



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

Laura Cristina de Souza Zanetti

O Feminino em *Frankenstein* ou o *Prometeu Acorrentado*:

Uma análise da tradução de Márcia Xavier de Brito e Christian Schwartz

Florianópolis

2022

Laura Cristina de Souza Zanetti

O Feminino em *Frankenstein* ou o *Prometeu Acorrentado*:

Dissertação submetida ao Programa de Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de mestre em Estudos da Tradução
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sheila Maria dos Santos

Florianópolis

2022

Ficha de identificação da obra

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

Zanetti, Laura

O Feminino em Frankenstein ou o Prometeu Acorrentado :
Uma comparação da tradução de Márcia Xavier de Brito e
Christian Schwartz / Laura Zanetti ; orientador, Sheila
Maria dos Santos, 2023.
97 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Estudos da Tradução Feminista.
3. Estudos da Identidade. 4. Escrita Feminina. 5.
Paratextos. I. dos Santos, Sheila Maria. II. Universidade
Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em
Estudos da Tradução. III. Título.

Laura Cristina de Souza Zanetti

O Feminino em *Frankenstein* ou o *Prometeu Acorrentado*:

Uma comparação da tradução de Márcia Xavier de Brito e Christian Schwartz

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

Prof.(a) Dr.(a) Marie-Hélène Catherine Torres
Instituição Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.(a) Dr.(a) Alba Krishna Topan Feldman
Instituição Universidade Estadual de Maringá

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

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof.(a) Dr.(a) Sheila Maria dos Santos
Orientador(a)

Florianópolis, 2022.

Dedico essa pesquisa a todas as mulheres que almejam lidar com a escrita de alguma forma e não puderam, devido às imposições sociais. Dedico também àquelas que resistiram e fizeram o possível para que conseguissem se inserir no meio literário de alguma forma.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à professora Sheila Maria dos Santos por ter aceitado orientar esta pesquisa;

Às professoras Luana Ferreira de Freitas e Marie-Hélène Catherine Torres pelas contribuições e sugestões feitas, além de concordarem em ser parte da banca examinadora desta pesquisa;

Ao apoio financeiro da CAPES/PROEX, sem o qual não seria possível realizar este trabalho;

À Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução (PGET) pelo acolhimento;

À Kelly Motter, pelas horas de conversa e incentivo que foram essenciais para que eu percebesse que sempre estive no caminho certo, sem as quais, provavelmente, eu não teria saúde mental para lidar sozinha;

Ao Gustavo Rossi, por me incentivar desde a graduação a seguir meus planos e segurar minha mão quando necessário, mas também estar disposto a me acolher quando fosse o momento;

Ao Hélio Parente, pelas inúmeras discussões, pela parceria nas matérias e na escrita de artigos, bem como com sugestões para esta dissertação;

Ao Gabriel Bozzi, por vibrar comigo em momentos de alegria e conquista, acreditar em mim desde o princípio e me ouvir, com paciência, em situações complicadas;

E aos meus amigos, meu irmão e minha mãe pela paciência e compreensão necessárias para a conclusão deste mestrado.

Desejo honestamente ver a superioridade do sexo destruída na sociedade, a não ser onde o amor motive a conduta. Pois tal superioridade é, estou firmemente persuadida, a base da fraqueza de carácter atribuída à mulher; é a causa pela qual o intelecto é negligenciado, enquanto talentos são adquiridos com cuidadoso esmero; e a mesma causa faz com que elas prefiram a elegância antes das virtudes heroicas.

(Mary Wollstonecraft, Reinvidicação dos Direitos da Mulher, 2017)

RESUMO

Os aspectos estéticos de *Frankenstein ou o Prometeu Acorrentado* (1818), escrito por Mary Shelley, contribuíram para o gênero literário gótico e culminaram no seu reconhecimento como um dos clássicos da literatura de horror. A obra foi escrita no século XIX, por uma mulher, a qual passou por situações como a desconfiança de sua autoria devido ao casamento com Percy Shelley, escritor, homem, já reconhecido no mundo literário (VÍVOLO; LONGHI, 2014, p. 9-10), mesmo em um século em que as escritoras femininas já tinham lugar de fala (GROSSEL, 2020, p. 13-14). Essas particularidades foram determinantes na escolha da obra como objeto de estudo dessa dissertação, visto que se pretende responder às seguintes perguntas: Quais as estratégias utilizadas pela tradutora e pelo tradutor para chegarem à versão final do texto-alvo e marcarem o feminino em determinadas passagens? Como essas estratégias influenciam na construção de sentido de seus respectivos textos? O uso, ou não, de paratextos, influencia na construção de sentido do texto-alvo? É possível identificar nesse cotejo diferença entre o traduzir de uma mulher e de um homem? Para tal, três etapas se fizeram necessárias: 1) divisão do objeto entre os paratextos e a narrativa; 2) levantamento das categorias de análise e 3) Análise dos diferentes efeitos de sentido no texto de chegada a partir das escolhas das tradutoras e com base no referencial teórico escolhido, o qual se apoiou em Simon (1996), Von Flotow (1997; 2020) e Meng (2019), assim como em Coracini (2005) e Silva (2000), além de Genette (2009), Carneiro (2015) e Rodrigues (2010). Os resultados apontam para os paratextos agindo como reforço na visibilidade da tradutora e do tradutor, uma vez que conscientiza o leitor da presença de uma segunda voz no texto de chegada. Observou-se, ainda, que a tradutora e o tradutor se apropriaram de estratégias de tradução para enfatizar a presença nos respectivos textos-alvo, corroborando com o exposto pelas teorias da tradução feminista da não-neutralidade nos atos de tradução. A partir disso, nota-se a importância de haver mais tradutoras cocriando em textos de autoria feminina, para que algumas estratégias e usos da linguagem sejam evitados e mais haja visibilidade à mulher em uma sociedade patriarcal.

Palavras-chave: Escrita Feminina. Teorias da tradução feminista. *Frankenstein*. Mary Shelley. Paratextos.

ABSTRACT

Frankenstein or the Modern Prometheus (1818), written by Mary Shelley, has characteristics that contributed to its recognition as a classic of horror literature and aspects of the Gothic as a literary genre. The novel was written in a century which women were starting to become appraised (GROSSEL, 2020, p. 13-14). Still, Shelley was questioned by publishers about the authorship of her story, since she was married to a man who was a renowned author (VÍVOLO; LONGHI, 2014, p. 9-10). These facts were crucial to choose this novel as this thesis' study object, since the aim is to answer the questions: What strategies did the translators' use to get to the final version of the target text? How do the strategies influence in the meaning of the respective texts? Does the use, or not, of paratexts influence in the meaning of the target texts? Is it possible to identify differences into the woman and man's translation? The methodology consisted of 1) a division of the objects between its paratexts and its narrative; 2) separation of the analysis group and 3) analysis of the different effects created by the choices made by the translators and the theoretical framework used, which was based on Simon (1996), Von Flotow (1997; 2020) and Meng (2019), as well as on Coracini (2005) and Silva (2000), also on Genette (2009), Carneiro (2015) and Rodrigues (2010). The results pointed to the emphasis in translators' identity with the use of paratexts, given that readers become aware of a second voice present in the text. Despite of it, both translators reclaimed some translation strategies to make their voices heard in the text, confirming the expounded by the Feminist Translation Studies. Therefore, this thesis points up the importance of having more woman translators translating woman writers, in order to avoid some strategies and uses of languages as well as to increase woman's voice in a patriarchal society.

Keywords: Feminine writing. Feminist translation theories. Paratexts. Frankenstein. Mary Shelley

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 - NOTA AO TEXTO DA EDIÇÃO DE FRANKENSTEIN DA EDITORA PENGUIN (2015).....	54
QUADRO 2 - AS REVISÕES FEITAS NO TEXTO-FONTE	55
QUADRO 3 – ANÁLISE DA NARRATIVA NA NOTA AO TEXTO	55
QUADRO 4 – NOTAS COM EXPLICAÇÕES DE ESCOLHAS TRADUTÓRIAS	57
QUADRO 5 – NOTAS COM EXPLICAÇÕES DO CONTEXTO DA ÉPOCA	57
QUADRO 6 – NOTAS COM REFERÊNCIAS	58
QUADRO 7 – NOTAS COM INFORMAÇÕES COMPLEMENTARES	58
QUADRO 8 – PARTE DA INTRODUÇÃO CONTIDA NA EDIÇÃO DE <i>FRANKENSTEIN</i> DA EDITORA DARKSIDE (2017).....	60
QUADRO 9 – PARTE I DA INTRODUÇÃO: AS VERSÕES DE <i>FRANKENSTEIN</i>	61
QUADRO 10 – PARTE II DA INTRODUÇÃO: A RELAÇÃO COM O MITO DE PROMETEU	61
QUADRO 11 – PRIMEIRA NOTA DA EDIÇÃO	63
QUADRO 12 – NOTAS COM INFORMAÇÕES EXTRAS	64
QUADRO 13 – NOTAS QUE TRAZEM INFORMAÇÕES PARA COMPREENSÃO HISTÓRICA E/OU CULTURAL	65
QUADRO 14 – NOTAS COM REFERÊNCIAS	65
QUADRO 15 – NOTAS COM INFORMAÇÕES COMPLEMENTARES	66
QUADRO 16 – NOTAS COM EXPLICAÇÃO DA ESCOLHA	67
QUADRO 17 – NOTA INTERPRETATIVA	67
QUADRO 18 – ESTRATÉGIA: SUBSTITUIÇÃO	70
QUADRO 19 – ESTRATÉGIA: SUBSTITUIÇÃO	71
QUADRO 20 – ESTRATÉGIA: SUPLEMENTAÇÃO E ADIÇÃO.....	73
QUADRO 21 – ESTRATÉGIA: ADIÇÃO E APAGAMENTO	74
QUADRO 22 – CONOTAÇÕES LINGUÍSTICAS.....	76
QUADRO 23 – MICROESTRATÉGIAS	77
QUADRO 24 – ESTRATÉGIA: APAGAMENTO	79
QUADRO 25 – ESTRATÉGIA: ITENS LEXICAIS FEMININOS.....	81
QUADRO 26 – ESCOLHAS LEXICAIS I.....	82
QUADRO 27 – ESCOLHAS LEXICAIS II.....	83
QUADRO 28 – ESCOLHAS LEXICAIS III.....	85
QUADRO 29 – ESCOLHAS LEXICAIS IV	87

QUADRO 30 – ESCOLHAS LEXICAIS V 89

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 – TRADUÇÕES DE <i>FRANKENSTEIN</i> ESCRITAS POR HOMENS.....	50
TABELA 2 - TRADUÇÕES DE <i>FRANKENSTEIN</i> ELABORADAS POR MULHERES.....	52

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	O Gótico: algumas considerações	18
2.1	O Gótico e a Literatura	20
2.2	A Criatura e a Criadora	23
3	Os Estudos da Tradução: breve discussão sobre a desconstrução.....	29
3.1	O papel da identidade na tradução.....	32
3.2	A Tradução e o Feminismo: vertentes subversivas	37
3.3	Paratextos	44
4	<i>Frankenstein ou o Prometeu Moderno, de Mary Shelley</i>	50
4.1	Os Paratextos nas Traduções de Frankenstein	53
4.1.1	Os paratextos da tradução de 2015	53
4.1.2	Os paratextos da edição de 2017	59
4.2	Frankenstein, ou o Prometeu Moderno: estratégias e escolhas de Christian Schwartz e Márcia Xavier de Brito.	69
5	CONCLUSÃO.....	91

1 INTRODUÇÃO

Considerado um clássico da literatura de horror, com aspectos estéticos que contribuíram para o gênero literário Gótico, *Frankenstein ou o Prometeu Acorrentado*, de Mary Shelley, foi publicado originalmente em 1818. Uma obra de autoria feminina, do século XIX, que aborda o tema da busca incessante pela reversão da morte, teria surgido em meio a uma viagem de visita a Lord Byron, amigo do marido da autora, Percy Shelley, o qual incentivava a escrita da esposa e colaborava com sugestões e correções de suas criações (VÍVOLO; LONGHI, 2014, p. 9-10). De acordo com Grossel (2020, p. 13-14), o século XVIII possibilitou maior visibilidade às mulheres escritoras em comparação aos séculos anteriores, nos quais praticamente não havia registros de mulheres escritoras, provavelmente silenciadas.

Atividades intelectuais desenvolvidas por mulheres passaram a ganhar algum conhecimento no século XVIII, quando sua escrita começou a ser remunerada, tanto criações quanto traduções, com o objetivo inicial de colaborar com a renda familiar. Foi no fim desse século que as mulheres de classe média começaram a escrever, em sua maioria romances, influenciando escritoras hoje em dia conhecidas e proclamadas; do século XIX em diante, outras escritoras foram se revelando no mundo literário, ainda que de forma discreta e sem muito crédito. (GROSSEL, 2020, p. 13-14)

Os homens detinham o poder econômico, religioso, cultural e social, portanto, o feminino era retratado sob um viés masculino em boa parte das obras e ainda que houvesse certo reconhecimento das mulheres no campo literário, Grossel (2020, p. 13-14) salienta que ainda não era da forma ideal, pois os créditos eram discretos e comedidos, fazendo com que o cânone se tornasse majoritariamente masculino (MENG, 2019, p. 11). Devido a esse contexto, estima-se que esse seja um dos motivos de os críticos terem atribuído a autoria de *Frankenstein* a Percy Shelley, escritor já com certo reconhecimento no meio literário e marido de Mary Shelley, sendo a autoria desta validada somente algum tempo depois da recepção positiva da obra que havia sido publicada anonimamente (VÍVOLO; LONGHI, 2014, p. 9-10).

A obra em questão foi escolhida por representar a voz silenciada de uma escritora, entre muitas, a qual acredita-se que tenha buscado se posicionar de alguma forma contra os costumes da época, uma vez que dentro do círculo literário a mulher foi oprimida e submetida a uma visão tendenciosa, quando não foi totalmente excluída ou esquecida (MENG, 2019, p.

11). À vista disso, em consonância com a escrita de autoria feminina, tem-se a tradução feminista, considerada uma ferramenta para ressignificar situações de dominação em relação às mulheres (SIMON, 1996, p. 11-13). A tradução feminista propõe que seja desfeito o ponto de vista convencional e prescritivista, patriarcal da linguagem, de modo que as vozes femininas possam ser ouvidas e propagadas.

Como uma resposta direta e derivada da escrita feminista, a tradução feminista compartilha do ponto de vista geral prévio que a linguagem patriarcal e convencional tinham que ser desfeitas a fim de propagar e ouvir as vozes das mulheres. Ainda que esteja no campo dos Estudos da Tradução, a abordagem feminista da tradução tem se apropriado e adaptado muitas técnicas e teorias que sustentam a escrita que traduz, desafiando a noção de fidelidade, transparência e sentido único da tradução tradicional com estratégias criativas e não tradicionais como a suplementação, o *hijacking*, a interferência, etc. (von Flotow 1991: 74–79). Movida pela segunda onda do feminismo e em dívida com a desconstrução (ibid: 80–81), as tradutoras feministas obtiveram relativa liberdade em inventar e utilizar técnicas criativas, marcando sua presença e desafiando autores, e então modificando algumas visões tradicionais da tradução (MENG, 2019, p. 10, tradução nossa)¹.

Por conseguinte, dentro dessa área de estudos, as tradutoras possuem mais liberdade de criação nas técnicas aplicadas ao processo tradutório, o que colabora para que a presença dessas vozes seja marcada e sentida, desafiando a autoria e contribuindo para mudanças cruciais em algumas das áreas de estudos da tradução. Portanto, além da obra escolhida ser de autoria feminina, uma das traduções que irão complementar o objeto de estudo também foi elaborada por uma mulher, de modo que será contraposta a uma tradução feita por um homem, Christian Schwartz, e, dessa forma, se torne possível observar com maior clareza se há e como se dá alguma estratégia de tradução feminista aplicada no processo de tradução de Márcia Xavier de Brito.

As duas traduções escolhidas são edições especiais e possuem apenas dois anos de diferença uma da outra. A mais antiga, de 2015, foi publicada pela Penguin/Companhia das

¹ As a direct derivative and response to feminist writing, feminist translation shares the former's general viewpoint that conventional and prescriptive patriarchal language has to be undone in order for women's voice to be spread and heard. Yet sited in the field of translation studies, feminist approach to translation that has appropriated and adapted many of the techniques and theories that underlie the writing it translates challenges the notions of fidelity, transparency and definitive meaning in traditional translation with creative and non-traditional strategies such as supplementation, hijacking and interference, etc. (von Flotow 1991: 74–79). Motivated by second wave feminism and indebted to deconstruction as well (ibid: 80–81), feminist translators are given relative freedom in devising and practicing creative techniques to texts, making their presence felt and challenging the authors, and thus making changes to some of crucial traditional views of translation. (MENG, 2019, p. 10).

*Todos os textos em nota de rodapé que estiverem em outro idioma serão as referências aos textos-fonte traduzidos pela autora no corpo do texto da dissertação, evitando que haja a repetição de “tradução nossa” nas citações.

Letras e traz uma introdução de Mary Shelley para a versão *standard* de 1831; um prefácio de Percy Shelley, de 1818; um apêndice com cotejo das versões de 1831 e 1818, bem como uma cronologia da vida de Mary Shelley e os textos de Lord Byron e John Polidori escritos na mesma noite de *Frankenstein*. A edição em questão foi traduzida por Christian Schwartz, formado em língua e literatura francesa pela Universidade de Paris IV (Sorbonne) e pós-graduado em literatura pela University of Central England (UCE). Schwartz traduziu obras como *A Letra Escarlata*, de Nathaniel Hawthorne e *O Último Magnata*, de F. Scott Fitzgerald. Enquanto a edição mais recente utilizada é de 2017, publicada pela Darkside, e traz ilustrações, prefácios com a autoria de Mary Shelley, assim como outros contos de terror para compor uma edição de aniversário de *Frankenstein*. Essa edição foi traduzida por Márcia Xavier de Brito, reconhecida tradutora de outros livros como *O Fabuloso Livro Azul*, de Andrew Lang, e *Hereges*, de G.K. Chesterton.

Consoante à tradução feminista, a pesquisa utilizou-se, ainda, dos estudos da identidade como reforço das questões de visibilidade e interpretação durante o processo de tradução, pois, como afirma Coracini (2005, p. 40-43), existe uma visão sobre o que é traduzir e como quem traduz deve proceder, de modo que a identidade se torna instável e em constante movimento, modificando a visão que se tem sobre a fidelidade e conferindo a posição de autoria também a quem traduz.

Nessa perspectiva teórica, a tradução, tal como constatamos nos textos teóricos, é vista como interpretação, extrapolando, em alguns poucos casos, a tradução entre línguas, à maneira de Derrida (1987). Traduzir é, então, transformar, produzir um texto (Martins & Frota, 1997; Brezolin, 1997) que não será nem totalmente novo/diferente, porque toma como ponto de partida o texto-base, nem totalmente o mesmo, porque toda interpretação gera inevitavelmente outro texto e todo texto é tecido, é textura que, por se encontrar dissimulada, escondida (CORACINI, 2005, p. 46).

A pessoa que traduz fará escolhas que tornarão único aquele texto, mesmo que se assemelhe a outras versões, assim como explicitará sua presença por meio de paratextos, portanto, por mais que tentasse se tornar invisível para priorizar a fidelidade, sua presença escaparia por meio da linguagem.

As estratégias de tradução adotadas, junto aos paratextos, durante o processo tradutório também contribuem para enfatizar essa segunda voz, essa outra presença, no texto de chegada, visto que elas causarão modificações que não deveriam ser consideradas como erros, pois serão, no texto, uma marca da inserção de interpretação de quem traduz, além de haver a influência

do projeto de tradução em torno da obra, o qual é, normalmente, ditado pela editora, passa por revisões e edições que muitas vezes não estão no controle de quem traduz. Assim, embora se tente manter uma paridade com o texto-fonte, haverá escolhas que transformarão o texto de chegada em algum grau, ainda que não sejam extremamente perceptíveis ao público-alvo e serão essas alterações que favorecerão a visibilidade dessa coautoria.

Diante do exposto, a presente pesquisa objetiva responder às seguintes questões: Quais as estratégias utilizadas pela tradutora e pelo tradutor para chegarem à versão final do texto-alvo e marcarem o feminino em determinadas passagens? Como essas estratégias influenciam na construção de sentido de seus respectivos textos? O uso, ou não, de paratextos, influencia na construção de sentido do texto-alvo? É possível identificar nesse cotejo diferença entre o traduzir de uma mulher e de um homem?

Ao responder tais questionamentos, busca-se uma resignificação de termos prescritivistas, como “fidelidade” e “equivalência”, por acreditar-se que, como explica Derrida (2006, p. 21-22), seria impossível uma tradução única e verdadeira, dado que a interpretação, bem como as estratégias de tradução e escolhas de quem traduz são, em partes, subjetivas e estão relacionadas às experiências e individualidades de quem realiza essa tradução, abrindo inúmeras possibilidades interpretativas do texto-fonte e diferenciando cada um dos textos-alvo.

A metodologia escolhida para esta pesquisa partiu da divisão das traduções de Márcia Xavier de Brito e Christian Schwartz em: 1) paratextos (introduções/notas dos tradutores, notas de rodapé) e 2) narrativa (passagens da narrativa que apresentaram personagens femininas). A primeira parte consistiu em analisar os paratextos, com apoio do referencial teórico, das duas edições traduzidas de *Frankenstein ou o Prometeu Moderno* e observar de que modo a tradutora e o tradutor se marcaram nesses espaços, caso os tivessem, e quais estratégias utilizaram considerando que não tivessem muita voz. Por outro lado, a segunda parte compreendeu uma análise de passagens que contivessem personagens femininas como a Caroline Frankenstein, mãe de Victor Frankenstein; Elizabeth Frankenstein, prima de Victor; Margaret, irmã de Walton e Justine, a governanta, buscando observar como a tradutora e o tradutor marcaram a presença do feminino e as estratégias de tradução que buscaram utilizar para a versão final das cenas a serem mencionadas.

Por uma questão de organização, esta dissertação será dividida em cinco capítulos, sendo o primeiro a introdução, que visa apresentar as hipóteses, os objetivos da pesquisa, a justificativa, seu contexto e sua metodologia. A introdução também discorrerá brevemente

sobre o objeto de pesquisa e a tradutora e o tradutor de cada um dos livros, em razão de comporem o corpus dessa pesquisa.

Visando uma contextualização da obra, o segundo capítulo trará breves considerações sobre a estética e o surgimento do gênero Gótico, assim como alguns conceitos e características relacionadas a ele. Em um subcapítulo constará algumas observações do Gótico como gênero literário e cinematográfico, com algumas menções musicais, uma vez que a obra utilizada como objeto de estudo se insere dentro de características que o qualificam. Além disso, destinou-se o subcapítulo posterior à vida de Mary Shelley, abordando desde situações vivenciadas por seus pais, seu nascimento, relacionamento com Percy Shelley, até a criação de *Frankenstein*.

O terceiro capítulo abordará os Estudos da Tradução, cujos subcapítulos desenvolverão um pouco melhor as questões de identidade que se relacionam ao processo tradutório, bem como à tradutora e ao tradutor, e à vertente feminista dos Estudos da Tradução que contribuirá para a análise, uma vez que o corpus é composto tanto por uma escritora quanto por uma tradutora, auxiliando, dessa forma, na identificação de estratégias de tradução feminista e que visibilizem o feminino. E, finalmente, os estudos do paratexto que têm se desenvolvido cada vez mais com o passar dos anos e conversado, em alguns momentos, com as teorias de visibilidade dos tradutores.

O quarto capítulo, considerado o mais importante deste trabalho, se debruçará, primeiro, na análise dos paratextos das obras traduzidas por Márcia Xavier de Brito e, em seguida, observará os paratextos contidos na edição traduzida por Christian Schwartz. Posteriormente, investigará excertos selecionados da obra-fonte e das traduções feitas pela tradutora e pelo tradutor dispostas em um mesmo quadro. Optou-se por uma análise conjunta dos excertos buscando uma melhor visualização dos resultados obtidos da pesquisa.

Finalmente, as considerações finais, quinto e último capítulo, dissertará encerrando esta pesquisa e discorrendo brevemente acerca das duas traduções e do texto-fonte, intencionando mostrar como cada uma é única e singular devido às escolhas feitas e às estratégias utilizadas.

2 O GÓTICO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

As origens do gótico são incertas e bastante discutidas. Sua provável gênese na Cítia, civilização da antiguidade eurásiana, sugere que o nome “Gótico” fazia referência aos bárbaros (GROOM, 2012, p. 23). Contudo, o princípio do gótico aparece na França setentrional na metade do século XII, principalmente como um efeito mais tecnicista que o proposto pelo estilo romântico, embora seus efeitos e repercussões tenham aprofundado esse conceito (GOMBRICH, 2012, p. 122). A arquitetura gótica é descrita como algo monstruoso e bárbaro, completamente alheio às ideias de sentido e ordem propagadas até então.

Os Góticos e os Vândalos têm modificado isso e ‘introduzido em seu lugar uma maneira um pouco fantástica e promíscua de construção: vigas com excesso de rigidez, obscuridade, melancolia e monásticas, desprovidas de qualquer proporção, utilidade ou beleza.’

Os atributos proeminentes que se tornaram conhecidos como a arquitetura Gótica, foram delineados por Bramante, Vasari e seus seguidores: telhados protuberantes e mísulas, tetos brilhantes, gárgulas, pilares pontiagudos, características acumuladas, decoração abundante, pináculos, colunas, padrões de folhagens, estruturas abobadadas, assim como os arcos pontudos. (GROOM, 2012, p. 32)²

Houve um choque com relação ao Gótico, pois - diferentemente - o Renascimento buscava reviver o Clássico greco-romano, baseando-se em princípios humanistas. Sua arquitetura era fundamentada em simetria, equilíbrio, simplicidade e elegância. O gótico, por sua vez, priorizava vigas com um ar melancólico, pesado, soturno, sem preocupação com proporções e muito menos com o que era considerado belo no Renascimento (GROOM, 2012, p. 32). Ainda que a estrutura das igrejas góticas tenha sido revolucionária, criando os arcos ogivais, os arcobotantes, os rendilhados e toda uma estrutura específica, não seria sensato considerá-las como meras proezas da engenharia, uma vez que os artistas pareciam ter cuidado de todos os detalhes para que o público sentisse e entendesse a complexa interação que cada parte ali composta exercia. O contraste das igrejas góticas com as igrejas antigas dava aos fiéis um vislumbre de mundos diferentes. Isso porque havia joias, cristais, ouro, vitrais policromos

² the Goths and Vandals had destroyed these and ‘introduced in their stead a certain fantastical and licentious manner of building: congestions of heavy, dark, melancholy, monkish piles, without any just proportion, use or beauty.’

The salient features of what has become known as Gothic architecture were delineated by Bramante and Vasari and their followers: roof bosses and corbels, beamed ceilings, gargoyles, tapering pillars, accumulated features, profuse decoration, pinnacles, buttresses, patterns of foliage, vaulting, and the pointed arch. (GROOM, 2012, p. 32)

que não mais expressavam frieza e intimidação, mas sim, que o Céu, o Paraíso, descera à Terra (GOMBRICH, 2012, p. 123-126).

As construções góticas inovavam ao trazer espaços imensos e iluminação em seu ambiente alto, que parecia tocar os céus, como edifícios do divino. Seu interior era extremamente ornamentado com peças que passavam a imagem de um Paraíso. Por haver muitas igrejas construídas nesse período e por elas serem parte do cotidiano da sociedade, o estilo gótico passou a se tornar popular em meio à cultura, sendo adotado não somente no ambiente religioso, mas também no acadêmico e político (GROOM, 2012, p. 32-39). O estudioso explica que o significado espiritual associado às características da arquitetura gótica da época levaram, ironicamente, à associação de algo mórbido em relação ao estilo.

