



Género, feminismo e tradução: *As máscaras do destino* de Florbela Espanca¹

Gender, Feminism and Translation: As máscaras do destino by Florbela Espanca

Jessica Falconi

Universidade de Lisboa (ULISBOA). Lisboa / Portugal

jessica-77@libero.it

<http://orcid.org/0000-0001-7496-8274>

Resumo: Neste artigo, apresentam-se algumas considerações sobre a tradução para o italiano da recolha de contos *As máscaras do destino*, obra narrativa da autora portuguesa Florbela Espanca (1894-1930), publicada postumamente em 1931. Dialogando tanto com a teoria e a prática da tradução feminista quanto com a fortuna crítica internacional da obra da autora, o artigo ilustra a estratégia geral que orientou a tradução, justificando também algumas escolhas específicas, no intuito de refletir sobre a dimensão ética da tradução em perspetiva feminista. O objetivo último desta análise é contribuir para a reflexão teórica e para a prática da tradução feminista no domínio das literaturas de língua portuguesa.

Palavras-chave: tradução feminista; diferença de género; Florbela Espanca; *As máscaras do destino*.

Abstract: This article presents some considerations about the translation into Italian of the collection of short stories *As máscaras do destino*, a narrative work by the Portuguese author Florbela Espanca (1894-1930), published posthumously in 1931. Dialoguing with both the theory and the practice of translation feminist, as well as the international critical fortune of the author's work, the article illustrates the general strategy that guided translation, also justifying some specific choices, in order to reflect on the ethical dimension of translation in a feminist perspective. The ultimate objective

¹ A autora segue a norma ortográfica de Portugal.

of this analysis is to contribute to the theoretical reflection and to the practice of feminist translation in the field of Portuguese language literatures.

Keywords: feminist translation; gender difference; Florbela Espanca; *As máscaras do destino*.

Neste artigo, apresentam-se algumas considerações sobre a tradução para o italiano da recolha de contos *As máscaras do destino*, obra narrativa da autora portuguesa Florbela Espanca (1894-1930), publicada postumamente em 1931. Dialogando tanto com a teoria e a prática da tradução feminista, quanto com a fortuna crítica internacional da obra da autora, o artigo ilustra a estratégia geral que orientou a tradução, justificando também algumas escolhas específicas, no intuito de refletir sobre a dimensão ética da tradução em perspectiva feminista. O objetivo último desta análise é contribuir para a reflexão teórica e para a prática da tradução feminista no domínio das literaturas de língua portuguesa.

Se a relação entre género, linguagem e escrita representa um núcleo central da crítica feminista, tanto de um ponto de vista semiótico, quanto mais marcadamente linguístico (DE MARIA, 2003, p. 215-216), no que se refere mais especificamente à tradução em perspectiva feminista, foi pioneira a chamada Escola canadense, surgida na esteira do feminismo da segunda vaga e formada por um grupo de tradutoras e investigadoras que pretendiam indagar tal relação, não apenas a nível da reflexão teórica – impulsionada pela filosofia da desconstrução, o pós-estruturalismo e a psicanálise – mas também no domínio da prática concreta da tradução, maioritariamente literária. De facto, deve-se a esta escola uma reflexão mais cingida às questões da tradução feminista entendida como prática baseada num conjunto de estratégias específicas, mais tarde sistematizadas por Luise Von Flotow (1991).²

No entanto, como defendem Beatriz Barboza e Olga Castro (2017, p. 223), tanto a reflexão teórica sobre género, feminismo e tradução quanto a própria prática da tradução feminista não se reduzem ao paradigma da escola canadense, que aliás foi objeto de diversas críticas, principalmente pelas suas posições e concepções essencialistas (ARROJO, 1994). Reflexões surgidas noutros contextos proporcionam elementos seminais

² As estratégias focadas no artigo de Luise Von Flotow são “supplementing, prefacing and footnoting, and ‘hijacking’” (1991, p. 74), isto é, suplementar, prefaciar e anotar, e sequestrar. A estratégia *hijacking* será abordada mais adiante neste artigo.

