *A vindication of the rights of women* (1792) – considerado o documento fundador do feminismo –, participou ativamente do movimento abolicionista inglês do final do século XVIII, em que milhares de ativistas denunciavam as terríveis condições dos escravos nas plantações inglesas do Caribe e das Antilhas (MORAES, 2016). No entanto, no seu curso, o movimento não se atentou para as especificidades das mulheres negras, das mulheres colonizadas, das mulheres operárias.

No contexto dos Estados Unidos, em *Mulheres, raça e classe* (2016), Angela Davis analisa com precisão como a luta pelos direitos das mulheres, ainda que tenha partido do apoio ao movimento antiescravagista, deixou de fora as mulheres negras e operárias. Retomando fatos históricos, como a Convenção de Seneca Falls, em 1848 (um ano depois da publicação de *Jane Eyre*), a autora reforça a importância do movimento abolicionista na consolidação da luta pela libertação feminina, mas salienta que a declaração feita nesta Convenção,

pelas mulheres brancas de classe média, ignorava totalmente a situação e realidade das mulheres brancas trabalhadoras e das mulheres negras. Em outras palavras, a luta pelos direitos da mulher “propunha uma análise da condição feminina sem considerar as circunstâncias das mulheres que não pertenciam à classe social das autoras do documento” (DAVIS, 2016, p. 64, tradução de Heci Regina Candiani).

Diante desse histórico de exclusão no movimento feminista, no início dos anos de 1980, há um crescente debate do feminismo norte-americano, por parte das feministas não-brancas, principalmente as negras, de que a opressão das mulheres não poderia ser entendida somente pelo viés da diferença do gênero, mas também pelas múltiplas diferenças entre as próprias mulheres. Tal debate põe em evidência questões interseccionais – culturais, raciais, classistas, dentre outras – e desponta o discurso do chamado “feminismo da diferença”. Em outras palavras, esse discurso está pautado na “diferença sexual para além das formulações dicotômicas, diferença racial, diferença étnica, diferença pós-colonial” (COSTA; ÁVILA, 2005, p. 692). Por isso, cada vez mais os feminismos têm buscado incorporar em suas análises e práticas a intersecção de gênero com outras categorias que geram hierarquias na divisão de poder.

Como nos mostra a bibliografia feminista, as discussões acerca de um feminismo que considere as diferenças entre as mulheres datam de menos de quatro décadas. Claramente, hoje podemos revisitar, rever e reler essas obras refletindo sobre como durante tantos séculos a colonialidade se perpetuou (e ainda se perpetua) em obras feministas. Assim, proponho uma análise para além do gênero (sem deixá-lo de lado), que considere questões interseccionais – raça, etnia, classe, sexualidade – e geográficas. Nesse sentido, gênero, enquanto um eixo/categoria de identidade, deve ser entendido em sua relação com outros eixos/categorias que, necessariamente, geram hierarquias na distribuição de poder (FRIEDMAN, 2017 [1998]).

Por geográficas, refiro-me a uma nova perspectiva geográfica que focaliza os discursos de identidades espacializadas em constantes movimentos. Dito de outro modo, não falo propriamente da retórica da espacialidade, mas dos locais de identidades que se movem, se constroem e se modificam culturalmente. Parto da definição de Susan S. Friedman (2017, p. 524-525, tradução de Alcione Cunha da Silveira e Sandra Regina Goulart Almeida):

[...] as novas geografias representam as identidades como um sítio historicamente entranhado, uma posicionalidade, uma localidade, um ponto de vista,

um terreno, uma intersecção, uma rede, um cruzamento de múltiplos conhecimentos situados. Isso articula não o desdobramento orgânico da identidade, mas, sim, o mapeamento de territórios e fronteiras, de terrenos dialéticos do dentro/fora ou centro/margem, de intersecção axiais das diferentes posicionalidades e dos espaços de encontros dinâmicos [...].

Essa perspectiva das novas geografias nos possibilita olhar para a obra a partir da dialética de diferença e igualdade presente em identidade, convergindo com a discussão sobre *différance*. A diferença do outro, no qual o “Eu” se distingue do/da “Outro/a” e, portanto, constrói uma identidade. Eu me reconheço enquanto “Eu” à medida que me diferencio do/da “Outro/a”. E igualdade no sentido de convergência, a identidade estabelecida a partir do reconhecimento do “Eu” no/na “Outro/a”.

Obviamente, embora aborde questões de identidade, não pretendo atribuir intencionalidade autoral à leitura dos textos narrativos. No entanto, retomo a teia de aranha aludida por Virginia Woolf, como metáfora da conexão inevitável entre escritores/as e texto e ao que defende Friedman (2017, p. 542):

[...] as considerações sobre as posicionalidades da/o escritora/or formam um elemento importante na interpretação dos processos e problemáticas da autoridade narrativa. Consequentemente, ler as subjetividades do interior de um texto implica traçar as ligações intermediadas entre produtor/a e produto, escritor/a e texto, *scriptor* e voz narrativa, que são multiplamente situados e historicamente específicos.

Assim, o discurso de Charlotte Brontë sobre a crioula louca se situa em um determinado tempo histórico e simboliza sua percepção da realidade pautada em uma identidade que se constrói na diferença que estabelece ante a identidade da Outra. A crítica feminista pós-colonial impulsiona a revisão desses discursos com o objetivo de contestar determinadas representações identitárias e suas produções.

Um evento que precedeu o *boom* dessas teorias foi o surgimento dos “novos movimentos sociais” no Ocidente, nos anos de 1960, definidos pela política de identidade. Conforme explica Woodward (2000, p. 34): “A política de identidade concentra-se em afirmar a identidade de determinado grupo oprimido ou marginalizado. Essa identidade torna-se, assim, um fator importante de mobilização política”. Destarte, tomam

força os movimentos por pautas específicas: feministas, negras, gays, ambientais, etc. Esses “novos movimentos sociais” foram marcados pela profunda preocupação com o significado de identidade, com sua produção e sua contestação. É nesse contexto histórico que ocorre a publicação de *Wide Sargasso Sea*, em 1966, embora sua produção tenha sido iniciada em 1945 (RAISKIN, 1999).

Em sua dissertação de mestrado, Maria Eduarda Fonseca (2016) menciona como grandes eventos, tais como as Guerras Mundiais, a Grande Depressão, as mudanças econômicas no Ocidente e os processos migratórios decorrentes das guerras, influenciaram o debate de questões identitárias. No caso de Jean Rhys, além de vivenciar este dado momento histórico, ela mesma deslocou-se do Caribe para a Inglaterra e, portanto, tinha material suficiente para abordar o deslocamento, mais especificamente deslocamento como uma experiência de gênero, uma vez que explorou a perspectiva de personagens femininas.

Sem dúvida, as obras de Rhys marcam grande preocupação com as questões identitárias sob a perspectiva de gênero. Em *WSS*, a autora explora tais questões a partir da contestação de uma identidade silenciada pelo projeto patriarcal imperial explicitamente expresso em um romance já consagrado na Inglaterra.

1.2 DESAFIOS LITERÁRIOS

Um romance que contestasse o clássico *JE* só poderia causar receios em sua escritora de publicá-lo na Inglaterra, especialmente quando se critica o imperialismo britânico. Por isso, Rhys precisava encontrar uma forma de convencer o público inglês de que a versão de Charlotte Brontë sobre Bertha estava equivocada e unilateral. Em uma carta de 1949, Rhys menciona o receio de escrever e publicar na Inglaterra em função da crítica inglesa ser “linha dura” (RHYS, 1999), como ela coloca.

Esse receio de Rhys aponta para o desafio que muitos escritores/as enfrentam ao tentar publicar textos literários onde já existe uma literatura bem estabelecida, como é o caso da Inglaterra. Isso pode estar relacionado à construção romântica de uma “literatura nacional”, a qual se espera ser mantida intocável. Nesse sentido, as revisões poderiam ser vistas com desconfiança por aqueles/as que supervalorizam esta literatura, o que também ocorre com as traduções. Hermans (2014) aponta que a concepção de uma “literatura nacional” está ligada às noções restritas do que a constitui, tais como “gênio artístico”, “originalidade”, “criatividade”, “excelência estética”, etc.

Nesse prisma, o trabalho de um artista literário nativo será envolto em uma aura sagrada de intocabilidade: “se o artista literário é visto como um gênio excepcionalmente dotado de profundo conhecimento e maestria de sua língua nativa, o trabalho que ele produz será naturalmente considerado elevado, intocável, inimitável, sagrado” (HERMANS, 2014, p. 7, tradução minha⁶). Além disso, o conjunto de textos canônicos que compõe essa “literatura nacional” também estará envolto nessa aura. No caso de Rhys, seu objetivo em contestar uma obra já consagrada na Inglaterra (escrita por uma autora inglesa) não poderia deixar de lhe causar receio, especialmente diante do sucesso que Charlotte Brontë atingiu com *Jane Eyre*. Ironicamente, *Wide Sargasso Sea* foi premiado no mesmo ano de sua publicação e tal qual *JE*, tornou-se um clássico da literatura inglesa, tanto que, aos 88 anos, Rhys foi reconhecida pela Ordem do Império Britânico por seu trabalho literário.

O receio de Rhys também estava associado à sua própria experiência com suas publicações anteriores que, como coloca Wyndham (1999), embora tenham sido apreciadas pela crítica, não tiveram suas verdadeiras qualidades valorizadas. Para o editor, a razão foi simples: os livros de Rhys estavam à frente do seu tempo, tanto em espírito quanto em estilo. Suas obras apresentavam conteúdos pouco esperados pela sociedade das décadas iniciais do século XX, como a honestidade brutal sobre o psicológico feminino. Também, seu estilo modernista era pouco compreendido.

Muito antes de publicar *WSS*, Rhys já utilizava enredos e técnicas literárias destoantes da poética dominante. Isso possivelmente fez que ela e suas obras caíssem no esquecimento, ficando anos longe do cenário literário – a última publicação de Rhys antes de *WSS* havia sido *Good morning, midnight*, em 1939. Até que em 1958, em uma carta para o amigo e editor Francis Wyndham, ela fala de uma obra que há tempos estava tentando escrever, naquele momento com o título provisório de “The first Mrs. Rochester” (RHYS, 1999, p. 135).

Nesta carta, Rhys diz que há muito tempo ela vinha chamando o escrito de “Creole” (RHYS, 1999, p. 135), e que tinha como base suas lembranças das Índias Ocidentais, mas ainda era algo sem forma. Foi então que, relendo *Jane Eyre*, ela se deu conta de que teria material para a história da primeira esposa do Mr. Rochester (Bertha) e sentia-se motivada a escrever sobre isso. O título ainda estava indefinido (Rhys

⁶ If the literary artist is viewed as a uniquely gifted creative genius endowed with profound insight and a mastery of his native language, the work he produces will naturally come to be regarded as exalted, untouchable, inimitable, hallowed.

menciona que títulos são muito significativos). Ela conclui a carta dizendo ter pensado em *Wide Sargasso Sea*, mas que ninguém saberia o que significa. É precisamente a relação do livro com esse título que discuto a seguir.

1.3 WIDE SARGASSO SEA: UM TÍTULO METAFÓRICO

A julgar pelo título, nenhum/a leitor/a poderia imaginar do que trata o livro. A própria Rhys afirma que ninguém saberia o que significa. Segundo Genette (2009, tradução de Álvaro Faleiros), em *Paratextos editoriais*, o título de uma obra tem a função principal de identificá-la, podendo também indicar ou valorizar seu conteúdo. No entanto, como observa o autor, há situações em que o título pode indicar uma coisa diferente do conteúdo da obra, constituindo-se simbolicamente.

O *Sargasso Sea*, ou mar de sargaços, é uma vasta área do oceano Atlântico – com aproximadamente o tamanho dos Estados Unidos (CARSON, 1999) –, próxima ao Caribe, coberta por uma alga chamada *sargassum*. As correntes oceânicas que circulam no Atlântico Norte formam um anel em volta do *Sargasso Sea*, como podemos ver no mapa abaixo:

Figura 1 - Mapa do *Sargasso Sea*



Fonte: Google imagens, 2017.

Segundo Carson (1999), essas correntes criam e levam milhões de toneladas de *sargassum* para essa região, causando dificuldade de navegação e provocando naufrágios. O *Sargasso Sea* é um lugar esquecido pelos ventos, com águas quentes, calmas e fortemente salgadas. Regiões como essa costumam ser desertas na superfície, com a vida marinha confinada no fundo do oceano, mas o *Sargasso* é geograficamente distinto e habitat de uma vasta fauna e flora que se adaptou ao local. A área é conhecida desde o período das grandes

navegações, tendo sido mencionada por Colombo, no final do século XV. A dificuldade de navegação e os naufrágios foram atribuídos (no imaginário dos navegantes) a seres ocultos, criando uma atmosfera misteriosa em torno da região.

Bom, diante de um título metafórico, sua relação temática com a obra fica ambígua e, portanto, aberta à interpretação. Nesses casos, Genette (2009) adverte que um crítico engenhoso pode dar-lhe sentido simbólico. É o que faz Carla Portilho (2012) ao prefaciá-la tradução brasileira de *Wide Sargasso Sea*. A professora usa a metáfora da navegação para falar do choque entre a cultura do Império Britânico e a cultura dos povos locais colonizados no Caribe. Necessariamente, o *Sargasso Sea* é a rota de navegação entre a Europa e as Antilhas.

Viviane de Freitas (2014) utiliza a imagem do Mar de Sargaços para introduzir sua discussão sobre tradução e diferença, apontando também para as questões culturais que podem ser atribuídas ao título da obra de Rhys. Partindo da diferença na perspectiva derrideana, a autora dialoga com teóricos da tradução e da literatura à medida que analisa a relação cultural conflituosa entre Antoinette e Rochester. Nessa leitura, o Mar de Sargaços representaria a incomunicabilidade entre as personagens que, embora falem a mesma língua, vivem a impossibilidade de entendimento em função das diferenças culturais.

Na minha percepção, o Mar de Sargaços também abriga uma relação ambígua de alteridade presente em *WSS*. A referência a este espaço limite/fronteira entre a Europa e as Antilhas, que é o Mar de Sargaços, pode expandir a discussão sobre o/a Outro/a, que é também visto/a como o/a estranho/a, como monstro/a. Em *JE* temos uma perspectiva unilateral, com os episódios narrados pela protagonista inglesa, assim, Bertha é a Outra, a estranha, representada como fantasma, como demônio. Em *WSS* a relação com o/a Outro/a é ambígua, uma vez que há duas perspectivas narrativas: a de Antoinette e a do seu esposo. Uma parte das Antilhas e a outra da Europa. Logo, quem poderia ser o/a estranho/a em *WSS* senão ambos, um para o outro?

Ao discutir alteridade (*otherness*) e as figuras que o termo abriga: estranhos, deuses e monstros, Richard Kearney (2009, p. 3, tradução minha) explica que “a figura do/a “estranho/a” [...] frequentemente opera como uma experiência limite para humanos tentando identificar-se contra e sobre Outros”⁷. Como esse Outro é sempre uma ameaça para a nossa identidade, queremos vê-lo afastado da nossa comunidade humana para

⁷ The figure of the ‘stranger’ [...] frequently operates as a limit-experience for humans trying to identify themselves over and against others.

uma terra de *aliens* (estrangeiros, estranhos, exóticos, extraterrestres, etc.). Para Kearney (2009), essas figuras estranhas são otimizadas pelo mito ocidental da fronteira.

Essa perspectiva nos auxilia na compreensão da representação de Bertha em *JE*. Como uma crioula branca caribenha, a personagem não comunga nem participa da ideia de identidade inglesa, ela está do outro lado da fronteira e, portanto, é qualificada como a estranha. Nesse sentido, a identidade de Jane é estabelecida a partir da diferença com Bertha, diferença embasada em oposições binárias. Em *WSS* essa relação se expande e tanto Antoinette quanto seu esposo são considerados estranhos um para o outro, separados pela fronteira representada pelo Mar de Sargaços.

Além disso, o Mar de Sargaços também pode ser utilizado para sugerir os desafios de “navegação” enfrentados tanto por Rhys quanto por sua personagem, sendo sujeitas deslocadas, entre culturas distintas, assim como a nova mestiça de Anzaldúa (1987). Embora ambas não enfrentem o dilema da mulher mestiça, uma vez que são brancas, de origem europeia, elas precisam resistir em meio a essa travessia cultural (do Caribe para a Inglaterra). Ademais, vivem deslocadas entre a cultura negra e a cultura branca, como veremos adiante.

Até aqui tenho evidenciado a identificação de Jean Rhys com a crioula louca de *Jane Eyre*. Por isso, antes de abordar a reconstrução que ela faz da história dessa personagem, eu gostaria de falar um pouco sobre a sua própria história, para entendermos como estas se cruzam. Essa relação têm sido comumente abordada pela crítica, como podemos ver nos trabalhos de Thomas F. Staley (1979) e Elaine Savory (2004).

1.4 HISTÓRIAS CRUZADAS: AS CRIOULAS FALAM

Em diversas cartas, Rhys menciona a importância de reescrever a crioula de Brontë como uma forma de dar voz a esta mulher. Ela também se coloca como essa crioula, deixando indefinida a fronteira entre a sua própria voz e a voz da sua personagem:

Another “I” must talk, two others perhaps. Then the Creole’s “I” will come to life.

The Creole is of course the important one, the other explain her. I see it and can do it – as a book.

I *had* to write the book. (RHYS, 1999, p. 132-145)

Rhys sente-se autorizada a escrever essa outra história, sente que pode e deve representar a crioula. Como argumento no início deste capítulo, há uma relação subjetiva entre Rhys e Bertha Antoinetta. Assim como Bertha, Rhys é uma mulher crioula que também saiu do Caribe para a Inglaterra. Ainda que em circunstâncias diferentes, ambas vivem o choque cultural e a hostilidade da supremacia branca europeia.

No entanto, Rhys e sua personagem não lidam apenas com o deslocamento de um lugar para outro, elas vivem deslocadas nos seus próprios lugares de origem, especialmente por serem crioulas brancas e terem que conviver com o dilema da “crioulização” (a ser discutido a seguir). Ademais, lendo excertos de *Smile Please: an unfinished autobiography*, encontramos várias características da vida de Rhys que aparecem em *WSS*: a referência às práticas Afro-caribenhas aprendidas através dos relatos de Meta, sua babá (que no romance aparecem pela figura de Christophine); a indiferença de sua mãe (também vivida por sua protagonista); o período no internato; os conflitos com a comunidade negra; e a instabilidade identitária decorrente da questão étnico-racial.

1.4.1 Creole

Em *Post-colonial studies: The key concepts*, Ascroft et al. (2007) explicam que, em sua origem, o termo *creole* (crioulo/a) era usado para referir-se à pessoa branca, de descendência europeia, nascida e crescida em uma colônia tropical. Mais tarde, o termo estendeu-se para indígenas nativos e outras pessoas de origem não europeia. Também passou a designar línguas faladas pelos crioulos no Caribe e na África Ocidental. No entanto, do século XVII ao XIX, o uso mais comum do termo em inglês referia-se aos povos nascidos nas Antilhas e, embora não tivesse conotação racial, aos olhos da Europa, estava cada vez mais associado à ameaça da miscigenação colonial.

Historicamente, o termo tem apresentado diferentes conotações, no caso de Rhys e sua personagem, entretanto, trata-se do sentido originário, ambas mulheres brancas, de descendência europeia, nascidas em uma colônia tropical. Não há questão de cor, embora elas sofram preconceitos raciais tanto de brancos europeus quanto de negros. Se Quijano (2005) defende que raça foi a categoria central para estabelecer as relações de poder na colonização da América, o processo de “crioulização” (creolization em inglês) – tão presente em *WSS* – nos mostra que as questões raciais nas colônias extrapolam a dicotomia branco/negro. A ideia de inferioridade cultural aparece de modo muito mais complexo e deslocador que o binarismo biológico que estabeleceu a dominação sobre

os povos negros. A inferioridade cultural também se estendeu aos colonizadores brancos, que foram considerados degenerados pelo contato com outras raças (ASCROFT et al., 2007).

Ascroft et al. (2007, p. 51-52), com base em Edward Brathwaite, argumentam que a “crioulização” é um processo, não um produto, cultural (“material, psicológico e espiritual”) que incorpora tanto aculturação, ou seja, a absorção de uma cultura, quanto interculturação – interação recíproca entre culturas. Para Brathwaite, o processo de “crioulização” pode ser melhor entendido no contexto caribenho e começa como um resultado da escravização e “portanto, em primeira instância, envolvendo brancos e negros, Europa e África, em uma relação fixada de superioridade/inferioridade” (BRATHWAITE apud ASCROFT et al., 2007, p. 52).

Como os/as crioulos/as brancos/as no Caribe tinham a sua subsistência advinda da expropriação de terras nativas e da escravização de povos africanos, eles/elas tendiam a reproduzir o racismo decorrente da superioridade branca. Por isso é que Tim Watson (2015), ao redefinir o conceito de romance colonial, defende que a ficção escrita por crioulos/as não poderia facilmente apagar os fatos históricos e deixar de reproduzir a perspectiva colonial. Logo, ressalvo que, embora Rhys reivindique uma voz marginalizada, seu romance não está isento de reproduzir novas hierarquias e/ou de silenciar outras vozes, como as dos/as servos/as negros/as.

Nesse sentido, autores/as têm se detido sobre a invisibilidade de vozes negras escravizadas em *WSS*, como Ambreen Hai (2015), que argumenta que os/as *black servants* não atuam como narradores e o acesso a suas histórias é mediado por personagens brancos/as. Assim, a perspectiva narrativa dualista Antoinette e Rochester desvia o foco de leitores/as e críticos/as, dificultando a percepção de outras versões da história. Por isso, é dada muita atenção à revisão de *JE* e à identidade de Bertha e pouca atenção às figuras negras, até a discussão levantada por Gayatri Spivak (1985) em “Three women’s texts and a critique of imperialism”, sobre a personagem Christophine, uma escrava da Martinica que foi dada de presente à mãe de Antoinette.

Em seu texto, Spivak (1985) aborda a importância de Christophine como uma figura empoderada, sendo a única permitida por Rhys para oferecer uma análise das ações do marido e de confrontá-lo cara a cara. Do mesmo modo, Russell II (2007) chama atenção para o fato de que, embora Christophine não tenha a oportunidade de contar sua própria história, sua voz aparece contundentemente no romance. Para Hai (2015) a voz de Christophine não é nem silenciada nem autêntica, uma vez que

são Rochester e Antoinette que a narram. Contudo, a autora reconhece que as funções de servidão são abordadas de modo complexo em *WSS*, sendo necessária uma investigação interseccional, como defendo.

Uma questão a ser levantada e melhor explorada é de que forma se dá a representação dos/as servos/as negros/as no texto. Considerando os limites desta pesquisa, neste dado momento histórico, detenho-me a dizer que a relação de Antoinette com os/as negros/as aparece de modo bastante ambíguo pois, se em determinadas passagens Rhys expressa a superioridade de sua protagonista, inclusive repetindo o que critica em JE – quando os negros cercam sua casa, Antoinette narra: “A horrible noise swelled up, like animals howling.” (*WSS*, p. 23) – em outras, ela demonstra verdadeira empatia e intimidade, especialmente com a relação de Antoinette com Christophine e com Tia.

Sobre a relação de Rhys com a comunidade negra, Raiskin (1999) observa que, ao se identificar como *black* em “The Bible is modern” (um manuscrito não publicado⁸), a autora tomava uma posição política em oposição à cultura metropolitana colonizadora. No manuscrito, Rhys tece críticas ao *Englishman* e sua cultura. Igualmente, em *Smile Please: an unfinished autobiography*, publicada por Andre Deutsch, em Londres, 1979⁹, ela fala do desejo de ser negra: “[...] I prayed so ardently to be black”, exatamente como Antoinette, que diz querer ser como Tia (uma menina negra).

O sentimento por vezes contraditório de Rhys e da personagem Antoinette em relação à comunidade negra pode advir de suas identidades instáveis, enquanto crioulas, lidando com os desafios desse entre-lugar, de não pertencer nem à cultura branca nem à negra.

⁸ Esse manuscrito está reproduzido na edição crítica da Norton (1999).

⁹ Excertos também reproduzidos na edição crítica da Norton (1999).

1.4.2 Jean Rhys

Figura 2 - Jean Rhys



Fonte: Google imagens, 2017.

Jean Rhys (pseudônimo literário de Ella Gwendolen Rees Williams) nasceu em 1890, em Roseau, Dominica – quando esta ainda era uma colônia britânica. Filha de pai médico galês e mãe crioula, ela mudou-se para a Inglaterra em 1907 para prosseguir seus estudos, em Perse School, Cambridge, mas logo deixou a escola e matriculou-se na *Academy of Dramatic Art*, onde também ficou apenas por dois períodos. Começou seu exercício de escrita em 1914, publicando apenas dez anos depois. Em 1919 deixou a Inglaterra para casar-se com um poeta holandês com quem foi morar em Paris (RAISKIN, 1999).