A morte era onipresente. Esse não era um simples fato de viver com as terríveis e moralizantes taxas da peste negra, a qual matou até 60% da população europeia entre 1348 e 1350 (e pode ter significado o fim do trabalho intenso da segunda fase da arquitetura Gótica), havia ainda uma cultura da morte que era centralizada nas igrejas. As capelas inclusas (dotação das missas para as almas do patrono), placas comemorativas, romarias aos santuários, lembretes monásticos perpétuos da condição humana decaída, além de uma crescente ênfase teológica no sofrimento de Cristo. Contudo, ainda que a sociedade estivesse dominada pela culpa devido ao virtuoso olhar que tudo vê de Deus, ela também se permitiu ter oportunidades de humor sarcástico e memoriais que poderiam ser altamente individuais e de tom profano. Essa ênfase na mortalidade, eventualmente desenvolveu-se em um culto ao macabro, se deleitando no sofrimento do corpo. Tumbas de ‘cadáveres’ do século XV, como a do arcebispo Chichele na Catedral de Canterbury, representa uma figura rezando reclinada enquanto embaixo se encontra um corpo emaciado, simbolizando tanto a personificação do sacerdócio quanto da decomposição pela morte (1426). Essa arte mórbida e fúnebre se tornaria a fonte para as subsequentes associações do Gótico ao medo e ao sobrenatural (GROOM, 2012, p. 41).³

Os acontecimentos mencionados criaram uma exaltação do sofrimento de Cristo nos espaços religiosos, o que conduziu a um culto exacerbado do macabro e, posteriormente, outras formas de arte imbuídas do gótico passaram a incluir associações com o medo e o sobrenatural.

³ Death was omnipresent. This was not simply a fact of living with the terrifying mortality rates of the Black Death, which killed up to 60 per cent of the European population between 1348 and 1350 (and may also have spelt the end of the labour-intensive Decorated Gothic) rather, there was also a culture of death that was centred on churches. This encompassed chantries (endowments of Masses for the soul of a patron), commemorative brasses, pilgrimages to saints’ shrines, perpetual monastic reminders of the fallen human condition, and a growing theological emphasis on Christ’s suffering. But although society was ridden with guilt by virtue of the all-seeing eye of God, it also afforded opportunities for sardonic wit, and memorials could be highly individualistic and secular in tone. This emphasis on mortality eventually developed into a cult of the macabre, revelling in the plight of the body. ‘Cadaver’ tombs of the fifteenth century, such as that for Archbishop Chichele in Canterbury Cathedral, depict a recumbent figure in prayer while underneath lies an emaciated corpse, representing both the embodied public office and the decomposition of death (1426). This morbid funerary art would become a source for later Gothic associations of fear and the supernatural (GROOM, 2012, p. 41).

Além de todo o cuidado com a composição das estruturas, havia também a atenção às esculturas que compunham tais estruturas. Os artistas buscavam transmitir vida por meio de suas obras, nas quais é possível observar expressões faciais, um movimento da roupa que mostrava a estrutura de um corpo que havia por baixo, resgatando influências clássicas para compor essa habilidade e demonstrar o interesse dos artistas na dificuldade que seria representar tais formas e figuras de maneira verossímil. Todavia, os artistas góticos não estavam preocupados com a representação bela de um corpo, mas com a mensagem que poderiam transmitir caso essa representação fosse convincente e comovente (GOMBRICH, 2012, p. 128-129).

Esse modo de expressão gótica observado na arquitetura influencia até hoje outras formas de arte, como o cinema, a música e a literatura. O subtópico a seguir tratará brevemente sobre a literatura, visto que o objeto de estudos deste trabalho é uma obra literária muitas vezes mencionada como uma das influências do gênero gótico e de horror, mas mencionará rapidamente sobre o cinema e a música por representarem importantes facetas do estilo Gótico e, muitas vezes, se inspirarem na obra estudada.

2.1 O GÓTICO E A LITERATURA

A expressão estética do gótico incluiu a forma literária, que também fez parte das inovações que ocorriam na época de seu estabelecimento e se propôs a representar e enfatizar o sombrio que caracteriza o “gótico”. O termo é aplicado a escritores do período de 1760/1820 e as características que mais se destacaram nas obras literárias do gótico foram a representação do medo, o uso do sobrenatural, a criação de personagens altamente estereotipados, bem como a insistência em formas arcaicas de escrita e um aperfeiçoamento das técnicas do suspense na literatura. Embora a forma de escrita não tenha inovado grandemente, os temas e a ambientação abordadas pelo gênero foram suficientes para torná-lo díspar (PUNTER, 2013, p. 1-7).

Ao pensar em uma narrativa Gótica, uma gama de características rapidamente vêm à mente: a ênfase em reproduzir algo aterrorizante, a insistência muito comum em um cenário mais arcaico, um uso proeminente do sobrenatural, a presença de personagens altamente estereotipados e a tentativa de empregar e aperfeiçoar técnicas da literatura de suspense são as mais significativas. Usado nesse sentido, a ficção “Gótica” é a ficção dos castelos amaldiçoados, das heroínas presas por terrores impronunciáveis,

do vilão ameaçador e obscuro, dos fantasmas, dos vampiros, dos monstros e dos lobisomens. (PUNTER, 2013, p. 1)⁴

Muitas das histórias aconteciam no passado, em castelos, ruínas, conventos, justamente do estilo de construções que surgiram na França setentrional mencionado anteriormente, como a Catedral de Notre Dame ou a Catedral de Chartres. Ademais, algumas obras abordavam manifestações da natureza, algo bárbaro, que vinha ao encontro do gosto popular da época. Porém, o fato de tratarem de temas muitas vezes polêmicos, familiares, sexuais e religiosos, de cunho sensacionalista a ponto de criar uma situação de terror, fez com que os críticos literários tecessem duras considerações sobre o gênero.

Muitos deles eram sensacionalistas de maneira um pouco rude, a partir disso, derivaram sua força do retrato de situações extremas, principalmente situações de terror. É por esse motivo que, em partes, o Gótico não tem sido bem tratado pelos críticos literários; ele tem sido denominado de rude, explorador e até mesmo sádico, além de bajulador do pior no gosto popular de seu tempo (PUNTER, 2013, p. 8)⁵.

No entanto, ainda que fosse amplamente criticado, o termo gótico se expandiu a ponto de ser usado para se referir a histórias de terror e de fantasmas, tendo origem em escritoras como Ann Radcliffe, considerada a “mãe do gótico”, Clara Reeve, as irmãs Brönte e Ann Radcliffe, considerada a “mãe do gótico”, que chegou até mesmo a influenciar e/ou receber elogios de escritores como H. P. Lovecraft e Edgar Allan Poe. Ademais, nomes como Algernon Blackwood e M. R. James também se destacaram no gênero literário Gótico inspirados por técnicas do suspense e no arcaísmo advindo do gênero de ficção gótica e usados por escritores posteriores a eles (KLEIN, 2018, p. 37-43; PUNTER, 2013, p.3).

O século XX e as novas mídias que surgiram na época mostraram-se como meios potentes de manter viva a presença do gótico. A televisão e o cinema passaram a ganhar força, tornando-se tão relevantes no gênero gótico quanto a literatura. Groom (2012, p. 142) discorre

⁴ When thinking of the Gothic novel, a set of characteristics springs readily to mind: an emphasis on portraying the terrifying, a common insistence on archaic settings, a prominent use of the supernatural, the presence of highly stereotyped characters and the attempt to deploy and perfect techniques of literary suspense are the most significant. Used in this sense, 'Gothic' fiction is the fiction of the haunted castle, of heroines preyed on by unspeakable terrors, of the blackly lowering villain, of ghosts, vampires, monsters and werewolves. (PUNTER, 2013, p. 1)

⁵ many of them were more or less crudely sensationalist, in that they tended to derive their force from the portrayal of extreme situations, mostly situations of terror. It is partly for this reason that Gothic has not been well treated by literary critics; it has been said that it was crude, exploitative, even sadistic, and that it pandered to the worst in the popular taste of its time (PUNTER, 2013, p. 8)

sobre o cinema gótico ser uma das formas de arte mais reconhecidas, facilmente recriadas e apropriadas do século XX. O cinema gótico se tornou um fenômeno mundial, o qual trouxe consigo a natureza do renascimento do gótico, bem como traços dos antigos mitos góticos. As vantagens filmicas resultaram em uma flexibilidade na dramatização dos estados mentais abordados no gênero, bem como uma vivacidade para a visualização dos sonhos, pesadelos e uma concretização das fantasias, traumas e perversões que apareciam em alguns enredos.

A apropriação e recriação por parte do cinema, aproximou o gótico da literatura ao surgir adaptações advindas dos livros, como o *Drácula de Bram Stoker* (1992), dirigido por Francis Ford Coppola, e o *Frankenstein* (1994), dirigido por Kenneth Branagh, que trouxeram, ainda, maior visibilidade e desenvolvimento para personagens femininas e questões de gênero. Esses tópicos também eram abordados em filmes de terror, cujo foco se dava à violência sexual, a exemplo de *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock, que foi o precursor do gênero slasher, no qual a violência sexual é principalmente direcionada a mulheres mais jovens (GROOM, 2012, p. 143-144).

Outro exemplo dos filmes slasher é o *Sexta-Feira 13* (1980), de Sean Cunningham, considerado tipicamente como uma referência dos filmes de terror, mas que derivou de aspectos visuais do gótico, como: 1) isolamento, 2) condições climáticas assombrosas, 3) violência sem explicação, 4) a perspectiva autêntica do serial killer, 5) nudez feminina gratuita. O quinto aspecto pode ser considerado, em partes, como uma réplica às políticas feministas que estavam em alta na época, visto que o gênero gótico passou a ser sexualizado pela crítica que argumentava sobre ele ser um meio de propagar, no cinema e na literatura, uma opressão patriarcal e uma objetificação do corpo feminino (GROOM, 2012, p. 145).

Contudo, o cinema gótico tornou-se estimado a ponto de influenciar o meio musical. Filmes como *Barbarella* (1968) inspiraram performances de palco de artistas como Alice Cooper. Todavia, o uso do termo “gótico” para se referir ao estilo musical se deu apenas em 1974, com David Bowie se apropriando para descrever seu álbum *Diamond Dogs*, bem como com as bandas Siouxsie and the Banshees e Joy Division para definir o tom das músicas que produziam. As performances em palco eram melodramáticas e com elementos do *chiaroscuro* clássicos do gênero gótico. A escolha de bandas da época por adaptar esses elementos vinha como uma resposta ao estilo de rock que vinha sendo divulgado até o momento no meio musical (GROOM, 2012, p.147-148).

A melodia e elementos musicais utilizados eram combinação de sons não harmônicos com vocais guturais ou líricos, remetendo a óperas, bem como o uso de sintetizadores que

vinham marcar a contemporaneidade do estilo. Não obstante, as vestimentas usadas pelos músicos e pelos fãs também foi influenciada, pois alguns subgrupos adotavam um visual mais futurista e *cyberpunk*, enquanto outros optavam por algo mais vitoriano. Nota-se, finalmente, que o gótico se tornou um estilo de vida que além de vestimentas, arte, músicas e cabelos diferentes, abordava crenças e uma filosofia, no início mais voltado ao paraíso na terra até se transformar em algo mais obscuro e até anárquico (GROOM, 2012, p. 149-150).

Finalmente, *Frankenstein ou o Prometeu Moderno* (1818), escrito por Mary Shelley, além de ser considerado precursor do gênero de literatura do horror, se insere dentro do gênero de literatura gótico, tendo sido adaptado ao movimento cinematográfico do gótico e tornado-se figura importante ao movimento. Ademais, a obra aborda questões relevantes à visibilidade das personagens que estão presentes na narrativa, embora não sejam as vozes protagonistas. Portanto, o próximo subcapítulo abordará algumas questões da narrativa, uma vez que esse é o objeto de estudo desta pesquisa, bem como discorrerá brevemente sobre sua criadora e algumas de suas influências.

2.2 A CRIATURA E A CRIADORA

A criação de Mary Shelley elaborada na noite chuvosa que esteve na casa de Byron com amigos rendeu à literatura gótica um clássico que embora não se passe na época medieval, nem em um castelo ou construção com arquitetura gótica, apresenta outras características que podem ser atribuídas ao gênero, dando a ele novo fôlego em uma época em que era considerado esgotado (ALEGRETTE, 2010, p. 44). Com aspectos do romantismo, como o sublime, Alegrette (2010, p. 43) discorre sobre Shelley criar o horror, particularidade do gênero gótico, ao idealizar a criatura cujas descrições eram sempre monstruosas. Além disso, o estudioso explica que além do horror, encontra-se na obra de Shelley a dualidade do ego, também relacionada ao gênero gótico.

Para além de suas relações somente com o Gótico, a obra de Shelley trouxe reflexões a partir da criação e do comportamento do monstro, de modo que Ribas e Cruz (2014, p. 12-14) afirmam ser o monstro o sujeito contra o senso comum e aquele que abala as crenças divinas ao sugerir especulações em relação a propostas científicas sobre a criação da vida, por exemplo. Soares (2015, p. 37-38), por outro lado, defende que o romance de Shelley escancara a

experiência das mulheres em uma sociedade dominada por homens de maneira sutil, valendo-se da visão de personagens masculinos para tal, como acontece com o Capitão Walton que escrevia cartas a sua irmã e em uma delas explicitou precisar de uma companhia à altura dele, colocando uma personagem feminina cuja voz já não era ouvida ainda mais em segundo plano.

Caroline Frankenstein, de acordo com Soares (2015, p. 40-41), também é descrita sempre como forte e bondosa, marcando um idealismo patriarcal de família perfeita, cuja progenitora reforça a pureza e bondade que se espera de uma mulher. Contudo, ao conhecer os ideais da escritora, a estudiosa estima que talvez Shelley tenha se apropriado desse viés para fazer uma crítica sutil aos comportamentos da época, de modo que o leitor fosse atraído quase imperceptivelmente. Portanto, além de denunciar a condição da mulher da época após ter passado pela polêmica de publicação/autoria, Shelley reforça a crítica denunciando o modo como as mulheres eram levadas a viver na época em questão, subvertendo o que se esperava de uma escrita feminina em um momento em que não se pressupunha sequer que as mulheres escrevessem.

A relação de Shelley com um pensamento mais revolucionário tem influências de sua mãe, Mary Wollstonecraft, que teve uma infância conturbada devido ao alcoolismo e violência do pai, mas que em virtude de ser contra as injustiças sociais cometidas entre classes mais altas em relação às mais baixas influenciou em partes o pensamento de Wollstonecraft na vida adulta. Durante a infância, a mãe de Shelley sempre teve consciência da importância que os estudos tinham e batalhou para que conseguisse evoluir nesse sentido, resultando em um trabalho de elaboração de livros pedagógicos cujo conteúdo abordava a educação das crianças, principalmente meninas, pois ela era contra o tipo de ensino que davam às meninas da época por considerá-lo como reforço do paradigma da inferioridade da mulher (GORDON, 2020, p. 16-32).

Para a época em que viveu, os princípios de Wollstonecraft eram bastante inovadores. No livro chamado *Thoughts on the Education of Daughters: With Reflections on Female Conduct*, Wollstonecraft expõe sua opinião sobre a educação feminina, o casamento e filhos que se tinha até aquele momento, com isso ela buscava orientar e afirmar os direitos das mulheres como seres racionais. Gordon (2020, p. 111-143) explica que é a partir dessa experiência que a mãe de Mary Shelley opta por investir em uma carreira literária, escreve um romance autobiográfico chamado *Mary* e chega até mesmo a trabalhar com tradução. Curiosamente, ao trabalhar como tradutora, Wollstonecraft se apropriava do que viria a ser uma estratégia de tradução feminista chamada *hijacking* para compor seus textos-alvo, alterando o

texto-fonte conforme se afastasse de sua ideologia, omitindo passagens que propagassem uma ideia de submissão da mulher ao marido e acrescentando seus próprios pensamentos com relação aos temas.

Ela mudou o nome da heroína de Salzmann para Mary e inventou uma cena em que esta implora à mãe que a deixe vestir trajes finos e elegantes para ir a um casamento ao qual a família foi convidada. A mãe alerta para a moça que não deve fazê-lo, todavia, Mary insiste e, na manhã do casamento veste um espartilho pela primeira vez, descobrindo que a peça parece um “grilhão”. [...]

[...] Por fim, Mary suplica à mãe que saiam cedo do casamento e voltem para casa. Quando a mãe pergunta “Por que quer ir, quando se vê tantas companhias e diversões agradáveis aqui?”, Mary responde:

E de que me servem [...] quando não posso desfrutar nada? Se eu estivesse com meu casaquinho de algodão e meu chapéu de palha, então eu estaria alegre e saltitante, mas, neste vestido, estou cativa como uma prisioneira. Por vezes meu cabelo me dá comichões, minhas plumas e flores mantêm minha cabeça rígida, o espartilho machuca-me e, quando começo a brincar, meus babados, minhas flores ou meu vestido enroscam em cada árvore. (GORDON, 2020, p. 143)

Por não haver créditos aos tradutores na época, Wollstonecraft não tinha seu nome vinculado aos pensamentos descritos na tradução, ficando como responsabilidade do autor a propagação de tais convicções. Consequentemente, Wollstonecraft espalhou suas ideias por mais de duzentos anos sem que suspeitassem, tendo sido descobertas recentemente por pesquisadores da área da literatura (GORDON, 2020, p. 144).

Wollstonecraft começou a escrever para a *Analytical Review* que, segundo Gordon (2020, p. 163) “se orgulhava de suas opiniões moderadas e racionais, defendendo a reforma gradual do parlamento e se opondo à violência e ao faccionalismo em todas as suas formas”. Esse jornal não permitia a participação de mulheres em debates considerados por eles como sendo sérios, a exemplo dos que o próprio jornal apoiava, pois acreditavam que se uma mulher quisesse escrever deveria ser sobre reflexões religiosas “amenas”, livros de conselhos reconfortantes breves homilias ou romances ficcionais. Contudo, Wollstonecraft experimentou escrever sobre debates literários, criticando livros que a desagradavam com a mesma intensidade que os homens que publicavam no jornal. Ela chegou a escrever em uma de suas revisões que,

As “personagens artificiais, os incidentes improváveis, as tristes histórias de infortúnio narradas em um estilo afetado, meio poético, meio prosaico, a refinadíssima

e intensa sensibilidade, a beleza deslumbrante e os drapeados elegantes” eram não só absurdos como prejudiciais a suas leitoras (GORDON, 2020, p. 163)

Wollstonecraft decidiu escrever uma refutação das *Reflexões* de Burke, a qual seria chamada de *A Vindication of the Rights of Men*, publicada 28 dias depois como uma resposta, cujo título fazia referência direta a declaração dos direitos do homem e do cidadão dos revolucionários franceses, publicada somente um ano antes. A autora decidiu publicar anonimamente, tendo revelado seu nome apenas na segunda edição, após ótima aceitação. Todavia, Wollstonecraft foi censurada, acusada por críticos de ser pretenciosa, os mesmos críticos que antes a haviam elogiado agora julgavam seu livro como incoerente e absurdo (GORDON, 2020, p. 173).

As críticas relacionadas à publicação não abalaram a autora, que após algum tempo voltou a trabalhar em uma nova publicação, dessa vez o tema incomodaria ainda mais os críticos que haviam reclamado da publicação anterior, pois ela abordaria os direitos das mulheres.

Declarou que seu livro era essencial para o futuro da humanidade porque esboçava os males do estado atual da sociedade e apresentava soluções que libertariam homens e mulheres.

Sim, homens.

Da primeira à última página, Mary enfatizava que a liberdade das mulheres devia ser uma preocupação de todos. Na realidade, ela escreveu *Reivindicação dos Direitos da Mulher* para leitores que conhecessem teorias políticas e fossem versados nela – e, em 1971, esse público era formado por homens, e não por mulheres (GORDON, 2020, p. 194)

Wollstonecraft afirmava em seu livro que “As mulheres haviam sido treinadas para serem imbecis, declarava; elas não eram intrinsecamente menos racionais que os homens, tampouco lhes faltava fibra moral” (GORDON, 2020, p. 195). Para a autora, o problema não era as mulheres, mas sim como os homens pretendiam que elas fossem e as imposições que faziam a elas.

Assim como Wollstonecraft, Godwin foi uma personalidade marcante da época em razão de seu pensamento, exposto em *Political Justice*, contra a existência de um governo, o qual ele acreditava naturalmente invadir a esfera do direito dos homens. Contudo, Godwin era mais reservado, sendo, diversas vezes, denominado rude, pois ele gostava de viver trabalhando de acordo com um conjunto de regras estipulado por ele mesmo, vestir roupas discretas, ainda que fora de moda e não agir de modo eloquente, como Wollstonecraft. Diante dessas distinções, alguns críticos modernos chegaram a debater sobre as diferenças entre Wollstonecraft e Godwin sinalizarem as diferenças entre homens e mulheres, bem como entre uma escritora e um escritor,

Mary teria rejeitado essa ideia, e com razão. As diferenças entre Mary e Godwin não podem ser reduzidas a estereótipos de gênero. Ambos se dedicavam a refletir, falar e escrever sobre justiça social; ambos se consideravam filósofos. O contraste entre o estilo de um e outro está em suas atitudes com relação à acessibilidade e o público. Mary, uma jornalista, exatamente como gostava de reunir opiniões de um lado a outro na mesa. Ela deixava propositalmente transparecer brechas em sua blindagem autoral, convidando os leitores a discutir com ela, tal como acolhia uma boa discussão em festas. Godwin, ao contrário, não se via como um jornalista tentando despertar o interesse de um público geral, mas exclusivamente como um distribuidor de ideias para leitores versados, um intelectual puro e simples (GORDON, 2020, p. 202)

Ainda que fosse empenhado em questões políticas e filosóficas, assim como procurava manter uma imagem positiva e amável de Wollstonecraft para as filhas após sua morte, Godwin assumiu uma postura de rigidez para si, refletindo em seu relacionamento de pai e filha com Shelley (GORDON, 2020, p. 29-45):

[Meu pai] nunca me acariciava; nas raras vezes que afagava minha cabeça ou me colocava sobre os joelhos, eu sentia uma mistura de receio e alegria que é difícil descrever. Ainda assim, é estranho dizer, meu pai me amava quase ao ponto da idolatria; e eu sabia disso, e retribuía seu afeto com uma ternura arrebatada, apesar de sua reserva e de meu respeito. (GODWIN, 2020, p. 29)

A idolatria de Godwin por Shelley contribuiu para que ele investisse na educação da filha, proporcionando que ela tivesse contato com pensadores e filósofos que não costumavam ser lidos por mulheres na época. O acesso à literatura e educação aumentou quando, após se casar outra vez, a nova esposa de Godwin decidiu abrir uma livraria, que embora focasse em literatura juvenil, também contava com outros gêneros (GORDON, 2020, p. 51).

Em consequência das ideologias e comportamentos de seus pais, Shelley cresceu acreditando em direitos para as mulheres, conhecimento e educação, além de liberdade. Essa crença culminou na famosa fuga com o poeta Percy Shelley, que era casado na época, para viverem o amor que sentiam um pelo outro, pois para Percy Shelley, o amor era livre e sentir-se preso a amar eternamente a mesma pessoa não era menos absurdo que a promessa de acreditar sempre no mesmo credo (GORDON, 2020, p. 107). O romance e a fuga de Mary e Percy Shelley vão resultar, mais tarde, na obra escolhida como objeto de estudo desta pesquisa, *Frankenstein ou o Prometeu Moderno*.

Diante do exposto, os tópicos a seguir abordarão duas traduções distintas da obra de Mary Shelley, sendo uma tradução escrita por uma mulher e outra por um homem, em busca de

analisar as estratégias utilizadas para chegar à versão final, assim como uma influência delas na identidade de quem traduz.

3 OS ESTUDOS DA TRADUÇÃO: BREVE DISCUSSÃO SOBRE A DESCONSTRUÇÃO

A discussão sobre a (im)possibilidade de equivalência permeia os textos de teóricos de tradução há algum tempo, pois embora haja o debate de superioridade do original com relação à tradução, faz-se consenso o fato de tradução e original não serem e de que nunca serão iguais. Todavia, Wallmach (2006, p. 2) demonstra que o surgimento do desconstrucionismo possibilitou uma mudança de viés, no qual novas perguntas passaram a ser feitas com relação ao processo tradutório, uma vez que:

Ao invés de serem vistas como reproduções exatas de sentidos exatos, as traduções se tornaram textos com seus próprios direitos, que estão sempre em processo de modificação, colocando em segundo plano e se desviando do original. O próprio processo de tradução pode ser concebido como uma ação cujo movimento que estava em paralelo com a superfície tem se tornado visível, e os limites da linguagem e da intertextualidade têm sido explorados. (WALLMACH, 2006, p. 2)⁶

A estudiosa explica que desconstruir um discurso implica em demonstrar como ele enfraquece a filosofia que ele apoia, ou as hierarquias em que se baseia para produzir os supostos argumentos. Logo,

O ato de “desconstruir” ou interpretar um texto não é visto como uma forma de recuperar algum sentido profundo que controla e unifica a estrutura do texto, mas como um meio de expor o que é comumente suprimido, ou seja, as inúmeras possibilidades, a “carta branca” dos significados. Cada desconstrução, cada interpretação, abre a si mesma para mais desconstrução. Derrida desafia o leitor e o tradutor a pensarem e repensarem a cada vez que uma solução tradutória é posta, um item é nomeado, uma identidade fixada, ou uma frase endereçada. Em cada gesto de nomeação, ele sugere uma nota de rodapé, uma nota na margem, um prefácio, para buscar os diferentes e sutis sentidos que complementam, bem como noções tangenciais que podem se perder no processo tradutório (WALLMACH, 2006, p. 4)⁷

⁶ Instead of being seen as reproductions of an exact meaning, translations are seen as texts in their own right which are always in the process of modifying, deferring and displacing the original. The translation process itself can be conceived of as an action in which the movement along the surface of language is made visible, and the limits of language and intertextuality explored (WALLMACH, 2006, p. 2).

⁷ The act of "deconstructing" or interpreting a text is not seen as recovering some deeper "given" objective meaning which controls and unifies the text's structure, but as exposing what is usually suppressed, namely the infinite possibilities, the "free play" of meanings. Each deconstruction, each interpretation, opens itself to further deconstruction. Derrida challenges the reader and the translator to think and rethink every moment a translation solution is posed, an item named, an identity fixed, or a sentence inscribed. With each naming gesture he suggests a footnote, a note in the margin, or a preface, to retrieve those subtle differing supplementary meanings and tangential notions lost in the process of transcription (WALLMACH, 2006, p. 4).

Muitos estudiosos dos Estudos da Tradução tecem críticas às teorias da vertente desconstrutivista, considerando-a, nas palavras de Wallmach (2006, p. 6)⁸ “tanto como uma atividade descuidada quanto dispensável” por acreditarem que ela corresponde a um jogo de xadrez incompreensível com desenvolvimentos aleatórios, acidentais e sem fim. Todavia, Wallmach explica que a vertente desconstrutivista desafia de maneira implícita e explícita todas as noções tradicionais comumente associadas à tradução como uma forma idealizada de transferência de sentido de uma língua a outra, de uma cultura a outra, sem qualquer interferência da tradutora ou do tradutor e das circunstâncias que a e o ronda.

Sob o ponto de vista citado, Wallmach (2006, p. 6-7) defende que se o sentido não pode ser inteiramente repetido até mesmo com aquilo que se chama “a mesma” linguagem, então, é a diferença que faz a característica básica para qualquer processo de significação, sendo, dessa forma, a ideia tradicional de um texto como imutável, recipiente protegido das intenções de seu autor, o suposto sentido recuperado, radicalmente revistos. Como consequência, a tradução passou a ser reconhecida como uma forma de transformação, uma transformação comedida de uma língua a outra, de um texto a outro e, a partir disso, se torna possível conceber uma teoria da interpretação que não se constrói em torno de polos interrelacionados entre a perda e a recuperação.

Essa diferença que se destaca com a vertente desconstrucionista ressignifica a conotação negativa que carregava antes e passa a ser compreendida como o que Derrida (2006, p. 49-51) explica ser a *différance*, sentido que se constitui pelo jogo relacional e diferencial em que os elementos têm significados que criam uma teia de rastros na diferença entre eles, assim como acontece no ato da interpretação, a qual é subjetiva, em partes, a quem interpreta, dependendo mais do que apenas das escolhas lexicais de um texto, e tornando-se um novo texto para cada indivíduo e, dessa forma, uma fonte inesgotável de sentido, devido às negociações dentro do sistema social que Castro (2017, p. 220) debate sobre o texto ser produzido e consumido e que levarão o tradutor a “ser fiel” somente àquilo que foi interpretado de sua leitura.