para a investigação neste âmbito. Entre estes elementos, a chamada “metaforização da tradução” (CHAMBERLEIN, 1988; BARBOZA; CASTRO, 2017, p. 225) constitui um terreno fértil para se indagar a natureza “sexuada” da tradução e do discurso sobre tradução, na medida em que revela o modo como o binômio *tradução/mulher* é construído, textual e discursivamente, pela cultura dominante, como significante da inferioridade e da subalternidade em relação ao par *original/homem*. Convocando conceitos de autoria, originalidade e paternidade, mas também evocando estereótipos associados às mulheres – como a célebre expressão “belas infieis” – a metaforização da tradução estabelece um paralelismo entre o ato de traduzir e a função reprodutiva, social e ideologicamente atribuída às mulheres. Assim, as múltiplas constelações metafóricas que informam a visão da tradução na cultura ocidental, imbuída da ideologia patriarcal dominante, representam desafios centrais para a(s) teoria(s) e prática(s) da tradução feminista, requerendo estratégias diversificadas e culturalmente situadas. De facto, como também esclarecem Beatriz Barboza e Olga Castro (2017, p. 221), o “encontro” entre feminismo e estudos de tradução acontece na sequência de uma mais ampla viragem no domínio dos *Translation Studies*, empenhados em questionar os estudos descritivos da tradutologia, bem como os conceitos tradicionais de equivalência, fidelidade, transparência. Se o foco muda do produto para o processo, ele muda também da dimensão linguística para a cultural, dando origem à chamada viragem cultural (*cultural turn*) dos estudos de tradução, uma viragem que introduz o foco na dimensão ideológica, social e cultural da linguagem e, logo, da tradução.

Na articulação entre crítica feminista, estudos de género e *Translation Studies*, surge a dimensão inovadora das múltiplas declinações da tradução feminista, que encaram a prática da tradução como conjunto de estratégias de interpretação, releitura e reescrita suscetíveis de desocultar as relações de poder que moldam todo o processo cultural constituído pela tradução. Trata-se de um processo que, idealmente, passa pela inscrição da presença e da visibilidade de quem traduz e da sua relação com a autoria e o texto a ser traduzido. Esta inscrição questiona as noções dominantes do que constituiria uma ética da tradução, muitas vezes baseada no que Lawrence Venuti (1998) designou de “ilusão da transparência” e “invisibilidade do/a tradutor/a”.

Procurando interrogar a noção mesma de tradução feminista e redefinir o leque de estratégias utilizadas na prática por ela orientada,

Françoise Massardier-Kenney (1997) questiona o essencialismo dos conceitos de gênero, mulher, feminino, feminista. Trata-se de conceitos cujos significados não são estáveis, nem unívocos, sendo determinados pelo contexto geográfico, histórico, social e cultural, bem como pela interação com outras categorias, quais raça, classe, etc. Estas considerações são fundamentais para se compreender não apenas que o “feminismo” de uma tradução é uma definição complexa que se tece entre múltiplas instâncias, mas também que a prática da tradução feminista pode ser um veículo para interrogar o próprio feminismo. Como trabalhar, interroga-se a autora, com textos que não encaixam no padrão do feminismo norte-americano e europeu? Para descortinar estas questões, Massardier-Kenney (1997) propõe uma nova categorização das estratégias da tradução feminista, baseada em duas tipologias principais: “*author-centred strategies*”, isto é, estratégias centradas na autora do texto a traduzir; e “*translator-centred strategies*”, ou seja, estratégias utilizadas para tornar visível a presença da tradutora. Este tipo de categorização, que substitui as figuras da autora e da tradutora aos termos impessoais de *source* e *target*, estabelece desde logo, para a estudiosa, um horizonte feminista, próximo da chamada ginocrítica³ (SHOWALTER, 1979) já que realça o agenciamento das mulheres e o papel delas – tanto autoras quanto tradutoras – enquanto *produtoras* de significado textual.