Apesar de ter retornado ao Caribe apenas em uma única curta viagem em 1936, Rhys nunca se sentiu uma inglesa. Muitas circunstâncias impossibilitaram sua volta para Dominica, como falta de dinheiro, a I e a II Guerra Mundial, a vivência de vários casamentos, fases depressivas e a mudança política e social das colônias britânicas. Esses fatores também influenciaram a sua vida literária, especialmente a escrita de *WSS*, que lida

com questões colonialistas, a dominação da Inglaterra sobre o Caribe e a hipocrisia da cultura inglesa (RAISKIN, 1999).

Na década de 1920, Rhys viveu como uma sujeita andante pelo continente. Sua experiência em Paris, sobretudo, foi bastante importante para sua construção literária. Em 1927, publicou sua primeira obra *The left bank*, promovida por Ford Madox Ford, que criou seu pseudônimo literário e com quem ela viria a se relacionar. No ano seguinte, foi publicado *Postures* ou *Quartet* (como Rhys preferia chamar) e na década de 1930 os romances: *After living Mr Mackenzie* (1930); *Voyage in the dark* (1934); *Good morning, midnight* (1939). Depois dessa última publicação Rhys desapareceu do cenário literário e seus cinco livros deixaram de ser impressos (WYNDHAM, 1999) – pelas razões que informo anteriormente no tópico 1.2.

A última publicação de Rhys, em especial, interessou à *BBC* (*British Broadcasting Corporation*) e eles queriam difundir seu trabalho, mas não conseguiram encontrá-la. A cronologia de sua vida, apresentada por Raiskin (1999), nos mostra que, nos anos de guerra, no período de 1939 a 1945, a autora viveu em diversos pequenos vilarejos ingleses, ficando definitivamente em Londres em 1947, quando se casou com Max Hamer. Acredito que por essa razão ela não foi encontrada e, por isso, chegaram a pensar que ela estava morta (RHYS, 1999). Somente em 1948, é que Rhys teve acesso e respondeu a um anúncio de uma atriz da *BBC*, Selma Vaz Dias, que procurava informação a respeito do seu paradeiro. Em uma carta escrita em 1949, Rhys menciona a busca da *BBC* por ela e o fato deles terem pensado que ela havia morrido.

Fora do cenário literário, Rhys trabalhou durante 21 anos na obra que viria a ser *WSS*. O conflito da dominicana diante da representação da crioula de *JE* e o seu desejo de produzir algo que tivesse um verdadeiro impacto foram cuidadosamente registrados em algumas das cartas que aparecem na edição crítica da Norton. Configurando um relevante paratexto, elas nos dão um vasto panorama do sentimento de Rhys quanto ao assunto, dos seus receios, da sua proposta e das estratégias utilizadas para validar seu romance. Retornarei a esses pontos no tópico a seguir.

As cartas de Rhys acabam se tornando um material complementar para entender sua relação com a personagem. Ainda que não tivesse ido embora para a Inglaterra, Rhys teria que enfrentar os desafios de viver entre culturas distintas. Mas, sem dúvida, seu deslocamento para a Europa a deixava com essa sensação de não pertencimento e ao se deparar com a personagem Bertha e seu enclausuramento ela sentiu uma enorme necessidade de deixá-la falar. É como se Rhys entendesse o sentimento de Bertha em viver na Inglaterra. Um exemplo disso é uma de suas

afirmações categóricas ao mencionar o fato de Bertha ter colocado fogo em Thornfield: “Personally, I think *that* one is simple. She is cold – and fire is the only warmth she knows in England” (RHYS, 1999, p. 137).

Reforçadas vezes Rhys menciona nas cartas que aquela construção da crioula em *JE* estava errada e que ela queria/precisava dar voz àquela mulher. Então, ela buscou reinventar o “original”, contestando aquela representação, lutando para reconstruir um passado e mostrando outros lados da história em *WSS*.

1.5 “ANOTHER “I” MUST TALK, TWO OTHERS PERHAPS”

I’ve read and re-read “Jane Eyre” of course, and I am sure that the character must be “built up”. I wrote you about that. The Creole in Charlotte Brontë’s novel is a lay figure – repulsive which does not matter, and not once alive which does. She’s necessary to the plot, but always she shrieks, howls, laughs horribly, attacks all and sundry – *off stage*. For me (and for you I hope) she must be right *on stage*. She must be at least plausible with a past, the *reason* why Mr Rochester treats her so abominably and feels justified, the *reason* why he thinks she is mad and why of course she goes mad, even the *reason* why she tries to set everything on fire, and eventually succeeds. (Personally, I think *that* one is simple. She is cold – and fire is the only warmth she knows in England).

I do see how Charlotte Brontë’s madwoman could possibly convey all this. It *might* be done but it would be convincing. At least I doubt it. Another “I” must talk, two others perhaps. Then the Creole’s “I” will come to life. (RHYS, 1999, p. 136-137)

Esse trecho é parte de uma carta de Jean Rhys, escrita em 1958, na qual ela menciona o incômodo com a representação da crioula de Charlotte Brontë, a necessidade de explicar um passado silenciado, questionando as possíveis razões para o comportamento cruel de Mr. Rochester e as circunstâncias que levaram Bertha à loucura, justificando assim suas atitudes que, em *JE*, são reduzidas à bestialidade. A partir dessa carta, desenvolvo este tópico, iniciando por discutir a forma como Rhys constrói sua narrativa.

Wide Sargasso Sea foi dividido em três partes. Na primeira, a infância de Antoinette na Jamaica é narrada por ela própria e a autora

explora o contexto de pós-escravidão no Caribe e o conflito e não-pertencimento da personagem crioula às culturas negra e branca. A segunda e maior parte tem outro narrador, Rochester – embora seu nome nunca seja mencionado na história de Rhys –, e aborda as circunstâncias do casamento da jamaicana com o inglês e o choque cultural entre eles. Na terceira, Antoinette já está enclausurada na Inglaterra e a narração ocorre entre seus devaneios. Esta última parte apresenta o evento do incêndio causado por Antoinette/Bertha em Thornfield Hall, em *Jane Eyre*, pela perspectiva de Antoinette.

Ao dividir seu romance em três partes, com diferentes perspectivas narrativas, a autora mobiliza duas subjetividades diferentes e opostas: a de Antoinette, que narra a primeira parte do romance, relativa à sua infância, e a terceira parte, na qual está presa no sótão da casa inglesa; e a do marido, que narra a segunda e maior parte, referente ao casamento e à convivência no Caribe. Quando, na carta acima, Rhys menciona que “another I must talk”, ela está evidentemente se referindo ao Eu silenciado em *JE*, Bertha, a crioula louca. Contudo, ela também acreditava que outro Eu deveria ter voz: “two others perhaps”. Uma voz, a de Antoinette e a outra, do seu marido.

Essa mudança de foco narrativo se configura tanto como uma validação da sua obra quanto como uma estratégia para suscitar diversas reflexões. Enquanto validação, Rhys menciona em outra carta: “A mad girl speaking all the time is too much” (RHYS, 1999, p.138). Diante de experiências anteriores com suas protagonistas femininas e a preponderância de suas vozes, Rhys se deparou com críticas de que seus textos eram confusos e incompreensíveis. Portanto, quem aguentaria um romance inteiro com uma louca falando? Nesse sentido é que Rhys parece dar voz a um homem branco europeu como uma forma de validar sua história. Por outro lado, essa estratégia possibilitou mostrar como esse homem pode ser vítima do patriarcado e do projeto imperial e como, embora pareça uma simples oposição binária – homem/mulher, colonizador/colonizada – as diferenças não são simples e estáticas, como observa Funck (2016 [2011]) em sua análise de *WSS*.

Friedman (2017), que também usa o exemplo de *WSS*, trabalha com a perspectiva do discurso da posicionalidade como algo situacional. Ou seja, os eixos de identidade não são igualmente enfatizados em todas as situações. Há momentos em que uma categoria se torna mais evidente que outra. Assim, como coloca a autora (2017, p. 30):

uma mulher pode ser simultaneamente oprimida pelo gênero e privilegiada pela raça, cor, religião,

sexualidade, ou origem nacional. Um homem, ao contrário, pode gozar de privilégios decorrentes do gênero, mas ser oprimido pela sexualidade, raça, classe ou religião.

Caso operássemos somente em termos binários, enfatizaríamos a diferença entre Antoinette e seu marido apenas como homem/mulher, opressor/oprimida. Contudo, como coloca Funck (2016, p. 380), “[n]ão há dicotomias simples para Jean Rhys”. Embora seja evidente que Antoinette fica em desvantagem em vários momentos da narrativa por ser mulher, há momentos em que ela exerce poder sobre outros/as personagens por sua classe social e por sua cor e essas mesmas categorias a colocam em desvantagem em outras situações. Igualmente, o marido goza dos privilégios decorrentes do gênero, mas é oprimido pela classe social de sua esposa. Portanto, WSS não se opõem a *JE* apenas em conteúdo, mas também em forma e perspectiva, buscando, sobretudo, desconstruir as dicotomias latentes na obra preliminar.

1.5.1 “The Creole in Charlotte Brontë’s novel is a lay figure”

Como aponta Rhys, Bertha é uma personagem necessária para a narrativa de Charlotte Brontë, mas aparece de modo passivo, secundário, *off stage*, apenas para justificar os acontecimentos aparentemente sobrenaturais do romance e a impossibilidade da união entre a protagonista e o personagem Rochester. Para além disso, como aponta Spivak (1985), a personagem caribenha reproduz os axiomas do projeto patriarcal imperial. Assim, ela é representada como um animal ante uma identidade feminina branca europeia, por isso é posta o tempo todo em comparação com a personagem Jane.

Ao estabelecer comparações entre Bertha e Jane, Rochester faz uso de adjetivos dicotômicos, nos quais a superioridade para descrever Jane é evidente: *young girl vs. demon, form vs. bulk, face vs. mask*. Assim, no texto literário, podemos constatar as implicações da marca de diferença sustentada em oposições binárias, utilizadas para estabelecer relações de poder, como vimos na discussão sobre identidade e diferença.

Ademais, a dicotomia do humano e não humano, estabelecida pelo poder imperial, é totalmente explícita no romance colonial. Como menciona Rhys, na carta acima: “she shrieks, howls, laughs horribly, attacks all and sundry” (RHYS, 1999, p. 136), como um animal bestial. A descrição que a protagonista de Bertha fornece ao leitor/a corrobora com tal dicotomia:

[...] In the deep shade, at the farther of the room, a figure ran backwards and forwards. What it was, whether beast or human being, one could not, at first sight tell: it grovelled, seemingly, on all fours; it snatched and growled like some strange wild animal: but was covered with clothing, a quantity of dark, grizzled hair, wild as a mane, hid its head and face. (*JE*, p. 291)

Para María Lugones (2014), essa dicotomia entre humano e não humano é central para a modernidade colonial. Ela foi imposta sobre os povos colonizados a serviço do homem ocidental e veio acompanhada por outras distinções hierárquicas dicotômicas, como homens e mulheres, por exemplo. Essa distinção se tornou uma marca da civilização. Só os civilizados são homens e mulheres, ou seja, só os colonizadores são civilizados e, portanto, homens e mulheres. Os povos africanos escravizados e os povos indígenas das Américas foram classificados como espécies não humanas, como animais e selvagens.

Embora Bertha não seja uma mulher africana nem indígena, sua condição de crioula e seu contato com outras raças a inferioriza culturalmente e a faz ser vista como degenerada. Assim, diferentemente de Jane Eyre, ela não comunga da cultura inglesa sendo, portanto, inadequada para ocupar um lugar em Thornfield Hall. Por isso, a análise crítica de Lugones (2014) pode ser exemplificada de modo contundente através da imagem que Charlotte Brontë constrói da personagem caribenha, descrita como um animal selvagem, uma *beast*, um *demon*. Essa coisa que não é humana é posta em comparação com a mulher civilizada, a humana Jane Eyre. O personagem Rochester, homem ocidental, reforça a relação dicotômica entre a esposa que ele demoniza e a mulher que ele gostaria de ter.

Em diversas passagens, nas falas em que Rochester se refere a Bertha em *Jane Eyre*, as palavras *my wife* aparecem grifadas em itálico, demarcando uma ironia, ou seja, é como se Brontë usasse desse recurso para expressar o contrário daquilo que é dito. É como se o esposo a chamasse de *my wife* com ironia para expressar que aquela manifestação está em seu sentido oposto. Naturalmente, na lógica burguesa heterossexual cristã, aquele homem deveria chamar de esposa uma mulher, e naquele contexto a mulher era Jane, não Bertha. No entanto, estaríamos enganadas ao pensar que Rochester vê Jane como seu complemento, como romanticamente aparece no romance.

Essa forma de pensar desconsideraria as hierarquias de gênero entre os próprios povos colonizadores. Discutindo a colonialidade do

gênero, Lugones (2014) afirma que a mulher europeia burguesa era entendida como alguém que reproduzia “raça e capital por meio de sua pureza sexual, sua passividade, e por estar atada ao lar a serviço do homem branco europeu burguês” (p. 936, tradução de Juliana Watson e Tatiana Nascimento). Como aponta McClintock (2010, p. 75), a mulher e sua sexualidade deveriam estar subordinadas “ao progresso heterossexual reprodutivo – a tarefa vaginal de gerar um filho com o mesmo nome do pai”.

Ainda que Jane não representasse a mulher burguesa (até um determinado momento da narrativa, pois depois ela recebe uma herança), ela foi capaz de aderir aos termos do contrato social burguês, uma vez que racialmente/culturalmente estava habilitada para isso. Ao contrário de Bertha que, mesmo sendo branca, de sangue europeu, era nascida em uma colônia tropical e, portanto, considerada degenerada pelo contato com outras raças.

Aqui, retomo a definição de raça por McClintock (2010, p. 90), para ressaltar a instabilidade e a imprecisão do termo que, nas últimas décadas do século XIX, podia ser usado como sinônimo de espécie, de cultura, de nação e “para denotar etnia biológica ou subgrupos dentro de grupos nacionais: a “raça” inglesa” por comparação, digamos, com a “irlandesa”. Nesse sentido, o racismo não se manifestava apenas em relação à cor da pele, mas mediante as diversas contradições da hierarquia imperial.

Estigmas raciais foram usados sistematicamente, ainda que muitas vezes contraditoriamente, para elaborar mínimas nuances de diferenças em que as hierarquias sociais de raça, classe e gênero se sobrepujam num gráfico tridimensional de comparação. A retórica da raça era usada para inventar distinções entre as que hoje chamaríamos de classe. (MCCLINTOCK, 2010, p. 93)

Assim, as mulheres brancas eram consideradas degeneradas em relação aos homens brancos e as mulheres brancas crioulas em relação às brancas europeias. Isso nos permite afirmar a inferioridade de Jane em relação a Rochester e a inferioridade de Bertha em relação a Jane, expressas em *JE*. A animalização de Bertha, portanto, se manifesta por dois principais eixos hierárquicos: 1) a crença na degeneração da comunidade crioula – no seu sentido originário: pessoas brancas, de origem europeia, nascidas em uma colônia tropical – em função do contato com povos de outras raças – negros africanos e indígenas; e 2) seu

gênero. Desse modo, em *JE*, a dicotomia hierárquica do humano e não humano, estende-se à mulher crioula.

A discussão central que Lugones promove no seu texto “Rumo a um feminismo descolonial” é de que, se os povos colonizados não são vistos como homens e mulheres e sim como machos e fêmeas – leia-se macho por não-homem, portanto não-humano e fêmea por não-mulher, portanto não-humana –, a categoria “mulher colonizada” é semanticamente vazia. Se os povos colonizados não são vistos como humanos e, portanto, não lhes cabem as categorias homem e mulher, logo, não pode existir a categoria mulher colonizada. Nesse sentido, na perspectiva da colonialidade abordada por Lugones (2014), a resposta para a pergunta se Bertha é uma mulher é não. O mesmo não que ela dá à pergunta de Sojourner Truth¹⁰. Por isso a autora aponta a complexidade histórica da colonialidade do gênero e a necessidade de descolonização dessa categoria.

Se Bertha não é uma mulher, então ela não poderia ser chamada de *wife*. Talvez isso justifique a marca tipográfica que sugere o uso irônico de Rochester em todas as passagens em que se refere a Bertha dessa maneira. Aparentemente, não é o fato de ser louca que faz Rochester desprezá-la e odiá-la (como ele mesmo afirma), mas o fato de ser essa figura bestial e selvagem. Ao argumentar que Bertha não tem culpa por ser louca, Jane ouve que se fosse dela a loucura, Rochester continuaria a amar e cuidar dela:

Your mind is my treasure, and if it were broken, it would be my treasure still: if you raved, my arms should confine you, and not a strait waistcoat--your grasp, even in fury, would have a charm for me: if you flew at me as wildly as that woman did this morning, I should receive you in an embrace, at least as fond as it would be restrictive. I should not shrink from you with disgust as I did from her: in your quiet moments you should have no watcher and no nurse but me; and I could hang over you with untiring tenderness, though you gave me no smile in return; and never weary of gazing into your eyes, though they had no longer a ray of recognition for me. (*JE*, p. 299)

¹⁰ Sojourner Truth foi uma mulher negra que apresentou o discurso “Não sou eu uma mulher?”, na Convenção Nacional pelos Direitos das Mulheres, nos Estados Unidos, em 1850.

A passagem claramente demonstra que se Bertha fosse uma mulher europeia, ela seria tratada de outra maneira. Ela não foi trancafiada naquele sótão e escondida da sociedade inglesa por ser louca, mas por ser culturalmente inadequada para ocupar um espaço naquela sociedade. Ela foi a maldição que destruiu a vida do bom Rochester, tão bom e generoso que a manteve por perto, sob cuidados. Tão escrupuloso que não atentou contra aquela besta, como ele coloca:

[...] my plans would not permit me to remove the maniac elsewhere – though I possess an old house, Ferndean Manor, even more retired and hidden than this, where I could have lodged her safely enough, had not a scruple about the unhealthiness of the situation, in the heart of a wood, made my conscience recoil from the arrangement. Probably those damp walls would soon have eased me of her charge: but to each villain his own vice; and mine is not a tendency to indirect assassination, even of what I most hate. (*JE*, p. 299)

Bertha é posta como uma grande ameaça não só para a felicidade de Rochester e Jane, mas para a vida dos que estão em sua volta. Não me parece desprezioso que Charlotte Brontë crie o desfecho do seu romance com a morte de Bertha. Aqui exponho quão interessante é um dado da pesquisa de Regina Dalcastagnè (2012, p. 182), que analisa um vasto *corpus* do romance brasileiro: “Personagens negras e mestiças têm possibilidade um pouco maior de morrerem que as personagens brancas”¹¹. No entanto, como numa saída de mestre da autora, a causa da morte da personagem é o suicídio, isentando todos/as naquele contexto da responsabilidade pelo seu fim. Assim, o problema é resolvido e legalmente a união da protagonista com seu herói pode ser consolidada. E a leitora, aquela que fui, vibra de satisfação. O que teria Bertha a dizer, ninguém quer escutar. Não há outra voz, não há outra história, não há empatia. A supremacia cultural ocidental reina.

Diante disso, Rhys se inquieta e busca reconstruir a história de Bertha, colocando-a *on stage*, no centro das atenções. Se em *JE* ela é representada por uma perspectiva colonialista e patriarcal, na qual tudo sobre ela é narrado pela voz de seu marido Rochester, que a reduz a uma

¹¹ Outro dado dessa pesquisa, que corrobora com a discussão sobre eurocentrismo levantada na introdução, é de que, embora a maioria das personagens do romance brasileiro seja brasileira, quando se trata de personagens estrangeiras, a origem europeia é majoritária.

mulher louca e sem condições de se auto governar, em *WSS* Rhys explora as razões de sua loucura, sua identidade e a perda dela, além de possibilitar que o próprio Rochester explique as circunstâncias em que ocorrera o casamento entre eles.

1.5.2 “She must be at least plausible with a past”

Na tentativa de reconstruir um passado para Bertha Antoinetta, Jean Rhys escreve *WSS* como uma *prequel* de *JE*, ou seja, uma nova obra que desenvolve a história da personagem secundária na obra preliminar, narrando episódios não presentes antes. Entretanto, na obra de Rhys, a ordem cronológica dos fatos é alterada de 1790-1810 (quando se passa *JE*) para 1830-1845 (quando se passa *WSS*), para que fosse possível explorar os conflitos coloniais posteriores ao Ato de Emancipação das colônias britânicas, em 1833, e o Período de Aprendizagem, na Jamaica (1834-1838). O Período de Aprendizagem ocorreu após o Ato de Emancipação e, em nome da lei, configurava uma maneira disfarçada de escravidão, na qual os escravos “poderiam” continuar trabalhando como aprendizes nas plantações, com carga horária semanal e sem remuneração (NELL, 2017).

Nesse contexto, Antoinette Cosway narra os episódios da sua infância na Jamaica, na primeira parte de *WSS*. Seu pai, já falecido, era um senhor de escravos, bem como seu avô materno e isso faz que Antoinette e sua mãe Anette não sejam bem vistas pela comunidade negra, ademais a mãe é da Martinica que, ao contrário da Jamaica, era uma colônia francesa, o que gerava rivalidade política, econômica, cultural e religiosa. Igualmente, as personagens enfrentam os preconceitos por parte de brancos europeus, já que estes as colocam como culturalmente inferiores.

A história se passa na ficcional *Coulibri Estate*¹², onde Antoinette vive com sua mãe, seu irmão caçula Pierre, Christophine, Godfrey e Sass – os negros que permaneceram com a família. A menina leva uma vida solitária, sendo rejeitada por sua mãe depressiva, sem amigos e numa situação financeira complicada, até que sua mãe se casa novamente com o inglês Mr. Mason; por isso Antoinette passa a carregar o sobrenome Mason. Assim, Rhys justifica o sobrenome de Bertha em *JE* e levanta a problemática da identidade pela nomeação, que depois é explorada tanto

¹² Embora seja um nome ficcional, Rhys conhecia uma *Coulibri Estate* na Dominica, que havia sido a casa dos ancestrais da sua bisavó. (RAISKINK, 1999)

com a renomeação de Antoinette pelo marido quanto pela ausência de um nome para o homem.

Mr. Mason passa a viver junto com a família em *Coulibri Estate*, mesmo diante das insistências de Anette em mudarem dali, pois tinha receio que os/as negros/as se voltassem contra eles/as. Subestimando o povo negro, o inglês desdenha das preocupações da esposa, até que um dia o previsível acontece e a família é surpreendida com fogo na propriedade e precisa sair às pressas de lá. No episódio, Antoinette é agredida por Tia, aquela que considera ser sua única amiga; seu irmãozinho não resiste aos ferimentos e morre, agravando a situação depressiva da sua mãe que é levada ao isolamento e, conseqüentemente, à loucura. A menina fica vivendo com a tia Cora, uma irmã de sua mãe que estava presente no incêndio, até ser mandada para um orfanato. Nessa época, sua mãe já havia morrido por razões que ela desconhece e seu padrasto é o único a visitá-la.