Essas novas abordagens começaram também a questionar o papel, até então neutro, objetivo e invisível, da pessoa que traduz, reivindicando seu papel ativo, pois o primeiro passo ao traduzir (ou reescrever, como dizem LEFEVERE E BASSNET 1990: 10) consiste em ler um texto original escrito por uma figura autoral que deve ser consciente da existência de várias (embora não infinitas) leituras e interpretações possíveis a partir de suas textualidades. Parece irreal, então, a possibilidade de produzir um texto equivalente e fiel ao original ou à autoria. Para esses novos focos, não se traduzem palavras, mas significados; e estes não se encontram nem no texto original, nem na intenção autoral, mas são fruto de negociações dentro do sistema

⁸ as a rather reckless and pointless activity. (WALLMACH, 2006, p. 6)⁸

social no qual o texto é produzido e consumido. Assim, somente se pode ser fiel à interpretação que cada tradutor/a realiza (do original ou de sua autoria) através de sua leitura (CASTRO, 2017, p. 2020).

Em razão disso, o autor deixa de ser visto como o centro do discurso do texto e a verdade absoluta passa a ser questionada, junto à ausência que se torna tão significativa quanto a presença, pois o texto clama por tradução, a qual aqui entendemos como interpretação e não mais como cópia e imitação de um original.

Ele rompe a linguagem. Ele impõe e interdiz ao mesmo tempo a tradução. [...] A tradução torna-se, então, necessária e impossível como o efeito de uma luta pela apropriação do nome, necessária e interdita no intervalo entre dois nomes absolutamente próprios (DERRIDA, 2006, p. 18-19).

Ao considerar o texto como uma fonte inesgotável de sentido, além de dependente da tradução, por conta da pluralidade linguística existente, pode-se dizer que o original seria o primeiro devedor, a partir do momento em que há nele essa falta que apenas a tradução consegue suprir. Assim, a tradução seria a lei, aquela que permite mais que sobrevivência ao texto;

Tal sobrevida dá um pouco mais de vida, mais que uma sobrevivência. A obra não vive apenas mais tempo, ela vive *mais e melhor*, acima dos meios de seu autor (DERRIDA, 2006, p. 33)

Derrida (2006, p. 33-34) expõe, então três teses sobre o tradutor, seu papel e a tradução: 1) Não existe dependência entre a tarefa da tradução e uma recepção, nem a teoria da tradução que a recepção possa contribuir e torná-la possível; 2) Não é obrigação da tradução comunicar algo, não mais que seu texto-fonte e, 3) A tradução não é nem imagem, nem cópia de um texto-fonte. Ao olhar a tradução sob esse ponto de vista, Derrida constata que:

Assim, a tradução tem, finalmente, por objetivo, exprimir a relação mais íntima entre as línguas.

A tradução não buscaria dizer isto ou aquilo, a transportar tal ou tal conteúdo, a comunicar tal carga de sentido, mas a remarcar a afinidade entre as línguas, a exibir sua própria possibilidade. [...] A tradução torna presente sobre um modo somente antecipador, anunciador, quase profético, uma afinidade que não está jamais presente nessa apresentação (DERRIDA, 2006, p. 44).

Portanto, o estudioso afirma que ao marcar essa afinidade, exprimir essa relação entre as línguas, não existe a possibilidade de cópia ou reprodução de um original, cabendo ao

tradutor transformá-lo e, dessa forma, permitir sua sobrevivência. É a partir desse movimento que o original clama pela tradução e o tradutor “deve resgatar (*erlösen*), absolver, resolver, tratando de absolver-se a si mesmo de sua própria dívida que é, no fundo, a mesma – e sem fundo” (DERRIDA, 2006, p. 47). O tradutor vai resgatar em seu próprio idioma a língua estrangeira exilada, liberar ela e transpô-la na obra-alvo, ou seja, a tradução é uma transposição poética aos olhos de Derrida (2006, p. 47).

Por outro lado, o tradutor precisa se conscientizar do objetivo ético, de acordo com Berman (2013, p. 98-100), que seria reconhecer e receber o Outro como sendo Outro, ou seja, abrir espaço para o Estrangeiro dentro da própria língua. Contudo, ao fazer isso, seria impossível uma dissociação da letra, uma vez que a corporeidade, a letra viva dessa obra estaria ligada à pele, enquanto a percepção e transposição dos termos da maneira mais próxima a do autor ao corpo; e a versão por inteira do sentido, além da alma, relacionadas à graça natural, força e vivacidade do autor.

Ainda que seja necessária essa consciência com o objetivo ético da tradução, o uso de estratégias desconstrutivistas permite, de acordo com Wallmach (2006, p. 4), que os limites da linguagem sejam desafiados e a definição na qual os estudos da tradução foram criados seja aprofundada e ampliada, de modo que se perceba a filosofia na qual se baseou e hierarquias da qual se apropriou ao identificar no texto ações que produziram as possíveis premissas e argumentos utilizados até o momento. Dessa forma, a tradutora e o tradutor passam a exercer um papel mais efetivo na tradução, que a e o desafiam a pensar e repensar a cada momento sobre uma solução possível, uma frase já escrita, uma identidade presente naquele texto. Portanto, o subcapítulo a seguir se encarregará de aprofundar um pouco a questão da identidade na tradução.

3.1 O PAPEL DA IDENTIDADE NA TRADUÇÃO

Pensar sobre uma identidade presente no texto-fonte, como mencionado anteriormente, desafia a tradutora e o tradutor a não analisar somente o léxico de um texto, por entender que situações contextuais, históricas e experiências de quem vai traduzir também seriam relevantes para a criação desse texto-alvo. Essa compreensão permite que se perceba a presença do foco interpretativo, da visão de mundo e das leituras de quem traduz também como influentes no produto final da tradução, uma vez que toda a intenção, o público-alvo e toda a

situação comunicacional vão mudar e um outro ser humano criará a partir desse texto já existente.

A voz desse outro tradutor e sua interpretação vão depender de seu contexto histórico-social, objetivos, interesses, ações coletivas ou não, que são determinadas socialmente, ou seja, dependem de fatores que constroem esse indivíduo que interpreta e atua como tradutor, fatores que formam sua identidade. Hall aponta a identidade como aquilo que se refere a algo que se é;

“sou brasileiro”, “sou negro”, “sou heterossexual”, “sou jovem”, “sou homem”. A identidade assim concebida parece ser uma positividade (“aquilo que sou”), uma característica independente, um “fato” autônomo. Nessa perspectiva, a identidade só tem como referência a si própria: ela é auto-contida e auto-suficiente. (HALL, 2000, p. 74)

Por outro lado, o estudioso complementa ao dizer que a diferença também pode ser concebida como independente, ainda que em oposição à identidade, ou seja, sendo tudo aquilo que o outro é, a exemplo de a pessoa ser italiana ou ser mulher. É simples compreender que a identidade e a diferença dependem uma da outra, pois ao dizer que se é brasileiro também se diz que não se é argentino ou japonês, isso faz com que essa afirmação seja parte de uma extensa cadeia de negações. Todavia, além de terem em comum o fato de dependerem uma da outra, identidade e diferença também compartilham a característica de serem resultados de uma criação linguística. Isso implica dizermos que tanto a identidade quanto a diferença não são elementos da natureza ou algo que esteja à espera de ser revelado, descoberto, tolerado ou respeitado. Essa implicação denota que o contexto de relações culturais e sociais que delimita o que será a identidade e a diferença (HALL, 2000, p. 75).

Quando se diz que a identidade e a diferença são uma criação linguística, também se diz que elas são criadas por meio de atos de linguagem, visto que é apenas por meio da fala que conseguimos instituir a identidade e diferença como tais. Sob esse ponto de vista, Hall (2000, p. 78) corrobora sobre a identidade e a diferença não poderem ser vistas fora do sistema de significação no qual adquirem sentido, ou seja, o contexto cultural e social no qual foram estabelecidas.

A partir do que Derrida chama de ‘metafísica da presença’, Hall (2000, p. 79-80) discorre sobre a identidade portar sempre o traço da diferença, pois sua existência carrega o traço daquilo que se é, mas, também daquilo que não é, ou seja, da diferença, isto é, nas palavras de Hall (2000, p. 80) “Em suma, o signo é caracterizado pelo diferimento ou adiamento (da

presença) e pela diferença (relativamente a outros signos), duas características que Derrida sintetiza no conceito de *différance*". Ao dizer isso, percebe-se que nenhuma identidade pode ser reduzida, simplesmente, a si mesma. O autor explica, então, que "Somos dependentes, neste caso, de uma estrutura que balança. O adiamento indefinido do significado e sua dependência de uma operação de diferença significa que o processo de significação é fundamentalmente indeterminado, sempre incerto e vacilante" (HALL, 2000, p. 80).

Pode-se entender que, tanto a identidade quanto a diferença como relações sociais que estão sujeitas a vetores de força, bem como a relações de poder. Hall (2000, p. 81-84) enfatiza que elas não são simplesmente definidas, mas sim impostas, sendo a diferenciação o processo central que as produz e delimita as marcas de presença do poder com a dualidade incluir/excluir, com demarcações de fronteiras, com classificações como bom e mau, puro e impuro, assim como a normalização. Fixar uma identidade específica como a norma é uma maneira de hierarquizar as demais identidades e diferenças, tornando a identidade normalizada desejável e única, de maneira que a sociedade nem a perceba mais como sendo uma identidade e sim 'a' identidade.

Na disputa pela identidade está envolvida uma disputa mais ampla por outros recursos simbólicos e materiais da sociedade. A afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais, assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais. A identidade e a diferença estão, pois, em estreita conexão com as relações de poder. O poder de definir a identidade e de demarcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas de poder. [...] Fixar uma determinada identidade como a norma é uma das formas privilegiadas de hierarquização das identidades e diferenças. A normalização é um dos processos mais sutis pelos quais o poder se manifesta no campo da identidade e da diferença. Normalizar significa eleger – arbitrariamente – uma identidade específica como parâmetro em relação ao qual outras identidades são avaliadas e hierarquizadas. Normalizar significa atribuir a essa identidade todas as características positivas possíveis, em relação às quais as outras identidades só podem ser avaliadas de forma negativa. A identidade normal é "natural", desejável, única. (HALL, 2000, 81-83)

A identidade vista como normal, fixada é tão intrínseca que ela nem costuma ser vista como uma identidade, mas como a identidade, um processo normalizado culturalmente a ponto de não ser percebido, de modo que são as outras identidades as notadas ao redor por serem as diferentes (HALL, 2000, p. 83). Hall (2000, p. 83) explica que "A força homogeneizadora da identidade normal é diretamente proporcional à sua invisibilidade."

Portanto, questionar a diferença e a identidade como relações de poder significa problematizar todo o binarismo em cima do qual elas foram construídas, além de questionar a interrupção da repetição das identidades que não representem apenas quem exerce as relações

de poder. Surge, então, a possibilidade de interromper o processo de recorte (retirar a expressão do contexto social mais amplo em que foi utilizada) e colagem (inserir num novo contexto em que ela reapareça como operação mental/opinião exclusiva) que caracteriza os atos performativos que vão reforçar as diferenças instauradas e, conseqüentemente, proporcionarão uma oportunidade de pensar na produção de novas e renovadas identidades.

Enquanto Hall (2000) parte de uma definição da identidade baseada na presença de características que o indivíduo possui e nas que não possui também, Coracini (2005, p. 34) explica que a perspectiva da psicanálise concebe a identidade como aquilo que o sujeito consegue expressar sobre seu ego, construído a partir da relação com o outro, e infere que o mesmo pode acontecer com o tradutor.

É o que parece acontecer com o tradutor, que constrói sua identidade a partir dos vários discursos sobre ele, dos discursos sobre sua(s) tradução(ões) e sobre a tarefa do profissional da tradução, das imagens ou representações que outros – teóricos sobretudo, mas também outros tradutores – deixam escapar pela linguagem. (CORACINI, 2005, p. 34)

A partir disso, Coracini (2005, p. 34) explica que o Outro do inconsciente se faz com base na identidade que se produz no imaginário, a qual pode ou não se tornar simbólica e esse encontro com o outro permite uma identificação do eu de maneira que ela seja entendida como a definição própria desse eu ou de um determinado grupo social.

De acordo com a teoria freudiana, o que acontece é a efetivação alucinatória de um desejo pela imagem que substituirá o outro, o objeto. No caso do tradutor, Coracini (2005, p. 35) discorre sobre o desejo ser o de autoria, visto que ao aceitar o tradutor também como autor seu papel passa a ser aquele de quem completa o texto, de quem o admira com o seu próprio. Diante disso, a identidade é tomada como uma ou mais construções imaginárias que partem do discurso desse outro.

O sujeito postulado por essa visão se define – ainda que não explicitamente pelos autores dos textos analisados – como cindido, heterogêneo, inconsciente, constituído de fragmentos de outros discursos e de outros sujeitos, que o tornam instável, inefável, incapaz de controlar os efeitos de sentido de seu dizer e de encontrar a verdade. Assim, a linguagem não pode ser concebida como transparente, mas constitutiva do sujeito (sujeito da linguagem, segundo Lacan, 1966), opaca, lugar do equívoco e, portanto, lugar da cultura e da ideologia, o que anularia a possibilidade de vislumbrar a tradução como veículo, transporte de uma língua para outra. Nessa medida, somos levados a afirmar a identidade do tradutor – como, aliás, de qualquer sujeito – como passageira, instável, sempre em movimento, em constante mutação e, principalmente, híbrida,

constituída de fragmentos em conflito e em contradição, fragmentos da visão anterior, ideal e idealizada, e fragmentos da subjetividade em transformação, num mundo globalizado (CORACINI, 2005, p. 39).

A autora afirma que no campo da tradução há uma visão sobre o que é traduzir e o que é ser tradutor, além de haver dois procedimentos usados para explicitar essa visão, os quais são: 1) listar características atribuídas à tradução, ao tradutor e à sua tarefa; 2) enxergar o tradutor como vulnerável às condições histórico-sociais em que vive e, também, presente de maneira consciente no texto que traduz.

O primeiro procedimento implica uma visão essencialista da tradução e da linguagem, enquanto a segunda desconfia do sujeito como completo e capaz de controlar os efeitos de sentido e significados que produz, assim como de sua consciência. Sob essa segunda perspectiva, não há como conceber a linguagem de maneira transparente e sim como uma parte que constitui o sujeito, uma vez que ela é o lugar do equívoco e da cultura, da ideologia, e conseqüentemente não poderá exercer a função de transporte de uma língua a outra, visto que, como explica Castro (2017, p. 220), a primeira ação ao traduzir será a leitura do texto-fonte de autoria de outra pessoa, com a consciência de que esse texto pode ter inúmeras, ainda que não infinitas, possíveis interpretações e leituras a partir de suas textualidades. A identidade, então, passa a ser interpretada como algo instável e em constante movimento, de modo que a “fidelidade” do tradutor ao texto de partida e ao autor passam a ser questionadas, imprimindo ao tradutor também a tarefa de autor, pois ao traduzir, inevitavelmente, há modificações e novas interpretações, o que leva à produção de novos significados (CORACINI, 2005, p. 40-43).

Observa-se, então, que as visões sobre a tradução perpassam três eixos, o primeiro sendo com foco no texto ou no autor, o segundo no leitor e o terceiro no tradutor. Com relação ao primeiro eixo, percebe-se a exigência de alto grau de “fidelidade” ao texto de partida, pois esse é visto como detentor de um sentido único, que se mostra nos signos linguísticos que o constituem e precisam ser respeitados e mantidos. O tradutor, por sua vez, seria apenas o “meio, instrumento onde ocorre a passagem de uma língua a outra” (CORACINI, 2005, p. 40). Em contrapartida, o segundo eixo enfatiza os efeitos que o texto produz no leitor, assim como presta atenção na situação, no processo de leitura. O tradutor, nesse eixo, precisa se preocupar com a correspondência semântica, ter consciência dos efeitos que suas escolhas terão sobre o leitor. Por último, o terceiro eixo concebe a tradução como interpretação, transformação e produção de um texto que não poderá ser visto nem como totalmente homólogo por tomar o texto de partida como base, nem totalmente diferente, ainda que a interpretação ocasione em outro texto.

Finalmente, tanto o primeiro quanto o segundo eixo projetam o tradutor como sujeito consciente, que desempenha o papel de intermediário e veículo entre duas línguas ou entre autor/leitor. Todavia, ao adotar a visão do terceiro eixo percebe-se que, independente de desejar uma invisibilidade, o tradutor se faz presente por meio de notas de rodapé, as quais Hattner explicará serem o “*locus* essencial de expressão da voz do tradutor. A nota é enunciação, é o estabelecimento de um diálogo que envolve não só o tradutor com o leitor, mas também o tradutor com o autor, é afirmação, ainda que momentânea e pontual, da(s) identidade(s) do tradutor” (1994, p. 34), do mesmo modo que as escolhas tornarão sua tradução singular, ainda que semelhante a outras em certos aspectos, é a partir disso que o sujeito tradutor define sua identidade instável, deslizante, que muitas vezes escapa, assim como a linguagem (CORACINI, 2005, p. 42-49). Ademais, estima-se que as discussões sobre a visibilidade do tradutor também tenham contribuído para teorias e pesquisas que surgiriam com os Estudos da Tradução Feminista, sobre a qual será debatido no subtópico a seguir.

3.2 A TRADUÇÃO E O FEMINISMO: VERTENTES SUBVERSIVAS

Ao longo da história, a tradução e a mulher foram tratadas como inferiores e secundárias ao original e ao homem, de modo que o vocabulário utilizado se baseava em preceitos sexistas, de “fidelidade” e de libertinagem, porém, esse era, diversas vezes o caminho encontrado por algumas mulheres para se inserirem no mercado de literatura.

Durante longos períodos históricos, a escrita foi considerada uma atividade produtiva/masculina, o que impediu o acesso de muitas mulheres ao mundo literário como autoras. A tradução, tida como atividade reprodutiva, era percebida como feminina e, desta forma, converteu-se na válvula de escape pela qual algumas mulheres puderam entrar no mundo literário (CASTRO, 2017, p. 227).

O domínio sexual é percebido por Millet (1970, p. 23-24) como a forma de pensamento mais irretorquível da cultura humana, visto que ela propaga um conceito de poder que se encontra estritamente em mãos masculinas. Essa tentativa de soberania é percebida não somente através da literatura e da tradução, mas também ao notar que as divindades judaico-cristãs são masculinas, a ética, os valores, a filosofia e até a arte acabam sendo, em maioria de criação masculina, algo que ocasionou o desenvolvimento de uma política social baseada em: 1) temperamento, formação da personalidade baseada em estereótipos dos dois sexos; 2) status,

maneira persuasiva de preconceito que garante a superioridade masculina sobre a feminina e 3) papel, código de condutas, gestos e atitudes elaborados de acordo com cada estereótipo dos sexos.

Essa política social não é, de maneira alguma, comum à natureza humana, ela é derivada de uma sociedade patriarcal, como garante Millet (1970, p. 26), cuja consequência foi a criação de duas culturas distintas para cada um dos sexos que são determinadas desde a infância e continuam ditando como serão desde comportamento até profissões e vestimentas na vida adulta.

Diante disso, Simon (1996, p. 7-8) argumenta que a tradução feminista surge como um estudo que propõe que o foco seja direcionado ao projeto de escrita, no qual tanto a autora ou autor quanto a tradutora e o tradutor participam, uma vez que esta ou este se envolve e investe no material a ser traduzido, afastando a concepção de ser um processo automatizado, imposto ou organizado por uma autoridade cultural. Utilizar estratégias de tradução feminista permite que o texto-alvo seja visto como uma extensão do texto-fonte, cujas práticas constituam-se da diferença e não da derivação (WALLMACH, 2006, p.3), pois,

ao invés de enxergar o processo de tradução como a busca pela fidelidade, como fixar um mesmo sentido em outro idioma, a tradução se mostra aberta para criação, ampliação de fronteiras, bem como aberta a novas maneiras de lidar com futuras diferenças. Isso tem tido implicações de longo alcance para as estratégias utilizadas durante o processo de tradução, não menos importante é a noção da fidelidade ao original ser entendida como algo a ser louvado ao invés de descartado. Essa prática impacta em outros mitos enraizados na tradução, como a necessidade do tradutor de permanecer invisível no processo de tradução, ou a ideia de que a tradução preserva o sentido exato por meio das linguagens, também tem-se o mito da objetividade e transparência da tradução e da primazia do texto de partida (WALLMACH, 2006, p. 43)⁹

Diante disso, a diferença se apropria de teorias e meios, assim como os adapta, de acordo com Meng (2019, p. 10), de modo que sustentem a escrita e a tradução, desafiando as noções de transparência e sentido único que permeiam os estudos mais tradicionais da tradução, de maneira que as mulheres adquiram liberdade para criar e se manifestar em suas produções escritas e tradutórias, além de expor do texto o que costuma ficar suprimido, evidenciando as

⁹ instead of viewing translation as faithfulness, as fixing the same meaning in another language, translation is seen as allowing further room for play, extending boundaries, and opening up new avenues for further difference. This has far-reaching implications for the strategies used in translating a text, not least of which is the idea that "unfaithfulness" to the original is seen as something to be praised rather than censored. This in turn impacts on other myths now entrenched in translation, such as the necessity for the translator to remain invisible in the translation process; the idea that translation preserves exact meaning across languages; the myth of objectivity and transparency of translation, and the primacy of the source text (WALLMACH, 2006, p. 43)

inúmeras possibilidades interpretativas, uma vez que as tradutoras precisam formar ideias sobre o texto de partida na estrutura da língua de chegada, fazendo com que o processo de busca por uma paridade entre frases ou termos difíceis do texto de partida demandem estratégias criativas para obterem um texto final (WALLMACH, 2006, p. 4-14). A tradução, portanto, não é criada a partir do nada, nem da vontade da tradutora, contudo, ela é tecida por um caminho semântico advindo de outro texto cujos fios, que podem ser entendidos como as formas linguísticas, estruturas e sintáticas do texto de chegada, são novas. Esses “fios” tecidos pela tradutora são considerados as manifestações de estratégias linguísticas e criativas utilizadas no processo tradutório (WALLMACH, 2006, p. 4-14).

Simon (1996, p. 7-8) explica que a tradução feminista é consciente das escolhas e do modo como traduz os textos-fonte, sendo essas as conexões que permitem a observação de como a tradução estrutura e direciona os processos contínuos e intelectuais de transmissão. Os caminhos percorridos pela tradução são entendidos como envolvidos, emaranhados em materiais que os cercam, com os quais eles se envolvem e influenciam, inteiramente, o processo de transferência, e não mais como automáticos, impostos ou organizados por uma cultura extremamente racional. Esses processos começam desde a escolha do objeto a ser traduzido, que pode envolver uma ideia de “resistência” contra o cânone quando a tradutora busca um texto que desafie os clássicos de literatura estrangeira da língua-alvo (WALLMACH, 2006, p. 8).

Desse modo, o estudo da tradução feminista trouxe à luz o fato de o gênero não ser a identidade primária que emerge do fundo do ser, como pontua Simon (1996, p. 7-8), mas sim uma construção enunciada em diversas áreas. Uma das áreas identificadas por teóricas feministas é a linguagem, que passou a ser entendida como um lugar de significados disputados, no qual os sujeitos se testam e também provam a si mesmos. A linguagem intervém e contribui ativamente no processo de criação de significado. Por outro lado, a tradução comunica, reescreve e manipula o texto de maneira que esse seja aproveitado por uma segunda cultura, um público com uma outra linguagem. Assim, Simon (1996, p. 11-13) explica que a linguagem pode ser utilizada como uma intervenção cultural, parte de um esforço de alteração das expressões de dominação, seja no nível dos conceitos, da sintaxe ou da terminologia.

O processo de tradução passa a ser visto como fluido nos sentidos, assim como outras formas de escrita, para que os extremos sejam abandonados e aquilo que está no entre-lugar se torne o foco de investigação, como as identidades de gênero. Simon (1996, p. 13-15) afirma

que o trabalho da tradutora amplia as próprias dimensões a partir do momento em que a verdade supostamente escondida deixa de ser procurada e passa a ser recriada. A partir do exposto, a autora cita três práticas usadas pela tradução feminista: 1) Suplementação, que compensa as diferenças entre as linguagens e clama pela intervenção da tradutora nesse processo; 2) Uso de prefácios e notas de rodapé, chama atenção ao processo de tradução, ao mesmo tempo que elaboram um retrato do possível leitor; 3) *Hijacking*, apropriação, por parte das tradutoras feministas, de texto cujas intenções não são necessariamente feministas. Porém, há ainda, a transtextualização que surgiu com o modernismo no Brasil. Simon (1966, p. 15-26) explica que essa prática de destronar os cânones e optar por formas não consideradas clássicas, envolve uma consciência transgressiva e associada à tradução feminista, que implica em expandir e desenvolver o texto de partida, não deformá-lo, pois a tradução não se baseia em uma simples transferência, mas em um processo continuado da criação e circulação de significado em uma ampla rede de textos e discursos sociais. Portanto, a escrita feminista e a prática da tradução se unem de maneira que os textos envolvam uma retórica na qual a subjetividade é considerada.

Em concordância com a teoria de Simon, von Flotow (1997, p. 24-25) discorre sobre as tradutoras terem assumido o direito de questionar os textos sob uma perspectiva feminista, assim como interferirem e modificarem-no quando eles se afastarem deste ideal. Ao interferirem nos textos-fonte de maneira política, as tradutoras focalizam sua própria ação tornando perceptíveis traços misóginos e patriarcais na linguagem, o que permite a eliminação ou modificação deles por terem sido identificados, além de demonstrarem ter poder de fazer escolhas e tomarem decisões com relação ao trabalho que estão realizando. Von Flotow (1997, p. 27) expõe o fato de nenhum ato de escrita ou tradução ser neutro, sendo a reescrita feminista a transformação da tradução em um ato político que tem o objetivo de tornar as mulheres mais visíveis e presentes tanto na linguagem quanto na sociedade. Assim, como aponta Federici (2017, p. 140), as tradutoras feministas subvertem os códigos linguísticos dos textos-fonte para que seja possível transmitir valores culturais diferentes, cujo foco central seja o gênero.

Não existe a possibilidade de uma tradução neutra a partir das estratégias de tradução feminista pois, como explica Wallmach (2006, p. 14)¹⁰, “uma tradução não é criada a partir do nada, ela é tecida por um caminho semântico que começa em outro texto, cujos fios – as formas, estruturas, sequências sintáticas da língua-fonte – são novos” e seriam esses fios que

¹⁰ A translation is not created from nothing; it is woven from a semantic pattern taken from another text, but the threads — the target language (TL) linguistic forms, structures, syntactic sequences - are new (WALLMACH, 2006, p. 14)

corresponderiam às manifestações criativas advindas das estratégias de tradução feminista. Da mesma forma como Simon expõe algumas das estratégias consideradas efetivas a ela, Wallmach (2006, p. 15-18) divide cinco categorias que podem ser aplicadas em uma tradução feminista: 1) Substituição, considerada por ela a mais comum e a mais próxima de um processo de recodificação, pois ela implica em transportar parte do texto-fonte o que for relevante ao texto-alvo; 2) Repetição, subdividida em apropriação ou empréstimo léxico, que implica em um item do texto-fonte ser repetido ou transferido diretamente do texto-fonte ao alvo; 3) Apagamento, outra estratégia considerada pela autora como comum e inevitável em traduções, pois ela resume-se em não representar no texto-alvo algo contido no texto-fonte; 4) Adição, o qual figura como o processo inverso ao do apagamento, uma vez que se comporta como um item linguístico, cultural ou textual que aparece no texto-alvo, mas não no texto-fonte. A estratégia de adição pode ser considerada a mais criativa das mencionadas, visto que há probabilidade de ter sido intencional e ser a que mais permite a diferença entre os textos. A quinta e última categoria é a de 5) Permuta, ou compensação, a qual não visa uma transferência direta de um signo do texto-fonte ao texto-alvo, embora esteja presente no texto-alvo em uma posição diferente do texto-fonte. Ademais, pode-se expandir a compensação para as notas de rodapé, nas quais haverá uma extensão de significados expressos que não caberiam em continuidade com o restante do texto.