Entre as estratégias centradas na autora,⁴ a *recuperação* (*recovery*, MASSARDIER-KENNEY, 1997, p. 59) convoca, logo, a questão do cânone literário, apostando na sua reformulação através da tradução de obras de escritoras que foram marginalizadas ou excluídas pela historiografia literária e pela crítica. A crítica feminista, a ginocrítica e os estudos pós-coloniais têm vindo a demonstrar que o cânone – literário, artístico, científico, etc. – em sua pretensa universalidade, é o produto de relações de poder desiguais em que as diferenças de gênero e raça desenvolvem um papel central. Reformular o cânone significa desocultar

³ Termo cunhado por Elaine Showalter para indicar uma crítica que se diferencia da crítica feminista por privilegiar as mulheres enquanto autoras mais do que leitoras.

⁴ Massardier-Kenney (1997) inclui nesta tipologia também o metadiscorso (*commentary*) constituído por prefácios, posfácios, notas, etc. que tem o objetivo de realçar a importância da questão do gênero e do papel das mulheres na obra da autora traduzida, bem como aspetos culturais e sociais específicos que facilmente são neutralizados pela tradução. Outra estratégia nesta tipologia é a resistência (*resistancy*), termo retirado de Venuti (1998) para designar os desvios linguísticos, estilísticos, etc. em relação à norma literária dominante.

e desnaturalizar estas relações de poder, no intuito de reestabelecer um espaço de cidadania para a produção cultural das mulheres e de outras categorias invisibilizadas ao longo da história. Assim, também a *recuperação*, enquanto estratégia de tradução que diz respeito mais ao plano macro da tradição literária, do que ao plano micro dos aspetos linguísticos ou estilísticos, participa da construção de uma ética da tradução feminista, na medida em que expressa um posicionamento na arena do direito ao espaço no cânone cultural.

À luz destas considerações, pode-se afirmar que a estratégia da recuperação orientou o projeto de tradução para o italiano da recolha de contos *As máscaras do destino*, de autoria de Florbela Espanca. Publicada pela Edizioni Arcoiris, a tradução é o quinto volume da coleção “Nembrot”, uma coleção dedicada à literatura portuguesa que inclui maioritariamente mulheres: para além de duas obras de Raul Brandão, foram publicados textos de Irene Lisboa, Ana de Castro Osório e Judith Teixeira, ou seja, autoras significativas pelas questões de género e feministas levantadas por suas obras e vidas. No entanto, apesar de terem vindo a ter nas últimas décadas um maior reconhecimento por parte da crítica, estas autoras ainda não encontraram um lugar consolidado no cânone literário nacional.⁵

No caso de Florbela Espanca, se a sua produção lírica é hoje amplamente reconhecida em nível internacional, o mesmo não se pode dizer em relação à sua produção em prosa e de cariz narrativo, daí a recuperação, também através da tradução, duma outra faceta da sua obra que permite iluminar a relação da autora com as representações de género e o papel das mulheres no panorama literário e cultural português da primeira metade do século XX.

No que diz respeito ao contexto cultural de chegada, cabe assinalar que, idealmente, a Itália tem uma relação privilegiada com a poetisa portuguesa, graças à figura de Guido Battelli, professor italiano residente em Coimbra, e grande estimador da sua poesia. De acordo com Cláudia Pazos Alonso (1997, p. 200), “ao tentar chamar a atenção da crítica para a poesia de Florbela, o maior trunfo de Battelli passou a ser paradoxalmente

⁵ Irene Lisboa (1892-1958) foi autora de uma vasta obra poética e narrativa, uma parte da qual assinada com o pseudónimo masculino de João Falco; Ana de Castro Osório (1872-1935) foi, entre as primeiras feministas portuguesas republicanas, jornalista e autora de literatura infantil, romances e poemas; Judith Teixeira (1880-1959) foi uma figura de destaque do Modernismo português, autora de livros de poemas e recolhas de contos.

a própria morte da poetisa, que lhe permitiu construir uma imagem dramática de Florbela como artista romântica”. De facto, foi Battelli quem organizou a publicação póstuma de muitas obras da autora, inclusive da recolha de contos aqui em consideração – *As máscaras do destino* –,⁶ porém, desvirtuando, em muitas ocasiões, a *intentio auctoris*, como foi amplamente demonstrado.⁷ Contudo, exceção feita ao *Diário* e às cartas,⁸ os contos de Florbela Espanca nunca tinham sido traduzidos para o italiano antes da edição da Edizioni Arcoris de 2017, devido provavelmente ao escasso interesse por parte da crítica pela obra em prosa desta autora.