1.5.3 “The reason why Mr Rochester treats her so abominably”

A segunda e maior parte de WSS é narrada pelo marido de Antoinette. Como afirma Spivak (2017, p. 595): “[a]lguns críticos observam que *Wide Sargasso Sea* trata Rochester com compreensão e simpatia”. De fato, para Rhys, um outro Eu, uma outra subjetividade deve falar e então, o homem narra a parte central do livro. Seu intuito, entretanto, é chamar atenção para o fato de os próprios homens tornarem-se vítimas do patriarcado. Na obra, o homem, filho mais novo, é enviado pelo pai à colônia para conseguir um casamento vantajoso. Ele se casa mesmo contra sua vontade, atendendo a ordens do pai e garantindo o projeto imperial, no qual o casamento é um negócio, como ele mesmo expressa:

Dear Father. The thirty thousand pounds have been paid to me without question or condition. No provision made for her (that must be seen to). I have a modest competence now. I will never be a disgrace to you or to my dear brother the son you love. [...] I have sold my soul or you have sold it, and after all is such a bad bargain? The girl is thought to be beautiful, she is beautiful. And yet... (WSS, p. 41)

Assim, Rhys não lida com identidades fixas, mas deslocadas, apresentando situações em que as relações de poder se abalam e

extrapolam os binarismos homem/mulher, colonizador/colonizada. Spivak (2017) considera que Rhys usa a temática de Édipo em relação à identidade de Rochester, negando-lhe a autoridade, o Nome do Pai, por isso o personagem não tem nome. O consenso em chamá-lo de Rochester advém da explícita hipertextualidade com *JE*. Eu, entretanto, optei por tratá-lo como o homem ou o marido/esposo de Antoinette. Para Muste (2017) a falta de um nome para o personagem faz parte de uma estratégia de Rhys em negar-lhe uma identidade, espelhando o que foi feito com Bertha em *JE*. Privado de nome, o homem narra as circunstâncias do seu casamento com Antoinette e o choque cultural entre colonizador e colônia. Freitas (2014) compreende a incompatibilidade do homem com o Caribe em termos de tradução. Para ela, desde sua chegada à Jamaica, o personagem empenha-se na tarefa de traduzir um mundo culturalmente distinto e estranho:

A “atividade tradutória” de Rochester pode ser comparada à dos descobridores de novas terras, que buscavam nomear todas as coisas a fim de possuí-las, transformando o estranho em familiar, o desconhecido e ameaçador em algo conhecido, procurando, assim, dominar e controlar aquilo que lhes causava medo, desconforto ou estranheza. Significativamente, Rochester não usava as palavras locais para se referir a coisas que não possuíam equivalente exato na sua língua. Este fato pode ser ilustrado por um trecho em que ele e Antoinette usam palavras distintas para a mesma coisa: “Toda tarde nós assistíamos ao pôr do sol do abrigo coberto de sapê que ela chamava de *ajoupa*, e eu chamava de pavilhão” (RHYS, 2012, p. 85). Apesar de a palavra utilizada por Rochester possuir diferenças no contexto do seu uso em relação à palavra *Creole* “*ajoupa*”, ele preferia usar um termo que lhe remetesse a algo familiar a adotar um pertencente a uma cultura estranha a sua. (FREITAS, 2014, p. 165)

Uma questão evidente na narração de Rochester é o seu incômodo em lidar com as coisas desconhecidas da ilha, que fogem à sua lógica racionalista, e o seu desejo em controlá-las, apropriando-se delas, principalmente Antoinette, por quem ele não nutre o menor amor, mas sente uma obsessão em dominá-la, em possuí-la:

She'll nor laugh in the sun again. She'll not dress up and smile at herself in that damnable looking-glass. So pleased, so satisfied. Vain, silly creature. Made for loving? Yes, but she'll have no lover for I don't want her and she'll see no other" (WSS, p. 99).

Esta passagem, corroborada por muitas outras, evidencia uma face do sexismo ainda tão presente em nossa sociedade, da mulher objetificada, como propriedade do homem. Embora o marido apresente desvantagem em relação à classe social de Antoinette – “I have not bought her, she has bought me, or so she thinks.” (WSS, p. 41) –, seu poder sobre ela, em decorrência do gênero, a torna refém da autoridade masculina, inclusive perdendo sua tutela para o marido: “And you must understand I am not rich now, I have no money of my own at all, everything I had belongs to him [...] That is English law” (WSS, p. 66).

De acordo com a lei inglesa, até o Ato da Propriedade da Mulher Casada, em 1870, todos os bens pessoais da mulher (mesmo os adquiridos antes do casamento) tornavam-se absolutamente do seu marido (RAISKIN, 1999, p. 66). Alexandra Nell (2017) argumenta que a lei é uma parte constitutiva de WSS, pois, além da obra possibilitar que o/a leitor/a reflita sobre os termos da lei, especialmente para controlar mulheres e negros/as, ela expõe a violência de leis que garantiram a escravidão disfarçada no período de aprendizagem na Jamaica e a tutela da mulher casada.

Em *O segundo sexo*, Beauvoir (1980) discute a questão tutelar e como a mulher é “apenas mediadora do direito, não a detentora” (p. 92, tradução de Sérgio Milliet). Em uma análise histórica sobre o casamento e as questões legais, a filósofa afirma que a mulher está sempre sob tutela de algum homem. A autoridade inicial do pai ou do irmão mais velho se estenderá ao marido e aos filhos. A tutela da mulher casada, como coloca Beauvoir (1980), desde o século XVI, era reforçada pelas declarações de Santo Agostinho a respeito da mulher como um animal instável incapaz de gerir seus bens. Esse empreendimento sexista, reproduzido na lei inglesa, permeia a história de Antoinette que, reduzida à loucura e com a permissão da lei, é trancafiada pelo marido em um sótão, em Thornfield Hall.

1.5.4 “The reason why he thinks she is mad and why of course she goes mad”

A terceira parte de *WSS*, narrada em meio aos devaneios de Antoinette, vai ao encontro de *JE* e, em poucas páginas, explora seu aprisionamento no sótão da mansão inglesa e as possíveis razões da sua loucura – com pistas desde a primeira parte. Tendo tido uma infância difícil e isolada pelas circunstâncias de sua posição social enquanto crioula branca, no período pós-escravidão na Jamaica, a rejeição de sua mãe e depois a total rejeição do seu marido, Antoinette tem infinitas razões para manifestar instabilidade emocional, entendida por seu marido como a loucura herdada de sua mãe.

A redução de mulheres à loucura é outra característica presente na nossa sociedade sexista, especialmente quando se trata de mulheres que resistem e agem contrárias à ordem estabelecida pelo patriarcado. Em *WSS* toda manifestação de mulheres contra essa ordem é considerada loucura. Como veremos no cotejo do capítulo 3, Anette (mãe de Antoinette), Antoinette são qualificadas como loucas por personagens masculinos. Obviamente, uma pessoa (independente do gênero) exilada, privada de liberdade, isolada do contato com o mundo, rejeitada e trancada em um sótão tem razões mais que suficientes para perder a sanidade. Antoinette nunca fora naturalmente louca, ela foi levada à loucura, principalmente ao se deparar com uma situação como essa, impossibilitada de sair dela.

Para Funck (2016), na terceira parte de *WSS*, Rhys retoma *JE* a partir de um novo ângulo, de um outro espaço de enunciação, no qual a Outra objetificada torna-se sujeita da própria história e inscreve um novo desfecho, destruindo o que a destruiu. Nesse sentido, o fogo em Thornfield Hall pode ser entendido como uma metáfora da destruição da supremacia cultural europeia. Contudo, Rhys constrói um final ambíguo, aberto a interpretações: ou Antoinette atea fogo no que a oprime ou concilia suas identidades e foge da condição de alteridade (FUNCK, 2016).



Possivelmente, o potencial político da obra de Rhys atinge leitores de diversas culturas por meio de traduções. Lefevere (1992) afirma que, de modo geral, o leitor não profissional¹³, ou leitor comum¹⁴ na concepção

¹³ Aqueles/as que não estudam ou ensinam literatura.

¹⁴ Aquele/a que lê por fruição.

de Woolf (1925), não lê literatura escrita pelos seus escritores, mas reescrita/traduzida pelos seus reescritores/as/tradutores/as. Estes/as, por sua vez, criam imagens que caminham lado a lado com a realidade cultural da língua alvo, mas que alcançam mais pessoas que a realidade do texto fonte, uma vez que uma tradução é “evidentemente o tipo de reescrita mais reconhecível e potencialmente a mais influente, pois é capaz de projetar a imagem de um/a autor/a e/ou de uma série de obras em outra cultura” (Lefevere, 1992, p. 9, tradução minha¹⁵).

Portanto, no capítulo a seguir, enfoco questões de tradução para que compreendamos o papel da tradutora Léa Viveiros de Castro na tradução brasileira de *WSS* e, por conseguinte, no capítulo 3, analiso que tipo de trabalho cultural esta tradução realiza enquanto é lida por leitores brasileiros, a partir das escolhas tradutórias e dos paratextos editoriais.

¹⁵ Translation is the most obviously recognizable type of rewriting [...] [and] potentially the most influential because it is able to project the image of an author and/or a (series of) work(s) in another culture.

2. O PAPEL DA TRADUTORA

As reflexões que apresento neste capítulo partem das vertentes desconstrutivista e feminista nos Estudos da Tradução, as quais buscam desconstruir e desnaturalizar a concepção de que tudo é natural, sem se considerar a construção histórica e cultural dos fenômenos sociais. Assim, várias reflexões têm sido suscitadas nesse campo, dentre elas o questionamento dos conceitos de tradução e do papel do/a tradutor/a. Nesse viés, a tradução dialoga com a diferença, interfere e produz significados a partir da mediação e responsabilidade autoral do/da tradutor/a e influência de paratradutores/as.

Partindo da premissa que toda tradução implica interpretação (ECO, 2007), reconhecemos no/a tradutor/a um/a leitor/a mediador/a. Primeiro porque sua relação com o texto a ser traduzido é de leitor/a, e enquanto leitor/a cabe-lhe a tarefa de interpretar. Depois ele/ela passa a ser um/a mediador/a entre o texto fonte e o/a leitor/a da língua alvo. Na concepção de Kothe (1983) – tradutor de *O capital* de Marx –, o tradutor é um leitor que gera leitores e, embora seu gesto básico seja de aparente subserviência, é ele/ela que comanda a leitura de todos os seus leitores. É a partir da compreensão do/a tradutor/a que se constrói o texto traduzido. A tradução é, pois, o ato supremo da compreensão de um/a tradutor/a (MANGUEL, 1997).

Enquanto mediador/a, o/a tradutor/a tem forte papel cultural e ideológico, uma vez que, como sujeito/a ativo/a, capaz de interferir no texto e promover novos significados/leituras, este profissional fala de um “lugar” de enunciação. Para Maria Tymoczko (2013, tradução de Ana Carla Teles) esse “lugar” é tanto uma posição ideológica quanto uma posição temporal e geográfica. A ênfase nos fatores cultural e ideológico foi frutífera para as perspectivas pós-colonial e feminista (onde situo este trabalho), como explica Susan Bassnett (2003) ao apontar as diversas abordagens nos Estudos da Tradução, desde sua consolidação enquanto disciplina autônoma, no final dos anos de 1970.

Olga Castro, professora responsável pelos Estudos da Tradução no Centro de pesquisa em Linguagens, da Universidade Aston (Birmingham - Reino Unido) e importante nome para os Estudos Feministas de Tradução¹⁶, em seu texto “(Re)examining horizons in feminist translation

¹⁶ Dentre as publicações mais recentes de Olga Castro, estão: *Feminist Translation Studies: local and transnational perspectives*, organizado juntamente com Emek Ergun; e *Self-translation and power: negotiating identities in*

studies: towards a third wave?” (2009), traduzido no Brasil por Beatriz Regina Guimarães Barboza (2017), argumenta que ideologia deve ser vista como um conceito importante no ato de traduzir. Tal conceito não deve ser representado como

desvio da objetividade, mas como conjunto sistemático de valores e crenças compartilhadas por uma dada comunidade, que formam as interpretações e representações de mundo de cada pessoa e também de quem traduz. (CASTRO, 2017, p. 220)

Logo, a ideologia na tradução não é o simples resultado de um texto traduzido, mas também do modo de expressão e da postura adotada pelo/a tradutor/a. Expressão e postura nunca são neutras. “Optar por *a* ou por *b*, pode parecer, à primeira vista, uma escolha simples, mas por detrás desse gesto há, certamente, uma rede de relações não neutra. Um gesto, uma escolha não é nunca um ato neutro” (BLUME; PETERLE, 2013, p. 9). Como coloca Olga Castro (2017), objetividade e neutralidade são falácias.

É nessa perspectiva que busco compreender o papel de Léa Viveiros de Castro, reconhecendo-a como coautora do texto de Rhys e mediadora cultural que apresenta uma imagem de Antoinette/Bertha carregada de ideologias. Coube a ela o importante papel de possibilitar ao leitor/a brasileiro/a não especializado/a, que não tem domínio de língua inglesa, o acesso à história dessa personagem. Nesse sentido, as traduções têm possibilitado a democratização do acesso a grande parte da produção literária mundial e, portanto, delega-se aos/as tradutores/as o papel de mediação entre o/a autor/a do texto fonte e seu receptor na língua estrangeira que, muitas vezes, nem se dá conta de que está lendo um texto traduzido.

2.1 LÉA VIVEIROS DE CASTRO E A INVISIBILIDADE DA TRADUTORA

Embora a perspectiva cultural nos Estudos da Tradução tenha questionado a invisibilidade do/da tradutor/a, a menção a este/esta profissional raramente reforça seu papel enquanto mediador/a cultural, conforme afirma Simon (2005). Desse modo, podemos dizer que o/a tradutor/a encontra-se em um “não-lugar”, inclusive refletido no espaço

multilingual European contexts, organizado juntamente com Sergi Mainer e Svetlana Page.

físico do livro, como afirmei anteriormente, quando seus nomes não aparecem nas capas das obras traduzidas.

Na tradução brasileira de *Wide Sargasso Sea*, somente o nome de Jean Rhys aparece na capa. Do mesmo modo, no site da editora Rocco, ao pesquisarmos pela obra, encontramos informações sobre o enredo e sobre a autora, mas o nome de Léa Viveiros de Castro só aparece nos detalhes técnicos. Todas as minhas buscas por informações sobre essa tradutora foram frustradas, as redes sociais também não apontaram nada.

Uma pesquisa cuidadosa na internet me ajudou a construir o quadro a seguir, que mapeia as obras traduzidas por Léa Viveiros de Castro:

Quadro 1 - Obras traduzidas por Léa Viveiros de Castro

Obra	Autor/a	Editora	Ano
<i>Fim de caso</i>	Graham Greene	Record	1985
<i>Turbilhão (Volume 1)</i>	James Clavell	Record	1990
<i>Turbilhão (Volume 2)</i>	James Clavell	Record	1990
<i>A casa da floresta</i>	Marion Z. Bradley	Rocco	1994
<i>O poder e a glória</i>	Graham Greene	Record	1995
<i>Gostos adquiridos</i>	Peter Mayle	Rocco	1996
<i>O servo dos ossos</i>	Anne Rice	Rocco	1998
<i>O assassino cego</i>	Margaret Atwood	Rocco	2001
<i>A filha do restaurador de ossos</i>	Amy Tan	Rocco	2002
<i>Oryx and Crake</i>	Margaret Atwood	Rocco	2004
<i>O amor chegou</i>	Marisa de los Santos	Record	2005
<i>A décima terceira história*</i>	Diane Setterfield	Record	2007
<i>Diário de uma escândalo</i>	Zoë Heller	Editorial Presença	2007
<i>Arthur & George</i>	Julian Barnes	Edições Asa	2007
<i>Rádio cidade perdida</i>	Daniel Alarcón	Rocco	2007
<i>A casa das lembranças perdidas</i>	Kate Morton	Rocco	2008
<i>Peixe grande: uma fábula de amor entre pai e filho</i>	Daniel Wallace	Rocco	2008
<i>A filosofia da composição</i>	Edgar Allan Poe	Letras	2008
<i>O jardim secreto de Eliza</i>	Kate Morton	Rocco	2009
<i>Nada a temer</i>	Julian Barnes	Rocco	2009
<i>Os amantes da minha mãe</i>	Christopher Hope	Record	2009
<i>O livros das perfídias profanas</i>	Elle Newmark	Rocco	2010
<i>O caminho de volta</i>	Rose Tremain	Rocco	2010
<i>Noite é o dia todo</i>	Preeti Samarasan	Rocco	2010
<i>A flor do Taiti</i>	Celestine H. Vaite	Rocco	2011
<i>A guerra das rosas</i>	Leila Meachan	Rocco	2011

<i>A amante do general japonês</i>	Rani Manicka	Rocco	2011
<i>O sentido de um fim</i>	Julian Barnes	Rocco	2012
<i>Regras de cortesia</i>	Amor Towles	Rocco	2012
<i>Vasto Mar de Sargaços</i>	Jean Rhys	Rocco	2012
<i>A última noite perto do rio</i>	John Irving	Rocco	2012
<i>Mundos roubados</i>	Lloyd Jones	Rocco	2012
<i>Os crentes</i>	Zoë Heller	Record	2012
<i>Em uma só pessoa</i>	John Irving	Rocco	2014
<i>Altos voos e quedas livres</i>	Julian Barnes	Rocco	2014
<i>Nadando de volta para casa</i>	Deborah Levy	Rocco	2014
<i>Os sinos</i>	Richard Harvell	Record	2014
<i>O cavalo de lata</i>	Janice Steinberg	Rocco	2014
<i>Uma história de silêncio</i>	Lloyd Jones	Rocco	2014
<i>Cem verões</i>	Beatriz Williams	Rocco	2015
<i>Reze pelas mulheres roubadas</i>	Jennifer Clement	Rocco	2015
<i>Um gosto de verão</i>	Helen Walsh	Rocco	2015
<i>Sua última duquesa</i>	Grabrielle Kimm	Record	2015
<i>Uma colher de terra e mar</i>	Dina Nayeri	Rocco	2015
<i>Guerreiro sagrado</i>	Angus Donald	Record	2015
<i>A guardiã do tempo</i>	Stacey McGlynn	Record	2015
<i>O ruído do tempo</i>	Julian Barnes	Rocco	2017
<i>Era uma vez um sonho: a história de uma família da classe operária americana e da crise da sociedade que elegeu Donald Trump**</i>	J. D. Vance	Leya	2017

* Tradução com André Pereira da Costa

** Tradução com Rita Süsseskind

Fonte: Elaboração da autora, 2017.

O quadro contabiliza 48 obras traduzidas por Léa Viveiros de Castro, sendo 2 em conjunto com outros/as tradutores/as, a maioria publicada pelas editoras Rocco e Record. A quantidade de traduções nos leva a conjecturar que é uma tradutora de carreira, atuante no mercado há mais de três décadas. Entretanto, surpreende a falta de informação a seu respeito e mais uma vez reforço a invisibilidade desse/a profissional. Essa invisibilidade pode ser atribuída a dois grandes fatores. O primeiro diz a respeito às hierarquias e exclusões no campo literário, como reflexo do social. E o segundo, como consequência do primeiro, uma tradição nos Estudos da Tradução fortemente arraigada aos conceitos de originalidade e fidelidade.

Abordarei essas duas questões a seguir, a partir de uma perspectiva de gênero, uma vez que, graças ao trabalho desenvolvido pelos

feminismos no campo da literatura e da tradução, hoje posso revisar minha leitura de *Jane Eyre* e propor uma nova reflexão possibilitada por *Wide Sargasso Sea*. Do mesmo modo, posso oferecer uma crítica de tradução que reconheça o trabalho da tradutora como uma mediadora cultural e as várias questões ideológicas atreladas à produção de uma tradução.

2.2 TRADUÇÃO E PODER

A construção romântica dos conceitos de qualidade, originalidade, criatividade e excelência estética faz um texto fonte ser visto como algo intocável (HERMANS, 2014). A concepção do texto “original” como algo fixo, estático, fechado de significados, restringe e alije os direitos dos/as tradutores/as, negando-lhes o privilégio de autoria e taxando-os/as de traidores e incompetentes. Para Arrojo (2013, p. 85), a busca pelo controle de significado estabelece relações de poder no campo da tradução, uma vez que reflete a luta pelo “poder para determinar a “verdade” de um texto”. Tal luta tem sido “decidida em favor daqueles considerados “senhores de direito” dos significados dos seus textos” e, portanto, “merecem respeito incondicional de qualquer um que ousa entrar na sua “propriedade” textual”.

Assim, esses parâmetros, durante muitos séculos, têm permeado as reflexões acerca do que é a tradução, o que é ou não correto no ato de traduzir, qual o papel do/a tradutor/a, dentre outras questões. Ademais, são sintomas de aspectos muito mais abrangentes da cultura ocidental, a saber, a construção de relações de poder em diversos segmentos sociais. As relações de poder que se instauram social, cultural e historicamente geram marcas de diferença tanto na produção das traduções quanto no que se tem teorizado a seu respeito, refletindo, desse modo, quão contextual é o valor social do papel da escrita. Destarte, ao longo da história da tradução, constata-se uma vasta quantidade de materiais prescritivistas, com orientações normativas que somente reforçam as relações de poder entre “original” e tradução, autor/a e tradutor/a, dentre outros binarismos (BASSNETT, 2005).

Para contrapor a suposta superioridade do texto “original” e sua autoria, que alije os direitos dos/as tradutores/as e os/as invisibiliza, a exemplo de Léa Viveiros de Castro, me embaso na perspectiva desconstrutivista dos Estudos da tradução, proliferada com a importante publicação de *Des tours de Babel*, de Jacques Derrida, nos anos de 1980. De acordo com Gentzler (2009, p. 185, tradução de Marcos Malvezzi), para Derrida, a desconstrução está inexoravelmente interligada com a tradução, pois, no processo de tradução, “aquela elusiva presença possível

a que ele se refere como *différance* pode, até o mais alto grau, ser visível”. Nesse sentido, a tradução pode ser interpretada como “um processo necessário que distorce o significado, enquanto, ao mesmo tempo, revela uma rede de textos que tanto possibilitam quanto proíbem a comunicação interlingual (GENTZLER, 2009, p. 201).

Essa rede textual se apresenta desde o texto “original”, colocando em xeque própria a concepção de originalidade. Analisando como Foucault desestrutura o original, Gentzler (2009, p. 188) afirma que o filósofo contesta a noção tradicional do autor e o pensa em termos de “função do autor”. “No lugar de uma identidade originária fixa, ele recomenda que enfoquemos as relações de textos com outros textos e que vejamos o discurso específico de um texto em particular dentro de sua situação histórica”. Assim, o ato de criação, simplificado pela figura do autor, envolve uma série de subjetividades, lacunas, descontinuidades e rupturas, e pensando dessa maneira, os críticos poderão se desprender da “verdade” absoluta que se pensa estar presente num texto. “Lacunas, reversões, diferenças, contradições e silêncios são tão importantes para determinar “significado” quanto aquilo que é coerente, unificado e explicitamente articulado” (GENTZLER, 2009, p. 189).

Nesse sentido, Rosemary Arrojo (2013) defende a polissemia do texto e sua inexistência sem a atividade de interpretação, ou seja, sem sua leitura, como defendo acima. Leitura, por sua vez, está completamente relacionada à vontade de poder e, portanto, é muito mais uma forma de posse que “proteção ou meramente reprodução do significado do outro” (ARROJO, 2013, p. 73). Tal conclusão nos coloca a seguinte questão: Se tradução requer leitura/interpretação, como poderia o/a tradutor/a proteger ou meramente reproduzir os significados construídos pelo/a autor/a do texto que traduz?

No ensaio “Escrita, interpretação e a luta pelo poder no controle de significado: cenas de Kafka, Borges e Kosztolányi”, publicado na obra *Tradução e relações de poder* (2013), Rosemary Arrojo discute como o jogo de poder opera na tradução. Com base na filosofia desconstrucionista de Nietzsche – tão importante para o pensamento de influentes autores como Foucault e Derrida, por exemplo – a autora reflete sobre textualidade e poder utilizando exemplos de histórias e personagens de Kafka, Borges e Kosztolányi.

A metáfora nietzschiana que relaciona o labirinto à textualidade embasa a discussão que Arrojo (2013) levanta acerca da proliferação de significados de um texto ou de mundo. No pensamento pós-moderno, em que a linguagem é posta como elemento central, a concepção de realidade é puramente discursiva, de modo que “nada nem ninguém pode afirmar

estar fora do domínio da interpretação” (p. 72). Logo, a ilusória sensação de domínio da realidade advém da possibilidade de encontrarmos uma linha interpretativa que nos pareça adequada para a leitura de um determinado texto/mundo.

Usando exemplos de textos literários, a autora explora figurativamente a construção do texto/labirinto:

Assim como um texto, a construção supostamente finalizada também resiste bravamente a uma conclusão na medida em que seu construtor parece não ser capaz de planejar uma estratégia defensiva que a torne invulnerável a qualquer outra criatura de toca e potencial invasora. (ARROJO, 2013, p. 75)

A vulnerabilidade do labirinto textual – polissêmico – enfurece seu/sua construtor/a – que aqui chamaremos de autor/a – uma vez que este/esta se vê impossibilitado de lutar contra seu/sua invasor/a – o/a qual podemos chamar de tradutor/a –, arriscando, assim, apagar sua autoridade de mestre soberano/a da construção. Nessa perspectiva, a tradução abala as fronteiras entre sujeito/a (autor/a) e objeto (texto), tornando impossível a distinção clara entre o/a legítimo/a dono/a e o/a invasor/a, entre o/a construtor/a e o/a desconstrutor/a.

Partindo dessa reflexão e estabelecendo um paralelo com *Wide Sargasso Sea*, poderíamos afirmar que Charlotte Brontë não pôde proteger sua história da leitura de Jean Rhys. Precisamente por ser uma leitura, Rhys pôde encontrar uma abertura no texto e interferir nele, assumindo uma “postura autoral própria ao acenar com suas próprias hipóteses, numa tentativa de encontrar a linha que nos mostrará a saída do labirinto” (ARROJO, 2013, p. 84), ou melhor, a saída para a identidade ocultada de Bertha Antoinetta. Do mesmo modo, Léa Viveiros de Castro é uma leitora do texto de Rhys e, portanto, sua tradução é resultado da sua interpretação.