Em consonância às estratégias de tradução feminista debatidas por Wallmach (2006), tem-se o que Von Flotow (2020, p. 181-183) demoninou macroestratégias e microestratégias. As macroestratégias consistem: 1) Prefácios de tradução com explicação de desafios enfrentados, frequentemente incluindo textos literários e teorias políticas como exemplo. A teórica explica que ao adotar estratégias feministas, a tradutora já fala abertamente sobre opiniões políticas e estratégias textuais que empregou. O uso dos prefácios exerce, nesse caso, uma função de justificativa e de explicação do ativismo intelectual da tradução feminista, de modo que possa mobilizar novas ideias feministas, além de conhecimento, tornando o movimento acessível às leitoras e leitores.

O prefácio da tradutora possibilita um espaço para discussão sobre os princípios feministas, bem como histórias, conceitos e desafios específicos da tradução; eles

permitted the translator to become visible as an active and highly skilled producer of knowledge (VON FLOTOW, 2020, p. 181)¹¹

Além dos prefácios de tradução, tem-se: 2) O uso de notas de rodapé, que servem a um propósito similar ao dos prefácios, uma vez que elas marcam e discutem problemas linguísticos específicos, enfatizando a presença e envolvimento da tradutora no processo de tradução (VON FLOTOW, 2020, p. 181). Logo, tanto prefácios quanto notas de rodapé permitem tradutoras e editoras direcionarem atenção a questões feministas da tradução e/ou do texto de partida, explicando abordagens e informando intenções. Seguindo, a próxima macroestratégia é a: 3) não tradução, von Flotow (2020, p. 182) corrobora sobre nem todo texto ter o mérito de ser traduzido, fazendo da não tradução uma estratégia efetiva ao considerar a seleção de textos que sejam proveitosos, inspiradores e informativos ao feminismo. Finalmente, A última macroestratégia consiste em: 4) Buscar editoras que garantam a publicação e divulgação de material feminista, assim como manter contato com editoras e editores, pesquisadoras, revisoras e críticas feministas.

As microestratégias, então, serão aquelas que irão abordar o: 1) Uso de itens lexicais femininos e 2) Uso de neologismos. O primeiro, visa a escolha de itens lexicais no texto que tornem o feminino mais visível gramaticamente, uma vez que,

Há uma tendência em diversas línguas de priorizar as formas masculinas e assumir, garantir (por meio de dicionários, gramáticas e outros materiais pedagógicos) que os itens lexicais masculinos, pronomes e outros referentes incluam as mulheres de forma padrão [...]

Não há formas femininas com frequência, de modo que as mulheres não são explicitamente incluídas na língua. Elas são, de fato, excluídas pela gramática. Uma tradução feminista e uma estratégia de escrita trata esse problema usando, intencionalmente, apenas as formas femininas, ou criando-as, além de produzir versões inesperadas de formas masculinas e femininas que chamam atenção do leitor ao problema de gênero no idioma. (VON FLOTOW, 2020, p. 182-183)¹²

¹¹ Translator prefaces provide the space for a discussion of feminist principles, histories and concepts as well as specific translation challenges; they allow the translator to become visible as an active and highly skilled producer of knowledge (VON FLOTOW, 2020, p. 181).

¹² There is a tendency in numerous languages to give precedence to masculine forms and to assume and assert (via dictionaries, grammar books and other pedagogical material) that the masculine form of lexical items, pronouns and other referents includes women by default. [...] There are often no feminine forms, and women are therefore not explicitly included in the language. They are, indeed, explicitly excluded by the grammar. One feminist translation and writing strategy addresses this problem by deliberately using only feminine forms, or creating them, or producing unexpected versions of masculine and feminine forms which draw the reader's attention to the problem of gender in language. (VON FLOTOW, 2020, p. 182-183).

A autora aponta que essa prática subverte práticas convencionais de leituras e alerta quem lê ao desequilíbrio gramatical no uso da linguagem. Como outra alternativa, tem-se o uso de neologismos, o qual se mostrou como um desafio por desconstruir o padrão masculino da linguagem na escrita feminista. Von Flotow (2020, p. 183) explica que esse uso “zomba da língua, abre espaço às inovações feministas e chama atenção à necessidade de a língua expressar os interesses e perspectivas femininas”¹³.

A visibilidade na tradução feminista é de tamanha importância que a questão da autoria também é ressignificada, de acordo com Federici (2017, p. 140), uma vez que a inserção do nome da tradutora ganha relevância equivalente a do nome de quem escreveu a obra, tornando essa tradutora uma coautora por ter a correspondência do texto nas mãos de sua interpretação e escolhas. Destarte, uma mulher tradutora que se identifica dessa forma, manifesta sua responsabilidade com o texto-alvo e com a comunidade para a qual ele se destinará, pois assume sua posição como agente cultural e se posiciona ideologicamente, colidindo, em muitas situações, com os valores e normas esperados e impostos por uma sociedade patriarcal.

Ainda que seja evidentemente custoso o trabalho das tradutoras feministas para se inserirem no campo da tradução e terem suas vozes aceitas e ouvidas, mesmo com inúmeras estratégias de tradução efetivas, Castro (2017, p. 221) corrobora sobre o fato de acabar havendo consenso com a ideologia dominante (patriarcal) caso não haja uma ideologia feminista particular em tradução;

Assim, os feminismos constataram que o fato de não subscrever de forma consciente uma ideologia particular em tradução implica aderir de forma inconsciente à ideologia dominante (patriarcal), aquela que possuem todas as sociedades, e que é dominante tanto em sentido numérico quanto porque apoia os interesses da classe dominante, o que a obriga a disfarçar-se e operar no nível do inconsciente (CASTRO, 2017, p. 221).

Ademais, a favor da visibilidade da tradução feminista, Federici (2017, p. 150) aponta para o uso dos paratextos a favor da discussão de escolhas lexicais, explicações sobre uma tradução com inserção da linguagem feminina, entre outros. A estudiosa acredita que tal prática possibilita uma autorreflexão para o público-alvo, visto que é muito mais comum haver prefácios e/ou posfácios de tradução do que uma manipulação direta no texto de partida. Diante

¹³ It mocks this language, makes space for feminist innovation and draws attention to the need for language to express women's interests and perspectives. (VON FLOTOW, 2020, p. 183).

disso, o próximo tópico abordará brevemente a questão dos paratextos na visibilidade da tradutora, e também do tradutor.

3.3 PARATEXTOS

Como citado alguns capítulos atrás, o uso de prefácios e notas de rodapé é uma das ferramentas da tradução feminista que busca dar voz e visibilidade à tradutora e ao tradutor. Tanto os prefácios e os posfácios, quanto as notas de rodapé, o título, até mesmo uma entrevista ou algo que proporcione um suporte midiático à obra são considerados por Genette (2009, p. 12) como paratextos, pois ele explica que esses conjuntos de escritos podem apontar diversas inferências sobre a obra-fonte.

Um elemento de paratexto, se pelo menos consiste numa mensagem materializada, tem necessariamente um *lugar*, que se pode situar em relação àquela do próprio texto: em torno do texto, no espaço do mesmo volume, como o título ou o prefácio, às vezes, inserido nos interstícios do texto, como os títulos de capítulo ou certas notas; chamarei de *peritexto* essa primeira categoria espacial, com certeza a mais típica e da qual trataremos nos onze primeiros capítulos. Ainda em torno do texto, mas a uma distância mais respeitosa (ou mais prudente), todas as mensagens que se situam, pelo menos na origem externa do livro: em geral num suporte midiático (conversas, entrevistas), ou sob a forma de uma comunicação privada (correspondências, diários íntimos e outros). A essa segunda categoria eu batizo, na falta de um termo melhor, de *epitexto*, e que ocupará os dois últimos capítulos. Como deve, doravante, ser automático, *peritexto* e *epitexto* dividem entre si, exhaustivamente e sem descanso, o campo espacial do paratexto; dito de outra forma, para os amantes de fórmulas, *paratexto* = *peritexto* + *epitexto*. (GENETTE, 2009, p. 12)

Embora se ocupe somente dos paratextos da obra-fonte, Genette (2009, p. 12) traz reflexões acerca desses elementos de maneira que possam ser aplicadas em outros contextos, como por exemplo com relação ao lugar em que aparecem; à data de aparecimento ou desaparecimento; ao modo como existem, se são verbal ou não; às particularidades com as quais se comunicam; a quem se destinam e de quem se destinaram, além das funções que podem exercer. Acrescentando ao que Genette teoriza sobre paratextos, Carneiro (2015, p. 116) discorre sobre o lugar em que aparece do nome de quem traduz:

a obrigatoriedade legal de localização do nome do tradutor, no Brasil, é na ficha catalográfica. Qualquer outra localização é determinada pelo editor ou pelas regras da coleção, que, em última instância, derivam de decisões editoriais. O fato de o nome do tradutor constar na página de rosto já é uma benesse, que dirá constar na capa. Tal como em relação ao nome do autor, a localização do nome do tradutor com destaque maior ou menor em local mais visível e/ou com tipo maior depende de sua

notoriedade, que pode ser acadêmica, o fato de ser professor universitário, ter títulos de pós-graduação ou ser especialista naquele autor ou obra ou aural, o fato de ter obras publicadas em seu nome. Tradutores-escritores recebem bem mais destaque na capa do que os tradutores profissionais não escritores, ou mesmo tradutores acadêmicos. (CARNEIRO, 2015, p. 116)

A partir disso, a teórica cria uma hierarquia da aparição do nome do tradutor na obra traduzida, na qual o primeiro lugar é na capa, junto ou abaixo do nome do autor; o segundo é na contracapa; o terceiro, nas orelhas; o quarto, na folha de rosto ou folhas iniciais; o quinto, no verso da folha de rosto (página de créditos); o sexto, na ficha catalográfica e o sétimo e último, não consta (CARNEIRO, 2015, p. 117).

Além do nome do tradutor, Carneiro (2015, p. 118) expõe que “os elementos paratextuais são instáveis e podem surgir e desaparecer de uma edição para outra, mesmo em se tratando de obras originais” e, então, divide os prefácios, um tipo de elemento paratextual que Genette (2006, p. 145) define como “espécie de texto limiar (preliminar ou pós-limiar), aural ou alógrafo, que consiste num discurso produzido a propósito do texto”, em duas possibilidades, de modo que na primeira entrariam os prefácios que abordam questões como o autor-fonte, a obra-fonte e afins, enquanto no segundo ficariam os que se referem ao processo tradutório, às escolhas, às dificuldades, entre outros.

As designações de Genette (2006, p. 159-172) são um pouco distintas e específicas, pois ele divide em 1) prefácios alógrafos, que há a possibilidade de ser uma produção póstuma, o qual em caso de tradução pode ser assinado pelo tradutor. É possível acontecer, ainda, do tradutor-prefaciador comentar sua própria tradução, contudo, em casos como esse, seu prefácio deixa de ser alógrafo. Outro tipo de prefácio mencionado é o 2) prefácio aural, em que funciona como uma espécie de prefácio de segundo grau, em que o autor comenta se concorda ou não com seu crítico sobre o exposto em seu texto. Tem-se, também, prefácios chamados 3) pré-póstumos, derradeiros ou tardios, os quais podem cumprir função de recuperação que foram deixadas vazias por uma ausência ou faltas anteriores, bem como outras funções justificadas pela longa distância temporal e pela proximidade da morte. Mais um tipo de prefácio é o 4) posterior, incluso em edições seguintes à primeira, considerado posterior pela data, mas original para os novos leitores. A principal função de um prefácio posterior é lidar com a reação dos primeiros leitores e da crítica, tanto quanto a assinalação de correções feitas nesta nova edição e a função de assumir um texto repudiado originalmente.

Ademais, não somente os tipos de prefácios são debatidos pelos teóricos como também os passos que podem ser seguidos para a elaboração de um, como aponta Carneiro (2015, p. 119-120). Dessa forma, o movimento um seria a apresentação da edição, enquanto o movimento dois seria a biografia do(s) autor(es), dentro do qual teria os passos 2a. que se relacionaria aos fatos históricos, 2b. à escola literária de pertencimento desse autor e 2c. a fontes e influências para a escrita da obra. O movimento três consistiria em apresentar o conjunto da obra e a obra específica, contendo o passo 3a. que cuidaria do significado da obra específica no conjunto da obra, o passo 3b. que abarcaria a análise literária (estilo, temas, construção literária) e o passo 3c. que traria os exemplos concretos. O movimento quatro cuidaria das dificuldades ou peculiaridades tradutórias, sendo responsável pelo passo 4a. com exemplos concretos. Finalmente, o quinto movimento justificaria o projeto tradutório com os passos 5a. e a descrição do projeto, 5b. e as contribuições teóricas, 5c. e as possíveis deficiências da tradução e 5d. finalizando com uma perspectiva humilde, com ou sem pedido de desculpas. A estudiosa explica que nem sempre os prefácios dos tradutores apresentam todos esses itens ou, nem sempre seguem a ordem elaborada por ela neste trabalho, sendo essa uma linha mestra de análise e não uma prescrição rígida.

Por outro lado, não somente com prefácios, mas uma divisão também pode ser encontradas em algumas notas, as quais Genette (2009, p. 284-288) classifica como notas autorais assuntivas, comuns e assinadas pelos autores; notas autorais denegativas e, por fim, notas alógrafas autênticas, escritas por editoras ou tradutores. Pode-se ter, ainda, notas actorais autênticas, que seriam notas introduzidas numa biografia ou estudo crítico pelo seu objeto; notas alógrafas fictícias e actorais fictícias, quando são notas de personagens narradores. Contudo, por possuir inúmeros estatutos enunciativos, é possível haver combinações diversificadas, como nota autoral sobre texto narratorial ou nota editorial sobre texto autoral. O teórico considera as notas essencialmente complementares, ocasionalmente sendo digressivas e, raramente de comentários, porém, contendo definições de termos ou definições usadas no texto; indicação de algum sentido específico ou figurado; traduções de citações inclusas no texto que sejam em língua estrangeira, ou o inverso; referências às citações; indicações de fontes ou afins; detalhes de algum acontecimento do texto; argumentos complementares ou digressões. Contudo, Carneiro (2015, p. 119) elucida o fato de muitas vezes as notas exercerem um papel contrário ao de proporcionar visibilidade ao tradutor:

O fato de terem um espaço na edição para apresentarem suas ideias poderia parecer, à primeira vista, uma boa oportunidade para os tradutores saírem das sombras e

marcarem posições de valorização de seu trabalho. Porém, o que se vê na maior parte das vezes é uma repetição *ad nauseam* de chavões e ideias feitas que só servem para esvaziar essa oportunidade de afirmação e desperdiçar a chance de exercer uma agentividade mais comprometida com um reposicionamento social da profissão. As recorrências no gênero prefácio de tradutor reforçam a posição subserviente, falsamente humilde e pouco inovadora de seus elaboradores. (CARNEIRO, 2015, p. 119)

O posicionamento contra ou a favor das notas entre tradutores é um assunto recorrente nos Estudos da Tradução, segundo Cardellino Soto (2015, p. 89-90), contudo, o estudioso afirma serem o espaço de solucionar problema que as notas possuem, além de serem negligenciadas a ponto de notar-se que não havia publicações sobre o assunto em periódicos da área ou em discussões de teóricos que debatem sobre a visibilidade do tradutor. Em contrapartida, Cardellino Soto explica o uso das notas de tradutores surgirem, ainda que esporadicamente, na metade do século XX.

Embora segundo Gérard Genette as notas existam desde a Idade Média, é somente a partir da segunda metade do século XX que algumas contribuições sobre as notas dos tradutores começam a surgir, de forma mais ou menos esporádica, na esteira do desenvolvimento do pensamento sobre tradução que seria marcado pelo surgimento da disciplina dos Estudos da Tradução. Essas contribuições são muito esparsas, fragmentárias e assistemáticas, na maior parte menções feitas quase em passant no escopo de estudos e tratados mais abrangentes sobre tradução, e principalmente de caráter prescritivo (CARDELLINO SOTO, 2015, p. 90)

Ainda assim, Rodrigues (2010, p. 56-57) reforça que as notas evidenciam as singularidades das traduções, uma vez que escolhas que interferem na interpretação do texto-alvo serão feitas pelos tradutores, essas escolhas podem distanciar ou aproximar o tradutor do autor, bem como do leitor, dependendo de como forem redigidas, bem como podem criticar ou elogiar o autor.

Essas características indicam algumas das inúmeras possibilidades que um tradutor tem ao lidar com um autor, com um texto a ser traduzido. [...] Tradicionalmente, uma das questões que se colocava era qual seria o limite da liberdade do tradutor, esses limites seriam condicionados pela recuperação de sentidos do texto original ou das intenções dos autores. A pesquisa contemporânea, entretanto, vem disseminando a noção de que o tradutor não retira sentidos de um texto, mas os constrói. Para alguns, isso acarretaria a ausência de limites ou a total liberdade interpretativa do tradutor. Mas não é o que ocorre: trouxe traduções publicadas a partir de 1939 para evidenciar que os tradutores sempre produziram sentidos. Cascudo, Carvalho, Milliet e Lacombe são tradutores que inserem seus sentidos nos prefácios, nos textos ou nas notas, buscando estabelecê-los definitivamente. (RODRIGUES, 2010, p. 57)

Diante disso, a autora explica que novas possibilidades interpretativas são adquiridas, uma vez que escolher entre o acolhimento ou questionamento desse outro, o outro o tradutor revela forças conflitantes que agem sobre ele, sendo possível estabelecer uma ética que regule o comportamento do tradutor a qualquer tempo e em qualquer lugar.

Para as notas, duas tipologias são utilizadas para dividi-las quando elas revelam informações sobre o processo tradutório: a primeira evidencia as chaves de leitura e a segunda, as chaves de tradução. As chaves de leitura podem ser compostas pelas intervenções eruditas, que abordam informações não essenciais ao texto e não foram elaboradas pelo autor-fonte; conotações culturais ou linguísticas, que cuidam daquilo que supostamente o leitor-alvo não entenderia sem as notas e, por fim a perda de conotações culturais ou linguísticas que ocorre devido às diferenças entre os sistemas linguístico-culturais da tradução e do texto-fonte. Por outro lado, as chaves de tradução são compostas por notas que informam o leitor sobre algo estar escrito na língua-fonte; notas que explicam uma modificação na conotação do texto-alvo, tanto por não ter encontrado solução, quanto pela solução implicar o empréstimo de outro termo, levando o tradutor a explicar, então, o motivo de sua escolha e, finalmente, notas que informam sobre uma interpretação pessoal, na qual o tradutor tem a oportunidade de se manifestar sob uma ótica de autor (CARNEIRO, 2015, p. 91-92).

Outras três categorias de notas explicadas na pesquisa de Cardellino Soto (2015, p. 93) são: 1) notas como meio para solucionar um problema que não foi resolvido no texto; 2) nota como espaço integrante e inseparável da tradução, resultado de uma interpretação subjetiva advinda de condições particulares e direcionada a um público específico, diferente do imaginado pelo autor; e 3) notas como lugar que o tradutor usa de maneira consciente e deliberadamente para tratar de dificuldades, angústias e problemas. A partir dessas três categorias o estudioso explica que:

há um *continuum* entre os três posicionamentos que vai de considerar o tradutor um mero transmissor e esclarecedor de conteúdos para um público de língua diferente àquela da “versão original” do texto, até um produtor consciente de uma leitura peculiar daquela versão, alguém que se manifesta livre e criativamente tanto no texto da tradução quanto nas N.T (CARDELLINO SOTO, 2015, p. 93-94)

Embora as notas abordem tantos assuntos relacionados à obra, seja na parte editorial, de enredo ou contexto, Genette (2009, p. 285) clarifica o fato de as notas poderem ser, ainda mais que os prefácios, de leitura facultativa, nem sempre causando prejuízo à leitura e, sendo endereçadas apenas aos leitores que possuírem interesse em lê-las. O estudioso entende esses

leitores interessados como sendo aqueles que tomam a iniciativa por si mesmo, responsabilizando-se por suas escolhas a todo momento. Diante disso, torna-se ainda mais significativo compreender os paratextos em geral, ainda que neste trabalho o foco seja nos paratextos tradutórios e suas funções, pois são eles que permitem uma busca por traços relevantes a respeito de quem traduz, como a interpretação do texto-fonte por quem efetivou a tradução; as estratégias que foram utilizadas no processo tradutório (TORRES, 2014, p. 93-95); a função desse paratexto (RODRIGUES, 2010, p. 56-57) e, ainda, a situação desse tradutor no mercado editorial (CARNEIRO, 2015, p. 117).

Finalmente, Carneiro (2015, p. 125) sugere que pesquisadores que desejem fazer pesquisas sobre os paratextos do livro traduzido devam pensar em algumas questões específicas, como: 1. A existência de prefácios, posfácios ou introduções do tradutor na edição; 2. A ênfase em tradução em algum desses prefácios, o destaque sobre a tradução da obra em específico e o teor dessa menção; 3. A presença de outros prefácios, posfácios, introduções de outros autores que falem de ou da tradução e o modo e proporção em que isso acontece; 4. A menção ao tradutor ou à tradução em diferentes elementos paratextuais como orelha, quarta capa, dados biográficos dos tradutores etc.; 5. A posição do nome do tradutor: destaque (capa, quarta capa), menção comum (folha comum), menção legal (ficha catalográfica); 6. Quando a biografia do tradutor estabelece e intervém na posição de destaque do nome de quem traduz na edição – “o estudo da biografia e a visibilidade social do tradutor não têm um interesse em si mesmas, mas lançam luz à visibilidade paratextual do tradutor” (GORDON, 2020, p. 125); 7. Leitura do texto para depreender a visibilidade textual do tradutor e leitura paratextual para visibilidade paratextual.

Diante do exposto, em busca de pôr em prática o abordado até o momento sobre a importância dos paratextos na visibilidade do tradutor, o capítulo a seguir analisará os paratextos de duas traduções de *Frankenstein ou o Prometeu Moderno*, uma traduzida por Márcia Xavier de Brito e publicada pela editora Darkside em 2017, e a outra traduzida por Christian Schwartz e publicada pela editora Penguin em 2015.

4 *FRANKENSTEIN OU O PROMETEU MODERNO*, DE MARY SHELLEY

Por ser considerado um clássico da literatura inglesa, tanto quanto da literatura de horror, a história de Victor Frankenstein e seu monstro tem sempre um espaço nas estantes das novas gerações. Escrito em 1818, já considerado como domínio público, o livro de autoria de Mary Shelley passou a ser traduzido por diversas editoras e publicado em diferentes formatos, com distintas edições. A tradução publicada em português brasileiro mais antiga encontrada nessa pesquisa foi a de 1994, da Companhia das Letras, elaborada por Ruy Castro. Segue-se à dele uma de 1996 e uma de 1997, assim como algumas dos anos 2000 e, até mesmo, edições recentes de 2020 e 2021, como mostrado na tabela a seguir.

Tabela 1 – Traduções de *Frankenstein* escritas por homens

Tradutor	Editora	Ano
Ruy Castro	Companhia das Letras	1994
Éverton Ralph	Ediouro	1996
Miércio Araujo Jorge Honkis	L&PM Editores	1997
Pietro Nasseti	Martin Claret	2001
Marcos Maffei	Ática	2009
Roberto Leal Ferreira	Martin Claret	2012
Bruno Gambarotto	Hédra	2013
Christian Schwartz	Penguin	2015
Alexandre Barbosa de Souza	Via Leitura	2017

Santiago Nazarian	Zahar	2017
Rodrigo Machado	FTD Educação	2019
Silvio Antunha	Ciranda Cultural	2019
Santiago Nazarian	Zahar	2020
John Rock	Não encontrado, sem ficha catalográfica	2020
Roberto Leal Ferreira	Martin Claret	2021
Otávio Albano	Lafonte	2021
Luis Reyes Gil	Autêntica	2021

Fonte: A autora da dissertação (2022)

Percebe-se que, mesmo sendo um livro de autoria feminina, tanto a primeira tradução, quanto traduções mais recentes da obra foram feitas e tem sido feitas por homens, reforçando uma exclusão da mulher no meio literário que vem de longa data. Simon (1996, p. 2) explica que as mulheres se voltaram à tradução quando se viram proibidas de elaborar seus próprios textos, como uma tentativa de se expressar publicamente, buscar voz ativa em meios políticos, renovar as tradições literárias, além de utilizarem a tradução como meio de aprendizagem durante o século XIX e XX. Ademais, a tradução teve papel importante em movimentos sociais que as mulheres participavam, como a luta contra a escravidão. Contudo, um século depois estima-se que, embora muitas conquistas tenham sido feitas, a luta por mais espaço no meio literário e, nesse caso, tradutório, ainda se faz necessária, pois em meio a tantas traduções masculinas, tem-se apenas sete traduções elaboradas por mulheres do objeto de estudo deste trabalho, *Frankenstein ou o Prometeu Moderno*. Ao comparar as tabelas, verifica-se que enquanto a primeira tradução de *Frankenstein* feita por um tradutor data de 1994, a primeira

tradução de *Frankenstein* elaborada por uma tradutora acontece apenas no ano de 2014, vinte anos após.

Tabela 2 - Traduções de *Frankenstein* elaboradas por mulheres

Tradutora	Editora	Ano
Adriana Lisboa	Nova Fronteira	2014
Doris Goettems	Landmark	2016
Marcia Xávier de Brito	Darkside	2017
Rafaela Caetano	Excelsior	2019
Sheila B. Koerich	Não encontrada	2020
Fatima Pinho	Pandorga	2021
Sofia Soter	Amoler	2022

Fonte: A autora da dissertação (2022)

Diante dessa diferença de quantidade de traduções feitas por mulheres e homens, considera-se importante ressaltar o propósito das escritoras e tradutoras feministas, que buscavam emancipar as mulheres de uma opressão patriarcal da linguagem, bem como representar suas próprias especificidades se apropriando e renovando essa linguagem, de modo que fosse identificada e debatida essa concepção que pressupõe a mulher e a própria tradução, independente de quem traduz, aos degraus mais baixos na escada da sociedade literária (MENG, 2019, p. 3). Estima-se que mais traduções feitas por mulheres, de livros de autoria feminina, contribuam para uma resignificação da questão de inferioridade das mulheres na tradução,

além de permitir que haja a renovação linguística que as tradutoras e escritoras feministas buscam.

Considerando o exposto, optou-se por escolher uma tradução feita por uma mulher, para analisar as estratégias utilizadas para o processo final da tradução de *Frankenstein*, além de observar como se dá a visibilidade da tradutora na edição escolhida. Por outro lado, a escolha também foi por uma tradução masculina como contraste na análise, de modo que fosse possível verificar a importância de ainda mais traduções elaboradas por mulheres. Com relação às edições escolhidas, da Penguin, de 2015, escrita por Schwartz foi selecionada por conter uma cronologia sobre a vida de Shelley, bem como uma introdução a respeito desse assunto, além de trazer a introdução escrita por ela para a edição de 1831 e apêndices dos textos de 1818 e 1831 e, ainda, uma introdução escrita por Percy Shelley mas também por ser de uma editora de renome e parte do selo da Companhia das Letras, extremamente relevante para o mercado literário nacional. Enquanto a edição da Darkside, de 2017, elaborada por Xavier, foi selecionada por ser constituída de duas introduções de diferentes versões da obra, assinadas por Mary Shelley, uma de 1818 e uma de 1831, incluir, ainda, uma introdução assinada por Xavier, e contos no final do livro, mas, também, pela editora possuir uma proposta diferente de publicação, com foco em atingir um público mais jovem, ainda que trabalhe com clássicos como *Frankenstein*.

4.1 OS PARATEXTOS NAS TRADUÇÕES DE FRANKENSTEIN

A análise se dará primeiro com relação aos paratextos encontrados nas duas traduções de *Frankenstein*, sendo a da editora Penguin, de 2015, e a da editora Darkside, de 2017, para, só então, se debruçar sobre as questões de estratégias de tradução e o modo como isso impactou os sentidos e identidade da tradutora e do tradutor.