Contra essa tendência geral para o esquecimento, surgiram, na última década, algumas iniciativas científicas e editoriais de relevo, como o volume de textos em prosa editado por Maria Lúcia Dal Farra (2002), e a reedição de *As máscaras do destino* de 2015, organizada por Cláudia Pazos Alonso e Fábio Mário Silva. Incluídas em projetos mais amplos de reedição da obra completa da autora, estas iniciativas, graças aos estudos introdutórios e às notas, apontam para novas pistas interpretativas, também através de uma renovada atenção aos aspetos temático-formais da prosa de Florbela Espanca. De facto, o estudo de Dal Farra (2002) ilustra e discute de forma exaustiva as razões dos chamados detratores da obra de Florbela Espanca em geral, e dos seus textos em prosa em particular. O trabalho crítico dessa estudiosa ilumina as íntimas correspondências entre escrita poética e escrita narrativa, permitindo identificar, nos contos, um conjunto de núcleos temáticos que são de grande relevância para uma mais ampla e renovada avaliação do percurso de Florbela Espanca e das múltiplas máscaras da sua personalidade literária.

⁶ *As máscaras do destino* teve diversas edições, entre as quais assinalamos a 1ª, organizada por Guido Battelli (1931); a 2ª, com prefácio de Agustina Bessa Luís (1979); a edição organizada por Rui Guedes, (1985); a edição organizada por José Carlos Seabra Pereira (2011) e a última, organizada por Cláudia Pazos Alonso e Fábio Mário Silva (2015).

⁷ Guido Battelli mudou-se para Coimbra em 1930. Após o falecimento de Florbela Espanca, para além de *As máscaras do destino*, Battelli organizou as edições póstumas de *Charneca em flor* e *Juvenilia*; o volume único que reúne *Livro de Mágoas* e *Livro de Soror Saudade* e as *Cartas de Florbela Espanca* (a Dona Júlia Alves e a Guido Battelli). Sobre as manipulações e omissões realizadas por Battelli nos textos de Florbela Espanca veja-se o estudo de Dal Farra (2002).

⁸ O diário e as cartas de Florbela Espanca foram traduzidos e publicados num volume único (ESPANCA, 1996).

É nesta perspectiva que também se posiciona o projeto tradutório desta recolha de contos, ambicionando uma releitura da obra narrativa da autora, já que, como defendem Barboza e Castro (2017, p. 230), a tradução contribui para a ressignificação de autoras relevantes para o feminismo mas que foram apropriadas ou canonizadas a partir de outros discursos e perspectivas. No caso de Florbela Espanca, cabe destacar que qualquer abordagem da sua escrita e trajetória tem forçosamente que encarar um aspeto que, durante muito tempo, orientou e influenciou a fortuna crítica da sua obra literária. Referimo-nos ao que Anna Klobucka (2009, p. 79), em seu estudo sobre a autoria feminina em Portugal, define como “sistema Florbela”, isto é, o núcleo essencial do mito associado à poetisa portuguesa: o “sistema Florbela” é o conjunto de textos e discursos que ao longo do tempo foram construindo “uma figura ficcionalizada, em alto grau independente da evidência empírica”. Para além da complexa relação entre biografia e criação literária, para Klobucka (2009) também as repetidas “aparições” – citações, alusões, etc. – de Florbela Espanca em muitas obras oriundas dos mais variados géneros literários e discursivos deram lugar a um autêntico processo de mitificação, ao ponto que “Florbela praticamente deixou de existir enquanto *autora* [...], para passar a ser encarada quase exclusivamente como *personagem*”. Como afirmam Owen e Pazos Alonso (2011, p.38) “a história da vida de Espanca parece o roteiro de uma telenovela, pois ela nasceu fora do casamento, divorciou-se duas vezes e teve três casamentos”. De acordo com Klobucka (2009, p. 85), o único ponto fixo, que acaba por funcionar como eixo central de todo o “sistema-Florbela”, é a *feminilidade* da autora, o seu “ser mulher” antes do que outra coisa qualquer, inclusive o ser escritora. Assim, prossegue a estudiosa, a fortuna crítica da autora, orientada por este eixo, “parecia em geral suspensa na alternativa falaciosa de ou dessexuar a autora para poder canonizá-la sem embaraço ou exilá-la para as margens do cânone mantendo intacta a sua ‘feminilidade’”. Mais recentemente, como também realça Klobucka (2009), a receção crítica da escrita de Florbela Espanca tem vindo a ser reequacionada à luz de perspectivas feministas, encarando-se o itinerário do sujeito poético florbeliano enquanto percurso de afirmação e emancipação da autoria feminina. De um modo geral, a proeminência outorgada aos aspetos biográficos tem vindo a ser substituída por leituras