Retomando a posição temporal e geográfica do/a tradutor/a, mencionada por Tymoczko (2013), é fundamental ter em mente que toda língua sofre mudanças linguísticas e sociais, as convenções gramaticais se alteram e seu uso se relaciona a práticas culturais, como, em que pesem todas as críticas, Steiner (2005) reconhece. Nesse sentido, diante da polissemia do texto a ser traduzido, a tradução só poderia oferecer uma possibilidade interpretativa em meio a tantas outras, de modo que não seria possível falar de tradução correta ou incorreta nem um/a tradutor/a jamais poderia exercer pleno domínio e poder sobre a língua a ser traduzida ou mesmo sobre a língua em que traduz.

Esse pleno poder também estaria longe de ser alcançado pelo autor/construtor do texto/labirinto, pois,

[e]mbora criação seja inevitavelmente associada com a incansável vontade de poder do animal que busca a posse exclusiva da verdade, a conquista de finalização absoluta e quietude parecem ser apenas concebidas no sono eterno, pois o próprio construtor enquanto vivo e acordado não consegue evitar desfazer e refazer seu próprio trabalho.

Se a construção de um texto/labirinto está inevitavelmente relacionada à revisão e reinterpretação, resistindo infinitamente a qualquer possibilidade de finalização ou perfeito encerramento, descobrimos o animal criador dolorosamente dividido entre sua condição humana que o amarra ao provisório e finito e seu desejo de ser divino, ou seja, ser totalitário, senhor, soberano da verdade e do destino. (ARROJO, 2013, p. 78-79)

Essa busca e desejo de poder que coloca a presença como autoridade (divino, senhor, soberano) é questionada por Derrida (2005, tradução de Rogério Costa) em sua metáfora da figura paterna do logos. Em *A farmácia de Platão*, o pensador desconstrutivista questiona a figura do “Pai” fundante da metafísica ocidental que constrói dualismos, relações binárias e conceitos hierarquizadores. Tais conceitos, dualismos e binarismos inevitavelmente permeiam as teorias, práticas e história da tradução, de modo que a noção de fidelidade imperou como exigência primeira da tradução, reforçando o papel de subserviência do/a tradutor/a. Subserviência refletida por outras divisões sociais de poder, conforme Lori Chamberlain (1998, tradução de Norma Viscardi) cuidadosamente analisa no famoso texto “Gênero e a metafórica da tradução”.

Usando o exemplo da pianista e compositora alemã Clara Schumann, Chamberlain introduz sua análise abordando o apagamento da mulher artista e os papéis secundários atribuídos à mulher. Dona de talento e capacidade criativa, Schumann ficou conhecida apenas por interpretar obras do marido. Semelhantemente, Maria Anna Mozart não passa de uma nota de rodapé na história do seu irmão Wolfgang Amadeus *Mozart*. Tão talentosa quanto ele, Nannerl (assim apelidada) foi obrigada a deixar a vida artística para assumir tarefas apropriadas para uma mulher de sua época: costurar, procurar marido, etc. (AGUIAR, 2015).

De fato, como coloca Chamberlain, as tarefas da vida privada, especialmente a dedicação à maternidade, tem alijado das mulheres o direito de atuarem em espaços públicos levando ao apagamento da mulher artista. A ideia de autoria/criação é relacionada à figura masculina, enquanto que a obra derivada (considerada secundária) é permitida e assimilada à figura feminina. A própria terminologia da tradução se encarrega de apresentar O original (masculino) em oposição à tradução (feminino). Na metafórica da tradução, O original masculino está associado ao Pai, ao Autor, ao Marido e a tradução à mulher.

Para Chamberlain (1998, p. 38-39) esses binarismos se estabelecem em função do “paradigma de gênero relacionado à distribuição de poder na família e no Estado”. Como reflexo, temos a sexualização da tradução que, no século XVII, “aparece talvez, mais comumente, sob o rótulo *les belles infidèles* – como as mulheres, diria o provérbio, as traduções ou são belas ou são fiéis”.

Para *Les belles infidèles*, a fidelidade é definida por um contrato implícito entre tradução (como mulher) e original (como marido, pai ou autor). Contudo, o infame modelo “marido-mulher” opera aqui como deve ter sido no casamento tradicional: a esposa/tradução “infiel” é publicamente julgada por crimes que o marido/original por lei é isento de cometer. Em resumo, esse contrato isenta o original da culpa por infidelidade. Tal atitude, denuncia o verdadeiro conflito acerca do problema da paternidade e da tradução; imita o sistema de reinado patrilinear no qual a paternidade, não a maternidade, legitima a prole. (CHAMBERLAIN, 1998, p. 39)

Chamberlain menciona outros autores como: o conde de Roscommon (ainda no século XVII), que coloca o tradutor como homem e o texto como a mulher que deve ter sua castidade preservada, sendo a virgindade uma página em branco que deve carregar a impressão do autor; Thomas Francklin, que, em seu tratado sobre a tradução (século XVIII), também “descreve o tradutor como um homem que usurpa o papel do autor” (p. 41), sendo o autor a amante que precisa ser seduzida pelo tradutor; Cowper, que feminiza o texto e torna sua reputação/fidelidade uma responsabilidade do tradutor/autor (masculino) e; Abrams, que resume a relação do tradutor e da língua mãe (feminina) à fidelidade e castidade. Igualmente, Chamberlain analisa outras metáforas do século XX, como as de Drant e Gavronsky, que além das políticas de gênero,

destacam políticas do colonialismo. “O tradutor, para Gavronsky, é um macho que repete em nível sexual os mesmos crimes que todo país colonizador comete em suas colônias” (p. 47). Por isso, a importância da oferta de traduções e críticas de tradução que visem questionar e provocar mudanças nessa lógica.

Ao longo da história da tradução, podemos constatar as “tentativas obcecadas”, para usar as palavras de Arrojo (2013, p. 78), de diferenciação entre o construtor/autor e o Outro intruso ou tradutor. A tarefa do/da tradutor/a é vista como secundária. “O inessencial perante o essencial”, como coloca Simone de Beauvoir, (1980, p. 10), analisando a situação das mulheres na sociedade. Nesse sentido, a categoria do Outro, utilizada em *O Segundo Sexo* para explicar como a mulher se determina e se diferencia em relação ao homem, se aplica também à tradução. São pois, Sujeitos, homens e autores, cabendo às mulheres e aos/as tradutores/as a classificação de Outro. A mulher é o segundo sexo tanto quanto a tradução é o segundo texto. Do segundo sexo e do segundo texto espera-se obediência e fidelidade aos respectivos primeiros (DÊPÊCHE, 2000).

Diante desse panorama, é importante refletirmos sobre como a literatura escrita por mulheres também têm ocupado posição marginal no campo da crítica literária, bem como a literatura traduzida em relação a uma “literatura nacional”. As razões têm sido extensivamente abordadas por teóricas feministas, dentre elas: questões biológicas opressoras que invalidam a capacidade da mulher (BEAUVOIR, 1980 [1949]); questões econômicas e oportunidades de que dispõem as mulheres (WOOLF, 2014 [1929]); uma literatura com participação eminentemente masculina até o século XIX que canoniza e universaliza a literatura escrita por homens (KAMITA, 2005). A seguir discuto essa relação.

2.3 MULHERES NA LITERATURA

Meu propósito com esta discussão, assim como a do tópico anterior, é refletir sobre quão contextual é o valor social do papel da escrita, em especial, o do texto literário (objeto da pesquisa). O texto literário e sua tradução devem ser vistos como objetos e mecanismos de manipulação de poder social. Nessa perspectiva, e pensando a literatura em termos sistêmicos, Lefevere (1992) discute sobre o mecenato da produção literária, bem como a manipulação da fama literária. Para o autor, o mecenato é um fator de controle que está mais relacionado à ideologia do que à poética. Este controle pode ser exercido por grupos de pessoas, partidos políticos, grupos religiosos, classe social, editores,

mídia, etc. e tem o objetivo de alinhar o sistema literário aos demais subsistemas sociais.

Nesse sentido, o valor de uma obra literária depende do sistema de poder no qual está inserida. Logo, tendo em vista a influência de uma sociedade patriarcal na representação literária, há um “mapa de ausências” no que concerne a participação da mulher na literatura, conforme aponta Dalcastagnè (2012). Em uma pesquisa com um *corpus* de 165 autores e 258 romances publicados pelas influentes editoras, Record, Companhia das Letras e Rocco, no período de 1994 a 2004, a autora apresenta o dado de que 72,7% dos autores brasileiros são homens, em sua maioria, brancos, com diploma superior e morando no eixo Rio-São Paulo. A pesquisa de Dalcastagnè ilustra de modo quantitativo a metáfora derrideana da figura paterna do logos que coloca a presença como autoridade, a construção da dualidade e dos binarismos que fazem do espaço literário um espaço excludente, na medida em que representa uma realidade social que é, também, excludente.

A literatura é um artefato humano e, como todos os outros, participa de jogos de força dentro da sociedade. Essa invisibilidade e esse silenciamento são politicamente relevantes, além de serem uma indicação do caráter excludente de nossa sociedade (e, de dentro dela, do nosso campo literário). (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 149)

Em *Um teto todo seu* (1929), Virgínia Woolf (2004) enfatiza a importância da liberdade intelectual para produção da literatura e como essa liberdade depende de questões econômicas para se materializar, justificando desse modo, a ausência da mulher no campo literário. Sem autonomia econômica, e por questões múltiplas abordadas por Beauvoir (1980), como a questão da maternidade, por exemplo, as mulheres, ao longo da história, ficaram impossibilitadas de habitar espaços externos e desenvolver outras tarefas que não as domésticas.

Diante desse cenário de limitações, impossibilidades e vivências, ao tentar habitar o mundo das artes e das letras,

Em lugar de se entregar generosamente à obra que empreende, a mulher, muito frequentemente, considera-a um simples ornamento de sua vida; o livro e o quadro não passam de um intermediário inessencial, permitindo-lhe exibir publicamente essa realidade essencial: sua própria pessoa. (BEAUVOIR, 1980, p. 475)

A esse respeito, Woolf (2014) traz o exemplo da própria Charlotte Brontë, que em um determinado trecho de *Jane Eyre* escreve com ira ao invés de tranquilidade, com leviandade ao invés de sabedoria e sobre ela própria ao invés de escrever sobre suas personagens. Tal questão tem sido fortemente questionada pela crítica literária feminista desde os anos de 1970, com textos de autoras como Adrienne Rich (2017, p. 82), que coloca que “tanto a vitimização quanto a raiva sentidas pelas mulheres são reais e têm motivos reais, em qualquer ambiente, sejam inseridas na sociedade, na linguagem, ou nas estruturas do pensamento”. Do mesmo modo, Cixous (2017) defende que a mulher precisa escrever sobre ela mesma e se colocar no mundo por meio do seu próprio movimento.

A literatura escrita por mulheres, inevitavelmente, reflete suas experiências sociais, e diante de uma antiga forma androcêntrica de literatura, arraigada antes mesmo da mulher ter se tornado escritora e que considera a liberdade e plenitude de expressão como parte da essência da arte, as mulheres têm ocupado o campo marginal na literatura por não dispor das mesmas ferramentas necessárias de que dispõem os homens para escrever ficção (WOOLF, 2014). Ana Cristina Cesar (1999), assim como Virgínia Woolf, chama a atenção para o fato de que as mulheres, historicamente, começaram a escrever no âmbito particular e que toda sua produção inicial esteve pautada nas experiências do lar. Ideia reforçada pelas personagens brasileiras analisadas na pesquisa de Dalcastagnè (2012, p. 172): “a personagem que caminha pela cidade é, via de regra, o homem. Às mulheres, cabe a esfera doméstica, o mundo que a ficção lhes destina”.

Há uma premissa de um padrão literário universal que, como coloca Susana Funck (2016, p. 20), é “descorporeificado e assexuado” e “qualquer coisa especificamente feminina não pode representar a experiência humana. No entanto, o *slogan* feminista dos anos 1960-70 de que “o pessoal é político”, faz romper essa barreira entre o espaço privado e o público, ou seja, entre as vivências e personalidades das mulheres e as instâncias públicas. É nesse sentido que se fortalecem as defesas por uma escrita feminina que exponha as experiências e variáveis das mulheres, que expresse suas ansias e tolhimentos.

Simone Schmidt (2015) aponta que essa diluição de fronteira entre público e privado também contribuiu para uma importante virada epistemológica que possibilitou a visibilidade do subalterno e de conhecimentos considerados menores, aproximando o saber da vida comum e cotidiana. Essa virada promovida pelo feminismo mudou tanto a forma de escrever quanto a de ler literatura de autoria feminina. Assim, o que antes parecia ser limitador nesses textos – como o que Woolf (2014)

menciona em *Jane Eyre* – torna-se *leitmotiv* para a literatura de uma nova geração de mulheres que estão falando sobre e para mulheres, “a partir de uma nova coragem para nomear, para amar uma a outra, para compartilhar o risco e a dor e a celebração” (RICH, 2017, p. 83).

Ainda que com a participação desproporcional de escritores e escritoras nos dias atuais, “a partir do momento em que as mulheres tiveram acesso ao saber e o feminismo tomou corpo e alma, o espaço da leitura e da escrita deixou de ser território sagrado” (KAMITA, 2005, p. 156). Esse deslocamento permite que a literatura seja vista como “categoria transitiva, fenômeno histórico contextualizado no campo das formas culturais, inserida, portanto, nos modos de produção material e processos sociais concretos” (SCHMIDT, 2010, p. 176). Rosana Kamita (2015) vê a literatura de autoria feminina como uma forma de resistência aos padrões excludentes de um cânone literário predominantemente masculino, que insistiu na inferioridade da literatura escrita por mulheres como uma forma de engrandecer os homens e seu cânone.

Aqui podemos abrir um parêntese para reconhecer o papel de autoras, como Charlotte Brontë, que reivindicaram esse espaço literário em um momento em que as mulheres eram tolhidas de escrever e publicar, sendo, por isso, muito comum o uso de pseudônimos literários (tanto a autora quanto as suas irmãs publicaram com pseudônimos masculinos). No entanto, ter acesso à literatura enquanto escritoras e/ou tradutoras, não garante visibilidade e reconhecimento.

Enquanto as obras de autoria feminina continuarem sendo exceções em listas de vestibulares, negligenciadas em livros de história da literatura, ignoradas em premiações, não haverá de fato uma inclusão e reconhecimento do valor dessa literatura. O que se torna explícito é o fato de que a desigualdade simbólica, social e política no contexto histórico-social se reflete nessa participação literária. A crítica literária feminista colaborou diretamente para as mudanças que se fazem sentir, ao apontar para novas maneiras de se ler, analisar e considerar um texto literário de autoria feminina, projetando para uma nova forma de se receber essas obras, livres das regras canônicas que as alijaram. No entanto, mantém-se a necessidade de ponderação referente ao poder político dessa literatura, ou seja, não basta possuir espaço para publicação, mas considerar a

representatividade desse espaço. (KAMITA, 2015, p. 437)

Eu acrescentaria que é fundamental o engajamento político nas obras de autoria feminina para efetivar práticas subversivas das bases sociais; por isso a importância dos feminismos na literatura. Uma obra literária feminina, digo, de autoria de mulher, não é necessariamente uma obra feminista, ou seja, com uma posição política que reflete a condição da mulher na sociedade e os limites impostos a ela. Igualmente, não necessariamente uma obra feminista deixa de reproduzir hierarquias e opressões entre as próprias mulheres, como vimos no primeiro capítulo. Tanto a literatura quanto a crítica (infelizmente bastante concentrada nas mãos de mulheres brancas de classe média, portanto privilegiadas – ainda que sob as opressões do patriarcado) “só poderão ser justificados se puderem ajudar a mudar as vidas das mulheres cujos dons – e cuja própria existência – continuam a ser frustrados” (RICH, 2017, p. 71).

Para Nelly Richard (2008), o feminismo deve ser visto como força de intervenção teórica que questiona a organização simbólica do pensamento dominante. Desse modo, a história das mulheres confronta a história canônica, não com o objetivo de substituir a produção do sujeito masculino pela do sujeito feminino (FOX-GENOVESE apud POLLOCK, 2002), mas com o objetivo de dar visibilidade ao que se encontra na margem do campo literário, bem como subverter uma história literária construída com escolhas não neutras (SCHMIDT, 2010).

Nesse viés feminista, os Estudos Feministas de Tradução têm questionado e buscado desconstruir os mecanismos que justificam a presença paterna e as categorias hierarquizantes na tradução, como discuto a seguir.

2.4 MULHERES NA TRADUÇÃO

A virada linguística, em meados de 1970, é apontada por Rosvitha Friesen Blume (2010) como uma questão teórica central comum tanto para os Estudos da Tradução quanto para os Estudos de Gênero. Essa virada pôde abordar a dimensão política da linguagem e sua imbricação com relações de poder. Nos Estudos da Tradução, por sua vez, passou-se a compreender o ato de traduzir como uma operação que ultrapassa as questões linguísticas. Do mesmo modo, “os Estudos de Gênero chamam a atenção para o caráter ‘gendrado’ da linguagem, ou seja, para a sua natureza patriarcal” (BLUME, 2010, p. 122).

A reformulação dos conceitos de originalidade e fidelidade, como vimos acima, tem viabilizado a autonomia do/a tradutor/a e este/a, portanto, passa a assumir uma responsabilidade autoral. Eis a chamada perda de inocência nos Estudos da Tradução (Arrojo, 1996). A convergência dos estudos culturais com a tradução, nos anos 1990, fez emergir uma nova fase, na qual fatores sociais, históricos e culturais passaram a ocupar importante papel nos estudos tradutórios (BASSNETT & LEFEVERE, 1998). Isto é, os fatores envolvidos na produção de um texto extrapolam as barreiras linguísticas do mesmo, uma vez que a linguagem expressa e simboliza variantes culturais (KRAMSCH, 1998).

Historicamente, as mulheres e as traduções estão ligadas pela relação de inferioridade que ambas ocupam socialmente. Dito de outro modo, as traduções têm sido comparadas às mulheres no que concerne à sua posição de inferioridade em suas respectivas hierarquias: a tradução em relação à figura do texto original e a mulher em relação à figura masculina. Tendo em vista essa construção sócio histórica que inferioriza tanto a tradução quanto a mulher, a teoria da tradução feminista visa identificar e criticar o emaranhado de conceitos que sustentam essa construção, tanto na esfera social quanto na esfera literária (SIMON, 2005).

A diferença de gênero está presente nas metáforas sexuais construídas ao longo da história para a representar a tradução e a criatividade literária, como vimos na análise proposta por Chamberlain (1998). Essa marca de diferença permeia as próprias práticas de tradução, “nas formas sociais e históricas específicas pelas quais as mulheres têm compreendido e representado suas atividades de escrita” (SIMON, 2005, p. 2, tradução minha¹⁷). Tendo sido, ao longo da história, excluídas do privilégio de autoria (atividade dedicada à figura masculina), mulheres buscaram na tradução (inferiorizada em relação ao texto original) uma forma de desenvolver suas atividades de escrita. Isso não significa, necessariamente, que a relação entre o papel social da mulher e a tradução deva ser vista com negatividade, pois, conforme apontam Simon (2005) e Flotow (2013), a tradução desenvolveu importante papel nos movimentos sociais nos quais as mulheres tiveram envolvimento, como a luta contra a escravidão, por exemplo, que está intimamente ligada à primeira onda do feminismo.

¹⁷ [...] in the specific social and historical forms through which women have understood and enacted their writing activities

As mulheres têm traduzido para construir redes de comunicação a serviço de agendas políticas progressistas e na renovação criativa de tradições literárias. [...] Elas acreditavam, como Madame de Staël tão claramente salientou, que os movimentos de troca literária são vitais para a vida democrática de qualquer nação. (SIMON, 2005, p. 2, tradução minha¹⁸)

Para Simon (2005), a virada cultural tem sido um dos desenvolvimentos mais animadores nos Estudos da Tradução desde 1980. Essa virada para a cultura tem possibilitado levantar questões além daquelas tradicionais que estiveram sempre preocupadas em responder como as traduções devem ser feitas e o que seria ou não correto no ato de traduzir. Para a autora, essa mudança nas concepções da tradução a (re)define como um processo de mediação no qual:

Tradutores comunicam, reescrevem e manipulam um texto a fim de fazê-lo disponível para o público de uma segunda língua. Dessa maneira, eles/as podem usar a linguagem como intervenção cultural, como parte de um esforço para alterar expressões de dominação, quer seja no nível de concepção, de sintaxe ou de terminologia. (SIMON, 2005, p. 8, tradução minha¹⁹)

A tradução feminista, fortemente influenciada pela segunda onda do feminismo, conforme aponta Luise von Flotow (1991), emerge da prática de tradutoras feministas em Quebec, Canadá, iniciada entre 1970-80, a exemplo de Barbara Godard, que, ao se depararem com problemas para traduzir sentenças em francês, passaram a desenvolver novas práticas e criticar a linguagem patriarcal. A partir de suas experiências pessoais, as tradutoras quebequenses iniciaram um trabalho experimental com o objetivo de desconstruir uma linguagem misógina. Nesse sentido, passaram a questionar a linguagem convencional por meio da oferta de

¹⁸ Women have translated in order to build communication networks in the service of progressive political agendas and in the creative renewal of literary traditions. [...] They believed, as Madame de Staël had so clearly stated, that movements of literary exchange are vital to the democratic life of any nation.

¹⁹ Translators communicate, re-write, manipulate a text in order to make it available to a second language public. Thus they can use language as cultural intervention, as part of an effort to alter expressions of domination, whether at the level of concepts, of syntax or of terminology.

traduções feministas. Flotow (1991) aponta três práticas de tradução feminista: 1) *Supplementing* – na qual a tradutora feminista está consciente do seu papel político como mediadora; 2) *Prefacing and footnoting* – na qual as tradutoras fazem uso de paratextos para expor sua posição política; 3) *Hijacking* – esta é a prática mais radical, na qual as tradutoras fazem intervenções políticas nos textos, “corrigindo” os problemas misóginos e feminizando a linguagem.

Olga Castro (2017, p. 222) afirma que a tradução feminista canadense:

consiste numa corrente de trabalho e pensamento que defende a incorporação da ideologia feminista à tradução pela necessidade de articular novas vias de expressão para dismantelar a carga patriarcal da linguagem e da sociedade.

Não obstante, embora a escola de tradução canadense tenha sido fundamental para as práticas de tradução feminista, ela passou a ser alvo de críticas por suas estratégias essencialistas. Para Castro (2017), essa atitude essencialista apaga as diferenças entre as próprias mulheres, colocando-as como um grupo estável e universal. Desse modo, propõe-se o uso de estratégias baseadas nas demandas de autoria e de tradutora. A autora chama a atenção para a necessidade de uma historiografia da tradução que tenha em vista o trabalho de tradutoras e a recuperação de autoras ignoradas mediante traduções comentadas. Nesse sentido, menciono a dissertação de mestrado da colega Maria Eduarda Alencar, intitulada “Tradutoras brasileiras dos séculos XIX e XX”, defendida neste Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, em 2016, e também orientada pela Profa. Dra. Rosvitha Friesen Blume.

O trabalho de resgate histórico das tradutoras também é apresentado por Blume (2010) como um dos quatro blocos em que ela agrupa os Estudos de Tradução Feminista, sendo os demais: pesquisas ou experiências que ofereçam uma proposta de prática de tradução feminista; crítica de tradução de textos literários e teóricos – este bloco compreende exatamente o que proponho nesta pesquisa, ao realizar a crítica de uma tradução de uma obra feminista; e políticas de tradução – escolhendo traduzir textos de mulheres; questionando o que se tem traduzido, quem traduz e de que maneira, dentre outras questões.

Diante dessa revisão bibliográfica, realizo, no capítulo a seguir, um cotejo entre *Wide Sargasso Sea* e sua tradução brasileira feita por Léa Viveiros de Castro, buscando destacar o papel de mediadora cultural

realizado pela tradutora e as interferências paratextuais, a partir dos parâmetros dos Estudos Feministas de Tradução.

3. A REPRESENTAÇÃO DE ANTOINETTE NA TRADUÇÃO BRASILEIRA DE *WIDE SARGASSO SEA*

Neste capítulo, apresento um cotejo entre a tradução brasileira *VMS* e o texto fonte *WSS*, a fim de identificar possíveis alterações quanto à representação da personagem Antoinette em contexto brasileiro, no que concerne à acentuação ou apagamento do potencial feminista pós-colonial da obra. Assim, foi dada atenção especial às questões identitárias referentes à protagonista; às questões de gênero, especialmente as imagens construídas para representar Antoinette, a ênfase ou o apagamento da voz feminina na narrativa, bem como escolhas de tradução que reforçam o poder patriarcal colonial; e às questões étnico-raciais. Também, às supressões e erros de tradução que comprometem a leitura da obra. O intuito foi promover uma crítica feminista de tradução para além do gênero, considerando aspectos interseccionais e as reflexões suscitadas pelo próprio texto traduzido.