4.1.1 Os paratextos da tradução de 2015

Publicada em 2015 pela editora Penguin-Companhia, a edição de *Frankenstein* traduzida por Christian Schwartz conta com uma introdução assinada por Maurice Hindle, uma nota ao texto sem assinatura, um prefácio de Mary Shelley à obra de 1831 e um de Percy Shelley

à de 1818, além disso, também é carregada de notas e inclui um posfácio assinado por Ruy Castro. Ademais, possui apêndices com excertos das versões anteriores do romance de Mary Shelley, uma cronologia da vida da autora e sugestões de leituras referente tanto à própria autora, quanto a sua obra.

O quadro 1, abaixo, trará um excerto da nota ao texto contida na edição mencionada para análise inicial.

Quadro 1 - Nota ao texto da edição de Frankenstein da editora Penguin (2015)

Texto-alvo Schwartz
A primeira edição de Frankenstein foi publicada anonimamente em 1818, em três volumes, pelos editores londrinos Lackington, Hughes, Harding, Mavor e Jones. Uma segunda edição, em dois volumes, foi publicada em 1823, dessa vez trazendo o nome de Mary Shelley. A terceira edição, em um só volume, saiu em 1831 como o número 9 da coleção Standard Novels, publicada por Bentley e Colburn. O texto publicado aqui se baseia nessa terceira edição e contém toda a revisão final de Mary Shelley. (SHELLEY, 2015, p. 45).

Fonte: A autora da dissertação (2022)

A nota acima aborda questões de publicação do romance, cita versões, a edição utilizada como referência para a tradução, portanto, estima-se que a autoria seja de Christian Schwartz por lembrar seu leitor, já no começo de sua nota, que o texto que será lido é uma tradução e por enfatizar de onde partiu para elaborar esse texto de chegada, ainda que de modo discreto, sem usar especificamente a palavra ‘tradução’, mas sim dizer que “O texto publicado aqui se baseia nessa terceira edição”, muito provavelmente buscando uma paridade ao texto de partida, pois, segundo Coracini (2005, p. 40-43), há, no campo de estudos da tradução, uma concepção sobre o que é traduzir e como quem traduz deve proceder, advinda desde o prescritivismo que listava características ao tradutor e suas tarefas, impactando na identidade que o tradutor assumiria para si mesmo e transmitiria em suas traduções e estratégias. Poder-se-ia inferir que retomaria ao decorrer do texto alguma contribuição sobre o processo tradutório da narrativa, contudo, quem escreveu a nota se debruçou somente sobre questões de revisão feitas até a publicação da edição que foi escolhida como referência, exemplificado no quadro 2, a seguir.

Quadro 2 - As revisões feitas no texto-fonte

Texto-alvo Schwartz
Para a edição de 1831, ela não apenas reescreveu “esses dois primeiros capítulos” como dividiu o primeiro capítulo original em dois novos capítulos 1 e 2, e o antigo capítulo 2 se tornou o capítulo 3. No entanto, as mudanças realizadas consistiram em bem mais do que apenas melhoramentos estilísticos, apesar de Mary ter declarado, em sua “Introdução da autora” de 1831, não ter mudado “parte alguma da história nem [incluído] nenhuma nova ideia ou circunstância”. (A afirmação de Mary Shelley de que a história permaneceu intocada em “sua essência e substância” é bastante verdadeira.). (SHELLEY, 2015, p. 46).

Fonte: A autora da dissertação (2022)

O quadro acima traz um trecho do prefácio que aborda revisões feitas por Shelley para a edição de 1831, e ainda que esteja nomeado como “nota ao texto”, o conteúdo da nota se encaixa no que Carneiro (2015, p. 118) explica ocupar a primeira categoria de prefácios, a qual aborda o autor-fonte, a obra-fonte, entre outros, enquanto a segunda seria a que discorre sobre o processo tradutório. Observa-se, contudo, que entre a inserção de informações sobre a obra-fonte revisada pela autora, quem escreveu a nota acrescenta comentários interpretativos a respeito dessas revisões, dando sua opinião sobre as afirmações feitas pela autora. Os parenteses com a interpretação do autor da nota podem ser consideradas como uma forma de visibilidade, visto que há uma quebra na mera transmissão de informação e esclarecimento de conteúdo para uma produção e uma manifestação livre de subjetividade no texto.

Ademais, notou-se que embora não haja menção do processo tradutório, das dificuldades encontradas e um debate sobre as escolhas feitas, a pessoa que redigiu a nota optou por continuar a redigir essa espécie de análise da narrativa a partir das revisões feitas pela autora, como observado no quadro 3, a seguir.

Quadro 3 – Análise da narrativa na nota ao texto

Texto-alvo Schwartz
Se existe a tentativa de suavizar a identificação de Elizabeth com a “antiga” Mary Shelley, as descrições de Victor, no romance de 1831, representam um claro esforço nostálgico para evocar a presença de seu amado Percy. Assim como no esboço de Walton sobre Frankenstein, essa nostalgia do passado feliz também se evidencia na mudança do destino da lua de mel de Victor e Elizabeth, de Coligny — residência de Byron no verão de 1816 — para o lago de Como. (SHELLEY, 2015, p. 47).

Fonte: A autora da dissertação (2022)

O terceiro quadro demonstra uma análise do texto não mais voltada à língua, mas sim às possíveis influências e referências trazidas na obra pela autora e, no caso do excerto escolhido, uma alusão à sua vida pessoal. A nota ao texto, então, é bastante completa em questão de informações acerca da autora na época em que escreveu a obra e das modificações e sugestões de acontecimentos externos contidos na narrativa, se encaixando no movimento dois e em alguns passos do movimento três de análise de prefácios esclarecido por Carneiro (2015, p. 119-120). O movimento dois consiste em apresentar a biografia da autora, com passos divididos em fatos históricos; escola literária da autora e fontes e influências para a escrita da narrativa, ao passo que o movimento três se preocupa em mostrar o conjunto da obra-fonte e a obra-fonte em si, contendo os passos de se encarregar da análise literária e discorrer sobre temas, enredos, construção literária e o último passo que traria os exemplos. Contudo, não há créditos ao fim da nota, não sendo explícita sua autoria, a qual, como mencionado anteriormente, presume-se que seja de Christian Schwartz por esclarecer que o texto a ser lido é baseado na última versão de *Frankenstein* revisada por Mary Shelley. Por ter ampla formação em literatura, em diferentes universidades, Schwartz teria um domínio para escrever análises literárias, assim como poderia ter abordado o processo tradutório na nota em questão. Portanto, acredita-se que a não menção da autoria seja um primeiro indício de invisibilidade do tradutor, ou mesmo que a nota não seja de autoria de Schwartz, da invisibilidade de sua autoria.

O nome de Schwartz vai aparecer pela primeira vez na folha de rosto, a qual é hierarquizada por Carneiro (2015, p. 117) como o quarto lugar de visibilidade do tradutor, sendo o primeiro a capa, o segundo a contracapa e o terceiro a orelha, enquanto a invisibilidade completa do tradutor seria no sétimo e último, por não constar o nome no texto-alvo. A invisibilidade pode acontecer por diversas questões, inclusive mercadológicas, como o foco em vender a obra como sendo apenas de Mary Shelley por ela ser uma autora consagrada, o que impacta em buscar a maior semelhança possível com o texto-fonte, levando o leitor a pensar que está em contato com somente uma voz, no caso a da autora-fonte. Todavia, existem estratégias que auxiliam na visibilidade de outras vozes na obra-fonte, como as notas que abordam a tradução e possibilitam o leitor a identificar a obra como uma tradução, a exemplo do quadro a seguir.

Quadro 4 – Notas com explicações de escolhas tradutórias

Texto-alvo Schwartz
No original, keeping, “A observação da correta relação entre as representações de objetos mais próximos e mais distantes numa imagem; a observação da harmonia da composição, portanto” (Shorter Oxford English Dictionary). (SHELLEY, 2015, p. 318).

Fonte: A autora da dissertação (2022)

Na segunda carta da narrativa, tem-se Walton escrevendo para sua irmã, refletindo sobre sua vida e explicando que seus sonhos chegaram mais longe, mas “falta-lhes (como dizem os pintores) *perspectiva*” (SHELLEY, 2015, p. 67). O tradutor optou por puxar uma nota de rodapé em “perspectiva” e explicar sua escolha mostrando o termo em inglês e trazendo uma definição do dicionário de inglês da Oxford. Ao agir dessa forma, Schwartz permite que o leitor tenha consciência de que o texto que ele tem em mãos passou por outra autoria, uma coautoria, em um idioma diferente, ou seja, relembra esse leitor que ele está em contato com uma tradução sem reforçar explicitamente tal fato. Esse tipo de estratégia garante maior visibilidade ao processo de tradução e ao tradutor, auxiliando cada vez mais na aceitação dessa segunda voz no texto-fonte.

No entanto, não são encontradas na edição somente notas com relação ao processo tradutório, pois, foi possível observar, ainda, notas que acrescentaram questões de contexto da época em que a narrativa se passou, as quais foram exemplificadas no quadro 5, mostrado abaixo.

Quadro 5 – Notas com explicações do contexto da época

Texto-alvo Schwartz
Escravos sempre trêmulos. No contexto, refere-se à “trêmula” população italiana sob jugo austríaco nos séculos XVIII e XIX. (SHELLEY, 2015, p. 318).

Fonte: A autora da dissertação (2022)

Ao narrar o encontro dos Frankenstein com Elizabeth quando criança, Schwartz optou por não traduzir a frase em italiano “*schiaivi ognor frementi*”, e acrescentar uma nota de rodapé com a tradução da sentença. A nota apresenta uma relação com a escolha tradutória feita por Schwartz, visto que ele explica o contexto de usar “trêmulos” de modo que evite possíveis

equívocos de interpretação e esclareça a relação da população “trêmula” italiana que estava subjugada pela austríaca no período mencionado. Essa nota, em específico, pode se encaixar em uma das tipologias explicadas por Carneiro (2015, p. 91-92), que seria a que evidencia as chaves de leitura, composta por notas que cuidam do que o leitor supostamente não entenderia sem a nota, uma vez que o leitor não precisa, necessariamente, ter conhecimento histórico para a compreensão da obra.

Em conjunto às notas de contexto, pode-se ter, ainda, as notas que Genette (2009, p. 284-288) designa para referenciar as fontes, como observado no quadro 6, logo abaixo.

Quadro 6 – Notas com referências

Texto-alvo Xavier
Mil e uma noites, Quarta Viagem de Simbad, o Marinheiro. (SHELLEY, 2015, p. 319)

Fonte: A autora da dissertação (2022)

A nota está presente em uma passagem em que Frankenstein está falando sobre seu objetivo de reviver a matéria morta e se compara com um personagem de Mil e uma noites. Logo, Schwartz acrescenta uma nota simples contendo o nome do livro e o conto em que se encontra a passagem referenciada na narrativa. A nota nesse caso, como explica Genette (2009, p. 284-288), possui uma função complementar, apenas a de indicar de onde a autora tirou a passagem citada na narrativa, sendo esse, um tipo de nota de leitura facultativa do leitor-alvo, uma vez que nem sempre influenciará em sua compreensão da narrativa a informação de referências a parte feitas pela autora (GENETTE, 2009, p. 285).

Encontrou-se 42 notas na edição traduzida por Christian Schwartz e, em sua maioria, eram notas com referências, contextualização ou, como o quadro 7, a seguir, abordará, notas com informações complementares sobre a autora ou à obra.

Quadro 7 – Notas com informações complementares

Texto-alvo Xavier
De acordo com a “Introdução da autora”, de 1831, Mary Shelley iniciou o conto original com essas palavras (ver p. 71). (SHELLEY, 2015, p. 319)

Fonte: A autora da dissertação (2022)

A nota do quadro 7 é relativa ao início do capítulo cinco da narrativa, o qual começa “Foi numa noite lúgubre de novembro” (SHELLEY, 2015, p. 105). Schwartz insere uma nota

relacionando-a com um comentário feito na introdução da autora, também contida na edição, sobre ter sido essa a frase que iniciou o conto que deu origem ao que viria ser a narrativa. Esse tipo de nota se encaixa no que Carneiro (2015, p. 91-92) elucida como notas com intervenções eruditas, as quais abordam informações que não são primordiais ao texto e não foram criadas pelo autor-fonte, além disso, pode-se considerar que tais notas sejam consideradas a um público-alvo diferente daquele imaginado pelo autor-fonte (CARDELLINO SOTO, 2015, p. 93), inclusive por serem opcionais sua leitura.

Por fim, Carneiro (2015, p. 125) elenca sete questões que pesquisadores sobre os paratextos podem observar ao estudar a visibilidade do tradutor, dentre as sete, nesta análise verificou-se três delas e uma podendo ser incerta. A primeira seria a existência de prefácios, posfácios ou introduções do tradutor, tem-se uma nota ao texto e, como mencionado, não consta a autoria, supõe-se que seja de Christian Schwartz, contudo, não carrega seu nome. A segunda seria a menção do tradutor em diferentes elementos paratextuais, isto é, faz-se possível observar o nome do tradutor na folha de rosto e na ficha catalográfica. O terceiro encontrado é a posição do nome, a qual se encaixa na menção comum e na menção legal, ao passo que a última categoria seria a visibilidade textual e a paratextual, notou-se uso de estratégias de tradução para a narrativa, como será discutido posteriormente, em que o tradutor marcou a presença da sua interpretação tradutora, uma delas foi o uso paratextual de notas de rodapé.

Dessa forma, é possível observar que embora não seja a visibilidade ideal, o nome de Schwartz aparece na quarta posição da hierarquia de Carneiro (2015), bem como o tradutor encontra estratégias para se fazer presente no texto-alvo por meio de outros paratextos, como uma nota ao texto, a qual estima-se que seja de sua autoria por tratar de aspectos de outras edições e revisões de *Frankenstein*, algumas poucas notas de rodapé, nas quais mencionou aspectos contextuais da obra, outras vezes históricos e, também, tópicos relacionado às suas escolhas tradutórias, lembrando sutilmente o leitor-alvo de que o texto havia passado por outras mãos que não fossem unicamente as de Mary Shelley e garantindo seu espaço de coautoria.

4.1.2 Os paratextos da edição de 2017

A edição publicada em 2017 pela Darkside, além de ilustrações, capa dura e cores fortes, também conta com duas introduções assinadas por Mary Shelley de diferentes versões

da obra, uma de 1818 e uma de 1831. Ademais, inclui uma introdução assinada por Xavier que trata de assuntos referentes a inspirações da criação da obra e vida da autora, como mostra o quadro a seguir.

Quadro 8 – Parte da Introdução contida na edição de *Frankenstein* da editora Darkside (2017)

Texto-alvo Xavier
Nuvens negras cobriam os céus da <i>villa</i> Diodati, uma luxuosa casa às margens do lago Genebra, na Suíça. Em uma noite de tempestade, ano de 1816, daquele que foi considerado “o verão que nunca aconteceu”, um grupo de jovens amigos reuniu-se ao redor da lareira para contar histórias de terror. O cenário não poderia ser mais perfeito. A luz bruxuleante da velas nos castiçais entrecortadas pela claridade dos relâmpagos que, de tempos em tempos, iluminavam as janelas e o ribombar dos trovões incitavam a imaginação do grupo de jovens ilustres. (SHELLEY, 2017, p. 15)

Fonte: A autora da dissertação (2022)

O excerto traz uma parte da introdução em que a tradutora discorre sobre a criação de *Frankenstein*, na noite chuvosa que Mary Shelley passou na casa de Byron com outros escritores, esse tipo de comentário contendo informações a respeito da autora concorda com o que Carneiro (2015, p. 119-120) denomina ser o movimento dois de análise dos prefácios, pois ele se preocupa com a biografia da autora, tendo passos que expõem fatos históricos sobre a vida dela; a escola literária que pertencia e fontes e influências importantes para a escrita da narrativa. Observa-se um teor de contação de histórias no estilo do discurso escolhido por Xavier para iniciar sua introdução à edição de 2017, a qual vai seguir até chegar a “parte I” em que a tradutora discorre sobre as versões publicadas de *Frankenstein*. Uma linguagem mais literária não é comum em introduções, porém, visto que uma parte da introdução vai abordar o contexto de criação da obra e vida da autora, ao invés de se deter em questões de tradução, por exemplo, estima-se que optar por expor as informações dessa maneira visibilizem o trabalho da tradutora com a linguagem, deem voz a ela, ainda que não esteja falando do processo tradutório propriamente dito, possivelmente por questões decididas no projeto tradutório com a equipe e a editora, as quais delimitam termos e condições em contrato para a elaboração do texto-alvo.

A linguagem literária como a exposta no quadro acima segue somente até a parte I da introdução, na qual a tradutora vai expor diferentes versões do romance em questão, como observado no quadro 9.

Quadro 9 – Parte I da introdução: as versões de *Frankenstein*

Texto-alvo Xavier
A primeira edição do romance Frankenstein contou com apenas quinhentas cópias e foi publicada em três tomos, em Londres, no ano-novo de 1818. A versão corrigida da cópia de 1818, apresentada em 1832 para a sra. Thomas em Gênova, contém uma série de acertos feitos pela própria Mary Shelley. Nessa cópia encontramos uma nota da autora, ao final do segundo capítulo, tomo I, afirmando que deveria reescrever aquele capítulo, caso fosse reeditar a obra, pois a escrita estava muito infantil e o enredo, mal desenvolvido. Essa cópia encontra-se atualmente na Pierpont Morgan Library, em Nova York (SHELLEY, 2017, p. 18).

Fonte: A autora da dissertação (2022)

No quadro acima, obtém-se informações referentes à obra, algumas de suas publicações, versões corrigidas e informações sobre quantidades de cópias etc. Esse tipo de informação acrescenta ao conhecimento do leitor a respeito da obra-fonte e da autora, não revelando qualquer explicação sobre questões concernentes ao processo de tradução, fazendo, dessa forma, com que a introdução se encaixe na primeira categoria de prefácios exposta por Carneiro (2015, p. 118), justamente por essa categoria se ocupar do autor e obra-fonte. A segunda categoria seria sobre o processo de tradução, caso a introdução abordasse questões referentes a esse assunto, seria garantida maior visibilidade ao trabalho de tradutora de Xavier, por debater sobre dificuldades, escolhas, estratégias utilizadas no texto-alvo, reforçando ao leitor-alvo que o texto em mãos é uma tradução e que nele contém mais uma voz além da voz de Mary Shelley.

Além de uma parte dedicada à criação da obra-fonte e outra às suas revisões e edições, Xavier discorre, em um outro momento, sobre a relação do mito de Prometeu com a narrativa de Mary Shelley, a exemplo do trecho do quadro 10, a seguir.

Quadro 10 – Parte II da introdução: a relação com o mito de Prometeu

Texto-alvo Xavier
A figura de Prometeu, que aparece no título completo da obra de Mary Shelley, foi outra constante naquele verão. Segundo a mitologia, Prometeu foi um titã que roubou o fogo dos deuses, ato que o fez sofrer a sina cruel de ter o fígado comido por uma águia todos os dias, durante trinta mil anos. Na variante das Metamorfoses, de Ovídio, Prometeu criou um homem do barro e de partes de animais e lhe conferiu a vida com a centelha do fogo celestial que roubara da carruagem do sol. Essa versão da história de Prometeu era a preferida de Mary na infância, visto que seu a publicara em uma coletânea de mitos clássicos (SHELLEY, 2017, p. 19-20)

Fonte: A autora da dissertação (2022)

Nessa parte da introdução a tradutora faz uma espécie de análise explicando a relação entre a figura criada por Mary Shelley e a clássica figura de Prometeu, da mitologia grega. A parte dois da introdução dessa edição concorda com o passo do movimento três explicado por Carneiro (2015, p. 119-120) que se debruça fortemente sobre a análise literária e debate sobre enredo, estilo, temas, construções literárias, além de também trazer exemplos concretos que seria outro passo do movimento explicado pela autora. Essa análise serve como um suporte extra ao leitor, o qual tem a possibilidade de compreender a sua maneira a obra-alvo sem que haja necessidade de fazer essa ligação com o mito grego, mas que pode acrescentar um ponto de vista antes de iniciar a leitura e fazer sua própria interpretação. Contudo, pressupõe-se que o espaço propiciado à tradutora para que essa parte fosse escrita e interpretada por ela, assim como a parte mais literária mencionada anteriormente, sejam degraus a menos a subir em busca da visibilidade na cocriação da edição em questão, com as possibilidades que lhe foram permitidas, ainda que não ideais, por não tratarem abertamente do tópico da tradução.

Presume-se que por ser uma edição comemorativa de aniversário da obra, o foco da introdução tenha recaído com maior ênfase na vida pessoal da autora e na influência causada pela criação da história por aproximar mais o público-alvo do contexto de criação e reforçar o lado mercadológico, ainda assim, ressalta-se a importância de ter sido o nome da tradutora a assinar essa introdução, pois isso contribui ainda mais para que haja uma visibilidade do papel que ela exerce nessa edição de *Frankenstein*, bem como demonstra o entendimento da tradutora sobre seu papel ao se apropriar de escolhas durante seu processo de criação da introdução que marcassem sua presença e a fizessem aproximar a autora do público-alvo, reforçando estratégias estudadas pela Tradução Feminista, que garantem maior participação da tradutora no processo criativo dos textos, evidenciando a não neutralidade nos atos de escrita, como menciona Von Flotow (1997, p. 27).

A não menção ao processo tradutório, às escolhas, às diferenças linguísticas etc., em prefácios, é um dos fatores invisibilizadores do papel exercido por tradutoras e, nesse caso por Xavier, que não tem seu papel de tradutora destacado nem após sua assinatura do prefácio. Silva (2000, p. 75-78) explica que a identidade e a diferença são criações linguísticas que só podem ser instituídas pela fala. Diante disso, nenhuma delas poderia ser vista fora do sistema de significação no qual adquirem sentido, ou seja, não indicar a posição exercida pode contribuir para um enfraquecimento de uma parte da identidade de tradutora, a qual, além de exercer uma profissão que tem buscado por mais reconhecimento, também conta com uma mulher traduzindo uma obra de autoria feminina.

Ademais, a falta de visibilidade ideal da tradutora é reforçada ao seu nome constar somente na folha de rosto, a qual Carneiro (2015, p. 117) hierarquiza como a quarta posição de visibilidade do nome do tradutor junto as folhas iniciais, são sete categorias elencadas pela teórica, sendo a última a não menção do nome de quem traduz. Federici (2017, p. 140) afirma, ainda, que a inserção do nome da tradutora obtém tanto significado quanto o nome de quem escreveu a obra por tornar essa tradutora uma coautora que terá em mãos o texto de chegada com suas interpretações e escolhas. A partir disso, a mulher que exercer a função de traduzir e se identificar como tradutora, contribuirá manifestando sua responsabilidade com o texto de chegada e o público de chegada que esse texto se destina, bem como reconhecerá sua posição como agente cultural ao se posicionar de forma ideológica ainda que colida, em diversas situações, com valores e normas esperadas de uma sociedade patriarcal.

Em consonância com o prefácio, tem-se as notas, consideradas uma estratégia de visibilidade dos Estudos da Tradução Feminista (SIMON, 1996, p. 13-15), tanto quanto dos Estudos da Tradução como um todo. A edição traduzida por Márcia Xavier contém 55 notas, sendo a primeira nota a trazida no quadro 11, a seguir.

Quadro 11 – Primeira nota da edição

Texto-alvo Xavier
Mary Shelley, “Introdução à edição de 1831”, p. 27 deste volume. [As notas são da Tradutora, salvo indicação contrária.] (SHELLEY, 2017, p. 16)

Fonte: A autora da dissertação (2022)

A primeira nota com que o leitor tem contato na edição da Darkside, é uma nota referente a uma citação de uma introdução de Mary Shelley à edição de 1831, na qual ela conta como pensou a história e o que esperava que o leitor sentisse ao ler. Logo abaixo da nota que Genette (2009, p. 284-288) vai classificar como notas que indicam fontes, encontra-se chaves e entre essas chaves o escrito “As notas são da Tradutora, salvo indicação contrária”, sendo, então, denominadas de notas alógrafas autênticas por Genette, por terem sido escritas pela tradutora. A partir dessa informação, a leitora ou o leitor se torna consciente de que toda vez que estiver em contato com qualquer nota que não for indicado o contrário, ela ou ele estarão, de maneira consciente, em proximidade com a voz de Xavier. Ao que parece, foi dada a liberdade para a tradutora de assinar e publicar notas ao longo da narrativa de modo que

considerasse relevante (conforme será verificado ao decorrer desta análise). Diante disso, nota-se a importância das notas para a visibilidade do tradutor, o qual tem sua singularidade evidenciada por meio das notas, como pontua Rodrigues (2010, p. 56-57), pois suas escolhas também contribuirão para a construção de sentido e para o afastamento ou aproximação do tradutor com o autor, tanto quanto do leitor, dependendo de como forem expostas.

A tradutora utilizou-se das notas para expor ao leitor, ainda, informações sobre edições anteriores de *Frankenstein*, como pode ser observado no quadro 12, abaixo.

Quadro 12 – Notas com informações extras

Texto-alvo Xavier
Na primeira versão de 1818, a menina Elizabeth é filha da irmã (SHELLEY, 2017, p. 48)

Fonte: A autora da dissertação (2022)

O quadro traz informações sobre uma passagem da narrativa que está contando sobre como a família Frankenstein conheceu Elizabeth. Em nota a essa parte, Xavier opta por acrescentar a informação de que na primeira edição do romance havia uma configuração diferente entre os personagens, assim como fez Schwartz em um quadro analisado sobre como Mary Shelley começou um capítulo e foi a mesma forma que ela iniciou a narrativa. Tipos de notas como esses são considerados intervenções eruditas, por serem exemplos de informações não elaboradas pelos autores-fontes, mas inseridas nas edições, explicado por Carneiro (2015, p. 91-92). Esse tipo de nota garante a quem tem contato com a nota uma informação extra mas não necessariamente impacta a leitura do texto-alvo, sendo, dessa forma, de leitura facultativa, segundo Genette (2009, p. 285), que considera alguns tipos de nota como endereçadas somente a leitores interessados em lê-la, não prejudicando a leitura daquele que não a ler. Contudo, o espaço de fala dos tradutores para poderem se fazer presente é essencial, visto que, de acordo com Hattnher (1994, p. 34), a nota é enunciação e estabelece um diálogo que envolve além do tradutor e do leitor, mas, também, de quem traduz e o autor, afirmando, ainda que de forma momentânea e pontual a(s) identidade(s) de quem traduz.

Das 55 notas mencionadas na edição da Darkside traduzida por Xavier, muitas se encaixam no que Genette (2009, p. 284-288) caracteriza como notas que trazem argumentos complementares ou digressões, a exemplo do quadro 13.

Quadro 13 – Notas que trazem informações para compreensão histórica e/ou cultural

Texto-alvo Xavier
Os síndicos são magistrados em Genebra, membros escolhidos entre as famílias aristocráticas mais importantes para governar a república (SHELLEY, 2017, p. 48)

Fonte: A autora da dissertação (2022)

As notas servem como uma maneira de lidar com termos que diversas vezes são considerados intraduzíveis por aquele que traduz; assim, é uma estratégia para contornar uma possível lacuna de informação na tradução. Nem sempre as informações são de extrema relevância para a compreensão da história, as quais apenas complementam uma possível dúvida ou curiosidade do leitor. O quadro 13 mostra uma explicação cultural e histórica sobre o termo “síncico” que se refere à ocupação dos ancestrais do narrador, porém, em seguida temos a informação de o pai do personagem também fazer parte de cargos públicos, não sendo, dessa forma, difícil associar a profissão de síndico também a algo semelhante. De acordo com a divisão das chaves de leitura (CARNEIRO, 2015, p. 91-92), o exemplo citado se encaixaria nas intervenções eruditas, que abordam informações não essenciais ao texto e que não foram elaboradas pelo autor-fonte, uma vez que parte de uma estratégia da tradutora acrescentar **essa informação devido à escolha** do termo traduzido, que seria “síncico”, os aristocratas de Genebra que eram escolhidos para governar a república, como mostra a nota do quadro acima.