críticas centradas nos valores estéticos da obra da autora (MAGALHÃES, 2014).⁹

Apesar de se referirem maioritariamente à produção lírica da autora, as reflexões de Klobucka aqui resumidas são relevantes também no que diz respeito às obras em prosa de Florbela Espanca e à sua receção crítica. De facto, a tradução italiana de *As máscaras do destino* inscreve-se tanto na estratégia da recuperação apontada pelas teóricas da tradução feminista, quanto na reinterpretação em perspetiva feminista assinalada por Klobucka (2009). Trata-se, como se verá mais adiante neste artigo, de uma interpretação que privilegia a questão da emancipação e da afirmação da identidade de Florbela Espanca enquanto escritora, “antes de mais nada”.

Nos parágrafos que seguem abordam-se os aspectos mais relevantes dos estudos existentes sobre *As máscaras do destino*, para depois se apresentarem algumas considerações sobre os contos e sua tradução para o italiano. Isto implica voltar, ainda que brevemente, a uma das coordenadas essenciais do “sistema-Florbela” analisado por Klobucka (2009), nomeadamente, a relação entre biografia e criação literária, com enfoque especial na figura de Apeles Espanca, o irmão da autora.¹⁰ De facto, a relação com o irmão Apeles é um elemento crucial na criação da *personagem* Florbela que a crítica abordou repetidamente no intuito de derrubar falsos mitos e reestabelecer, na medida do possível, a verdade histórica mais plausível (SILVA, 2011; DAL FARRA, 2002). Por outro lado, é fundamental equacionar esta relação dentro do quadro interpretativo na medida em que, como é sabido, os contos recolhidos em *As máscaras do destino* tiveram sua origem no evento mais traumático da vida de Florbela Espanca, isto é, a morte do irmão, ocorrida num acidente de avião em junho de 1927.¹¹

⁹ Ao refletir sobre os caminhos futuros da crítica, Klobucka (2009) defende o potencial inovador da recuperação da obra florbeliana e da sua inclusão numa historiografia literária *queer*, ao lado de autores como António Botto e Raul Leal.

¹⁰ Apeles Demóstene da Rocha Espanca nasceu em Vila Viçosa a 10 de março de 1897, ele também filho de João Maria Espanca e Antónia Lobo, mãe natural de Florbela. Paralelamente à carreira na marinha, cultivou o desenho artístico e a pintura, tendo realizado exposições e publicado seus trabalhos em várias revistas.

¹¹ No intuito de assinalar a relevância desta relação para a obra, a edição em italiano inclui a reprodução de um retrato da autora realizado pelo irmão Apeles, pertencente ao espólio de Florbela Espanca da Biblioteca Nacional de Portugal.

De acordo com a reconstrução baseada nas cartas da autora (DAL FARRA, 2002), a morte de Apeles e a escrita dos contos dela decorrente interromperam o primeiro projeto narrativo de Florbela Espanca, isto é, a recolha que só viria a ser publicada em 1982 com o título de *O Dominó Preto*. Assim, de acordo com esta reconstrução, *As máscaras do destino* teve origem numa urgência criativa, mas, como foi referido, viria a ser editado postumamente, em 1931, por Guido Battelli. A publicação dos contos “O avião” na revista de Vila Viçosa *Dom Nuno*, em junho de 1928, e “Os mortos não voltam” na revista *Portugal Feminino*, em 1930, é outro elemento que confirma esta tese, tratando-se de dois textos que mais abertamente aludem à morte do irmão.