Antes, porém, há de se considerar que a representação de uma obra traduzida não depende apenas da tradutora, mas da rede de relações em que está inserida a produção de uma tradução.

3.1 NEM SÓ DA TRADUTORA DEPENDE UMA TRADUÇÃO

Tanto a imagem de Rhys como autora quanto a imagem de Antoinette como protagonista do romance são construídas sob fortes influências ideológicas, muitas vezes relativas ao patronato, amplamente discutido por Lefevere (1992). Atualmente, a relação de patronato com o mercado editorial é notável e, sem dúvida, todos os/as sujeitos/as envolvidos/as na editoração de um livro contribuem para moldar a tradução de diversas maneiras.

Os paratextos editoriais são visivelmente importantes para a recepção de uma obra. O termo paratexto é cunhado e definido por Genette (2009, p. 9) como “aquilo que por meio de um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público”.

Esse texto raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dele, mas que em todo o caso o cercam e o prolongam, para *apresentá-lo*, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte:

para torná-lo presente, para garantir sua presença no mundo, sua “recepção” e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro. (GENETTE, 2009, p. 9)

esse sentido, muitos são os atores envolvidos no processo de confecção do livro:

O mercado editorial cria, pois, significados e institui atos de valoração das obras. Aspectos paratextuais como diagramação, formato, ilustração, fonte, cores, tamanho, tipo de papel, tudo significa e posiciona o livro em determinada escala de valores no mercado de bens materiais e simbólicos. O trabalho dos editores, portanto, é realizado em função de determinadas concepções de público e de literatura que se materializam por meio de variadas marcas paratextuais que são verdadeiras instruções de leitura. (SOUZA; GENS, 2014, p. 120-121)

Juntamente com o trabalho exercido pela tradutora, os paratextos editoriais podem mediar, orientar, modelar e até determinar a leitura de uma obra. Assim como o texto propriamente dito, os paratextos também são transladados para a cultura de chegada e isto raramente é feito pelo/a tradutor/a. Seu patronato, especificamente o mercado editorial, é quem detém este poder e, muitas vezes, os critérios são exclusivamente econômicos. Esses paratextos têm maior influência no modo como uma obra se apresenta à sociedade de chegada, uma vez que muitos deles (como título, capa, orelhas, quarta-capa, *release*) estarão disponíveis não apenas para leitores/as, mas para o público.

Genette (2009, p. 71-72) difere público de leitor, argumentando que:

o público de um livro é uma entidade de direito mais vasta do que a soma de seus leitores porque engloba, às vezes muito ativamente, pessoas que não o leem necessariamente, ou não o leem todo, mas que participam de sua difusão e, portanto, de sua recepção.

Por isso, Olga Castro (2017) aponta a importância da crítica de paratraduções – ou seja, a tradução de paratextos – para as críticas feministas de tradução. Assim, antes de analisar como Antoinette é representada no texto traduzido, gostaria de comentar como alguns paratextos apresentam a obra de Rhys em contexto brasileiro.

Como abordei anteriormente, *Wide Sargasso Sea* é um título simbólico. Traduzido para o português literalmente como *Vasto Mar de Sargaços*, seu significado é explicado em um prefácio da edição brasileira, no qual a professora Carla Portilho discute sua relação metafórica com a obra, além de apresentar Jean Rhys, a hipertextualidade com *Jane Eyre* e o ponto de vista feminista e pós-colonial do romance. Logo, posso dizer que o prefácio ressalta o caráter político da obra, além de enfatizar a importância da iniciativa de sua tradução. Também vale salientar que a escolha de um paratexto escrito por uma professora de Literaturas de Língua Inglesa demonstra uma preocupação da editora em contextualizar a obra para seu público e leitores/as.

Igualmente, as orelhas do livro – apontadas por Genette (2009) como uma extensão da capa –, escritas por Vivian Wyler, falecida gerente editorial da Rocco, exploram a relação de *Wide Sargasso Sea* com *Jane Eyre*, a proposta de Rhys em reescrever a história de Bertha e a biografia da autora. Mais do que informações sobre a narrativa da própria obra, há um breve resumo da narrativa de Charlotte Brontë, o que possibilita ao público que não teve acesso ao romance colonial, a contextualização do hipotexto que inspira o romance.

Tal aspecto também é presente na quarta capa, onde aparece a tradução de um trecho de uma das cartas de Rhys para Francis Wyndham. Este paratexto traz a própria Rhys mencionando a relação da sua obra com a de Charlotte Brontë e o incômodo com a representação da crioula lunática. Segundo Genette (2009, p. 28-29), a quarta capa é um lugar estratégico que pode conter vários elementos. Muito comuns são os *releases* ou as citações elogiosas, designadas com “o sugestivo termo *blurb* (ou, mais ao pé da letra, *promotional statement*), equivalente ao nosso *blá-blá-blá* ou *conversa de vendedor*”. A quarta capa da tradução brasileira, entretanto, parece ter a seguinte finalidade: explicitar a relação da obra com o romance de Charlotte Brontë e o seu foco na personagem crioula:

Figura 3 - Quarta capa de *Vasto Mar de Sargaços* (Rocco)

“**A**s irmãs Brontë tinham, é claro, o toque de genialidade (ou muito mais), especialmente Emily. Então, lendo *Jane Eyre* não se pode evitar a leitura fluente, sem maiores considerações. Mas, *eu*, lendo mais tarde, e muitas vezes, fiquei chocada com o retrato de lunática que ela traça, as cenas crioulas erradas, e sobretudo a crueldade real do sr. Rochester. Afinal de contas, ele era um homem abastado e haveria maneiras mais gentis de dispor (ou esconder) uma mulher indesejada – ouvi a história de uma – e o marido se comportou de forma bem diferente. (Outra pista).

Mesmo quando eu sabia que *tinha* que escrever o livro – ainda assim não parecia tocar no ponto certo – e essa é uma razão (embora não a única) por que demorou tanto. Não tinha havido o clique. Não estava lá. Por mais que eu tentasse.

Foi só quando eu escrevi este poema – aí o clique aconteceu – e tudo estava lá e sempre tinha estado.”

– Trecho de carta escrita em 14 de abril de 1964 por Jean Rhys para seu amigo Francis Wydham, a respeito de *Vasto mar de sargaços*.

Fonte: *Vasto Mar de Sargaços*, Rocco, 2012.

Este paratexto apresenta um foco linear em relação aos anteriores. Prefácio, orelhas e quarta capa deixam claro que *Vasto Mar de Sargaços* é uma reescrita de *Jane Eyre*. Os três operam de forma complementar. O trecho da carta de Rhys que aparece na quarta capa, mencionando sua experiência ao ler *Jane Eyre* e seu incômodo com as cenas crioulas que ela considera erradas, o retrato de lunática e a crueldade do personagem Rochester de Brontë que a instigam a escrever sua obra, são corroborados pelos textos que aparecem nas orelhas e no prefácio. Ambos, além de mencionarem qual a ligação entre os romances, consideram questões de

identidade e a abordagem feminista e pós-colonial da obra de Rhys, além de reforçarem a identificação da autora com a personagem Bertha.

Desse modo, o público da tradução tem acesso ao contexto e ao caráter revisionista da obra de Rhys. É importante destacar que se o texto literário não viesse acompanhado desses paratextos, somente um/a leitor/a bastante familiarizado/a com o romance de Charlotte Brontë poderia assimilar a relação, já que o texto não menciona nenhuma vez o nome de Mr. Rochester. Assim, esses dispositivos conduzem e moldam a leitura da tradução, familiarizando o público da língua de chegada e explicitando a proposta política revisionista da obra.

Em sua análise da tradução galega de *WSS*, do tradutor Manuel Forcadela, a pesquisadora feminista María Reimóndez (2015) faz uma crítica ao prefácio da tradução pela falta de contextualização de *WSS* como reescrita de *JE*, argumentando que isso impossibilita o/a leitor/a galego/a de entender o contexto pós-colonial da obra. Evidentemente, o/a leitor/a brasileiro/a não enfrenta este problema, uma vez que todos os paratextos reforçam a relação hipertextual entre as obras. Sem dúvida, esse é um aspecto relevante para inserir *WSS* em uma determinada cultura de chegada – como faço neste trabalho. Por outro lado, reforça e valoriza a soberania do hipotexto, que não deixa de ser visto como origem, e ofusca a autonomia de *WSS*.

Nesse sentido, a capa da tradução brasileira, embora elucide uma cena do hipotexto, que vai ao encontro da terceira parte de *WSS*, na qual Antoinette incendia Thornfield Hall e se atira do telhado, parece operar de modo mais independente, valorizando o protagonismo de Antoinette:

Figura 4 - Capa de *Vasto Mar de Sargaços* (Rocco)



Fonte: *Vasto Mar de Sargaços*, Rocco, 2012.

A imagem da mulher é central nesta capa, sugerindo seu protagonismo na obra. A construção gráfica remete tanto ao hipotexto quanto ao hipertexto. Em um primeiro momento, parece ser a ilustração do trecho de *Jane Eyre* em que um mordomo narra o incêndio em

Thornfield Hall, mas observando-a em sua totalidade percebemos que há mais elementos da narrativa de Rhys. Os diferentes tons de verde da capa, indo do claro no topo ao escuro na base sugerem uma transição. Eu interpreto como a transição da personagem Antoinette, na qual o verde mais claro remete à sua infância no Caribe e às excessivas descrições do seu contato com a natureza, enquanto que a parte inferior traz a sombriedade da Inglaterra. Ao mesmo tempo, há um efeito esfumado, proveniente do incêndio.

Antoinette é representada de forma mais libertadora do que trágica. Ela aparece flutuando sobre a casa incendiada, com aspecto sereno, a face voltada para cima e a posição dos braços contraditoriamente sugerindo equilíbrio. Na simbologia céu/inferno, é como se ela estivesse se libertando, saindo do inferno (insinuado pelo tom vermelho), de um sofrimento, e ascendendo ao céu (insinuado pelo tom calmo do verde superior). De fato, essa perspectiva se aproxima mais da Antoinette de Rhys do que da Bertha de Brontë.

Os paratextos analisados nos mostram que a leitura de uma tradução pode ser moldada pelas escolhas do mercado editorial. Essas escolhas podem ofuscar ou elucidar aspectos muito relevantes da obra de partida, (re)significando-a na cultura de chegada. Nesse sentido, a editora Rocco oferece ao público brasileiro uma edição que valoriza o caráter político da obra de Jean Rhys. Entretanto, a mediação da tradutora é invisibilizada. Como podemos notar, o nome de Léa Viveiros de Castro não aparece na capa, embora dentro do livro contenha a identificação da tradução. Apesar da prefaciadora louvar a iniciativa de uma tradução da obra para o português, ela não menciona quem o faz.

Nitidamente, a nossa tradutora tem papel secundário e a falta de informação a seu respeito se atrela às questões que elenquei no capítulo anterior. Por isso, gostaria de reforçar a importância de seu trabalho como mediadora cultural entre o texto fonte e os/as leitores/as brasileiros/as. Assim, por meio do cotejo entre texto fonte e tradução, a seguir analiso como Castro realiza essa mediação e representa a personagem Antoinette, a partir de análises que compreendem três questões centrais em WSS: 1) identitárias – analisando como a identidade de Antoinette é abordada na tradução; 2) de gênero – analisando as imagens construídas para representar Antoinette, a ênfase ou o apagamento da voz feminina na narrativa, bem como escolhas de tradução que reforçam o poder patriarcal colonial; e 3) étnico-raciais – analisando como estas questões são negociadas na tradução.

3.2 QUESTÕES IDENTITÁRIAS

Como vimos ao longo do primeiro capítulo, Jean Rhys reivindica uma identidade para a personagem Bertha de *JE*, recriando uma história em *WSS* por meio da personagem Antoinette. Essa identidade, entretanto, não é fixa, estática, mas deslocada. Enquanto crioula, a protagonista narra o sentimento de não pertencimento à cultura negra e à cultura branca, desde as primeiras frases do romance:

1	They say when trouble comes close ranks, and so the white people did. But we were not in their ranks. (p. 9)	Dizem que quando o tempo fecha o melhor é cerrar fileiras e foi isso que os brancos fizeram. Mas nós não estávamos nas fileiras deles. (p. 11)
---	--	--

The white people/os brancos, que poderia ser substituído pelo pronome *they*/eles, contrasta com o pronome *we*/nós (Antoinette e sua mãe), demonstrando, discursivamente, aspectos de uma identidade que se estabelece a partir da dialética da diferença com o/a Outro/a, neste caso, com os brancos. Ambos, texto fonte e tradução, operam nesse sentido. Logo em seguida, a diferença identitária também é marcada em relação aos negros:

2	Soon the black people said it was haunted, they wouldn't go near it. And no one came near us . (p. 10)	Logo os negros começaram a dizer que era mal-assombrada, recusavam-se a se aproximar dela. E ninguém se aproximava de nós . (p. 12)
---	---	---

Na tradução brasileira dessas sentenças, a diferença é marcada mais pelas categorias raciais do que pelo uso dos pronomes, uma vez que, em português (PT), o pronome pode ser ocultado em função da conjugação verbal. No primeiro exemplo, nota-se que o pronome *they* tem uso diferente do segundo. Embora possuam a mesma função gramatical, diferem semanticamente. O *they* inicial é ocultado na tradução, pois o verbo marca a terceira pessoa do plural que, neste caso, tem uso genérico: *They say* = Dizem – as pessoas dizem, quaisquer pessoas podem dizer. Em inglês (EN) poderia ser: *People say* – indefinido. Diferentemente do *they* do segundo exemplo, usado para se referir a *the black people*, definido.

Nesse sentido, a tradução revela os aspectos do que chamarei de identidade pronominal – ou seja, as marcas de identidade no texto que são definidas pelos pronomes –, uma vez que dispensa o uso do pronome na

primeira frase, cuja função é genérica, e usa o “nós”, que gramaticalmente também poderia ser ocultado, mas que é importante para marcar a referência à identidade crioula. A identidade pronominal aparece diversas vezes na primeira parte do livro e a narração de Antoinette geralmente é marcada pelo uso e repetição de *they/them* para se referir ou às pessoas brancas ou às pessoas negras. Igualmente, *we/us* são usados para se referir a si e às demais pessoas que, como ela, estão nesse entrecruzamento entre duas culturas distintas, especialmente a sua mãe, como podemos ver nos exemplos abaixo. Contudo, o masculino genérico (eles), em PT, invisibiliza as mulheres referidas no pronome *they*.

3	I never looked at any strange negro. They hated us . They called us white cockroaches. (p. 13)	Eu nunca olhei para nenhum negro estranho. Eles nos odiavam. Eles nos chamavam de baratas brancas. (p. 17)
4	She hear all we poor like beggar. We ate salt fish – no money for fresh fish. That old house so leaky, you run with calabash to catch water when it rain. Plenty white people in Jamaica. Real white people , they got gold money. They didn’t look at us , nobody see them come near us . (p. 14)	Ouvira dizer que nós todos estávamos pobres como mendigos. Comíamos peixe salgado – não tínhamos dinheiro para peixe fresco. Que a casa velha estava tão cheia de goteiras que era preciso correr com uma cabaça para aparar a água quando chovia. Tinha muita gente branca na Jamaica. Gente branca de verdade , que tinha muito ouro. Eles não olhavam para nós , não chegavam perto de nós . (p. 19)

No exemplo 3, os pronomes *they/eles*, que se referem às pessoas negras, contrastam e diferem dos pronomes *us/nos*. No 4, os pronomes *they/eles* mudam de referente (*white people*), mas *us/nós* permanecem identificando Antoinette e sua mãe. Na tradução do exemplo 3, o pronome é mantido e repetido, ainda que pudesse ser ocultado. É interessante observar que no texto fonte, na primeira frase, o substantivo *negro* é singular, mas logo aparece como sujeito plural (*they*), marcando assim a categoria *black people*. O mesmo se repete na tradução.

Os dois exemplos, nas duas línguas, ilustram a rejeição de brancos e negros para com Antoinette e sua mãe. Duas crioulas brancas, descendentes de donos de escravos que, em função disso, não poderiam ser aceitas e bem vistas pela comunidade negra. Além disso, no contexto pós-escravidão, tinham de lidar com a situação decadente de sua classe, sendo chamadas pelos negros de *white cockroaches*. Fonseca (2016)

explica que o apelido advinha do fato de elas serem pessoas brancas sem dinheiro e sem prestígio. A tradução literal por “baratas brancas” faz com que o/a leitor/a se depare com uma expressão não usual, mas que remete a outra comum na cultura de chegada, de mesmo sentido, “barata descascada”, igualmente usada para desqualificar pessoas brancas²⁰.

Outras expressões eram usadas para desqualificar Antoinette e sua mãe, como por exemplo *white niggers*. Esta expressão aparece em *Couro imperial*, quando McClintock (2010, p. 93) discute as contradições da hierarquia imperial, dentre as quais eram considerados/as negros/as brancos/as: “judeus, prostitutas, a classe trabalhadora, trabalhadores domésticos, e assim por diante, em que a cor da pele como marcadora do poder era imprecisa e inadequada”. Esta definição, entre aspas, de negros/as brancos/as corrobora com a ideia de raça apresentada por McClintock (2010) e já discutida anteriormente. Nesse sentido, a expressão *white niggers* aparece para demarcar hierarquias não estabelecidas pela cor da pele, mas pelo status econômico. Antoinette e sua mãe eram brancas, mas não brancas de verdade, brancas sem dinheiro e prestígio, assim como os/as negros/as.

Vejamos os exemplos a seguir em que tanto os/as ingleses/as quanto os/as negros/as se referiam a Antoinette e sua mãe como *white niggers*:

5	“[...] And I’ve heard English women call us white niggers [...]” (p. 61)	--- [...] E eu ouvi mulheres inglesas nos chamarem de negros brancos [...] (p. 99)
---	---	---

Embora esta passagem esteja se referindo às duas mulheres, note-se que a tradução usa o masculino genérico, apagando a voz feminina da sentença. Do mesmo modo, acontece em episódio narrado anterior a esta passagem, quando os/as negros/as colocam fogo em Coulibri e gritam:

6	“But look the black Englishman! [...] Look the damn white niggers! ” (p. 25)	“Vejam só o inglês preto! [...] Vejam só os malditos negros brancos! ” (p. 37)
---	---	---

²⁰ As baratas perdem sua pele/casca para aumentarem de tamanho. Nesse período, chamado de ecdise, elas ficam com a cor bem clara, quase branca, e vulneráveis em função do corpo frágil. Assim, uma barata descascada é uma barata branca (*white cockroach*). Informações disponíveis em: <<http://diariodebiologia.com/2011/12/existe-barata-branca-albina/>>. Acesso em: 11 jan. 2018.

A passagem refere-se a Mr. Mason, chamado pelos/as negros/as de *the black Englishman*, e a Antoinette, sua mãe, seu irmão e sua tia Cora, *the white niggers*. Mesmo havendo uma predominância de figuras femininas, a sentença inteira é colocada no masculino: malditos brancos negros. Retomo este importante ponto no tópico sobre as questões de gênero. Por ora, foco na identidade deslocada de Antoinette, central neste tópico.

Além da rejeição dos/as negros/as, Antoinette e sua mãe tinham que lidar com a rejeição dos/as brancos/as – leia-se brancos ingleses –, pois, embora brancas, eram consideradas degeneradas em função do contato com o ambiente colonial e com outras raças. Portanto, eram culturalmente inadequadas para ocupar uma posição entre ingleses – gente branca de verdade. Assim, Antoinette viveu uma infância solitária, sem amigos, rejeitada pela mãe, cuja atenção estava voltada para o filho mais novo, na companhia apenas dos negros que ficaram com a família: Christophine, Godfrey e Sass, que depois também puderam deixá-las.

Considero o entre-lugar em que vive a protagonista de Rhys a questão central da primeira parte do romance. A sua identificação com a diferença da cultura é resultante do processo ambivalente de cisão e hibridização (BHABHA, 1998). No texto fonte, podemos notar como a linguagem vai evidenciando essas marcas de diferença e como Antoinette vai sendo representada como uma sujeita deslocada. Nos exemplos acima, *they/them* representam esse/essa Outro/a que difere de *we/us*. Duplamente, a personagem não pertence a esse *they*, não é negra, mas também não é branca de verdade, vive na fronteira, na limiaridade, no interstício (COSTA; ÁVILA, 2005), é produto da transferência de valores culturais (ANZALDÚA, 1987).

O deslocamento da personagem é valorizado em diversas passagens da tradução:

7	I lay thinking, 'I am safe. There is the corner of the bedroom door and the friendly furniture. There is the tree of life in the garden and the wall green with moss. The barrier of the cliffs and the high mountains. And the barrier of the sea. I am safe. I am safe from strangers. ' (p. 16)	Fiquei ali deitada, pensando: “Estou segura. Tenho o canto da porta do quarto e a mobília amiga. Tenho a árvore da vida no jardim e o muro verde de musgo. A barreira dos rochedos e as montanhas altas. E a barreira do mar. Estou segura. Estou a salvo dos estrangeiros. ” (p. 21)
8	“[...] If you feel strange , she will explain everything.” (p. 31)	– [...] Se você se sentir deslocada , ela irá explicar tudo. (p. 47)

Note-se que *strange/rs* aparece pela terceira vez nos exemplos até aqui apresentados (3, 7 e 8). Entretanto, as três ocorrências da mesma palavra são traduzidas de maneiras diferentes: 3 – *strange* = estranho; 7 – *strangers* = estrangeiros; 8 – *strange* = deslocada. Comumente, nas três situações, *strange* poderia ser traduzido simplesmente como “estranho/a”, mas as diferentes escolhas da tradutora mostram como ela potencializa o deslocamento de Antoinette. No primeiro caso, quando fala de *strange negro*, Antoinette refere-se a qualquer negro que não seja os de sua convivência, os desconhecidos. Em PT, costumamos chamar de estranhos/as aqueles/as que não conhecemos. Assim, Castro traduz como “negro estranho”.

No caso seguinte trata-se do pensamento assustado de Antoinette após acordar de um pesadelo. Nessa situação, a protagonista se apega ao que há em sua casa e na natureza do Caribe para se sentir segura de *strangers*. No texto fonte, a descrição do quarto e da natureza é precedida de *there is*, que na tradução aparece como “tenho”, marcando uma interpretação da tradutora. O que há na descrição de Antoinette é também o que ela tem, as únicas coisas que lhe restam e que podem protegê-la de *strangers*, traduzido aqui como “estrangeiros”. Esta escolha suscita muitas reflexões no/a leitor/a brasileiro/a, podendo se referir aos estrangeiros ingleses que foram explorar a Jamaica e, posteriormente, o próprio Rochester. A barreira primeira existente entre eles é a barreira do mar, mas é também a barreira cultural que aparecerá tão marcada na segunda parte do livro. É como se a tradutora preparasse o/a leitor/a para a chegada desse estrangeiro, Rochester, de quem Antoinette gostaria de estar a salvo.

Por outro lado, a escolha de “estrangeiros” exclui a ambiguidade do termo, que pode se referir tanto aos estrangeiros/as branco/as, quanto aos estranhos/as negro/as. Entretanto, a referência às barreiras dos rochedos, das montanhas e do mar parece corroborar com a ideia dos/as estrangeiros/as brancos/as e da cultura europeia, que precisam atravessar essas barreiras naturais para atingi-la, inclusive o Mar de Sargãos. Kearney (2009) explica que a figura do/da *stranger* abrange tanto a antiga noção de *foreigner* (estrangeiro/a) quanto a categoria contemporânea de *alien*. *Alien* e *stranger* também são palavras usadas pelo marido para se referir a Antoinette.

Como vimos no capítulo primeiro, a ideia de *stranger* (*foreigner* ou *alien*) opera como uma experiência humana de diferenciação de uns/umas sobre os/as outros/as. Neste caso, de crioulas sobre brancos/as e negros/as e vice-versa, demonstrando, assim, que a ideia de estranho/a se relaciona à definição de identidade. Tachamos este/a Outro/a, que não

compartilha de uma identidade semelhante à nossa, de estranho/a em uma tentativa de nos diferenciarmos e mantermos intacta a nossa ideia de identidade própria (KEARNEY, 2009).