Além de explicação cultural, informações não essenciais à compreensão da narrativa, as notas também podem, segundo Genette (2009, p. 284-288) trazer referências, como é o caso do quadro 14, a seguir.

Quadro 14 – Notas com referências

Texto-alvo Xavier
No original: Like one, that on a lonesome road / Doth walk in fear and dread, / And having once turned walks on, / And turns no more his head; / Because he knows, a frightful fiend / Doth close behind him tread. Samuel Taylor Coleridge. <i>The Rime of the Ancient Mariner</i> . [ed. Bras.: A balada do velho marinheiro, seguido de Kubla Khan. Trad. Alípio Correa de Granca Neto. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005. p. 176] (SHELLEY, 2017, p. 77)

Fonte: A autora da dissertação (2022)

A nota se refere a uma passagem do poema *The Rime of the Ancient Mariner* inserida na narrativa enquanto Frankenstein descreve como se sente após dar vida ao seu monstro e sair para andar pela cidade. Verificou-se que, ao invés de traduzir por si mesma, Xavier utilizou

uma tradução já publicada do poema, a tradução de Alípio Correa de Granca Neto, e se apropriou da nota para possibilitar ao leitor ter contato com o poema na língua-fonte e também referenciou a tradução utilizada. Como mencionado, essa nota se encaixa no que Genette (2009, p. 284-288) explica sobre notas trazerem referências às citações, porém, por também trazer o texto-fonte, na mesma nota encontra-se o poema em sua língua-fonte. Considerou-se a escolha de Xavier por utilizar uma tradução já feita do poema como uma valorização do trabalho de tradução dos colegas de profissão, visto que a tradução feita por Granca Neto é de 2005 e a de Xavier de 2017, a possibilidade de novos leitores terem contato proporciona visibilidade ao trabalho já feito por outro tradutor, uma vez que a tradutora já estava traduzindo a narrativa inteira e poderia até mesmo utilizar essa estratégia a seu favor para poder focar no texto de Shelley.

Em uma nota anterior sobre *The Rime of the Ancient Mariner*, Xavier também referencia o autor, contudo, nessa nota ela acrescenta um comentário, exposto no quadro 15.

Quadro 15 – Notas com informações complementares

Texto-alvo Xavier
Verso de “The Rime of the Ancient Mariner”, de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834). Coleridge foi uma influência significativa para Mary Shelley, visto que costumava frequentar a casa da autora, pois era muito amigo de seu pai, William Godwin. (SHELLEY, 2017, p. 38)

Fonte: A autora da dissertação (2022)

Nesse trecho, Walton está escrevendo a sua irmã e diz que está zarpando à “terra de brumas e neves” e Xavier acrescenta a nota com a referência ao poema de Coleridge. Contudo, além da referência, a tradutora insere informações complementares sobre a relação do poeta com a autora, aproveitando a menção da autoria do poema para se fazer presente, mais uma vez, no texto. Essa intervenção da autora pode ser entendida por alguns como um papel contrário ao de visibilidade, como aponta Carneiro (2015, p. 119) ao explicar sobre notas e prefácios de tradução, por acreditar que muitas vezes tais intervenções não acrescentam informações relevantes ao público-alvo. No caso de Xavier, não tem-se prefácios e notas direcionados somente ao processo tradutório, porém, acredita-se que a interferência da autora por meio das notas e dos prefácios em situações como a do quadro 15, em que ela acrescenta informações, reforça ao leitor-alvo sua presença no texto-alvo e o faz refletir sobre não estar em contato somente com a voz da autora, principalmente pela nota em questão do quadro trazido mencionar a vida da autora, se encaixado na categoria de notas esclarecida por Cardellino Soto (2015, p.

93) como as notas que são inseparáveis das traduções e advêm de um lugar particular, diversas vezes direcionadas a um público diferente daquele imaginado primeiramente pelo autor.

Outras intervenções possíveis pelas notas e explicadas de acordo com as chaves podem ser, ainda, de tradução, para explicar algumas questões mais relacionadas ao texto-fonte e ao texto-alvo do que tópicos culturais e históricos, como exposto no quadro 16, em que Xavier explica o motivo de ter escolhido manter uma sequência específica dos meses em sua tradução.

Quadro 16 – Notas com explicação da escolha

Texto-alvo Xavier
Mantivemos aqui e nos meses citados a seguir a cronologia original, pois provavelmente trata-se de erro tipográfico ocorrido na edição de 1831. Isso fica evidente no capítulo XIX, onde Victor afirma que ele e Clerval chegaram na Inglaterra no “início de outubro”, p. 165 deste volume. (SHELLEY, 2017, p. 160)

Fonte: A autora da dissertação (2022)

A explicação da nota acima com relação à escolha feita pela tradutora de manter os meses da maneira como ela manteve, corresponde tanto às alterações no texto-alvo, visto que houve uma interferência da tradutora a ponto de modificar informações do texto-alvo em prol da coerência no texto-fonte, quanto a uma interpretação pessoal necessária para que a tradutora compreendesse o contexto dos meses mencionados e pudesse priorizar a escolha que fez (CARDELLINO SOTO, 2015, p. 91-92). Ao optar por essa ação, Xavier mostrou-se consciente das decisões tomadas e da maneira com que estava lidando com o texto-fonte, demonstrando um entrelaçamento entre os materiais, bem como uma desautomatização do processo de tradução, como aponta Simon (1996, p. 7-8).

Outro exemplo de interpretação subjetiva por meio de notas, ainda mais evidente que o anterior, é encontrado no quadro 17.

Quadro 17 – Nota interpretativa

Texto-alvo Xavier
A criatura tem uma experiência oposta à de Narciso, o deus mítico grego que se apaixona pela própria aparência ao ver seu reflexo no lago e acaba por transformar-se em uma flor (SHELLEY, 2017, p. 126)

Fonte: A autora da dissertação (2022)

A nota em questão aborda uma cena em que o monstro conta o quão admirado ficava ao observar os moradores do chalé e ao mesmo tempo se aterrorizava ao ver seu próprio reflexo na água. Como já mencionado, as notas contendo a interpretação pessoal são pressupostas pelas chaves de tradução debatidas por Carneiro (2015, 91-92), e pode-se considerar a nota acima como tal, uma vez que a tradutora se faz presente na obra para expor a visão que teve da cena, além de contribuir para a perspectiva que será obtida pelos leitores. Rodrigues (2010, p. 56-57) esclarece que essas notas permitem um distanciamento ou aproximação do tradutor com o autor, bem como com o leitor, dependendo de como forem elaboradas. Portanto, estima-se que a tradutora possa ter tentado uma aproximação tanto com a autora que já se utiliza de várias referências mitológicas e literárias para compor sua narrativa, quanto do público-alvo ao expor seu ponto de vista de forma que se sabe não ser a voz de Mary Shelley contida na nota, dessa forma, ela se apropriou do espaço de fala para se mostrar visível e destacar uma participação ainda mais efetiva no texto-alvo.

Como forma de evidenciar a participação no texto de chegada, com foco na tradução, Carneiro (2015, p. 119-120), apresentou sete questões aos pesquisadores para observarem em suas análises. Na edição traduzida por Xavier, verificou-se que há uma introdução da tradutora na edição, sendo a primeira questão proposta pela autora; também é possível observar a menção da tradutora na folha de rosto, na introdução e na ficha catalográfica, de modo que a menção de quem traduz é a quarta questão pontuada pela teórica; notou-se, ainda, que a posição de visibilidade do nome da tradutora foi a posição comum, com a folha de rosto e a posição legal, com a ficha catalográfica, entrando na quinta questão abordada por Carneiro, e, por fim, a sétima questão tratando da visibilidade a partir da leitura da narrativa, a qual foi verificada e será discutida posteriormente, e a visibilidade paratextual, que também é possível dizer que aconteceu, principalmente em relação ao texto narrativo, como uma estratégia de tradução.

Observou-se, portanto, que os paratextos encontrados na edição de 2017 da editora Darkside contribuem de maneira sutil para uma visibilidade maior da tradutora, visto que é ela quem assina a introdução, ainda que não conste sua função de tradutora junto ao nome, além de ela conseguir expressar sua voz, ideias e interpretações por meio das notas, e de certa forma em partes da introdução, não se mantendo somente em notas culturais e históricas ou linguísticas. Essa sutileza é resquício de uma concepção que foi construída com as primeiras abordagens dos Estudos da Tradução, como a prescritivista, em que há o desejo da voz do outro, nesse caso a tradutora, se manter discreta, ainda que se tenha consciência de as traduções serem plurais, instáveis, híbridas e a voz do tradutor, o outro, sempre estar presente.

4.2 FRANKENSTEIN, OU O PROMETEU MODERNO: ESTRATÉGIAS E ESCOLHAS DE CHRISTIAN SCHWARTZ E MÁRCIA XAVIER DE BRITO.

A seguir, serão abordadas as traduções de Márcia Xavier de Britto e Christian Schwartz escolhidas como objeto de estudo para este trabalho, juntamente a excertos do texto de partida de Mary Shelley publicado pela editora Penguin no ano de 1992. A escolha por manter o texto de Xavier na segunda coluna, ainda que seja posterior ao texto de Schwartz, se deu em busca de priorizar uma análise da tradução feita por uma tradutora, de um texto de autoria feminina, para que ficasse mais evidente o diálogo com os Estudos da Tradução Feminista utilizados como base teórica para esta pesquisa e em destaque com o texto de Shelley para a análise, para só então partir para uma investigação da terceira e última coluna com excertos traduzidos por Schwartz como uma maneira de observar como um tradutor aplicaria, ou não, estratégias que trariam visibilidade ao feminino e quais os efeitos de sentido teriam as estratégias aplicadas pela tradutora e pelo tradutor em cada um de seus contextos, bem como a partir de suas diferentes leituras e interpretações.

O primeiro quadro, então, vai contar com o texto de Shelley na primeira coluna, seguido do excerto de Xavier e, para a terceira coluna o de Schwartz, como explicado acima. Será abordado nele a estratégia de tradução considerada como muito comum pela maneira como funciona, ela é denominada por Wallmach (2006, p. 15-18) de substituição.

Quadro 18 – Estratégia: substituição

Texto-fonte Shelley	Texto-alvo Xavier	Texto-alvo Schwartz
and in the tenth month her father died in her arms, leaving her and orphan and a beggar. This last blow overcame her, and she knelt by Beaufort's coffin, weeping bitterly, when my father entered the chamber. He came like a protecting spirit to the poor girl, who committed herself to his care; and after the interment of his friend he conducted her to Geneva, and placed her under the protection of a relation. Two years after this event Caroline became his wife. (SHELLEY, 1992, p. 34)	No décimo mês, o pai morreu em seus braços, deixando-a órfã e pobre. Esse último golpe a arrasou; e ela estava ajoelhada diante do caixão de Beaufort, chorando amargamente, quando meu pai entrou no aposento. Foi anunciado como um espírito protetor para a pobre moça, que se entregou aos seus cuidados; então, após o enterro do amigo, conduziu-a para Genebra e a colocou sob a proteção de um parente. Dois anos depois desse acontecimento, Caroline tornou-se sua mulher. (SHELLEY, 2017, p. 49)	no décimo mês o pai morreu em seus braços, deixando-a órfã e em situação de mendicância. Rendeu-se a este último golpe, e meu pai, ao adentrar o quarto em que ela se encontrava, viu-a ajoelhada junto ao caixão de Beaufort, chorando amargurada. Meu pai surgiu como um espírito protetor para a pobre moça, que à sua guarida se entregou; depois de enterrar o amigo, ele a levou para Genebra e colocou-a sob a proteção de um conhecido. Dois anos depois desse acontecimento, Caroline tornou-se sua esposa. (SHELLEY, 2015, p. 81).

Fonte: A autora da dissertação (2022)

Logo nesse primeiro quadro, observou-se duas estratégias de tradução distintas partindo dos dois tradutores. Com base no texto-fonte, primeiro quadro à esquerda, faz-se possível identificar a preservação da sequência de fatos enunciados na narrativa pela tradutora Xavier, quadro do meio, a qual, de acordo com Wallmach (2006, p. 15-18), pode ser categorizada como substituição, a mais comum das estratégias pela frequência em que ocorre, por implicar em transportar ao texto-alvo aquilo que se considera importante no texto-fonte. A estratégia utilizada por Xavier se diferencia da escolha de Schwartz no momento em que ele opta por inverter a ordem das informações e terminar com “chorando amargurada”, enquanto Xavier termina com “entrou no aposento” e o texto-fonte de 1992 traz “*entered the chamber*”, ainda que nas linhas finais do excerto, destacadas em negrito, Schwartz tenha mantido a mesma sequência de fatos do texto-fonte, utilizando a estratégia de substituição mencionada.

O uso da estratégia de substituição, utilizada por Xavier reforça um protagonismo de Caroline Frankenstein devido à ordem dos acontecimentos. Durante a leitura, o imaginário do leitor fica concentrado nas ações de Caroline com o falecido pai em seus braços, arrasada e ajoelhada diante do caixão, quando, então, seu futuro marido adentra os aposentos. Enquanto a escolha de Schwartz, de inverter os fatos, troca o foco da cena de Caroline sofrendo pela morte de seu pai para o futuro marido entrando nos aposentos e a observando.

Apesar de parecerem estratégias simples, esses movimentos feitos pela tradutora e pelo tradutor a partir do texto-fonte demonstram a não neutralidade no processo de tradução, uma vez que houve finalidades que os levaram a optar por manter a ordem dos fatos, como o caso

de Xavier, ou modificá-los, como fez Schwartz. Independentemente de parecer que Schwartz teve maior liberdade de criação em seu processo por, talvez, ser mais visível devido à estrutura, pode-se inferir que Xavier contribuiu ativamente à criação de significado a partir da estratégia que escolheu, direcionando o processo de maneira que ocupasse um sentido no texto, demonstrando que não há automatização no processo de tradução e sim uma cadeia de elementos que se entrelaçam e se envolvem, possibilitando a observação da linguagem como lugar de significados disputados em que os sujeitos além de se testarem, também se provam (SIMON, 1996, p. 7-8).

Mais um exemplo do uso da estratégia de substituição é apresentado no quadro abaixo, buscando sempre identificar como essas estratégias impactam na produção de sentido em cada um dos textos de chegada.

Quadro 19 – Estratégia: substituição

Texto-fonte Shelley	Texto-alvo Xavier	Texto-alvo Schwartz
<p>his child became an orphan and a beggar. She continued with her foster parents, and bloomed in their rude abode, fairer than a garden rose among dark-leaved brambles.</p> <p>When my father returned from Milan, he found playing with me in the hall of our villa a child fairer than a pictured cherub – a creature who seemed to shed radiance from her looks and whose form and motions were lighter than the chamois of the hills. The apparition was soon explained. With his permission my mother prevailed on her rustic guardians to yield their charge to her. (SHELLEY, 1992, p. 36-37)</p>	<p>Sua filha tornara-se órfã e pobre. A menina permaneceu com pais adotivos e floresceu, na rude residência, mais bela que um jardim de rosas entre sarças negras.</p> <p>Quando meu pai retornou, de Milão, encontrou, a brincar comigo no saguão de nossa <i>villa</i>, uma criança mais bela que a pintura de um querubim – uma criatura que parecia irradiar brilho e cuja forma e gestos eram mais suaves que os dos cabritos monteses. A aparição logo foi explicada. Com a permissão dele, minha mãe conseguiu persuadir os guardiões rústicos a lhe entregarem o encargo. (SHELLEY, 2017, p. 50)</p>	<p>a filha acabara órfã e mendicante. Permanecia com os pais adotivos e, naquela precária morada, crescia mais bela que uma rosa em meio à folhagem escura das sarças.</p> <p>Quando regressou de Milão, meu pai encontrou, brincando comigo no átrio da villa onde morávamos, uma criança mais linda que os querubins dos quadros — uma criatura da qual parecia irradiar luz e cuja forma e movimento eram mais ligeiros que a camurça das montanhas. Aquela aparição logo lhe foi explicada. Com a permissão do marido, minha mãe convenceu os rústicos guardiões da menina a lhe passarem a responsabilidade por ela. (SHELLEY, 2015, p. 83-84).</p>

Fonte: A autora da dissertação (2022)

A cena representada nos excertos se refere ao momento em que Elizabeth foi adotada pela família Frankenstein e o encontro do pai Frankenstein com a menina, após a chegada dele de uma viagem. Os excertos trazem que Elizabeth tornou-se ou acabou pobre, mendicante e órfã, após a morte de sua família e foi adotada por uma outra que, contudo, não tinha condições de manter o padrão de vida que a menina estava acostumada. Tanto a tradutora quanto o tradutor

utilizaram a estratégia de substituição, de Wallmach (2006, p. 15-18), que leva ao texto-alvo o que se considera importante do texto-fonte, tendo como distinção nos dois textos algumas escolhas lexicais que podem, ou não, trazer diferentes conotações. Alguns destaques do excerto que marcam escolhas mas não se distinguem tanto pela conotação são, por exemplo, “pobre”, de Xavier, e “mendicante”, de Schwartz, bem como o nome do “*chamois of the hills*”, que Xavier traduziu por “cabritos monteses” e Schwartz como “camurça das montanhas”, que são nomes diferentes utilizados para o mesmo animal. Contudo, observou-se que seguindo a descrição, ao falar que Caroline Frankenstein convenceu a família adotiva de Elizabeth a passar a guarda a eles, Schwartz traduziu como “lhe passarem a **responsabilidade** por ela” a partir do texto-fonte de Shelley “*to yield their charge to her*”, sendo, então um dever da família Frankenstein cuidar de Elizabeth a partir daquele momento. Por outro lado, para essa mesma parte, Xavier traduziu como “lhe entregarem o **encargo**”, de modo que “encargo”, de acordo com o dicionário online Michaelis, aparece como uma obrigação ou responsabilidade, mas também como uma tarefa onerosa, sem recompensa, entediante, como um fardo, permitindo que haja uma possibilidade interpretativa com uma conotação mais negativa a respeito da adoção da personagem pela família Frankenstein. As diferenças tradutórias entre os trechos de Xavier e Schwartz demonstram a perspectiva de Hall (2000, p. 78-80) sobre a identidade e a presença não poderem ser vistas fora de seus sistemas de significação cultural e social, nesse caso, o brasileiro, uma sociedade majoritariamente patriarcal, em que a maioria dos homens não aprende a ser pai e pode, diversas vezes considerar a criança como um encargo no sentido mais negativo ou pensar que a responsabilidade, escolha utilizada por Schwartz, recaia mais no colo das mães. Ao notar essa influência do contexto, também verifica-se que a identidade não pode ser reduzida a si mesma, pois ela é uma estrutura que balança e seu processo de significação será fundamentalmente indeterminado, sendo necessário, nesse caso, a subjetividade de quem traduz e a produção de sentido feita a partir das leituras dos textos-fonte.

Seguindo com o reconhecimento de estratégias de tradução utilizadas, no quadro a seguir percebeu-se a aplicação das estratégias de suplementação e adição, como pode ser observado abaixo com exemplos do texto-fonte de 1992, o texto de Xavier (2017) e, por fim, o de Schwartz (2015). Novamente, a escolha por manter o texto de Xavier na segunda coluna do quadro, mesmo sendo posterior ao de Schwartz, se deu buscando um destaque na análise e diálogo com a base teórica utilizada na pesquisa.

Quadro 20 – Estratégia: suplementação e adição

Texto-fonte Shelley	Texto-alvo Xavier	Texto-alvo Schwartz
<p>There was a show of gratitude and worship in his attachment to my mother, differing wholly from the doating fondness of age, for it was inspired by reverence for her virtues and a desire to be the means of, in some degree, recompensing her for the sorrows she had endured, but which gave inexpressible grace to his behaviour to her. Every thing was made to yield to her wishes and her convenience. He strove to <u>shelter her, as wind, and to surround her with all that could tend to excite pleasurable emotion in her soft and benevolent mind.</u> (SHELLEY, 1992, p. 34-35)</p>	<p>Demonstrava gratidão e veneração no relacionamento com minha mãe, diferindo absolutamente dos carinhos tolos de sua idade, pois era inspirado pela reverência às virtudes dela e pelo desejo de representar, em algum grau, um meio de recompensá-la pelo sofrimento por que passara, o que, porém, emprestava uma graça inexprimível à sua postura em relação a ela. Tudo era feito para ceder aos seus desejos e à sua conveniência. Empenhou-se em <u>protegê-la como uma planta exótica é protegida pelo jardineiro, defendendo-a de qualquer vento mais brusco e cercando-a de tudo que pudesse excitar emoções prazerosas em sua mente suave e benévola.</u> (SHELLEY, 2017, p. 49)</p>	<p>Em sua união com minha mãe, ele dava mostras de gratidão e veneração, em tudo diversas da entrega de um amor senil, pois se inspiravam na reverência às virtudes dela e no desejo de ser ele o meio pelo qual, em alguma medida, a esposa fosse compensada pelos sofrimentos que enfrentara; com isso, seu comportamento com ela ganhava a marca de uma graça inexprimível. Tudo era feito de modo a atender-lhe os desejos e a conveniência. Ele se empenhava em <u>protegê-la como um jardineiro protege seu espécime mais exótico de toda ventania hostil, e em cercá-la de tudo quanto pudesse incitar emoção e prazer na mente delicada e benevolente de minha mãe.</u> (SHELLEY, 2015, p. 82).</p>

Fonte: A autora da dissertação (2022)

A suplementação funciona como a intervenção das tradutoras e dos tradutores em busca de lidar com as diferenças linguísticas, como explica Simon (1996, p. 13-15). O texto-fonte traz “*shelter her, as wind*”, que no contexto das traduções apareceu como “protegê-la como uma planta exótica é protegida pelo jardineiro, defendendo-a de qualquer vento mais brusco” por Xavier e “protegê-la como um jardineiro protege seu espécime mais exótico de toda ventania hostil” por Schwartz, os quais acrescentaram itens lexicais ao encadeamento de ideias do excerto e criaram mais um significado devido aos elementos não mencionados no texto-fonte, a exemplo de “planta exótica” e “jardineiro”, estratégia denominada adição por Wallmach (2006, p. 15-18). A estratégia de adição permite maior criatividade ao tradutor, visto que há possibilidade de ser utilizada de maneira intencional e possibilitar ainda mais diferença entre os textos, além de, nesse contexto, ampliar a gama de significados possibilitando a melhor compreensão do leitor-alvo, algo que os Estudos da Tradução Feminista propõem em seu surgimento, como debate Simon (1996, p. 7-8), ao priorizar o foco no projeto de escrita em que a tradutora (e o tradutor) vai trabalhar e se envolver criativamente, desautomatizando ainda mais o processo de tradução da concepção imposta e organizada por uma autoridade cultural.

Ainda sobre a adição, o quadro abaixo mostra outra passagem em que a estratégia foi implementada no processo de tradução.

Quadro 21 – Estratégia: adição e apagamento

Texto-fonte Shelley	Texto-alvo Xavier	Texto-alvo Schwartz
<p>And what, Margaret, will be the state of your mind? You will not hear of my destruction, and you will anxiously await my return. Years will pass, and you will have visitings of despair, and yet be tortured by hope. Oh! My beloved sister, the sickening failing of your heart-felt expectations is, in prospect, more terrible to me than my own death. But you have a husband, and lovely children, you may be happy: Heaven bless you, and make you so! (SHELLEY, 1992, p. 216)</p>	<p>E qual seria, Margaret, seu estado de espírito? Ouvirá acerca de minha destruição e aguardará ansiosamente meu retorno. Os anos passarão e será afligida pelo desespero e, ainda assim, torturada pela esperança. Oh! Querida irmã, o nauseante colapso das expectativas de seu coração é, em perspectiva, mais terrível para mim que a própria morte. Mas tem marido e filhos adoráveis; pode ser feliz. Que os céus a abençoem e assim a conservem! (SHELLEY, 2017, p. 218).</p>	<p>E teu estado mental, Margaret, qual será? Não darás ouvido às notícias sobre minha morte e ansiosamente aguardarás meu regresso. Anos se passarão, e o desespero muitas vezes baterá à tua porta, mas continuarás a ser torturada pela esperança. Ah, minha amada irmã! Prever o repulsivo desapontamento das sinceras expectativas de teu coração é para mim mais terrível que minha própria morte. Mas tens um marido e filhos adoráveis; podes ser feliz: que os céus te abençoem para que sejas! (SHELLEY, 2015, p. 259).</p>

Fonte: A autora da dissertação (2022)

O quadro acima é referente a uma carta de Walton a sua irmã, Margaret, em que ele devaneia sobre como ela estaria ou se sentiria ao saber de sua morte. Nessa passagem, Schwartz utilizou a estratégia de adição, explicada por Wallmach (2006, p. 15-18), em dois momentos. O primeiro momento foi com a inserção, em destaque com negrito, de “muitas vezes” para complementar a sentença “Anos se passarão, e o desespero **muitas vezes** baterá à tua porta”, ao passo que o segundo momento foi com o acréscimo de “sinceras”, para a passagem “Prever o repulsivo desapontamento das **sinceras** expectativas de teu coração é para mim mais terrível que minha própria morte”. Como mencionado, esse tipo de estratégia permite maior criatividade ao tradutor, no caso das adições de Schwartz, observa-se uma ênfase nas descrições dos acontecimentos por meio da estratégia, sendo essa uma maneira do tradutor de se fazer presente no texto de chegada. Curiosamente, para a mesma parte da narrativa, Xavier utilizou a estratégia contrária a de Schwartz, portanto, a de apagamento (WALLMACH, 2006, p. 15-18). A tradutora aplicou a estratégia em “*you will **not** hear of my **destruction***”, que no texto-final ficou “Ouvirá acerca de minha destruição”, havendo a supressão de “not” e tornando-se uma sentença afirmativa, além de utilizar “destruição” para traduzir “destruction”, reforçando a implicação de uma possível falta de sanidade mental de Margareth por parte de seu irmão, uma vez que ela

saberia de sua “destruição”, ou “morte”, como escolheu traduzir Schwartz, ainda mais direto, e mesmo assim aguardaria ansiosamente o retorno dele em casa. Logo, as escolhas de Xavier explicitam um comportamento patriarcal de Walton com Margareth baseado no temperamento de cada sexo, como debate Millet (1970, p. 23-24). Esse contraste em escolhas e estratégias comprova a veracidade dos fatos de leituras produzirem interpretações e significações subjetivas a ponto de influenciarem a maneira como será veiculada a mensagem a um terceiro que, neste caso, será o leito de chegada, ao consumir as traduções de Xavier e Schwartz.

Outras influências ao contexto tradutório, são as conotações das escolhas lexicais feitas para a narrativa. Schwartz traduz o início do excerto como “E teu estado mental, Margaret, qual será?” para se referir a como Margaret irá se sentir com seu sumiço ou morte, contudo, ao usar “estado mental” a primeira impressão que se obtém é a de que a irmã de Walton irá ter algum tipo de transtorno, será algo relacionado ao seu psicológico e não ao seu emocional. Por outro lado, Xavier opta por traduzir essa passagem como “E qual seria, Margaret, seu estado de espírito?”, utilizando “estado de espírito”, comumente falado pela cultura brasileira para se referir a sentimentos, disposição emocional e temperamento de alguém. Portanto, verificou-se que embora a subjetividade seja considerada na tradução, a consciência transgressiva associada à prática da tradução feminista amplia e elabora o texto de partida e não o deforma, visto que entende que o processo de tradução não se baseia em transferência e sim em criação e circulação de significados por meio de uma vasta gama de textos e discursos sociais (SIMON, 1966, p. 15-26).

A conotação dos itens lexicais escolhidos influencia nas possíveis produções de sentido. Dessa forma, o próximo quadro trará mais um exemplo com foco nas conotações das escolhas lexicais feitas pela tradutora e pelo tradutor.