Quanto ao uso de *strange*, no exemplo 8, refere-se à fala de uma freira para Antoinette, quando ela acaba de chegar ao convento. Embora, em primeiro plano, *strange* não seja exatamente “deslocada”, parece não haver melhor escolha para traduzir a situação da protagonista, que não estaria deslocada apenas naquele convento, mas em todas as circunstâncias da sua vida. Logo, “deslocada” aqui não marca apenas essa determinada situação, mas várias outras. Em outra passagem, na qual Antoinette fala do seu sentimento pela Inglaterra, Léa Viveiros de Castro também opta por manter o adjetivo “descolada” (p. 108) para traduzir “*not belonging*” (p. 67).

Nesse sentido, a tradutora representa bem uma personagem que vive o dilema de não pertencer nem à cultura negra nem à branca. A perspectiva deslocadora fica evidente para o/a leitor/a brasileiro; no entanto, há supressões de elementos importantes na ênfase do deslocamento, como podemos ver nos exemplos a seguir:

9	“[...] So between you I often wonder who I am and where is my country and where do I belong and why was I ever born at all [...]” (p. 61)	--- [...] Então muitas vezes me perguntei quem eu sou e onde é o meu país e a que lugar eu pertenço e porque eu nasci [...] (p. 99)
10	“My mother whom you all talk about, what justice did she have? [...]” (p. 88)	--- Minha mãe, de quem todos falam, que justiça ela teve? (p. 144)
11	I saw the grandfather clock and Aunt Cora’s patchwork, all colours, I saw the orchids and the stephanotis and the jasmine and the tree of life in flames. (p. 112)	Eu vi o grande relógio e a colcha de retalhos da tia Cora, de todas as cores, eu vi as orquídeas e os jasmims e a árvore da vida em chamas. (p. 187)

Todos os exemplos são falas de Antoinette. O exemplo 9 é uma fala dela para o marido, na qual ela usa o pronome *you*, que foi suprimido na tradução, para se referir a ele (representante da cultura inglesa) e a Christophine (representante da cultura negra). Entre eles (*between you*), portanto, Antoinette se questiona sobre a sua identidade. A tradução, apesar de marcar a crise de identidade, suprime que esta crise é decorrente do entre-lugar em que ela se encontra, do fato de estar entre essas duas culturas – negra e branca.

O exemplo seguinte também é uma fala de Antoinette para o marido, que se refere à situação de sua mãe. O uso de *you* demarca os/as ingleses/as. Ao questionar a justiça que sua mãe teve, Antoinette está se referindo às atitudes dos/as ingleses, especialmente Mr. Mason, que a afastou do convívio com as pessoas e a isolou em uma casa sem relações de afeto, em função do que todos/as os/as ingleses/as falavam dela por ser uma mulher crioula e, por isso, inadequada para o casamento com o inglês Mason.

No exemplo 11, a supressão de *stephanotis* apaga uma referência à memória de Antoinette ligada à natureza do Caribe – tão marcada em *WSS* –, mas que retoma origens africanas. *Stephanotis* é uma trepadeira com flores bastante perfumadas, de origem africana. No Brasil, é conhecida sob os nomes: jasmim-de-madagascar (em função de sua origem), estefanote, flor-de-cera e flor-de-noiva²¹. Assim, no caso de se tratar de uma supressão intencional, a motivação não poderia advir do intuito de apagar referências desconhecidas para o/a leitor/a da cultura de chegada. Para os/as leitores/as ingleses/as, onde *WSS* foi publicado, a referência pode até não ser conhecida, inclusive a edição crítica da Norton a explica numa nota de rodapé, mas para os/as leitores/as brasileiros/as ela soaria bastante familiar, convergindo com as histórias de colonização tanto do Brasil quanto do Caribe.

Ao mesmo tempo em que a identidade pronominal é ocultada nos exemplos acima, há situações em que essa marca de diferença fica evidente na tradução, como na seguinte fala/pensamento de Antoinette para seu padraсто:

12	“None of you understand us ” (p. 18)	“Nenhum de vocês nos compreende” (p. 25)
----	--	--

Nessa passagem, *you* refere-se ao povo inglês e *us* ao povo crioulo, ambos mantidos na tradução. Se a frase tivesse sido traduzida da seguinte maneira “Ninguém nos compreende”, por exemplo, ela operaria de modo muito diferente do sentido proposto no texto fonte, como ocorre nos exemplos 9 e 10. Portanto, parece não haver uma regularidade quanto às supressões, deixando indefinidas as suas razões.

Essas marcas de diferença em relação à identidade ocorrem por meio de sistemas simbólicos de representação e por meio de formas de exclusão social, ambos estabelecidos de modo classificatório, diferindo o

²¹ Informações disponíveis em: <<https://www.jardineiro.net/plantas/jasmim-de-madagascar-stephanotis-floribunda.html>>. Acesso em: 12 jan. 2018.

Eu do/da Outro/a, nós/eles (WOODWARD, 2000). Em *WSS*, essa diferença aparece marcada de várias maneiras, quer seja pelos sistemas simbólicos quer seja pela exclusão social. No primeiro caso, um exemplo evidente é o uso da linguagem: pela oposição de *we/they*, nós/eles e pelas diferentes línguas ou variações faladas pelos/as personagens (retomarei este ponto no tópico 3.4). No caso da exclusão social, percebemos uma série de fatores que influenciam para gerar as marcas de diferença. Entretanto, a obra também nos mostra que diferença não consiste apenas em oposição. Assim, Antoinette estabelece uma relação ambígua tanto com os/as negros/as quanto com os/as ingleses/as.

Sua relação com Tia é um ótimo exemplo dessa ambiguidade. Embora em alguns momentos a protagonista se diferencie da amiga negra, em outros ela se identifica totalmente, ou luta para se identificar, como argumenta John J. Su (2005). A tradução brasileira acompanha esta relação ambígua presente no texto fonte, especialmente no seguinte trecho:

Então, não muito longe, eu vi Tia e a mãe dela, e corri para ela, pois ela era tudo o que restara da minha vida como tinha sido. Nós tínhamos comido a mesma comida, dormido lado a lado, tomado banho no mesmo rio. Enquanto corria, eu pensava: Vou morar com Tia e ser igual a ela. Não deixar Coulibri. Não ir embora. Não. Quando cheguei perto, vi a pedra em sua mão, mas não a vi atirá-la. Também não a senti, só uma coisa úmida escorrendo pelo meu rosto. Olhei para ela e vi seu rosto contorcer-se quando ela começou a chorar. Olhamos uma para a outra, sangue no meu rosto, lágrimas no dela. Era como se eu tivesse vendo a mim mesma. Como num espelho. (*VMS*, p. 40)

Muitos elementos relacionados à identidade instável de Antoinette são explorados em *WSS* e eles vagueiam entre sua relação com a cultura negra e a cultura inglesa, entre tentativas de diferenciação, mas também de identificação, como podemos ver na passagem acima. Para finalizar este tópico, trago um exemplo do episódio em que, no convento, Antoinette faz um bordado. Para Neel (2017), este objeto de arte também está relacionado à sua identidade, uma vez que situa a protagonista em uma determinada data e local, que é seu local de origem. Também, o bordado carregará seu verdadeiro nome, *Cosway*, que é marcadamente não inglês e o nome inglês adquirido em função do casamento de sua mãe, *Mason*. Sendo este último, o nome que retoma o hipotexto *JE*.

13	<p>“My needle is swearing”, I whisper to Louise, who sits next to me. We are cross-stitching silk roses on a pale background. We can colour the roses as we choose and mine are green, blue and purple. Underneath, I will write my name in fire red, Antoinette Mason, née Cosway, Mount Calvary Convent, Spanish Town, Jamaica, 1839. (p. 31)</p>	<p>-- Minha agulha está praguejando – murmuro para Louise, que senta do meu lado. Nós estamos bordando rosas de seda com ponto de cruz sobre um pano de fundo claro. Podemos colorir as rosas como quisermos, e as minhas são verdes, azuis e roxas. Embaixo eu vou escrever o meu nome em vermelho vivo, Antoinette Mason, née Cosway, Convento de Monte Calvário, Spanish Town, Jamaica, 1839. (p. 48)</p>
----	---	--

Vejamos como Rhys elenca elementos que simbolizam o entrelugar em que Antoinette se encontra e a oposição cultural entre Caribe e Inglaterra. Para Neel (2017) as rosas de cores *green*, *blue* e *purple* são uma escolha pelas cores topográficas da Dominica e Jamaica em oposição às tradicionais rosas inglesas brancas e vermelhas. Igualmente, o sobrenome Mason, que aparece em *JE*, contrasta com o sobrenome de origem de Antoinette, Cosway. Escrever esses nomes em *fire red* sugere uma analogia ao fogo em Thornfield Hall, dificultada na tradução pela escolha de “vermelho vivo”. O sobrenome Mason, marcado no bordado, é que leva Antoinette para seu destino na mansão inglesa. Assim, a escolha de “praguejando”, para a ação da agulha, valoriza a simbologia do bordado. Em resumo, é como se a agulha que borda o nome Antoinette Mason jogasse nela a praga de ir parar em Thornfield Hall.

Neste tópico, apresentei exemplos de como algumas questões identitárias foram trabalhadas no texto traduzido. Constatamos que há uma oscilação entre escolhas que valorizam a perspectiva deslocadora da obra e outras que a neutralizam. A seguir, me detenho sobre como as questões de gênero são apresentadas ou impossibilitadas na tradução.

3.3 QUESTÕES DE GÊNERO

Uma obra feminista como *WSS* demanda de sua tradutora engajamento para fazer uso de estratégias que considerem as implicações políticas mais do que priorizem os valores da língua, do sistema literário e da cultura alvo, como defende Reimóndez (2015). Em sua análise da tradução galega de *WSS*, a autora identifica uma série do que ela considera ser erros de tradução que demonstram a falta de cuidado do tradutor e do mercado editorial com a obra de Rhys. Segundo a autora, os erros

evidenciam a influência e também a posição do tradutor (homem) branco e detentor de poder que, com suas escolhas tradutórias, reforça uma posição explicitamente colonial e patriarcal.

Os exemplos que apresento neste tópico compreendem as escolhas da tradução brasileira relativas ao uso do masculino universal na linguagem; a ênfase ou o apagamento da voz feminina na narrativa; as imagens construídas para representar Antoinette; e as escolhas que reforçam o poder patriarcal colonial.

3.3.1 Voz feminina *versus* masculino universal

Os estudos feministas na literatura e na tradução têm defendido uma escrita feminina que exponha as experiências e variáveis das mulheres, inclusive inscrevendo uma linguagem que as inclua. Nesse sentido, analiso como o uso do masculino universal na linguagem pode silenciar e apagar a mulher, tendo em vista as diferenças entre a língua fonte e língua alvo. Começamos por evidenciar exemplos em que a tradutora reafirma a voz feminina:

1	She was my father's second wife, far too young for him they thought [...] (p. 9)	Ela era a segunda esposa do meu pai, jovem demais para ele, na opinião delas [...] (p. 11)
2	"When they get like that", she said, "first they must cry, then they must sleep [...]" (p. 91)	"Quando elas ficam desse jeito", ela disse, "primeiro têm que chorar, depois têm que dormir [...]" (p. 149)

No primeiro exemplo, temos uma descrição de Anette feita por Antoinette. O pronome *they* refere-se às damas jamaicanas. O segundo exemplo é a narração do marido sobre uma fala de Christophine. O pronome *they* refere-se às mulheres crioulas. Logo, ao traduzir os pronomes no feminino, Léa Viveiros de Castro visibiliza as personagens femininas, diferentemente do que ocorre com alguns exemplos já apresentados no tópico anterior em que, mesmo se referindo às mulheres, o pronome é traduzido no masculino universal. Reimóndez (2015) apresenta exemplos em que o tradutor galego apaga a voz feminina no texto, colocando no masculino adjetivos utilizados para se referir a personagens femininas. Isto também ocorre na tradução brasileira:

3	“Now we are marroned ”, my mother said, “now what will become of us ?” (p. 10)	--- Agora nós estamos ilhados – disse minha mãe –; agora, o que vai ser de nós ? (p. 12)
4	I lay awake all night [...] (p. 93)	Fiquei acordado a noite inteira [...] (p. 152)

Casos como este, em que o adjetivo qualifica um pronome que se refere unicamente à/s mulher/es – no primeiro exemplo, *we*, Antoinette e sua mãe; no segundo, *I*, Antoinette –, a marca de gênero é evidentemente necessária e não poderia/deveria aparecer no masculino sob o risco de apagar as mulheres no texto de Rhys. Entretanto, há exemplos em que o texto em inglês não demarca o gênero, assim, como observa Leite (2017, p. 88) “deve-se reconhecer que em alguns casos não é fácil forçar os limites da língua, principalmente em uma tradução comercial”.

5	“[...] I dare say we would have died if she’d turned against us and that would have been a better fate. To die and be forgotten and at peace. Not to know that one is abandoned, lied about, helpless . All the ones who died – who says a good word for them now?” (p. 12)	--- [...] Eu me arrisco a dizer que nós teríamos morrido se ela se tivesse voltado contra nós, e esse teria sido um destino melhor. Morrer e cair no esquecimento, ter paz. Não saber que se está abandonado, difamado, indefeso . Todos aqueles que morreram... Quem tem uma palavra boa para dizer sobre eles agora? (p. 16)
---	--	---

Note-se que em inglês não há marca de gênero. Em PT, entretanto, embora o trecho seja uma fala da mãe de Antoinette para ela, fazer uso do feminino genérico não seria comum à língua e, como de costume, o masculino reina, em uma demonstração de como a linguagem reproduz a configuração social, neste caso, a predominância do masculino sobre o feminino, como no exemplo abaixo, em que Antoinette narra a fala de Tia. Ambas, enunciadora e interlocutora femininas, mas a narração permanece no masculino.

6	That’s not what she hear, she said. She hear all we poor like beggar . (p. 14)	Ela disse que não foi isso que ouvira dizer. Ouvira dizer que nós todos estávamos pobres como mendigos . (p. 19)
---	--	---

Até mesmo nos casos em que poderia haver uma neutralidade da marca de gênero na tradução, o uso do masculino prevalece:

7	Plenty white people in Jamaica. Real white people , they got gold money. They didn't look at us, nobody see them come near us. (p. 14)	Tinha muita gente branca na Jamaica. Gente branca de verdade, que tinha muito ouro. Eles não olhavam para nós, não chegavam perto de nós. (p. 19)
---	---	--

A opção pelo uso de “gente”, singular, ao invés de “pessoas”, plural” interfere na tradução do pronome (3ª pessoa do plural), que acaba sendo traduzido no masculino. *People*/pessoas é um substantivo feminino plural em PT, logo, o pronome que se refere ao substantivo também poderia estar no feminino: elas, as pessoas, neutralizando a marca de gênero.

3.3.2 Imagens de Antoinette

A segunda e maior parte de WSS tem importante influência na representação de Antoinette, que é feita, principalmente, pela perspectiva do marido. Logo no início da sua descrição sobre a esposa, o/a leitor/a brasileiro se depara com uma referência que não está presente no texto fonte, mas que é completamente familiar à cultura literária de chegada:

1	Long , sad, dark, alien eyes . (p. 39)	Olhos oblíquos , tristes, escuros e estrangeiros. (p. 63)
---	--	--

Ao optar por traduzir *long eyes* como “olhos oblíquos”, a tradutora traz para o texto a referência machadiana e aproxima a personagem caribenha da personagem brasileira Capitú. Familiarizado/a com a personagem brasileira e o famoso dilema sobre sua suposta traição a Betinho, o/a leitor/a da tradução carrega esta referência, que é novamente retomada no final da narrativa, agora pela perspectiva de Antoinette.

2	Sandi often came to see me when that man was away and when I went out driving I would meet him. I could go out driving then . The servants knew, but none of them told. (p. 110)	Sandi vinha sempre me visitar quando aquele homem estava fora, e, quando eu saía dirigindo, eu me encontrava com ele. Os empregados sabiam, mas nenhum deles contava. (p. 184)
---	--	---

Diante desta passagem e da referência machadiana, o mesmo dilema pode ser suscitado: Antoinette traiu ou não o homem? Assim como Machado, Rhys, ou melhor, a tradutora, não oferece provas da traição e

nem centraliza tal questão, embora intensifique o advérbio de frequência. Ademais, diante do momento em que se encontra a passagem acima – em meio aos delírios de Antoinette presa no sótão – qualquer fato por ela narrado poderia ser questionado. Igualmente, a descrição inicial que remete Antoinette a Capitu, é feita pela perspectiva machista do seu marido.

Tirando a referência machadiana, outra questão chama atenção nessa passagem, a supressão de uma importante frase para (re)pensar papéis de gênero. Toda a frase “*I could go out driving then*” foi suprimida da tradução. Pensando no tempo histórico em que se passa WSS (1830-1845), é fundamental que se evidencie o fato de mulheres realizarem atividades estigmatizadas como masculinas. Embora, hoje, pareça irrelevante enfatizar que uma mulher pode dirigir, é preciso levar em conta o período em que se passa a obra traduzida, sob o risco de apagar o fato de que diferenças de gênero foram e são uma realidade social.

Outra passagem em que Rhys problematiza papéis de gênero com relação a Antoinette é quando ela atira uma pedra no poço e o marido narra:

3	She threw like a boy , with a sure graceful movement [...] (p. 52)	Ela atirou como um menino , com um movimento seguro e gracioso [...] (p. 84)
---	---	---

Certamente, considerando o potencial feminista de WSS, muitas são as questões passíveis de ampliação. Entretanto, concentro minha discussão no que, a partir da análise paratextual, parece ser central para a tradução: a desconstrução da imagem de Antoinette como louca, tão presente em *JE*. Desde *JE*, atribui-se a loucura de Antoinette ao fato dela ser filha de uma louca, como uma questão natural e hereditária. Em WSS, Rhys empenha-se em desconstruir essa ideia de Antoinette e sua mãe como naturalmente loucas, e reforçar que ambas são levadas à loucura pelas circunstâncias de suas vidas. Anette, a mãe, vivia deprimida com a perda de um passado de glória, a situação decadente, a sensação de não pertencimento, o isolamento duplo – pela comunidade branca e pela comunidade negra –, a tristeza por ter um filho doente e posteriormente a perda deste e de sua casa, sua memória.

Do mesmo modo, Antoinette vivia os sentimentos de solidão e rejeição. Rejeição dos/as negros/as, dos/as ingleses/as e do marido com quem ela praticamente foi obrigada a se casar. No casamento, a crioula tinha que lidar com a superioridade branca patriarcal de seu marido inglês, que depois a leva para a Inglaterra e a prende em um sótão como uma

louca agressiva. A loucura, a agressividade e a selvageria atribuídas a Bertha em *JE* são retomadas em *WSS* a fim de problematizar como esses atributos vão sendo construídos socialmente. Quando uma mulher se volta contra o marido, independente das circunstâncias, ela é tachada de louca. Quando uma mulher rejeita um/a filho/a, ela também é tachada de louca em função do constructo social da maternidade compulsória. Quando uma mulher não atende aos padrões sociais, ela certamente será tachada de louca.

4	<p>“Look the crazy girl, you crazy like your mother. Your aunt frightened to have you in the house. She send you to the nuns to lock up. Your mother walk about with no shoes and stockings on her feet, she <i>sans culottes</i>. She try to kill her husband and she try to kill you too that day you go to see her. She have eyes like a zombie and you have eyes like a zombie too. [...]” (p. 29-30)</p>	<p>--- Olha a menina maluca, você é maluca igual a sua mãe. Sua tia está com medo de ter você em casa. Ela mandou você para ficar trancada com as freiras. Sua mãe anda sem sapatos nem meias nos pés, ela <i>sans culottes</i>. Ela tentou matar o marido e tentou matar você também naquela dia que você foi visitar. Ela tem olhos de zumbi e você também tem olhos de zumbi. (p. 44-45)</p>
---	---	---

A passagem acima é a fala de uma menina negra para Antoinette, no momento em que ela chega ao convento. Observa-se que a tradução caminha lado a lado com o texto fonte. Chamam Antoinette de louca por considerarem sua mãe louca. A fala da menina reproduz o discurso patriarcal. As circunstâncias da instabilidade emocional de sua mãe não são levadas em conta. Ela é simplesmente considerada louca pela maioria dos/as personagens, inclusive por ser uma crioula branca:

5	<p>[...] and soon the madness that is in her, and in all these white Creoles, come out. (p. 57)</p>	<p>[...] e logo a loucura que havia nela, e em todas essas crioulas brancas, aflorou. (p. 93)</p>
---	---	---

Todavia, há várias nuances no texto que contrapõem a naturalização dos fenômenos sociais e problematizam a construção histórica e cultural destes, possibilitando, por exemplo, que o/a leitor/a entenda o estado emocional de Anette e as razões da sua agressividade para com seu marido e para com Antoinette. Como diz a protagonista, “Sempre existe o outro lado, sempre” (p. 126). Entretanto, o trabalho cultural a ser realizado pelo texto traduzido depende do tipo de leitura proposta por seu/sua leitor/a e, sobretudo, pelo tipo de leitura que a

tradutora realizou, uma vez que a leitura da tradução será enormemente influenciada por esta primeira leitura. É nesse sentido que os Estudos Feministas de Tradução reforçam o papel dos/as tradutores/as como agentes responsáveis por transmitirem o cunho político de uma obra como WSS.

Um/a leitor/a feminista não encontrará dificuldades para compreender a situação de Antoinette. Um/a leitor/a não engajado/a, entretanto, pode facilmente se convencer com o ponto de vista de personagens que a consideram louca. Tendo isso em vista, Léa Viveiros de Castro tem importante papel no modo como constrói as imagens de Antoinette. Os exemplos a seguir nos mostram que parece não haver uma consciência das implicações políticas das escolhas da tradutora. Novamente, é possível perceber que não há uma regularidade quanto à intensificação ou suavização da ideia presente no texto fonte. Há muitas descrições de Antoinette e sua mãe, como nos exemplos 4 e 5, em que o texto traduzido caminha lado a lado com o texto fonte.

Aqui também saliento as diversas ocorrências em que as mulheres são adjetivadas como loucas em equivalência à *crazy*, diferentemente do que menciona Reimóndez (2015) quanto à tradução galega, na qual a imagem de Antoinette é profundamente alterada, reforçando a ideia da mulher como louca, mesmo quando o texto em inglês usa o adjetivo *fool*. Quanto às ocorrências de *fool*, na tradução brasileira, elas aparecem como “tola” e “boba”. No geral, as descrições de Antoinette corroboram com a ideia trazida no texto fonte. Entretanto, há momentos em que a imagem da mãe de Antoinette, por exemplo, como louca é potencializada.

7	<p>“And that her mother was mad. Another lie? [...] “They drive her to it. When she lose her son she lose herself for a while and they shut her away. They tell her she is mad, they act like she is mad. Question, question. But no kind word, no friends, and her husband he go off, he leave her. They won’t let me see her. I try, but no. They won’t Antoinette to see her. In the end – mad I don’t know – she give up, she care for nothing. [...]” (p. 94)</p>	<p>--- E disse que a mãe dela era louca. Outra mentira? [...] --- Eles a levaram a isso. Quando ela perdeu o filho, perdeu temporariamente o juízo, e eles a isolaram. Disseram que estava maluca, agiram como se estivesse maluca. Perguntas, perguntas. Mas nenhuma palavra gentil, nenhum amigo e o marido foi embora, abandonou-a. Não me deixaram vê-la. Eu tentei, mas não consegui. Não deixavam Antoinette vê-la. No fim, louca eu não sei, ela desistiu, não ligava mais pra nada. [...] (p. 155)</p>
---	--	--

O exemplo acima é uma evidente passagem em que o texto fonte busca desconstruir a imagem de Anette como louca. Christophine fala com convicção das razões que levaram a mãe de Antoinette à possível loucura. Todavia, a escolha de “perdeu temporariamente o juízo” para “she lose herself for a while”, na tradução, opera como se a personagem tivesse, de fato, perdido o juízo, ficando louca. Perder-se não necessariamente está relacionado a perder o juízo, a sanidade. Assim, a tradução acentua a ideia de loucura que o texto fonte justamente busca desconstruir. Igualmente, uma descrição do marido na tradução remete mais à Bertha de Brontë do que à Antoinette de Rhys:

8	The door of Antoinette’s room opened. When I saw her I was too shocked to speak. Her hair hung uncombed and dull into her eyes which were inflamed and staring, her face was very flushed and looked swollen. (p. 87)	A porta do quarto de Antoinette abriu-se. Quando vi, fiquei tão chocado que não consegui dizer nada. O cabelo dela caía, desgrenhado, dentro dos olhos, que estavam vermelhos e arregalados, o rosto estava vermelho e parecia inchado. (p. 143)
---	--	---

A imagem da tradução é muito mais exagerada do que a do texto fonte, especialmente a descrições dos olhos, remetendo à descrição que Jane faz de Bertha em *JE*, como vimos no subtópico 1.5.1. Essa passagem contrasta com outros momentos em que a imagem de Antoinette como selvagem é minimizada:

9	But Christophine told her loudly that it shameful. She run wild , she grow up worthless. And nobody care. (p. 15)	Mas Christophine lhe disse bem alto que era uma vergonha. Ela anda solta por aí , vai virar uma imprestável. E ninguém está ligando. (p. 20)
---	--	---

Para finalizar este tópico, gostaria de apontar como a tradução sexualiza Antoinette, reforçando estereótipos da “mulher do Terceiro Mundo”. Muitos estereótipos foram construídos como ferramentas normativas, como explica Lugones (2014, p. 936-934), para explorar e condenar os povos das colônias. “As condutas dos/as colonizados/ as e suas personalidades/almas eram julgadas como bestiais e portanto não gendradas, promíscuas, grotescamente sexuais e pecaminosas.” As crioulas brancas, consideradas degeneradas, também tiveram suas imagens influenciadas por tais estereótipos.