Quadro 22 – Conotações linguísticas

Texto-fonte Shelley	Texto-alvo Xavier	Texto-alvo Schwartz
I, who have disinterested an affection for you , may increase your miseries tenfold by being an obstacle to your wishes. Ah! Victor, be assured that your cousin and playmate has too sincere a love for you not to be made miserable by this supposition. Be happy, my friend; and if you obey me as in this one request, remain satisfied that nothing on earth will have the power to interrupt my tranquility . (SHELLEY, 1992, p. 192)	Eu, que tenho um afeto tão desinteressado por você , posso aumentar suas misérias dez vezes mais ao ser um obstáculo para seus desejos. Ah! Victor, tenha certeza de que sua prima e companheira de folguedos tem por você um amor sincero, não para fazê-lo infeliz por assim supor. Seja feliz, meu amigo, e, caso não obedeça ao meu pedido, contente-se de que nada nesta Terra terá o poder de roubar minha tranquilidade (SHELLEY, 2017, p. 194-195).	É possível que eu, que tão generosa afeição tenho por ti , multiplique por dez tuas desgraças, como um obstáculo a teus desejos. Ah, Victor! Tenhas a certeza de que tua prima e companheira de brincadeiras , porque sente por ti o amor mais sincero, só pode estar infeliz por supor essa possibilidade. Sê feliz, meu primo, e, ao atenderes a esse meu único pedido, confia que nada neste mundo terá o poder de afetar minha tranquilidade (SHELLEY, 2015, p. 235).

Fonte: A autora da dissertação (2022)

O quadro acima compõe uma carta escrita por Elizabeth endereçada a Victor, contando sobre como ela se sentia e pedindo que ele fosse feliz, mesmo que não fosse com ela. As duas traduções foram para caminhos conotativos bastante distintos, Schwartz traduziu o que Shelley escreveu como “*have disinterested an affection for you*” por “tão generosa afeição tenho por ti”, propondo algo como um sentimento espontâneo, e continua com “Tenhas a certeza de que tua prima e companheira de brincadeiras”, acrescentando certa inocência, mas distância romântica, ao relacionamento dos dois, visto que se conheceram crianças e Elizabeth foi inserida à família Frankenstein, mas sempre com a intenção dos pais de Victor de os casarem em um futuro próximo. O trecho da tradução de Schwartz termina com “nada neste mundo terá o poder de **afetar** minha tranquilidade” dito em resposta à felicidade de Frankenstein, único desejo de Elizabeth, que não teria sua tranquilidade modificada nem sequer se Victor não se casasse com ela, mas fosse feliz.

Sob outro ponto de vista, Xavier obteve um olhar com mais luxúria da cena, visto que ela escolhe traduzir o “*have disinterested an affection for you*” como “afeto tão desinteressado por você”, que pode ser somente um sentimento que não pede algo em troca ou um sentimento que talvez não precise de um relacionamento sério, um casamento, uma vez que a tradutora opta por traduzir o trecho de “*playmate*” como “tenha certeza de que sua prima e companheira de **folguedos** tem por você um amor sincero”, em que o próprio termo “prima” já os afasta romanticamente, mas na época em que foi escrito o casamento entre primos era aceito e praticado. Ademais, ainda que o amor que sinta seja sincero, Elizabeth se considera sua companheira de “folguedos”, que o dicionário Michaelis traz como atos de viver em festas e

divertimentos, não necessariamente sendo brincadeiras de crianças ou primos, tendo o trecho finalizado, ainda, com “nada nesta Terra terá o poder de roubar minha tranquilidade”, reforçando que se Frankenstein fosse feliz, Elizabeth estaria tranquila, portanto, evidenciando que estava satisfeita com que haviam vivido até o momento e não esperaria de Frankenstein mais do que a própria felicidade. Xavier confirma a partir de suas escolhas que o exposto por Simon (1996, p. 13-15) funciona para a tradutora sobre a ampliação do texto de partida assim que uma verdade escondida deixa de ser buscada e passa a ser criada, permitindo uma participação ativa da tradutora no processo de tradução, como pode ser percebido com duas interpretações distintas de um mesmo trecho.

Além das estratégias de tradução como a suplementação e a substituição, a adição e o apagamento, questões que abrangem algumas microestruturas do texto também foram estudadas em busca de visibilizar as identidades de cada tradutor a partir de cada uma de suas escolhas, sejam a partir de macroestratégias, como os prefácios ou as notas, ou microestratégias, como será possível identificar no quadro 23, abaixo.

Quadro 23 – Microestratégias

Texto-fonte Shelley	Texto-alvo Xavier	Texto-alvo Schwartz
<p>She joined the hands of Elizabeth and myself: - ‘My children’, she said, <u>‘my firmest hopes of future happiness were placed on the prospect of your union.</u> This expectation will now be the consolation of your father. Elizabeth, my love, you must supply my place to my younger children. Alas! I regret that I am taken from you; and happy and beloved as I have been, is it not hard to quit you all? But these are not thoughts befitting me; I will endeavor to resign myself cheerfully to death, and will indulge a hope of meeting you in another world.’ (SHELLEY, 1992, p. 44-45)</p>	<p>Uniu minhas mãos às de Elizabeth: - Meus filhos – disse -, minhas maiores esperanças de felicidade futura foram postas na perspectiva da união de vocês. Essa expectativa, agora, será a consolação de seu pai. Elizabeth, meu amor, deve assumir meu lugar junto às crianças mais novas. Ai de mim! Lamento ter de deixá-los; feliz e amada como fui, não é difícil desistir? Esses, todavia, não são pensamentos condizentes. Esforçar-me-ei para resignar-me alegremente com a morte e acarinharei o desejo de encontrá-los no outro mundo. (SHELLEY, 2017, p. 60)</p>	<p>Juntou minhas mãos e as de Elizabeth: “Minhas crianças”, disse, “minhas mais sólidas esperanças de futura felicidade repousam na promessa da união de vocês. Essa expectativa será, agora, o consolo de seu pai. Elizabeth, meu amor, tu deverás ser minha substituta para meus filhos pequenos. Ai de mim! Como lamento estar sendo arrancada de vocês; e, por mais feliz e amada que tenha sido, quão difícil é abandoná-los a todos. Mas esses não são pensamentos a que sou afeita; vou me empenhar pela resignação jubilosa frente à morte e alimentar a esperança de encontrá-los em outro mundo”. (SHELLEY, 2015, p. 91- 92).</p>

Fonte: A autora da dissertação (2022)

O que se chamou de microestratégias, nesse contexto, refere-se ao tom do discurso utilizado pelos tradutores, bem como a escolhas de pontuação que influenciam na estrutura da narrativa. Por exemplo, o texto-fonte de 1992 traz travessão e aspas simples no mesmo parágrafo para iniciar uma fala, em contrapartida, Xavier utiliza somente o travessão e inicia um novo parágrafo, enquanto Schwartz opta por utilizar aspas duplas e manter a fala no mesmo parágrafo. Verificou-se, a partir disso, que os três excertos comunicam a mesma coisa, no caso uma fala direta, contudo, trazem opções diferentes advindas da individualidade de cada um, a qual, de acordo com Coracini (2005, p. 40-43) faz parte da segunda perspectiva sobre o tradutor, que enfatiza sua presença consciente no texto traduzido, bem como sua vulnerabilidade diante de condições histórico-sociais, o que acaba por entender a linguagem como uma parte que constitui o sujeito, visto que ela é um lugar de equívoco, de cultura e de ideologias, tanto quanto de experiências, o que torna impossível um simples transporte lexical neutro de um idioma a outro.

Considerando a impossibilidade de neutralidade e transporte de um idioma a outro, constatou-se que o discurso utilizado em *Frankenstein* ser considerado mais formal pode, principalmente em propostas de editoras como a Darkside que busca leitores mais jovens, acabar afastando alguns tipos de públicos devido à linguagem não ser sempre **tão acessiva**. Por outro lado, *Frankenstein ou o Prometeu Moderno* é um clássico da literatura mundial, então, ainda que a formalidade não seja utilizada cotidianamente e culturalmente se considere um uso de classes mais altas, é possível que a tradutora e o tradutor tenham se esforçado para ser consistentes com o objetivo ético de suas traduções, como exemplifica Berman (2013, p. 98-100), e buscarem manter uma formalidade no discurso, permitindo ao leitor o contato com esse Outro que seria a autora, ainda que se afastassem da letra, adicionando a ênclise e a mesóclise na estrutura e como estratégia, se aproximando do português brasileiro (ainda que formal) por isso, independente de não haver esse tipo de estrutura em língua inglesa, se afastando um pouco do Outro em consequência.

Ainda com relação ao excerto do quadro 23, ele se contextualiza com a morte de Caroline Frankenstein e Victor e Elizabeth junto a ela no leito de morte, se despedindo. A mãe de Frankenstein começa a despedida falando sobre o casamento de Victor e Elizabeth e as escolhas lexicais feitas por Xavier e Schwartz criam diferentes sentidos para a narrativa. Xavier opta por traduzir o “*the prospect of your union*” de Shelley como “na perspectiva da união de vocês”, enquanto Schwartz traduz por “na promessa da união de vocês”. “Promessa”, de acordo com o dicionário online Michaelis, quer dizer um compromisso assumido, que se torna uma

obrigação, de modo que o casamento de Elizabeth e Victor se tornaria um dever, uma imposição, sem consulta da vontade dos dois, especialmente de Elizabeth, que Caroline espera que assuma seu lugar quando ela partir, um papel de cuidar da casa e ser submissa que Millet (1970, p. 26) explica ter advindo de uma política sexual que criou duas culturas distintas, uma para homens e outra às mulheres. Logo, a escolha tradutória de Schwartz pode acabar reforçando um comportamento que realça um pensamento patriarcal na contemporaneidade. Sob outro enfoque, “perspectiva” traz um sentido de esperar que algo aconteça num futuro próximo, expectativa, tornando, no contexto do excerto, possível que haja escolha por parte do casal decidir se querem, se vão ou não formalizar uma união. Em comparação à escolha tradutória de Schwartz, a de Xavier posiciona um questionamento diante da cultura patriarcal que visa a mulher como esposa e mãe, dando a ela uma possibilidade de escolha, independente de no fim da narrativa ser de conhecimento do leitor que os dois se casaram, nada foi imposto. Flotow (1997, p. 24-25) esclarece a importância dos Estudos da Tradução Feminista no direito que as tradutoras assumem de contestar os textos sob uma perspectiva feminista e, muitas vezes, até interferirem e modificarem-no quando se afastarem deste ideal.

Os Estudos da Tradução Feministas trazem, também, como uma estratégia de tradução bastante utilizada o apagamento, como mostrado anteriormente, porém com um pouco mais de foco no quadro 24.

Quadro 24 – Estratégia: apagamento

Texto-fonte Shelley	Texto-alvo Xavier	Texto-alvo Schwartz
She indeed veiled her grief, and strove to act the comforter to us all. She looked steadily on life, and assumed its duties with courage and zeal. She devoted herself to those whom she had been taught to call her uncle and cousins. Never was she so enchanting as at this time, when she recalled the sunshine of her smiles and <u>spent them upon us.</u> She forgot even her own regret in her endeavours to make us forget. (SHELLEY, 1992, p. 45)	Ela, de fato, velou a dor e esforçou-se arduamente para confortar a todos. Encarou com firmeza a vida e assumiu seus deveres com coragem e zelo. Dedicou-se àqueles a quem fora ensinada a chamar de tio e primos. Nunca foi tão encantadora quanto nessa ocasião, quando seus sorrisos recordavam um raio de sol. Ela até mesmo esqueceu o próprio pesar em seus esforços de nos fazer esquecer o nosso. (SHELLEY, 2017, p.60)	Ela, na verdade, ocultava seu luto e empenhava-se em agir para consolar a todos nós. Enfrentava a vida sem se deixar abalar e assumia suas responsabilidades com coragem e diligência. Dedicava-se àqueles que aprendera a chamar de tio e primos. Jamais foi tão encantadora quanto nesse tempo em que invocava a luminosidade de seus sorrisos <u>para com eles nos agraciar.</u> Em seus esforços para nos fazer esquecer, esquecer ela própria seus lamentos. (SHELLEY, 2015, p. 92- 93).

Fonte: A autora da dissertação (2022)

O quadro 24 versa sobre o luto de Elizabeth quanto a morte de William, irmão mais novo de Victor, que foi morto pelo monstro. No contexto, Victor Frankenstein fala sobre como a “prima” e futura esposa buscou se mostrar forte para que pudesse consolar os demais familiares, sendo essa sua fase mais encantadora, pois, como mostra o excerto do texto-fonte “*she recalled the sunshine of her smiles and spent them upon us*”. Para a tradução de Schwartz, essa passagem foi traduzida com a estratégia de substituição, na qual Schwartz observou o que considerou importante do texto-fonte e traduziu para o texto-alvo, tendo como resultado final, “invocava a luminosidade de seus sorrisos para com eles nos agradecer”. Em contrapartida, o texto final de Xavier ficou “seus sorrisos recordavam um raio de sol”, havendo uso do que Wallmach (2006, p. 15-18) denominou apagamento, estratégia de tradução dos Estudos da Tradução Feminista que a autora considera comum e inevitável por não representar no texto-alvo algo que estava no texto-fonte. Pode-se inferir pelo contexto do texto-fonte de Shelley e da tradução de Schwartz que Elizabeth agradecer a família com seu sorriso seja uma das formas que ela encontrou para consolá-los do luto pela morte de William, dessa forma, quando Xavier apaga “*spent them upon us*” é possível considerar que o esforço que Elizabeth fazia não seria tão direcionado somente à família, mas talvez a si própria também, visto que em seguida a narrativa traz “Ela até mesmo esqueceu o próprio pesar em seus esforços de nos fazer esquecer o nosso”.

Além de ser aproveitado por um público com outra linguagem, Simon (1996, p. 7-8) explica que a tradução feminista possibilita a reescrita e manipulação do texto-fonte por parte da tradutora, como a análise feita do excerto de Xavier, que não fixou uma identidade específica se prendendo somente ao texto de Shelley e interrompeu o processo que Hall (2000, p. 81-84) chamou de recorte (retirar de um contexto social amplo) e colagem (inserir num contexto em que apareça como opinião única) no contexto das identidades, mas que cabe também no sentido da tradução, visto que a estratégia de apagamento utilizada afasta a noção citada por Coracini (2005, p. 39) do que é ser tradutor e de como traduzir, que pode influenciar a identidade da tradutora e do tradutor com essas construções imaginárias que são feitas a partir do outro.

Assim como estratégias a exemplo do apagamento e da substituição, citadas acima, a escolha de palavras propositalmente femininas também é considerada como uma estratégia de resistência pelos Estudos da Tradução Feminista por incluírem as mulheres em linguagens que, muitas vezes, têm preponderância masculina (VON FLOTOW, 2020, p. 183). O quadro 25 mostra um excerto de Xavier e Schwartz a respeito das escolhas lexicais que priorizaram palavras do gênero feminino.

Quadro 25 – Estratégia: itens lexicais femininos

Texto-fonte Shelley	Texto-alvo Xavier	Texto-alvo Schwartz
<p>Elizabeth was of a calmer and more concentrated disposition; but with all my ardour, I was capable of a more intense application, and was more deeply smitten with the thirst for knowledge. She busied herself with following the aerial creations of the poets; and in the majestic wondrous scenes which surrounded our Swiss home – the sublime shapes of the mountains; the changes of the seasons; tempest and calm; the silence of winter, and the life and turbulence of our Alpine summers – she found ample scope for admiration and delight. While my companion contemplated with a serious and satisfied spirit the magnificent appearances of things, I delighted in investigating their causes. (SHELLEY, 1992, p. 38)</p>	<p>Elizabeth tinha uma disposição mais calma e concentrada, enquanto eu, com todo o meu ardor, era capaz de uma diligência mais intensa, sendo atingido de maneira mais profunda pela sede de conhecimento. Ela se ocupava em seguir as criações etéreas dos poetas; e nos cenários majestosos e maravilhosos que circundavam nossa casa na Suíça – as formas sublimes das montanhas, as mudanças das estações, a tempestade e a bonança, o silêncio do inverno e a vida e turbulência de nossos verões nos Alpes -, encontrava ampla margem para admiração e encanto. Enquanto minha companheira contemplava com espírito sério e satisfeito a magnífica aparência das coisas, eu me deliciava em investigar as causas. (SHELLEY, 2017, p. 53)</p>	<p>O temperamento de Elizabeth tendia a ser mais calmo e compenetrado; mas eu, com todo o ardor que me caracterizava, mostrava-me mais capaz de uma intensa dedicação e deixava-me tomar mais profundamente pela sede do conhecimento. Ela mantinha-se ocupada em perseguir as elevadas criações dos poetas e em entreter-se com os majestosos e deslumbrantes cenários dos arredores de nossa casa na Suíça — as formas sublimes das montanhas; as mudanças de estação; as tempestades e calmarias; o silêncio do inverno e a turbulenta rotina de nossos verões alpinos — um amplo espectro a proporcionar-lhe admiração e prazer. Enquanto minha companheira, com seriedade e satisfação de espírito, contemplava as coisas, meu prazer era investigar suas causas. (SHELLEY, 2015, p. 85).</p>

Fonte: A autora da dissertação (2022)

No quadro acima, Victor está contando sobre como ele e Elizabeth lidavam com as situações e tinham suas personalidades opostas quando ela foi adotada pela família Frankenstein. Ele a descreve como calma e concentrada, admirada, entre outros. Em sua tradução, Schwartz opta, diversas vezes por artigos e substantivos masculinos ainda que esteja descrevendo Elizabeth, como no início do excerto, por exemplo, “**O temperamento** de Elizabeth tendia a ser mais **calmo** e **compenetrado**”. Observa-se também o uso de itens lexicais masculinos em “**um amplo espectro** a proporcionar-lhe admiração e prazer” ainda para referir-se à Elizabeth, além de utilizar a estratégia de apagamento em passagens do texto-fonte como “*the life*” que, em português brasileiro, poderia ser traduzido “a vida” de modo que passaria a ser do gênero feminino e, em “*the magnificent appearances of things*” que reforçaria o feminino na passagem por falar da magnífica aparência das coisas, traduzida como “contemplava as coisas” pelo tradutor. Sob outra perspectiva, Xavier prioriza itens lexicais femininos nas passagens em que Schwartz ou utilizou apagamento ou itens lexicais masculinos, além daquelas

em que os dois as utilizaram. Dessa forma, Xavier traduz o apagamento de “*the life*” que aparece no texto do tradutor e tem sua versão final como “a vida e turbulência”, bem como começa o excerto com “Elizabeth tinha **uma disposição** mais **calma** e **concentrada**”. A escolha por “disposição” permite que os adjetivos fiquem no feminino para concordarem, da mesma forma que o não apagamento de “a vida” se utiliza de mais um item lexical no feminino. De acordo com von Flotow (2020, p. 183-184) não há, com frequência, o uso do feminino na linguagem, fazendo com que, implicitamente, as mulheres sejam excluídas pela gramática. Portanto, a estratégia de escrita da tradução feminista se ocupa desse problema usando de maneira intencional apenas as formas femininas ou, ainda, criando-as e produzindo formas inesperadas do masculino e feminino com o intuito de chamar atenção do leitor ao problema de gênero. Xavier permite, a partir das escolhas pelas formas femininas, que haja maior atenção tanto ao feminino quanto à personagem, Elizabeth, que é uma mulher, subvertendo, de certa forma, as práticas convencionais de leitura e contribuindo para esse alerta às(aos) leitoras(es) sobre o desequilíbrio gramatical no uso da linguagem convencional.

Um outro exemplo das escolhas de itens lexicais priorizando o feminino estão dispostas no quadro 26.

Quadro 26 –Escolhas Lexicais I

Texto-fonte Shelley	Texto-alvo Xavier	Texto-alvo Schwartz
but when at morning's dawn I descended to the carriage which was to convey me away, they were all there – my father again to bless me, Clerval to press my hand once more, my Elizabeth to renew her intreaties that I would write often, and to bestow the <u>last feminine attentions on her playmate and friend</u> . (SHELLEY, 1992, p. 46)	Mas quando, na aurora, desci para tomar a carruagem que me levaria embora, estavam todos lá – meu pai novamente a me abençoar, Clerval para apertar-me a mão mais uma vez, minha Elizabeth para renovar as súplicas de que eu lhe escrevesse sempre e para conferir <u>as últimas atenções femininas ao seu amado e amigo</u> . (SHELLEY, 2017, p. 61)	Mas, no raiar da manhã, quando desci para embarcar na carruagem que me levaria, estavam todos lá — meu pai, para novamente me dar sua bênção; Clerval, para apertar minha mão uma vez mais; minha Elizabeth, para reiterar as recomendações de que eu mandasse notícias com frequência e para dedicar <u>os derradeiros cuidados femininos ao primo e parceiro de brincadeiras</u> . (SHELLEY, 2015, p. 93).

Fonte: A autora da dissertação (2022)

A partida de Victor para os estudos é retratada no excerto do quadro acima e ele comenta sobre quem estava em sua despedida, seu pai, Clerval e Elizabeth. Nessa passagem, Shelley escreve que Elizabeth prestou as “*last feminine attentions*” a Victor, de modo que, novamente, a tradução de Schwartz acaba favorecendo uma concordância com o gênero masculino devido à escolha de “derradeiros”, embora a passagem trate de uma personagem mulher. Em

contrapartida, Xavier mantém sua estratégia de privilegiar itens lexicais femininos ao escolher “últimas” e assim ter que concordar os demais itens no feminino.

Outro ponto a ser observado no quadro 26 são as escolhas da tradutora e do tradutor para “*playmate*” e “*friend*”. Xavier opta por traduzir como “amado” e “amigo”, que pode ser interpretado como um afastamento familiar entre Elizabeth e Victor que viriam a ser marido e mulher em capítulos posteriores da narrativa, enquanto Schwartz seleciona “primo” e “parceiro de brincadeiras”, aproximando um pouco mais os personagens na questão familiar, que em outras passagens já teriam sido chamados de “primos”, sem um parentesco entre os personagens, por ser culturalmente aceitável para haver casamentos entre primos. Tanto a tradutora quanto o tradutor partiram de determinados caminhos e chegaram ao mesmo fim, que na narrativa será o casamento das personagens, representando o vínculo anterior deles de uma forma por Xavier e de outra por Schwartz, de acordo com os códigos linguísticos que obtiveram do texto-fonte para poderem transmiti-los à cultura-alvo, no caso a brasileira, algumas vezes os subvertendo e se apropriando de estratégias únicas (FEDERICI, 2017, p. 140).

Mensagens foram veiculadas, estratégias de apagamento, escolhas de itens lexicais e gênero foram feitas nas traduções de Xavier e Schwartz, para tanto, foi necessário um caminho semântico advindo do texto de Shelley para que houvesse manifestações criativas das duas partes, principalmente das estratégias de tradução feminista, como mostrado no caso de Xavier, para que fosse possível tornar mais presente as mulheres na linguagem (VON FLOTOW, 1997, p. 27; WALLMACH, 2006, p. 14).

Contudo, as escolhas lexicais podem, não somente veicular sentido pelo gênero, mas também pelo significado, como apresenta o quadro 27.

Quadro 27 – Escolhas Lexicais II

Texto-fonte Shelley	Texto-alvo Xavier	Texto-alvo Schwartz
<p>Although her disposition was gay, and in many respects inconsiderate, yet she paid the greatest attention to every gesture of my aunt. She thought her the model of all excellence and endeavoured to imitate her phraseology and manners, so that even now she often reminds me of her. (SHELLEY, 1992, p. 67)</p>	<p>Embora sua disposição fosse alegre e, em muitos aspectos, irrefletida, prestava a maior atenção em cada gesto de minha tia. Via nela um modelo de excelência e esforçava-se por imitá-la na maneira de se expressar e nos modos, de forma que, mesmo agora, muitas vezes ela me faz lembrar de titia. (SHELLEY, 2017, p. 82-83)</p>	<p>Embora tivesse maneiras expansivas e, em muitos aspectos, desleixadas, mantinha-se mais do que atenta a cada gesto de minha tia. Considerava-a em tudo um modelo de excelência, empenhando-se em imitar suas frases e seus modos, tanto que até hoje me lembra tua mãe. (SHELLEY, 2015, p. 113).</p>

Fonte: A autora da dissertação (2022)

A cena do excerto acima retrata a visão de Elizabeth sobre Justine, a empregada dos Frankenstein, comparando-a com sua mãe adotiva, Caroline, e ressaltando a admiração que a mesma sentia pela patroa. Shelley descreve a personagem como “*her disposition was gay, and in many respects inconsiderate*”, sendo “*gay*” um termo definido pelo dicionário online Collins como uma pessoa que é divertido estar perto por ser animada, alegre, enquanto “*inconsiderate*” é indicada pelo mesmo dicionário como alguém descuidado, desatento. Xavier traduz essa sentença como “Embora sua disposição fosse alegre e, em muitos aspectos, irrefletida...”, de tal modo que o leitor pode considerar a personagem com um comportamento divertido, embora tivesse ações impensadas, possivelmente até pela juventude, por estar criando mais maturidade para lidar com as situações, porém, não necessariamente dando uma conotação negativa à característica de “irrefletida”, “*inconsiderate*” de Justine. Contudo, as escolhas de Schwartz abrem possibilidades interpretativas um pouco diferentes das de Xavier, uma vez que sua tradução final é “Embora tivesse maneiras expansivas e, em muitos aspectos, desleixadas...” e a junção de “expansivas”, considerado alguém que se comunica com facilidade, mas algumas vezes também característica que em excesso pode ser defeito, com “desleixado”, que é dito alguém negligente, que não tem cuidado, a conotação da passagem se torna mais negativa, ao parecer que a personagem é indolente, não tem noção de como se portar.

A diferença de conotação nos excertos pode ser entendida pelo contexto histórico-social vivido pela tradutora e pelo tradutor que influenciaram sua leitura socialmente, além de considerar outras experiências dos dois, como pontua Hall (2000, p. 74). O patriarcado rege o funcionamento de muitas sociedades, há muito tempo, criando duas culturas distintas aos sexos, explicado por Millet (1970, p. 23-26), e sendo de domínio masculino. Dessa forma, a visão que se tem sobre o comportamento das mulheres foi ditada, desde sempre, pelas preferências masculinas, que as viam como passivas, submissas, ineficazes, donas de casa, entre outros. Portanto, as escolhas lexicais de Schwartz por “expansiva” e “desleixada” reforçam um estereótipo de ineficácia da mulher, quando a personagem não se comporta dentro do código de conduta aceito socialmente e imposto pelo patriarcado. Em contrapartida, as escolhas de Xavier por “alegre” e “irrefletida”, bem como sua opção por itens lexicais femininos sempre que possível contribuem com a visão sobre si mesma como tradutora sendo formada a partir da liberdade na cocriação que vai levar seu nome, bem como com a responsabilidade social com o texto-alvo e até com as ideologias que se tem conhecimento serem de Shelley, pois a tradutora

assume sua posição de agente cultural e se expressa ideologicamente em uma sociedade com valores e normas já determinadas pelo patriarcado (FEDERICI, 2017, p. 140).

Seguindo as análises das escolhas lexicais e as conotações que elas podem ter na narrativa, o quadro 28 aborda uma cena em que Elizabeth conversa com Justine após a condenação dela.

Quadro 28 – Escolhas Lexicais III

Texto-fonte Shelley	Texto-alvo Xavier	Texto-alvo Schwartz
I did confess; but I confessed a lie. I confessed, that I might obtain absolution; but now that falsehood lies heavier at my heart than all my other sins. The God of heaven forgive me! Ever since I was condemned, my confessor has besieged me; he threatened and menaced, until I almost began to think that I was the monster that he said I was. He threatened excommunication and hell fire in my last moments if I continued obdurate. Dear lady, I had none to support me; all looked on me as a wretch doomed to ignominy and perdition. What could I do? In an evil hour I subscribed to a lie; and now only am I truly miserable. (SHELLEY, 1992, p. 88)	Confessei, mas confessei uma mentira. Confessei de modo que pudesse obter absolvição, mas agora essa felicidade pesa ainda mais em meu coração que todos os outros pecados. Deus do céu que me perdoe! Desde que fui condenada, meu confessor assediou-me, ameaçou-me e hostilizou-me até eu quase começar a pensar ser o monstro que julgava. Ameaçou-me de excomunhão e com o fogo do inferno em meus últimos momentos, caso continuasse obstinada. Cara senhora, não tenho ninguém para amparar-me; todos me olham como uma miserável condenada à infâmia e à perdição. O que poderia fazer? Em uma hora ruim, sujeitei-me à mentira e agora estou totalmente desgraçada. (SHELLEY, 2017, p. 102)	Confessei, sim, porém confessei uma mentira. Confessei para obter a absolvição, mas agora essa mentira pesa mais em meu coração do que todos os pecados que de fato cometi. Que Deus me perdoe! Desde que fui condenada, meu confessor passou a me encurralar; ameaçou-me e amedrontou-me até eu quase acreditar que era mesmo o monstro que ele dizia que eu era. Ameaçou-me com a excomunhão e o fogo do inferno em meus últimos momentos, se eu continuasse a negar. Minha cara senhora, não tenho quem me dê apoio; todos me olham como a uma miserável fadada à ignomínia e à perdição. O que mais eu poderia fazer? Maldita hora em que compactuei com uma mentira; agora, sim, sou uma verdadeira miserável. (SHELLEY, 2015, p. 134).

Fonte: A autora da dissertação (2022)

O quadro 28 mostra a última conversa entre Elizabeth e Justine pouco antes de sua condenação. Os excertos começam revelando uma confissão pela absolvição, a qual Shelley descreve que “*now that falsehood lies heavier at my heart than all my other sins*”, sendo “*falsehood*”, de acordo com o Collins, a qualidade de algo que é uma mentira, algo não verdadeiro. Portanto, a confissão, que seria o algo não verdadeiro, estaria pesando mais para Justine do que todos os seus outros pecados, relacionando o comportamento de Justine a algo não aceitável religiosamente, por exemplo, visto que o Deus cristão pune aqueles que mentem a menos que peçam perdão para serem absolvidos, como Justine fez. Todavia, Xavier traduz

“*falsehood*” como “felicidade”, de modo que sua tradução final fica “mas agora essa felicidade pesa ainda mais em meu coração que todos os outros pecados”. Supoe-se que Xavier tenha concordado “felicidade” com “absolvição”, citado um pouco antes do excerto, demonstrando que a personagem tinha consciência de que sua vida não seria mais a mesma ainda que fosse considerada inocente, sendo melhor a pena de morte por um crime que não cometeu para que tivesse paz, ao invés de uma vida sendo perseguida por uma sociedade preconceituosa. Essa subjetividade da tradutora presente no texto, graças à tradução feminista, além de marcar sua presença, amplia e desenvolve o texto-alvo visto que o processo não se baseia somente e simplesmente em uma transferência linguística, mas sim em um constante processo de criação e circulação de significado, de modo que desafia as noções de transparência e sentido único vinculadas há tradução, como comprovam Simon (1966, p. 15-26) e Wallmach (2006, p. 4).

Seguindo o excerto, Justine descreve seu confessor, que seria alguém ligado a igreja, como um padre, que tem o poder de absolver alguém dos pecados. Para retratar o que esse confessor fez com Justine, Shelley escreve “*my confessor has besieged me; he threatened and menaced*”, sendo “*besieged*” o passado do verbo “*besiege*” que, segundo o dicionário online Collins, significa a ação de cercar alguém, querer algo de alguém e perturbar para conseguir; “*trheatened*” o passado de “*threaten*” que seria dizer, de acordo com o dicionário online Collins, que irá fazer ou irá acontecer algo desagradável a alguém, especialmente se não agirem ou fizerem determinada coisa; e “*menaced*” passado de “*menace*” que expressa, também conforme o dicionário Collins, alguém que pode causar um grande mal a outra pessoa. Xavier traduz essa passagem como “meu confessor assediou-me, ameaçou-me e hostilizou-me”, contendo um peso enorme na conotação das palavras escolhidas para descrever as ações desse homem religioso escolhido para absolver a mulher, empregada da família Fankenstein, que estava sendo culpada por um crime que não havia cometido. Estima-se que a tradutora possa ter optado por escolhas lexicais que veiculassem uma conotação mais pesada para expressar com mais intensidade o sentimento da personagem na cena, que diz, em seguida “até eu quase começar a pensar ser o monstro que julgava”, além de, com sua tradução possibilitar uma interpretação que poderia ficar suprimida dependendo de outros verbos que usasse, evidenciando, dessa forma, as inúmeras possibilidades interpretativas e subjetividades expostas pelos Estudos da Tradução Feminista e debatidos por Wallmach (2006, p. 4). Por outro lado, a tradução de Schwartz parece não intensificar a negatividade das ações do confessor a partir da escolhas tradutórias, como mostra o trecho “passou a me encurralar; ameaçou-me e amedrontou-me”. Os itens lexicais “encurrular” e “amedrontar” não tem o mesmo peso que “assediar” e “hostilizar”, não trazendo

tanta ênfase para as ações do confessor quanto as escolhas feitas por Xavier, possivelmente pelo confessor ser uma figura religiosa do sexo masculino, e o contexto histórico-social vivido pelo tradutor patriarcal e cristão, o qual costuma privilegiar a figura masculina em relação a feminina.

As diferenças de gênero encontradas nas escolhas tradutórias dos excertos de Xavier e Schwartz reforçam o exposto por Castro (2017, p. 221) sobre a necessidade de existir os Estudos da Tradução Feminista para que não compactue somente com a ideologia dominante propagada pela sociedade patriarcal, de modo que o feminino deixe de ser apagado, suprimido e o entre-lugar ganhe cada vez mais espaço e mais voz para veicular suas próprias ideias.

O quadro 29, abaixo, vai abordar como outro exemplo as escolhas lexicais feitas pela tradutora e pelo tradutor e o impacto de sentido que elas causam na narrativa, que também trazem possibilidades interpretativas ligadas ao religioso.

Quadro 29 – Escolhas Lexicais IV

Texto-fonte Shelley	Texto-alvo Xavier	Texto-alvo Schwartz
I saw a change in her also. She was thinner, and had lost much of that heavenly vivacity that had before charmed me; but her gentleness , and soft looks of compassion , made her a more fit companion for one blasted and miserable as I was . (SHELLEY, 1992, p. 194)	Também observei nela uma mudança. Estava mais magra e perdera muito da vivacidade celestial que antes me encantara, mas sua brandura e aparência suave de compaixão tornavam-na uma companheira apropriada para um ser amaldiçoado e miserável como eu . (SHELLEY, 2017, p. 196)	Também percebi uma mudança nela. Estava mais magra e perdera muito daquela graciosa vivacidade que antes me cativara; mas sua delicadeza e expressão compassiva tornavam-na companhia mais que adequada para alguém destruído e infeliz como eu . (SHELLEY, 2015, p. 237).

Fonte: A autora da dissertação (2022)

O quadro acima refere-se a uma cena em que Frankenstein está falando sobre a mudança de Elizabeth após já terem vivenciado o luto de algumas perdas, como a de William e Justine. Shelley descreve uma perda na “*heavenly vivacity*”, utilizando “*heavenly*” e passando uma ideia de algo ligado a santos, anjos, um ser religioso. Xavier traduz a passagem como “perdera muito da vivacidade celestial” retomando essa ideia de Elizabeth como um ser grandioso, por meio da estratégia de substituição de Wallmach (2006, p. 15-18), em que se traduz do texto-alvo ao texto-fonte aquilo que se considerar importante. Sob outro viés, Schwartz traduz essa passagem como “perdera muito daquela graciosa vivacidade”, trazendo uma outra possibilidade interpretativa pela escolha do adjetivo “gracioso”, o qual, de acordo

com o dicionário online Michaelis, pode ser aquele que diverte ou faz rir, que é engraçado, espirituoso ou aquele que chama atenção pela elegância, pela delicadeza. Nota-se, portanto, que a partir das leituras e interpretações feitas dela(s) pela tradutora e pelo tradutor, negociações dentro do sistema social em que o texto seria consumido foram feitas para que pudessem chegar às escolhas finais (CASTRO, 2017, p. 220), reforçando o que Derrida (2006, p. 44) explica sobre a tradução exibir sua própria possibilidade, afastando ainda mais uma ideia prescritivista de cópia de um original.

As possibilidades interpretativas podem ser observadas também quando Shelley escreve que Frankenstein enxerga as mudanças de Elizabeth “*made her a more fit companion for one blasted and miserable as I was*”, tendo em vista a escolha de “*companion*” como uma palavra que em inglês pode ser direcionada tanto para alguém com quem se passa tempo junto quanto para alguém com quem se tem uma relação, como mostra o dicionário Collins: 1) *a person who associates with or accompanies another or others; associate; comrade*; 2) *either of two persons not married to each other but otherwise in an intimate, spouse-like relationship*. Dito isso, verificou-se que Xavier traduziu essa passagem como “tornavam-na uma companheira apropriada para um ser **amaldiçoado** e **miserável** como eu”, optando por escolher “companheira”, que, de acordo com o dicionário online Aulete, significa “Mulher casada ou que vive maritalmente com alguém em relação a essa pessoa”, inclinando sua tradução mais para uma conotação relacionada ao amoroso visto que o enredo trará em páginas futuras o casamento dos dois personagens. Por outro lado, Schwartz traduziu a sentença como “tornavam-na companhia mais que adequada para alguém **destruído** e **infeliz** como eu” e preferiu “companhia”, que o mesmo dicionário define como “Pessoa que está acompanhando alguém”, não necessariamente implicando uma conotação romântica ao excerto em questão. A narrativa, como mencionado acima, trará a união dos personagens futuramente, mas a relação dos mesmos é construída ao longo dos acontecimentos, em pequenas passagens, portanto, a escolha feita, a de que possa ter mais de uma interpretação, a de que aproxima ou afasta o casal, pode acabar causando algum tipo de dúvida sobre o relacionamento, talvez até mesmo refletindo uma dúvida que os próprios personagens tenham sentido em algum momento da trama. As interferências observadas confirmam o que já foi citado sobre a interpretação da tradutora e do tradutor com base em suas leituras do texto-alvo, contudo, Derrida (2006, p.47) afirma que ao traduzir, será realizada uma transposição poética e, acredita-se que, a partir disso a identidade de quem traduz se torna instável e em constante movimento, como explica Castro (2017, p. 220), atribuindo a quem traduz, também, a tarefa de autoria, pois inevitavelmente

haverá tais modificações e novas interpretações, as quais levarão a novas produções de sentido. Contudo, ao Schwartz traduzir “*blasted*” e “*miserable*” por “destruído” e “infeliz”, enquanto Xavier opta por “amaldiçoado” e “miserável”, observa-se um apagamento da negatividade conotativa que Shelly propunha com os adjetivos em inglês, isentando o personagem de uma imagem masculina que não se adequa ao que se espera de uma cultura patriarcal criada para cada um dos sexos, em que o homem se porta como inatingível, detentor de poder, entre outros, como explica Millet (1970, p. 23-26).

As modificações e interpretações que levam a essas novas produções de sentido ficam evidentes a partir de escolhas lexicais como tem sido mostrado nas análises anteriores. O quadro 30, a seguir, tem o intuito de reforçar uma última vez o exposto.

Quadro 30 – Escolhas Lexicais V

Texto-fonte Shelley	Texto-alvo Xavier	Texto-alvo Schwartz
A thousand times rather would I have confessed myself guilty of the crime ascribed to Justine ; but I was absent when it was committed, and such a declaration would have been considered as the ravings of a madman , and would not have exculpated her who suffered through me. (SHELLEY, 1992, p. 83)	Preferia mil vezes ter confessado minha culpa pelo crime imputado a Justine , mas estava ausente quando fora cometido e tal declaração seria considerada como o delírio de um celerado , sendo-me impossível impedir que ela sofresse por uma falta minha. (SHELLEY, 2017, p. 98)	Mil vezes eu teria confessado culpa pelo crime atribuído a Justine , mas estava ausente quando fora perpetrado e tal declaração seria considerada delírio de um louco , o que não livraria da acusação aquela a quem eu causava sofrimento. (SHELLEY, 2015, p. 129).

Fonte: A autora da dissertação (2022)

Nesta parte da narrativa, Frankenstein está sentindo a culpa da morte de Justine por ele ter criado o monstro e seu monstro ter matado William, tendo Justine como a suspeita principal e incriminada por ter sido encontrado um broche em seus pertences. No texto de Shelley, Frankenstein diz que o crime foi “*ascribed*” a Justine, o que, de acordo com o dicionário online Collins seria “*If you ascribe an event or condition to a particular cause, you say or consider that it was caused by that thing*”, ou seja, conferir o crime à Justine seria dizer que ela o cometeu, mas como ele estava ausente no momento, sua confissão seria considerada “*ravings of a madman*”, de modo que “*rave*” no *Collins dictionary* aparece como “*delirious; frenzied*” e “*madman*” como “*a man who is insane*”. Schwartz traduz essas sentenças como “crime atribuído a Justine” e “delírio de um louco”, utilizando, dessa forma, a estratégia que mais foi observada nas análises feitas até aqui, a de substituição, uma vez que criou no texto de chegada

aquilo que considerou importante a partir do texto de partida (WALLMACH, 2006, p. 15-18). Em sua tradução, o verbo “atribuir”, em concordância com o dicionário Michaelis, traz que seria como tomar em consideração uma causa ou a posse de algo, mas, ainda, imputar, isto é, o crime seria, então, designado a Justine, causado por ela. Seguindo essa linha de raciocínio, em “delírio de um louco” teria-se, de acordo com o dicionário Michaelis, que louco é alguém com atitudes alteradas, desprovido de juízo. Assim sendo, o crime teria sido designado a Justine e caso Frankenstein quisesse tentar assumir a culpa em seu lugar, seria considerado desprovido de juízo.

Sob outra perspectiva, a tradução de Xavier traz “crime imputado a Justine” e “delírio de um celerado”, sendo “imputado”, de acordo com o dicionário Michaelis, o indivíduo sobre quem recai a culpa de um crime, contudo, o mesmo dicionário traz que “celerado” seria alguém criminoso, perverso. Logo, a tradução de Xavier deixa subentendido que talvez quem tenha sido culpado pelo crime, seja inocente, enquanto um suposto inocente seja um criminoso, evidenciando, novamente, um protagonismo feminino a partir das escolhas lexicais, visto que observar que a culpa do crime “recai” sobre a personagem mulher, a qual o homem gostaria de defender mas não podia, pois pareceria um “celerado”, ou seja, um “perverso”, “criminoso”, demonstra a partir de microestratégias a interpretação da tradutora sobre a narrativa e a manipulação da linguagem para veiculação da produção de sentido que ela obteve de sua leitura. Esse tipo de estratégia ficou mais evidente com os Estudos da Tradução Feminista, pois como explica Federici (2017, p. 140), as tradutoras feministas subvertem os códigos linguísticos dos textos de partida para que possam difundir diferentes valores culturais, cujo foco central seja o gênero.

Em suma, constatou-se que a tradutora e o tradutor utilizaram estratégias como a de apagamento, a de substituição, a de permuta, entre outras, de acordo com seus objetivos éticos e tradutórios mas, ainda, com as interpretações feitas advindas de suas leituras. Além das estratégias de tradução, verificou-se a importância de itens lexicais femininos, principalmente nas passagens selecionadas nesta pesquisa, por serem as que mencionavam personagens femininas, bem como pela escolha do objeto de estudo ser de autoria feminina e uma das traduções ter sido feita por uma mulher. Todos esses processos contribuíram para que a tradutora e o tradutor fossem marcando suas presenças a partir dos processos de criação e coautoria pelo qual submeteram o texto-fonte, tornando suas traduções singulares e provando que o processo de tradução não é automatizado, mas que nem por isso tem menos valor que um texto-fonte.

5 CONCLUSÃO

À guisa de conclusão, verificou-se que o uso de paratextos auxilia na visibilidade da tradutora e do tradutor, uma vez que conscientiza a leitora e o leitor de outra presença no texto a ser lido, embora não tenha possibilitado a visibilidade ideal nem à tradutora, nem ao tradutor. Foi possível identificar que a edição de 2015, publicada pela editora Penguin-Companhia, oportunizou menos visibilidade ao tradutor Christian Schwartz em comparação a que a editora Darkside proporcionou à tradutora Márcia Xavier de Brito, uma vez que há na edição da Darkside uma introdução assinada por Xavier em que ela tem a oportunidade de escrever de maneira mais literária, ainda que não discorra sobre o processo tradutório, além de haver 55 notas de rodapé que não se restringem a informações históricas e culturais, podendo, até mesmo, virem carregadas de interpretação pessoal da tradutora sobre a narrativa e, até mesmo com explicação de escolhas tradutórias, contribuindo para que o leitor do texto alvo tenha a possibilidade de ter contato com parte da interpretação da tradutora e, dessa forma, interpretar a partir de todo o conjunto. Por outro lado, acaba-se notando uma invisibilidade maior na edição da Penguin-Companhia com o tradutor Schwartz por não haver um prefácio de sua autoria, por mais que se tenha a nota ao texto e presuma-se que seja de Schwartz, bem como por não haver muitas notas sobre o processo de tradução, assim como pelo número de notas ser inferior, ou seja, 42 notas, e por elas tratarem mais de contexto e referências às obras citadas na narrativa.

Verificou-se, também, que tanto o nome de Xavier quanto o de Schwartz constam na folha de rosto em suas respectivas edições, sendo a quarta categoria proposta por Carneiro (2015, p.116) na hierarquia de visibilidade dos nomes dos tradutores, não havendo melhora em dois anos. Contudo, acredita-se que a diferença temporal entre as edições tenha relação com a visibilidade, em geral, tanto quanto outras questões uma vez que mais discussões, mais pesquisas e mais teorias foram surgindo ao longo desse tempo e podem ter influenciado positivamente o projeto tradutório de 2017 para que oportunizassem mais espaço e, dessa forma, a voz de Márcia Xavier pudesse ser um pouco mais ouvida, ainda que não de maneira ideal a ponto de constar seu nome na capa, junto ao de Mary Shelley, por exemplo, ou haver discussões sobre o processo tradutório em um prefácio, em notas de tradução, notas de rodapé, entre outros.

Em consonância aos paratextos, percebeu-se a interferência e a criação da tradutora e do tradutor por meio de suas estratégias tradutórias e escolhas lexicais. As estratégias mais

utilizadas pela tradutora e pelo tradutor foram: 1) a substituição, estratégia mais comum por consistir em traduzir do texto de partida ao texto de chegada aquilo que se considerar relevante; 2) a suplementação, que age como um equilíbrio entre as diferenças linguísticas e pede a intervenção criativa do tradutor; 3) a permuta, não busca uma transferência, direta de um signo do texto de partida ao texto de chegada, ainda que seja possível encontrá-lo em posição diferente no texto de chegada; 4) a adição, item linguístico, cultural ou textual que aparece no texto de chegada mas não se encontra no texto de partida e o apagamento, processo inverso da adição, sendo um item linguístico, cultural ou textual que não se encontra no texto de chegada, mas está no texto de partida. O uso dessas estratégias demonstra que, por mais que a tradutora e o tradutor tenham se apropriado de recursos semelhantes nunca se “apenas traduz”, visto que será necessário considerar o contexto, as concepções e as expectativas postas em cima desse projeto tradutório, o público alvo, a editora e, principalmente, a interpretação feita a partir da leitura, pois é ela que influenciará no objeto e objetivo de tradução, fazendo com que seja impossível esperar que a voz de quem traduz não seja ouvida. Contudo, devido aos Estudos da Tradução Feminista, tais estratégias foram melhor desenvolvidas e aplicadas de modo que as tradutoras pudessem ter foco em seu projeto de escrita, participando tanto quanto a autora ou autor e se envolvendo no material a ser traduzido, contribuindo criativamente e desautomatizando o processo de tradução, como percebido em diversos excertos de análise de Xavier.

Uma das microestratégias utilizadas pelos Estudos da Tradução Feminista é, inclusive, a escolha de itens lexicais do gênero feminino para garantirem a visibilidade feminina na tradução. Em análise, notou-se que a estratégia de apagamento foi utilizada por Schwartz em alguns itens lexicais femininos, assim como a preferência por itens lexicais masculinos mesmo quando se tratava da descrição ou cena de alguma personagem feminina. Ademais, houveram itens lexicais masculinos utilizados para descrever uma personagem feminina que utilizados em conjunto, no contexto do excerto, podem ter uma conotação mais negativa se comparado às escolhas feitas por Xavier e ao texto de partida de Shelley. As distinções ocorridas entre as traduções de Xavier e Schwartz com relação ao gênero dos itens lexicais podem ser explicadas pelas duas culturas distintas adotadas pelos sexos, debatida por Millet (1970, p. 23-26), as quais advém de uma sociedade predominantemente patriarcal que julga tanto homens quanto mulheres pelo papel que devem exercer, o temperamento que supostamente tem com relação ao seu sexo e o status que devem cumprir, sendo a visibilidade positiva costumeiramente direcionada aos homens em relação às mulheres. Dessa forma, von Flotow (2020, p. 183-184) explica que utilizar os itens lexicais femininos intencionalmente contribui para preencher uma

lacuna na gramática que também sempre produziu formas masculinas e negligenciou as femininas, conseqüentemente alertando as leitoras e leitores ao problema de gênero. Portanto, algumas escolhas feitas podem impactar o texto de chegada com possibilidades interpretativas que carregam conotações que podem distanciar ou aproximar alguns tipos de leitores do texto de chegada, ou, ainda, propagar conceitos baseados em ideias de uma ideologia dominante, não considerando a multiplicidade das identidades.

Observou-se, finalmente, que ao utilizar-se das estratégias de tradução dos Estudos da Tradução Feminista torna-se mais visível a presença da tradutora no texto-alvo, destacando a diferença entre uma tradução feita pela tradutora de um texto de autoria feminina e uma tradução feita por um tradutor de um texto de autoria feminina, de modo que a tradutora enfatize a presença do feminino em maior quantidade de passagens, enquanto o tradutor as apague, inclusive em cenas de personagens femininas, reproduzindo um comportamento enraizado da sociedade patriarcal em que o destaque recai no homem, no masculino. Contudo, os dois textos-alvo, dentro de seus contextos, projetos de tradução, culturas adotadas por cada sexo, entre outros, demonstram ser únicos e repletos de singularidades, advindos de suas interpretações e relações da tradutora e do tradutor com a tradução. Todavia, ao aplicar as estratégias de tradução feminista, observa-se a indispensabilidade de mais destaque para tradutoras trabalharem em traduções de autorias femininas, visto que seria mais uma maneira de ressignificar a voz da mulher na sociedade patriarcal e evitar que algumas estratégias e usos da linguagem sejam propagados, como a escolha intencional de itens lexicais masculinos para descrever uma personagem feminina e adjetivos que juntos trazem uma conotação mais negativa do que comparados àqueles escolhidos por uma tradutora, fazendo com que traduções masculinas continuem sendo condescendentes em relação aos homens.

A presente pesquisa explicita a importância da visibilidade não somente do tradutor, como também e, principalmente, da tradutora, visto que muito se discorre sobre a presença de quem traduz no texto e, na maioria das vezes, essa presença é masculina, o que reforça o pensamento de Castro (2017, p. 221) sobre a necessidade dos Estudos da Tradução Feminista existirem para que não seja necessário aceitar a ideologia dominante, ou seja, a patriarcal, e o feminino seja menos apagado, podendo ganhar mais espaço para veicular suas próprias ideias. Uma união entre as áreas de estudo da visibilidade, identidade e tradução feminista permite que mulheres escritoras e tradutoras ocupem ainda mais seus lugares e demonstrem como as construções linguísticas influenciam as questões que permeiam o gênero e a identidade, de

modo que seja possível ressignificar o entre-lugar em que se encontra a mulher tradutora atualmente.

REFERÊNCIAS

- ALEGRETTE, Alessandro Yuri. **Frankenstein**: uma releitura do mito da criação (Mestrado em Estudos Literários). Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”, Araraquara, 2010.
- AULETE. Aulete Digital, 2023. Disponível em: <<https://aulete.com.br/>>. Acesso em: 19 de fev. de 2023.
- BERMAN, Antoine. **A Tradução e a Letras ou o Albergue do Longíquo**. Tradução de Marie-Helène C. Torres, Mauri Furlan, Adreia Guerini 2 ed. Florianópolis: Copiart PGET/UFSC, 2013.
- CARDELLINO SOTO, Paulo. “Abordagens normativas e descritivas às notas do tradutor dos anos 1960 até o presente: excertos de uma revisão bibliográfica.” Brasília: **Belas Infiéis**, v. 4, n.2, 2015, p. 89-96.
- CARNEIRO, Teresa Cristina. “Proposta de Parâmetros para Análise de Paratextos de Livros Traduzidos.” **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 2, 15 dez. 2015, p. 113-127. Disponível em: <https://doi.org/10.17771/PUCRio.TradRev.25577>. Acesso em: 16 fev. 2022.
- CASTRO, Olga. “(Re)examinando horizontes nos estudos feministas de tradução: em direção a uma terceira onda?”. Tradução de Beatriz Regina Guimarães Barboza. São Paulo: **TradTerm**, v.29, 2017, p. 216- 250.
- COLLINS. Collins Dictionary, 2023. Disponível em: <<https://www.collinsdictionary.com/pt/>>. Acesso em: 19 de fev. de 2023.
- CORACINI, Maria José. “Discurso sobre tradução: aspectos da configuração identitária do tradutor.” São Paulo: **TradTerm**, 2005.
- DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Tradução de Junia Barreto, 1º reimpressão, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- FEDERICI, Eleonora. “Context matters: feminist translation between ethics and politics in Europe.” In: CAMUS, Carmen Camus; CASTRO, Cristina Gómez & CAMUS, Julia T (Eds.). Williams. **Translation, Ideology and Gender**. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017, p. 132-154.
- GENETTE, Genette. **Paratextos editoriais**. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. Tradução de Álvaro Faleiros.
- GROSSEL, Amanda Karine. **Literatura de autoria feminina como ferramenta de reivindicação social da mulher** (Monografia de Especialização em Ensino de Língua Portuguesa e Literatura). Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2020.

GOMBRICH, Ernst Hans. **História da Arte**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GROOM, Nick. **The Gothic: A very short introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2012.

HATTNER, Álvaro. “Tradução e identidade: o tradutor como transmorfo”. Rio Grande do Sul: **Letras**, 1994.

MICHAELIS. Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, 2023. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro>>. Acesso em: 19 de fev. de 2023.

MILLET, Kate. Theory of sexual politics. In: MILLET, Kate. **Sexual Politics**. Nova York: Doubleday, 1970.

MENG, Lingzi. **Gender in literary translation: a corpus-based study of the English translations of *Chenzhong de Chibang***. Singapore: Springer, 2019.

PUNTER, David. **The literature of terror: a history of gothic fictions from 1765 to the present day**. Londres: Routledge Taylor and Francis Group, 2013.

RIBAS, Maria Cristina Cardoso; CRUZ, Thiago dos Santos Braz. “O passageiro das trevas: estética e psicologia do monstro em *Frankenstein*”. Rio de Janeiro: **Soltetras**, 2014.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. “Prefácios e notas de tradutor: tensão e acolhimento na relação com o outro”. **Tradução e Comunicação: Revista Brasileira de Tradutores**, São Paulo, n.20, 30 set. 2010, p. 47-59. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/122280>. Acesso em: 16 fev. 2022.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein or the Modern Prometheus**. Londres: Penguin Books, 1992.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein ou o Prometeu Moderno**. Tradução de Márcia Xavier de Brito. Darkside: Rio de Janeiro, 2017.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein ou o Prometeu Moderno**. Tradução de Christian Schwartz. Penguin Companhia: São Paulo, 2015.

SIMON, Sherry. **Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission**. London & New York: Routledge, 1996.

SMITH, Andrew. **Gothic Literature**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

SOARES, Janile Pequeno. **Frankenstein e a monstruosidade das intenções: a criatura como representação da condição feminina (Mestrado em Letras)**. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

VÍVOLO, Vitor da Matta; LONGHI, Carla Reis. **Maternidade e monstruosidade literária: Mary Shelley e o nascimento de Frankenstein**. São Paulo: Cordis, 2014.

VON FLOTOW, Luise. **Translation and Gender Translating in the Era of Feminism.** Manchester: St Jerome Publishing & Ottawa: University of Ottawa Press, 1997, p. 24-29.

VON FLOTOW, Luise. "Feminist Translation Strategies". In: BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriela. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies.* Third Edition. London & New York: Routledge, 2020, p. 181-185

WALLMACH, Kim. "Feminist translation strategies: Different or derived?". London & New York: **Journal of Literary Studies**, 2007, p. 1-26.