Na adaptação fílmica de *WSS*, de John Duigan (1993)²², a sexualização de Antoinette é gritante e cenas eróticas são muito exploradas. Até mesmo na adaptação fílmica britânica *Jane Eyre*, de Cary Fukunaga (2011)²³, diferentemente da obra literária, Bertha é mais voluptuosa do que *bestial*. Quanto à tradução brasileira, na ilustração da capa é perceptível o ar voluptuoso da protagonista: os seios grandes, a cintura fina contrastando com o quadril largo, a transparência da roupa. Do texto, trago alguns exemplos da sexualização de Antoinette pela perspectiva do marido, que a evidencia como uma mulher sexual e promíscua:

12	“[...] Your <i>doudou</i> ²⁴ certainly knows some filthy language .” (p. 93)	--- [...] A sua <i>doudou</i> sem dúvida sabe dizer obscenidades . (p. 153)
13	I took the red dress down and put it against myself. “Does it make me look intemperate and unchaste ?” I said. He had found out that Sandi had been to the house and that I went to see him. I never knew who told. “ Infamous daughter of an infamous mother”, he said to me. (p. 110)	Eu peguei o vestido e o coloquei na minha frente. --- Ele me faz ficar intemperada e lasciva ? – eu disse. Aquele homem me disse isso. Ele tinha descoberto que Sandi estivera na casa e que eu tinha ido vê-lo. --- Filha sem-vergonha de uma mãe sem-vergonha – disse-me ele. (p. 184)
14	“Die then! Die!” I watched her die many times. In my way, not in hers. In sunlight, in shadow, by moonlight, by candlelight. In the long afternoons when the house was empty. Only the sun was there to keep us company. We shut him out. And why not? Very soon she was eager for what’s called loving as I was – more lost and drowned afterwards. (p. 55)	--- Morra então! Morra! – eu a vi morrer muitas vezes. Do meu jeito, não do dela. No sol, na sombra, ao luar, à luz de velas. Nas longas tardes em que a casa ficava vazia. Apenas o sol nos fazia companhia. Nós o fechávamos lá fora. E por que não? Em pouco tempo ela estava tão ansiosa em fazer amor quanto eu, mais perdida e mais sufocada depois. (p. 89)

Todas as marcas em negrito que aparecem nos exemplos são afirmações do marido sobre Antoinette. Os exemplos demonstram como

²² *Wide Sargasso Sea*. Direção: John Duigan. Australia: Jan Sharp, 1993. 98 min.

²³ *Jane Eyre*. Direção: Cary Fukunaga. Nova York: Ruby Films, 2011. 120 min.

²⁴ Nota minha: Em inglês, *darling*.

a tradutora faz escolhas que corroboram com a sexualização da personagem construída pela marido. A perspectiva branca inglesa sobre as crioulas degeneradas No exemplo 14, que claramente trata de sexo, a tradutora opta por usar os intensificadores e os adjetivos para qualificar Antoinette, quando no texto fonte a construção não deixa evidência se o marido se refere a ela ou a ele como “*more lost and drowned*”, especialmente por em EN não haver marca de gênero. A tradução então, intensifica o desejo sexual de Antoinette, pois, diante do conteúdo da passagem, o/a leitor/a é levado a entender que ela é a mais perdida de amor, mais perdida de vontade, mais sufocada pelo desejo e pelo ato sexual.

Tal sexualização da mulher também é um fator resultante do poder patriarcal colonial. No subtópico seguinte, veremos como esse poder fica expresso na tradução.

3.3.3 Poder patriarcal colonial

Ressalvo que as divisões dos tópicos deste capítulo não são absolutas e, enquanto análise interseccional, as questões identitárias levantam questões de gênero que, por sua vez, levantam questões étnico-raciais. Este tópico não apenas suscita questões de gênero, mas também questões étnico-raciais, afinal, o poder patriarcal colonial alimentou-se tanto do machismo quanto do racismo. Por isso, algumas reflexões de gênero serão retomadas e outras étnico-raciais começarão a aparecer desde então, uma vez que elas estão amalgamadas na narrativa.

Convém desenvolver essa discussão a partir da figura do marido de Antoinette, tendo em vista que este personagem é um representante do poder patriarcal colonial. Também, para contrastar como há mais cuidado com a representação e reverência à figura masculina branca na tradução. A primeira distinção entre Antoinette e seu marido é marcada pelo fato dela ser uma mulher crioula e não uma mulher europeia. O marido sempre a coloca em uma relação de inferioridade por ela não ser inglesa/europeia:

1	Creole of pure English descent she may be, but they are not English or European either. (p. 39)	Ela pode ser crioula de pura descendência inglesa, mas eles não são ingleses nem europeus. (p. 63)
2	Looking up smiling, she might have been any pretty girl [...] (p. 42)	Assim, sorrindo, ela poderia ser qualquer bela garota inglesa [...] (p. 67)

Em função dessa diferença cultural, o homem desde antes do casamento, demonstra total desprezo por Antoinette:

3	It was all very brightly coloured, very strange, but it mean nothing to me. Nor did she, the girl I was to marry. (p. 45)	Era tudo muito colorido, muito estranho, mas não significava nada para mim. E nem ela, a moça com quem eu ia me casar. (p. 73)
---	---	--

Assim, sobre a cerimônia do casamento, ele narra:

4	The strong taste of punch, the cleaner taste of champagne, my bride in white but I hardly remember what she looked like. (p. 46)	O gosto forte de ponche, o gosto mais puro do champanhe, minha noiva de branco, mas eu não me lembro do seu semblante. (p. 73)
---	--	--

Depois do casamento, o marido trata Antoinette de modo desprezível e seu poder sobre ela em função do seu gênero fica evidente. Antoinette não passa de um objeto sexual para o marido que, como bom representante de uma cultura machista e opressora, quer dominá-la e ter posse sobre ela:

5	As for the happiness I gave her, that was worse than nothing. I did not love her. I was thirsty for her, but that is not love. I felt very little tenderness for her, she was a stranger to me, a stranger who did not think or feel as I did. One afternoon the sight of a dress which she'd left lying on her bedroom floor made me breathless and savage with desire. When I was exhausted I turned away from her and slept, still without a word or a caress. (p. 55)	Quanto à felicidade que eu lhe proporcionava, isso era pior que nada. Eu não a amava. Eu tinha sede dela, mas isso não é amor. Eu sentia muito pouca ternura por ela, ela era uma estranha para mim, uma estranha que não pensava nem sentia como eu. Uma tarde, a visão de um vestido que ela deixara no chão de seu quarto deixou-me ofegante e selvagem de desejo. Quando fiquei exausto, afastei-me dela e dormi, sem uma palavra ou uma carícia. (p. 90)
6	She'll not laugh in the sun again. She'll not dress up and smile at herself in that damnable looking-glass. So pleased, so satisfied. Vain, silly creature. Made for loving? Yes, but she'll have no	Ela não vai mais rir sob o sol. Ela não vai mais se enfeitar e sorrir para si mesma naquele maldito espelho. Tão confiante, tão satisfeita. Criatura vaidosa e tola. Feita para amar? Sim, mas não vai ter nenhum

	lover, for I don't want her and she'll see no other. [...] She's mad but <i>mine, mine</i> . (p. 99)	amante, porque eu não a quero e ela não verá mais ninguém. [...] Ela é louca, mas é <i>minha, minha</i> . (p. 164)
--	--	--

Os exemplos são suficientes para percebermos que a indiferença, o desprezo e o machismo presentes no texto fonte são reproduzidos na tradução. Nem potencializados, nem suavizados. Não encontramos supressões ou alterações do sentido do texto fonte. Entretanto, embora o texto de Rhys aborde categorias de identidade e poder de maneira deslocadora, como vimos no primeiro capítulo, a tradução mantém uma reverência a esta figura do homem branco inglês. Um exemplo significativo disso é quando Christophine se dirige ao homem e o confronta. Na tradução, o tom de Christophine é alterado, como em uma tentativa de amenizar o fato de uma mulher serva negra confrontar um homem branco padrão inglês.

Christophine é uma figura imponente e importante em WSS. Sua voz aparece contundentemente e ecoa na mente de outros/as personagens. Ao dirigir-se ao homem, a serva o trata por *you*, mas, na tradução, todas as vezes que este *you* aparece ele é substituído por “senhor”, construindo subserviência no lugar de contestação. Outra serva que também contesta a autoridade do homem chamando-o por *you* é Amélie, mas na tradução também aparece como “senhor”.

Uma supressão em uma das falas em que Christophine questiona o homem apaga uma relevante questão em WSS, já discutida anteriormente, a tutela da mulher casada.

8	“[...] Everybody know that you marry her for her money and you take it all. [...]” (p. 92)	--- [...] Todo mundo sabe que o senhor casou com ela pelo dinheiro e ficou com tudo. [...] (p. 150)
---	---	---

Ao suprimir o pronome possessivo, a tradução oculta o importante fato de que o dinheiro em questão era o dinheiro de Antoinette e não outro. Assim, pequenos detalhes da tradução vão reforçando a autoridade do homem, representante do poder patriarcal colonial, que Rhys justamente coloca em dúvida. Igualmente, atenua o potencial feminista da obra. Nesse sentido, como argumentei no capítulo segundo, o fato de mulheres escreverem e traduzirem literatura não garante a circulação de obras engajadas na luta contra o patriarcado, nem obras livres de reproduzirem o machismo.

Um contundente exemplo na tradução brasileira de *WSS* é a passagem em que Christophine, ao explicar para o homem que a mãe de Antoinette foi levada à loucura, relata a situação de estupro que a mulher vivia:

9	<p>“[...] In the end – mad I don’t know – she give up, she care for nothing. That man who is in charge of her he take her whenever he want and his woman talk. That man, and others. Then they have her. Ah there is no God.” (p. 94)</p>	<p>--- [...] No fim, louca eu não sei, ela desistiu, não ligava mais pra nada. Aquele homem que estava encarregado dela fazia sexo com ela quando tinha vontade e a mulher dele contava. Aquele homem e outros. Por isso eles a guardavam. Ah, Deus não existe. (p. 155)</p>
---	---	--

É importante rememorar o período histórico em que foi produzido *WSS*, anterior às crescentes discussões feministas da segunda onda. Assim, embora o texto fonte não traga a palavra estupro, é evidente que a personagem está narrando uma situação de violência sexual. Não há o menor indício de que havia o consentimento da mulher, ela claramente era violentada. Portanto, a escolha de “fazia sexo” aponta para uma escolha misógina. Os homens referidos no texto a tomavam quando queriam, ou seja, a estupravam quando queriam, não faziam sexo com ela, não havia consentimento. Eles também não a guardavam, como coloca a tradução, eles a tinham como um objeto sexual.

O texto traduzido opera contrário à denúncia presente no texto fonte. A frase “Por isso eles a guardavam” sugere um cuidado da parte dos homens que não existe no texto fonte, tornando, inclusive, desconexa a frase seguinte, “Ah, Deus não existe”. Em inglês, a frase “Ah there is no God” reforça a falta de compaixão e de justiça enfrentada por Anette e corrobora com o questionamento levantado ironicamente em outros momentos da obra sobre se esse Deus não seria apenas justo com os/as brancos/as ingleses. A falta de sensibilidade e conscientização para com tais elementos emaranhados na narrativa comprometem a imagem da obra de Rhys na cultura de chegada e também chama atenção para o fato da cultura escrita refletir e reproduzir desigualdades sociais.

Lamentavelmente, a cultura do estupro é uma realidade no nosso país e cada vez mais assistimos à banalização deste e outros atos de violência contra a mulher. Refletindo sobre essas escolhas tradutórias, penso em como a cultura escrita, ao registrar casos como o estupro, reproduzem os axiomas do patriarcado, e lembro-me de uma pesquisa que realizei para uma comunicação intitulada “Violência contra mulher:

imagens construídas pela mídia brasileira”, que apresentei no “V Seminário dos Alunos da Pós-Graduação em Literatura da UFSC: mídia, mediação e estado de exceção”, realizado aqui na UFSC, em 2016. Nesta pesquisa, em que eu analisava como grandes veículos midiáticos brasileiros noticiavam casos de violência contra mulher, dentre eles o estupro, pude constatar como os relatos das mulheres são questionados e, na maioria das vezes elas são qualificadas como loucas e/ou desequilibradas; como a justiça, representada inclusive por delegadas, e o Estado não tomam medidas efetivas contra o fim da violência; como a comunidade culpabiliza a vítima; como mulheres pobres e negras são as principais vítimas; e como a mídia constrói discursos tendenciosos, também optando por divulgar “relações sexuais” no lugar de “estupro”.

Bom, trouxe este exemplo para finalizar este tópico refletindo como o patriarcado e suas manifestações machistas e racistas estão estruturadas na nossa sociedade, de modo que toda a cultura escrita também está envolvida nessas manifestações. Por isso, os Estudos Feministas de Tradução estão engajados em modificar essas opressões sociais por meio da oferta de traduções e trabalhos conscientes da importância de atuações políticas. No caso desse exemplo de tradução, uma estratégia como a *supplementing* (FLOTOW, 1991), na qual a tradutora feminista está consciente do seu papel político como mediadora, seria de extrema importância para que ideias machistas não fossem reproduzidas e reforçadas na cultura de chegada.

Antes de chegarmos a uma conclusão quanto às escolhas tradutórias de Léa Viveiros de Castro, vejamos como ela aborda algumas questões étnico-raciais na tradução. Outra vez reafirmo que as divisões entre os tópicos aqui presentes não são absolutas e, obviamente, já pudemos discutir questões étnico-raciais concernentes à personagem Antoinette, especialmente sua relação com a comunidade negra e com a comunidade branca. Entretanto, a seguir, me detenho sobre a questão negra, observando como as categorias de raça foram trabalhadas na tradução. Também, como já ressalvei, este trabalho não dará conta de analisar a representação negra em WSS, mas, enquanto crítica, não poderia deixar de observar, ainda que brevemente, como a tradução brasileira negocia categorias raciais, sob o risco de desconsiderar questões tão caras à obra de Rhys.

3.4 QUESTÕES ÉTNICO-RACIAIS

Em WSS, as relações raciais também são exploradas linguisticamente pelo uso complexo de diferentes termos relacionados à

raça. Vimos anteriormente que Antoinette é chamada de *white cockroach* e de *white nigger*, por exemplo. O Mr. Mason, por conviver com *white niggers*, é chamado pelos negros de *black Englishman*. Para os demais personagens não brancos, Rhys explora o uso de diferentes termos, como: *black*, *negro*, *nigger*, *coulored*, *half-cast*, *light brown* e *yellow bastard*. Um dos problemas da tradução galega apontados por Reimóndez (2015), é justamente a falta de atenção com tais termos, reduzidos a apenas o uso de negro/a e mulato/a. Vejamos como Léa Viveiros de Castro trabalha esses termos na tradução brasileira:

1	I never looked at any strange negro . (p. 13)	Eu nunca olhei para nenhum negro estranho. (p. 17)
2	“Keep them then, you cheating nigger .” (p. 14)	--- Então pode ficar com elas, sua negrinha trapaceira. (p. 18)
3	“[...] Didn’t you fly at me like a little wild cat when I said nigger . Not nigger , nor even negro . Black people I must say.” (p. 19)	--- [...] Você voou no meu pescoço como uma gata selvagem quando eu usei a expressão pretinho . Nem pretinho nem preto . Eu só posso dizer gente negra . (p. 27)
4	A coloured man with a machete in his hand was holding the bridle. (p. 26)	Um homem de cor com um facão na mão estava segurando as rédeas. (p. 38)
5	[...] myself, my wife Antoinette and a little half-cast servant who was called Amélie. (p. 38)	[...] eu, minha esposa Antoinette e uma empregadinha mestiça chamada Amélie. (p. 61)
6	“[...] You like the light brown girls better, don’t you? [...]” (p. 88)	--- [...] Você prefere as mocinhas marronzinhas não é? [...] (p. 144)
7	“It’s lies all that yellow bastard tell you. [...]” (p. 94)	--- Tudo o que aquele filho da mãe amarelo contou para o senhor é mentira. (p. 155)

Na tradução, nota-se que a tradutora dedicou atenção especial a estes termos, traduzindo-os de acordo com o propósito de enunciação. Em função da diversidade racial, resultante da história racial do Brasil, os termos não operaram como uma barreira, sendo possível adaptá-los à cultura de chegada. No que tange às questões raciais, Reimóndez (2015) também chama atenção para as ocorrências em que Rhys usa os termos *boy* e *girl* para se referir aos servos/as negros/as e que na tradução galega o tradutor faz escolhas de sinônimos desses termos, impossibilitando a compreensão de que estes não se referem à idade, mas à cor e à posição social. O mesmo ocorre na tradução brasileira, na qual os termos, mesmo

quando usados para se referir aos servos/as negros/as aparecem como menino e, geralmente, moça.

Quanto à linguagem utilizada para diferenciar negros/as, brancos/as e crioulos/as, isso quase que desaparece em função da tradução. A tradução mantém as palavras estrangeiras usadas no texto em inglês. Então, quando no texto há uma palavra, expressão ou frase em outras línguas que não o inglês, como o patuá, por exemplo, elas são mantidas (já vimos algumas ocorrências nos exemplos dos tópicos acima). No entanto, quando a marca de diferença é no próprio inglês (Black English e British English), ela desaparece:

8	[...] “because she pretty like pretty self”, Christophine said. (p. 9)	[...] “porque ela é muito cheia de si, Christophine dizia. (p. 11)
---	--	--

A frase em inglês enfatiza o uso do inglês caribenho, sendo uma variação linguística de: “She is pretty like prettiness itself.” (RAISKIN, 1999). Em português, a marca não é possível de ser mantida. Por isso estratégias como *prefacing* e *footnoting*, defendidas por Flotow (1991), como vimos, fariam toda diferença para expor questões como essas, em que os limites da língua podem apagar certas marcas.

Outra referência linguística perdida na tradução é o uso do adjetivo *marroned*, que na tradução aparece como “ilhados” e depois como “náufraga”. O adjetivo usado por Rhys vem da palavra jamaicana *marrons*, usada para se referir aos escravos/as fugitivos/as e seus/suas descendentes que escaparam para as montanhas e vivem a liberdade em comunidades (RAISKIN, 1999). Ao usar as palavras “ilhados” e “náufraga”, a tradução apaga essa referência. Novamente, um paratexto poderia possibilitar esta informação ao leitor/a brasileiro/a.

Retomando a figura de Christophine, como principal representante da cultura afro-caribenha, vimos que a tradução brasileira altera a sua representação, especialmente sua forma de confrontar o marido, representante do poder patriarcal colonial, e seu comportamento transgressor. Além de apagar socioleto usado pela mulher negra martinicana, a tradução simplifica suas práticas. Estou me referindo à *Obeah*, um sistema de crenças e práticas religiosas, de origem africana, usado pelos/as seus/suas praticantes para conseguir proteção, dinheiro, sucesso no amor, curas de doenças, etc. Rhys, como crioula, conheceu a prática e seus símbolos (vodu, zumbi) cedo, pelo contato com servas negras (RAISKIN, 1999). Igualmente se dá com Antoinette, que conhece *Obeah* por meio de Christophine.

Pela figura de Christophine, Rhys explora o contraste entre as práticas de religiões cristãs dos/as colonizadores/as e de religiões africanas trazidas pelos/as escravos/as negros/as e também o sincretismo, uma vez que Christophine é católica, mas pratica *Obeah*. Abro um parêntesis para informar que as colônias francesas tendiam a ser católicas, enquanto as colônias britânicas tendiam a ser anglicanas. Então, como é da Martinica, uma colônia francesa, há evidências textuais que indicam que Christophine é católica. Os colonizadores impunham as suas religiões aos escravos e os impediam de realizar práticas advinhas de suas religiões de origem. Assim, a prática de *Obeah* era proibida nas ilhas inglesas.

Em uma das cartas escritas por Rhys para Windham, em 1964, ela fala da importância de *obeah* na sua obra e como a escrita do poema “Obeah night” foi fundamental para desenrolar sua narrativa. *Obeah* é considerado mágica e Antoinette vai atrás dessa mágica para conseguir ter o amor do marido. A esse respeito, Rhys menciona na carta: “The black people have or had a good word for it – “she magic with him” or “he magic with her”. Because you see, that is what it is – magic, intoxication. Not “Love” at all” (RHYS, 1999, p. 139). Peter Muste (2017), relaciona esta mágica, ou *obeah*, ao poder e como Rhys faz uso do seu próprio poder para dar uma identidade a Antoinette enquanto nega uma identidade para Rochester, ao não dar-lhe um nome, como vimos no primeiro capítulo. Assim, *obeah* e a nomeação em *WSS* estão relacionados e se tornam centrais para as questões de identidade. Um exemplo dessa relação é quando, ao tentar redefinir a identidade de Antoinette, o marido a chama de Bertha e ela diz:

9	“Bertha is not my name. You are trying to make me into someone else, calling me by another name. I know, that’s <i>obeah</i> too.” (p. 88)	--- O meu nome não é Bertha. Você está tentando transformar-me em outra pessoa, chamando-me por outro nome. Eu sei, isso também é <i>obeah</i> . (p. 145)
---	--	---

A tradução deixa bem evidente que Antoinette sabe que, pela renomeação, o marido está tentando transformá-la em outra pessoa, assim como na prática de *obeah*. Uma das práticas de *obeah* consiste em criar um zumbi e como parte desse ritual batiza-se a pessoa com um novo nome. Para as sociedades africanas tradicionais, os nomes são tão importantes que a mudança de nome tem o poder de modificar a vida da pessoa (RAISKIN, 1999). Desse modo, podemos compreender a influência de *obeah* em *WSS* e a função da nomeação. Por isso, Rhys, além de dizer quanto os nomes significam para ela, como vimos nas suas cartas, usa dois

sobrenomes para Antoinette, sendo que o segundo é que define as circunstâncias de sua vida; também nega um nome ao homem; e explora a renomeação de Antoinette para Bertha.

Obeah certamente tem forte significado na obra de Rhys. Embora a tradução mantenha a palavra estrangeira, Christophine é qualificada como feiticeira:

10	“[...] It’s evidently useful to keep a Martinique obeah woman on the premises.” (p. 17-18)	“[...] É sempre útil ter uma feiticeira da Martinica por perto.” (p. 24)
----	--	--

Obviamente, pelas descrições textuais ao longo na narrativa, o/a leitor/a brasileiro/a pode entender que *obeah* é um conjunto de práticas religiosas africanas, ainda mais quando práticas similares são tão comuns na nossa cultura. Entretanto, a escolha de “feiticeira” para *obeah woman* parece reduzir a complexidade desse conjunto de práticas, como se tudo que fosse proveniente das religiões africanas fosse feitiço.

Diante dos exemplos trazidos desde o tópico anterior, constatamos que a imagem de Christophine, tão imponente em *WSS*, perde um pouco de sua força na tradução brasileira. Também, as marcas linguísticas de diferenciação racial são apagadas. Entretanto, o cuidado com a tradução dos termos relativos a cor dos/as personagens possibilita que o enredamento das categorias raciais seja de alguma forma possibilitado ao leitor/a na língua da tradução.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das discussões levantadas neste trabalho, reforço quão fundamental é a oferta de críticas políticas a fim de criar novas práticas significativas nos Estudos da Tradução e nos Estudos Literários, nas quais possamos questionar, combater, desconstruir e subverter os efeitos construídos por outras práticas que propagam e contribuem para gerar diferenciações hierárquicas e exclusões nesses dois campos. Como tão bem coloca Terry Eagleton (2006, p. 322, tradução de Waltensir Dutra): “se a crítica não é mais do que uma habilidade, tal como saber assoviar e chupar cana ao mesmo tempo, então ela é também bastante rara para ser preservada nas mãos de uma elite”.

Nesse contexto, entendo por elite as forças dominantes que mantêm, na cultura escrita, padrões que refletem as desigualdades sociais. Como vimos, na literatura, essa é uma elite composta por escritores e intelectuais (críticos, professores, editores, etc.), em sua maioria, homens brancos e de classe média; nos Estudos da Tradução, uma tradição que perpetua hierarquias e reproduz relações de poder na divisão de diversos segmentos sociais. Desse modo, é muito importante que se construam e se propaguem novos discursos; que mulheres escrevam, traduzam e falem sobre esses processos; que cresça a oferta de traduções subversivas que exponham o “original” ao risco da perda de seu falo, sua paternidade, sua autoridade e sua originalidade (Chamberlain, 1998); que as revisões e traduções possam desconstruir, dessacralizar e descanonizar os chamados “originais”.

Os estudos feministas, quer seja na literatura quer seja na tradução, nos possibilitam a realização de uma leitura sobre formação cultural e autoridade enviesada pelos discursos dominantes. Tanto a literatura traduzida quanto a literatura escrita por mulheres podem contestar e subverter as bases que as inferiorizam em suas respectivas hierarquias, tornando o espaço literário um campo cada vez mais questionador e político.

Entretanto, é igualmente importante levar em conta a categoria gênero em sua intersecção, pois, como pudemos ver, há outras categorias que geram diferenças significativas na distribuição de poder. A representação da personagem Bertha no romance de Charlotte Brontë reflete seu contexto histórico-cultural, reproduzindo aspectos da colonização inglesa nas Índias Ocidentais. Muito mais complexo do que possa parecer, o processo de colonização marcou profundamente tanto as culturas colonizadas quanto as culturas colonizadoras e o padrão de poder mundial que se instaurou a partir dessa relação perpetuou formas de

dominação muito além da político-administrativa do colonialismo, transformando-se em um fenômeno histórico que naturalizou e propagou hierarquias territoriais, raciais, culturais, epistêmicas, entre outras (RESTREPO; ROJAS, 2010).

Esse padrão de poder mundial, reconhecido por Aníbal Quijano (2005) como eurocentrismo, se estabeleceu por toda a cultura ocidental de tal modo que, mesmo discursos feministas como *JE*, podem reproduzir formas de opressão entre as próprias mulheres. É a literatura agindo como sintoma de aspectos sociais muito mais amplos. Por isso a necessidade de revisão e construção de novos discursos, como a obra de Jean Rhys, que contestem as representações hegemônicas simplificadas e estereotipadas.

Nesse sentido, o projeto político do feminismo no pós-colonialismo tem buscado subverter as exclusões de um cânone predominantemente masculino e branco, por meio de novas práticas de leitura de textos já consagrados e oferta de textos alternativos, reconstruindo histórias que, como a da personagem Bertha, foram silenciadas e reduzidas a uma essencialização exagerada do viés colonizador patriarcal. Assim, Rhys contesta a leitura que Charlotte Brontë faz da “mulher do Terceiro Mundo” em uma evidente luta política pelo reconhecimento e busca de identidade para a personagem crioula.

Wide Sargasso Sea apresenta grande preocupação com as questões identitárias sob a perspectiva de gênero, motivada pela leitura crítica que Jean Rhys realizou do clássico colonial e pela sua própria subjetividade, como vimos em suas cartas e história pessoal. Afinal, evocando o *slogan* feminista da década de 1970, o pessoal é político. Assim, tanto eu quanto Rhys, pudemos transformar nossas ânsias pessoais em literatura e pesquisa, inscrevendo na cultura escrita nossas escolhas políticas.

Certamente, o potencial político da obra de Rhys atinge leitores de diversas culturas por meio de traduções que, segundo Lefevere (1992), são o tipo de reescrita mais influente e capaz de projetar imagens que têm grande poder na cultura de chegada. Essas imagens são criadas sob fortes influências ideológicas tanto advindas dos/das tradutores/as quanto do mercado editorial. Como vimos na análise paratextual da tradução brasileira de *WSS*, além do texto propriamente dito, uma tradução circula juntamente com outros textos (paratextos) que podem mediar, orientar, modelar e até determinar a leitura de uma obra. Por isso os Estudos Feministas de Tradução apontam a importância da crítica de paratextos para as críticas feministas de tradução.

Os paratextos da tradução brasileira analisados neste trabalho retomam o caráter revisionista da obra de Rhys e sua hipertextualidade com *Jane Eyre*. Também, salientam o potencial feminista e pós-colonial

da obra. Entretanto, invisibilizam o papel da tradutora Léa Viveiros de Castro, cujas informações são precárias. A falta de informações a seu respeito aponta para a invisibilidade do/da profissional da tradução, constituída, principalmente, pela forte tradição nos Estudos da Tradução que privilegia e supervaloriza conceitos como fidelidade, originalidade, excelência estética, etc. Desse modo, as perspectivas feministas de tradução têm feito o trabalho de reavaliação desses conceitos e buscado ultrapassar as questões linguísticas do processo tradutório, incorporando em suas discussões os aspectos culturais e ideológicos envolvidos tanto na tradução quanto no que se tem teorizado a respeito.

Quanto às imagens que a tradutora constrói da personagem Antoinette, pode-se afirmar que ela trabalha bem a perspectiva deslocadora da obra, representando uma personagem que vive o dilema de não pertencer nem à cultura negra nem à branca. No entanto, há supressões de elementos importantes na ênfase do deslocamento, constituindo uma oscilação entre escolhas que valorizam a perspectiva deslocadora da obra e outras que a neutralizam. Como não há uma regularidade quanto às supressões, as suas razões ficam indefinidas.

Também não há coerência quanto à representação de Antoinette e sua mãe. Embora, em algumas passagens a tradutora suavize a imagem delas como loucas, selvagens e agressivas, em outras, essas perspectivas são reforçadas; há supressões e alterações nas suas vozes, assim como na de Christophine, que também tem sua imagem modificada e inferiorizada pelas escolhas de tradução; e, quanto às questões de gênero na tradução, o uso do masculino universal predomina, mesmo quando o texto fonte tem voz feminina, demonstrando como a linguagem reproduz a configuração social, neste caso, a predominância do masculino sobre o feminino.

Nota-se que as alterações no texto traduzido ocorrem mais facilmente quando se trata da imagem de personagens femininas. Há diversas alterações negativas na imagem de Antoinette, sua mãe e Christophine. Entretanto, a imagem do marido ou não se afasta do texto fonte ou é valorizada. Assim, percebe-se mais cuidado com a representação do marido e reverência à figura masculina branca na tradução. Isso, somado a outras escolhas de tradução, suaviza o potencial feminista da obra. Nesse sentido, o fato de mulheres escreverem e traduzirem literatura não garante a circulação de obras engajadas na luta contra o patriarcado, nem obras livres de reproduzirem a misoginia.

Infelizmente, a luta pelo patriarcado não está perto de acabar. Embora vejamos nos aparatos culturais como a literatura e a tradução ferramentas de subversão, devemos, enquanto tradutoras e pesquisadoras, continuar na tarefa de traduzir, questionar textos sobre tradução e criticar

traduções que, mesmo de obras engajadas, continuam a reproduzir desigualdades e opressões sociais. Também, insistir na mudança do mercado editorial, pois nem só da tradutora depende uma tradução. Via de regra, além de invisibilizar o trabalho de tradutores, o mercado editorial não costuma proporcionar-lhes um espaço, como prefácios e notas, por exemplo, para expor e problematizar as questões de tradução.

Vimos que um espaço como este, na tradução brasileira de *WSS*, faria diferença para informar o/a leitor/a sobre as marcas linguísticas de diferenciação racial que foram apagadas na língua de chegada. Embora a tradutora tenha dedicado atenção especial à complexidade de termos relacionados à categoria raça, conseguindo traduzi-los de acordo com o propósito de enunciação, o fato dela não ter um espaço para expor as suas questões de tradução faz que o/a leitor/a perca importantes referências apagadas em função da barreira entre as línguas.

As traduções têm possibilitado a democratização do acesso à literatura estrangeira feminista e pós-colonial. No entanto é muito importante que estas traduções estejam engajadas em transmitir os ideais políticos das obras. Quanto a isso, a análise da tradução brasileira de *WSS* nos mostra que, evidentemente, algumas escolhas de tradução podem vir a interferir no sentido proposto pelo texto fonte e, em certos casos, operar até mesmo de modo contrário ao que este pretende. No entanto, é sensato ressaltar que, muitas vezes os/as tradutores/as trabalham sob pressões de prazos e, em função de sua baixa remuneração, precisam traduzir muito para conseguirem se manter, ou então, desenvolver outras atividades remuneradas paralelamente; tudo isso muitas vezes não lhes permite realizar uma leitura cuidadosa e especializada das obras a serem traduzidas, a fim de evidenciarem as diversas nuances do texto fonte.

Ademais, muitas vezes, ao realizarem traduções de obras tão complexas, como *WSS*, os/as tradutores/as não têm acesso a materiais complementares – como a edição crítica da Norton que utilizei neste trabalho – que auxiliem no desenvolvimento do seu trabalho. Diante dessas questões, o mercado editorial é que deveria ser responsabilizado pela circulação de traduções deficientes, que não apresentam na cultura de chegada todo o potencial da obra na língua fonte. Uma possível alternativa para o aprimoramento de traduções de textos feministas no Brasil é a construção de uma rede de tradutoras feministas engajadas em cada vez mais traduzir e publicar por grandes editoras. Frente a esta dificuldade, em função dos interesses, muitas vezes, puramente mercadológicos do mercado editorial, seguimos na luta para que Antoinettes possam ser traduzidas com todo seu potencial feminista pós-colonial, mas, principalmente, para que mulheres como Antoinette, Tia,

Anette, Christophine, Amélie e todas nós, com diferenças e similaridades, nos libertemos das correntes que nos aprisionam.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Ione. Mozart tinha uma irmã tão talentosa quanto ele. Disponível em: <http://www.huffpostbrasil.com/2015/11/25/mozart-tinha-uma-irma-tao-talentosa-quanto-ele_a_21684734/>. Acesso em: 8 jun. 2017.
- ALENCAR, Maria Eduarda dos Santos. *Tradutoras Brasileiras dos Séculos XIX e XX*. 191f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016. Disponível em: <<http://tede.ufsc.br/teses/PGET0296-D.pdf>>. Acesso em: 26 set. 2017.
- AMORIM, Marília. *O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas Ciências Humanas*. São Paulo: Musa Editora, 2004.
- ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.
- ARROJO, Rosemary. Os Estudos da tradução na pós-modernidade, o reconhecimento da diferença e a perda da inocência. *Cadernos de Tradução*, n. 1, 1996. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5064/4567>>. Acesso em: 12 nov. 2016.
- ARROJO, Rosemary. Escrita, interpretação e a luta pelo poder no controle de significado: cenas de Kafka, Borges e Kosztolányi. In: BLUME, Rosvitha Friesen; PETERLE, Patrícia (Orgs.). *Tradução e relações de poder*. Tubarão: Ed. Copiart, 2013. pp. 69-94.
- ASCROFT, Bill et al. *Post-colonial studies: the key concepts*. Second edition. New York: Taylor & Francis e-Library, 2007.
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*. Brasília, n. 11, 2013.
- BARDIN, Lawrence. *Análise de conteúdo*. Tradução: Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro. São Paulo: Edições 70, 2011.
- BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André. *Constructing cultures. Essays on literary translations*. Clevedon: Multilingual Matters, 1998.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Tradução: Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980.

BHABHA, Homi K. Como o novo entra no mundo: O espaço pós-moderno, os tempos pós-coloniais e as provações da tradução cultural. In: _____. *O local da cultura*. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Reis e Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BLUME, Rosvitha Friesen. Teoria e prática tradutória numa perspectiva de gênero. *Fragmentos*. Florianópolis, n. 39, 2010.

BLUME, Rosvitha Friesen; PETERLE, Patrícia (Orgs.). *Tradução e relações de poder*. Tubarão: Ed. Copiart, 2013.

BIDASECA, Karina; VAZQUEZ, Vanesa. Feminismos y (des)colonialidad. Las voces de las mujeres indígenas del sur. Buenos Aires, 2010. Disponível em: <http://pdfhumanidades.com/sites/default/files/apuntes/20P%20-%20BIDASECA%20Y%20V_ZQUEZ.pdf> Acesso em: 12 mai. 2017.

BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. London: Penguin Popular Classics, 1994. [1847]

_____, Charlotte. *Jane Eyre*. Tradução: Heloisa Seixas. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.

CARSON, Rachel L. The Sargasso Sea. In: RHYS, Jean. *Wide Sargasso Sea*. London; New York: W. W. Norton & Company, 1999. pp. 117-119.

CASTRO, Olga. (Re)examinando horizontes nos estudos feministas de tradução: em direção a uma terceira onda?. Tradução: Beatriz Regina Guimarães Barboza. *TradTerm*. São Paulo: v. 29, julho, 2017.

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ed. Ática, 1999.

CHAMBERLAIN, Lori. Gênero e a metafórica da tradução. Tradução: Norma Viscardi. In: OTTONI, Paulo (Org.). *Tradução: A prática da diferença*. Campinas, SP: FAPESP/UNICAMP, 1998.

CIXOUS, Hélène. O riso da Medusa. Tradução: Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne. In: BRANDÃO, Izabel et al. (Orgs.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017. pp. 129-155.

COSTA, Claudia; ALVAREZ, Sonia. A circulação das teorias feministas e o desafio da tradução. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, v. 21, n. 2, 2013.

COSTA, Cláudia; ÁVILA, Eliana. Gloria Anzaldúa, a consciência mestiça e o “feminismo da diferença”. *Revista de Estudos Feministas*. Florianópolis, v. 13, n. 3, 2005.

COSTA, Cláudia. As publicações feministas e a política transnacional da tradução: reflexos do campo. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, v. 11, n. 1, 2003.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2012.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DEEPIKA, Bahri. Feminismo e/no pós-colonialismo. Tradução: Andréia Guerini e Juliana Steil. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, v. 21, n. 2, 2013.

DÉPÊCHE, Marie-France. A tradução feminista: teorias e práticas subversivas: Nísia Floresta e a Escola de Tradução Canadense. *Textos de História*. Brasília, v. 8, n. 1, 2000.

DERRIDA, Jacques. Tradução: Rogério Costa. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução: Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Humberto. Interpretar não é traduzir. In: _____. Quase a mesma coisa: experiências de tradução. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro & São Paulo: Record, 2007. pp. 265-298.

FLOTOW, Luise von. Feminist translation: contexts, practices and theories. *TTR: traduction, terminologie, rédaction*. v. 4, n. 2, 1991.

_____. Traduzindo mulheres: de histórias e retraduições recentes à tradução “queerizante” e outros novos desenvolvimentos significativos. Tradução: Tatiana dos Santos. In: BLUME, Roswitha Friesen; PETERLE, Patrícia (Orgs.). *Tradução e relações de poder*. Tubarão: Ed. Copiart, 2013. pp. 169-192.

FONSECA, Maria Eduarda Rodrigues. “There is always the other side”: displacement and resistance in Jean Rhys’s *Good Morning, Midnight* and *Wide Sargasso Sea*. 70f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016. Disponível

em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/167465>>. Acesso em: 17 out. 2017.

FREITAS, Viviane de. Tradução e diferença: o mais além da linguagem em Vasto Mar de Sargaços de Jean Rhys. *Cadernos de Letras da UFF*. Rio de Janeiro, Dossiê Tradução, n. 48, 2014.

FRIEDMAN, Susan Stanford. “Além” do gênero: a nova geografia da identidade e o futuro da crítica feminista. Tradução: Alcione Cunha da Silveira e Sandra Regina Goulart Almeida. In: BRANDÃO, Izabel et al. (Orgs.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017. pp. 519-574.

FUNCK, Susana Bornéo. Mulher e literatura. In: FUNCK, Susana Bornéo. *Crítica literária feminista: uma trajetória*. Florianópolis: Editora Insular, 2016. pp. 19-26.

_____. O trinômio gênero/raça/classe no romance feminista contemporâneo. In: FUNCK, Susana Bornéo. *Crítica literária feminista: uma trajetória*. Florianópolis: Editora Insular, 2016. pp. 283-292.

_____. Corpos colonizados, leituras feministas. In: FUNCK, Susana Bornéo. *Crítica literária feminista: uma trajetória*. Florianópolis: Editora Insular, 2016. pp. 367-392.

GENETTE, Gérard. *Palimpsests: literature in the second degree*. Tradução: Channa Newman e Claude Doubinsky. USA: University of Nebraska Press, 1997.

_____. *Paratextos editoriais*. Tradução: Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GENTZLER, Edwin. *Teorias contemporâneas da tradução*. Tradução: Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2009.

_____. Translation, poststructuralism and power. In: TYMOCZKO, Maria; GENTZLER, Edwin. *Translation and power*. United States of America: University of Massachusetts Press, 2002.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979.

HAI, Ambreen. “There is always the other side, always”: black servants’ laughter, knowledge, and power in Jean Rhys’s Wide Sargasso Sea. *Modernism/modernity*, v. 22, n. 3, 2015.

- HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Tradução: Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- HERMANS, Theo (Org.). *The manipulation of literature: studies in literary translations*. NY: Routledge, 2014.
- KAMITA, Rosana Cássia. Mulher e Literatura: uma relação tão delicada. In: _____. *Resgates e Ressonâncias*: Mariana Coelho. Florianópolis: Editora Mulheres, 2005. pp. 147-158.
- _____. Mulher e literatura: o sublime feminista. In: KAMITA, Rosana Cássia; FONTES, Luísa Cristina dos Santos (Orgs.). *Mulher e literatura: vozes consequentes*. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2015. pp. 433-444
- KEARNEY, Richard. *Strangers, gods and monsters*. London & New York: Routledge, 2009.
- KOTHE, Flávio R. A questão da tradução. In: MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Tradução: Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- KRAMSCH, Claire. *Language and culture*. Oxford University Press, 1998.
- LEFEVERE, André. *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. London & New York: Routledge, 1992.
- LEITE, Marília Dantas Tenório. *Orlandos: um olhar feminista sobre as traduções do romance de Virginia Woolf no Brasil*. 126 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.
- LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. Tradução: Juliana Watson e Tatiana Nascimento. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, v. 22, n. 3, 2014.
- MANGUEL, Alberto. Uma história da leitura. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- MCCLINTOCK, Anne. Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial. Tradução: Plínio Dentzien. Campinas, SP: Editor da Unicamp, 2010.
- MOHANTY, Chandra. Sob os olhos do ocidente: estudos feministas e discursos coloniais. Tradução: Maria Isabel de Castro Lima. In:

- BRANDÃO, Izabel et al. (Orgs.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017. pp. 309-353.
- MORAES, Maria Lygia Quartim de. Prefácio. In: WOLLSTONECRAFT, Mary. *Reivindicação dos direitos da mulher*. Tradução: Ivania Pocinho Motta. São Paulo: Boitempo, 2016. pp. 7-16.
- MUSTE, Peter. Authorial Obeah and naming in Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea*. *The explicator*, v. 75, n. 2, 2017.
- NELL, Alexandra. "Qui est là?": negative personhood in Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea*. *Mosaic: an interdisciplinary critical journal*, v. 50, n. 2, 2017.
- NUNES, José Horta. Aspectos da forma histórica do leitor brasileiro na atualidade. In:
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *A leitura e os leitores*. 2. ed. SP: Pontes, 2003. 208 p. p. 25-46.
- POLLOCK, Griselda. A política da teoria: gerações e geografias na teoria feminista e na história das histórias da arte. In: MACEDO, Ana Gabriela (Org.). *Gênero, identidade e desejo: antologia da crítica do feminismo contemporâneo*. Lisboa: Edições Cotovia, 2002. pp. 191-220.
- PORTILHO, Carla. Prefácio. In: RHYS, Jean. *Vasto mar de sargaços*. Tradução: Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 2012. pp. 5-8.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Tradução: não identificada. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005.
- RAISKIN, Judith L. Preface. In: RHYS, Jean. *Wide Sargasso Sea*. London; New York: W. W. Norton & Company, 1999. pp. IX-XIII.
- RAJAGOPALAN, Kanavillil. Pós-modernidade e tradução como subversão. 1998. Disponível em: <<http://www.novomilenio.inf.br/idioma/19980911.htm>>. Acesso em: 02 set. 2016.
- REIMÓNDEZ, María. Handmaidens to Translators versus Feminist Solidarity – Opposing Politics of Translation in the Galician Literary System. *TransculturAl*, v. 7, n. 1, 2015.

RESTREPO, Eduardo; ROJAS, Axel. *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Colômbia: Editorial Universidad del Cauca, 2010.

RHYS, Jean. *Wide Sargasso Sea*. London; New York: W. W. Norton & Company, 1999. [1966]

_____. *Vasto mar de sargaços*. Tradução: Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

RICOEUR, Paul. *Sobre a tradução*. Tradução: Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

RICH, Adrienne. Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão. Tradução: Susana Bornéo Funck. In: BRANDÃO, Izabel et al. (Orgs.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017. pp. 64-83.

RICHARD, Nelly. *Feminismo, gênero y diferencia(s)*. Santiago de Chile: Editorial Palinodia, 2008.

ROFFIEL, Rosamaría. Sobrevivientes. Disponível em: <<https://soyunachicamala.wordpress.com/2015/01/26/sobrevivientes/>>. Acesso em: 11 jan. 2018.

RUSSELL II, Keith A. “Now every word she said was echoed, echoed loudly in my head”: Christophine’s language and refractive space in Jean Rhys’s *Wide Sargasso Sea*. *JNT: Journal of Narrative Theory*, v. 37, n. 1, 2007.

SANTOS, Jerusa Regina dos. *A voz do tradutor desafiando os ‘poderes’ do contexto de cultura: uma análise sistêmico-funcional da primeira tradução brasileira (1926, 2.ª Ed.) de Jane Eyre (1847), de Charlotte Brontë*. 2013. 433 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013. Disponível em: <<http://tede.ufsc.br/teses/PGET0181-D.pdf>>. Acesso em: 28 set. 2017.

SAVORY, Elaine. *Jean Rhys*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2004.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Centro e margens: notas sobre a historiografia literária. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia M. V. (Org.). *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. São Paulo: Ed. Horizonte, 2010. pp. 174-187.

SCHMIDT, Simone Pereira. Ainda o feminismo, ou o feminismo ainda mais. In: KAMITA, Rosana Cássia; FONTES, Luísa Cristina dos Santos (Orgs.). *Mulher e literatura: vozes consequentes*. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2015. pp. 481-497.

SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. 23. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

SHREAD, Carolyn. Metamorphosis or metramorphosis? Towards a feminist ethics of difference in translation. *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, v. 20, n. 2, 2007.

SIMON, Sherry. *Gender in translation: cultural identity and the politics of transmission*. NY: Taylor & Francis e-Library, 2005.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Three women's texts and a critique of imperialism. *Critical Inquiry*, v. 12, n. 1, 1985. pp. 243-261.

_____. Literatura. Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida e Alcione Cunha da Silveira In: BRANDÃO, Izabel et al. (Orgs.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017. pp. 578-625.

STALEY, Thomas F. *Jean Rhys: a critical study*. London: The Macmillan Press, 1979.

SU, John J. Jean Rhys's Wide Sargasso Sea. In: SHAFFER, Brian W. *A companion to the British and Irish novel 1945-2000*. Blackwell Publishing, 2005. Blackwell reference online. Disponível em: <http://www.blackwellreference.com/public/tocnode?id=g9781405113755_chunk_g978140511375530>. Acesso em: 12 dez. 2017.

TYMOCZKO, Maria. Ideologia e a posição do tradutor. Tradução: Ana Carla Teles. In: BLUME, Rosvitha Friesen; PETERLE, Patrícia (Orgs.). *Tradução e relação de poder*. Tubarão: Ed. Copiart, 2013. pp. 115-148.

WATSON, Tim. The colonial novel. 2015. Disponível em: <<https://www.cambridge.org/core/books/cambridge-companion-to-the-postcolonial-novel/colonial-novel/C07779D356E3CAD30706023AD0F1F56D>>. Acesso em: 07 dez. 2017.

WIELEWICKI, Vera Helena Gomes. “Say nothing and it may not be true”: focalization and voice in *Wide Sargasso Sea*. 102 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1992. Disponível em:

<<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/157740>>. Acesso em: 17 nov. 2017.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

WOOLF, Virginia. The common reader. *The common reader - First Series*, 1925. Disponível em: <<http://gutenberg.net.au/ebooks03/0300031h.html#C00>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

_____. *Um teto todo seu*. Tradução: Bia Nunes de Sousa e Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

WYNDHAM, Francis. Introduction. In: RHYS, Jean. *Wide Sargasso Sea*. London; New York: W. W. Norton & Company, 1999. pp. 3-7.