Ao analisar o comentário à epígrafe e a dedicatória que abrem o volume, Dal Farra (2002, p. 102) defende que os contos representam a única laje possível para a tumba “líquida”¹² de Apeles. Também Silva (2015, p. 17-19) realça a centralidade da constelação morte/mortalidade/imortalidade neste projeto narrativo de Florbela Espanca. Trata-se, por um lado, da capacidade de a arte outorgar eternidade não apenas à figura do irmão, mas à autora mesma, que vai tornar imortal Apeles ao tornar-se imortal através da sua própria obra. Além disto, como realça Silva, a construção do heroísmo de Apeles, fundada na representação de cariz mítico da sua trajetória,¹³ realiza de forma mais concreta este propósito da autora, ao colocar o irmão no universo da eternidade juntamente com outras divindades.

No entanto, na dedicatória emerge, em minha opinião, outro aspeto fundamental para a análise e a avaliação desta obra e, logo, da escrita de Florbela Espanca, nomeadamente, a imagem da *escritora* enquanto instância de *autoria*.

A revisão do conceito de autoria pela crítica feminista tem uma longa tradição, inaugurada por Gilbert e Gubar no livro *The Madwoman in the Attic*, marcada pelo projeto da ginocrítica de Showalter e alimentada até à contemporaneidade em vários domínios de produção cultural. Explorando a metáfora da pena masculina enquanto pénis, Gilbert e Gubar (1984, p. 11) abordam a “confusão histórica entre autoria literária e autoridade

¹² O corpo de Apeles Espanca nunca foi encontrado nas águas do rio Tejo, daí a alusão à tumba líquida.

¹³ Silva considera os contos “O avião”, “O inventor” e “Os mortos não voltam” como uma espécie de *biografia* narrativa do “herói” Apeles.

patriarcal”¹⁴ própria da cultura ocidental. As autoras procuram equacionar o lugar específico de uma tradição de escrita das mulheres que, na visão delas, é marcada pelo que definem de “ansiedade de autoria”, uma ideia derivada do estudo de Harold Bloom sobre a “ansiedade da influência” enquanto dinâmica estruturadora da tradição literária masculina. A ansiedade de autoria das mulheres escritoras adquire os contornos de um medo profundo de não terem capacidades criadoras e, logo, serem precursoras, sendo o ato de escrever a causa de sensações de isolamento, solidão e, por vezes, destruição. No caso de Florbela Espanca, Owen e Pazos Alonso (2011, p. 39) defendem que a ansiedade de autoria marca desde o início o percurso literário da autora, aparecendo nas entrelinhas do seu primeiro livro de poemas; trata-se de uma ansiedade que diz respeito tanto à confrontação com a tradição poética masculina, quanto à luta para se posicionar enquanto criadora e não apenas musa inspiradora.

Voltando à dedicatória de *As máscaras do destino*, Lídia Jorge (2012) realça que nela emerge como que um prolongamento da imagem da autora a partir daquela do irmão. Em minha opinião, como já mencionado, esta imagem expressa o desejo de afirmação de uma instância de autoria, já que na dedicatória se constrói a imagem da escritora através de um conjunto de alusões à escrita enquanto ofício, atividade e processo criativo. Veja-se, logo na abertura da dedicatória, a alusão à estreia do percurso literário da autora, evocando-se a publicação do seu primeiro livro: “Quando há oito anos traçava com orgulho e ternura, na primeira página do meu primeiro livro, onde encerrara os sonhos da minha dolorosa mocidade, estas palavras de oferta [...]” (ESPANCA, 2015, p. 115). Alude-se às “ferramentas” do ofício da escrita, bem como aos elementos salientes do processo criativo: “o esvoaçar da pena sobre o papel branco [...] a emoção da ideia, o ritmo da frase, a profundidade do pensamento” (ESPANCA, 2015, p. 116). Emerge também o corpo da escritora enquanto escreve: “quando a minha cabeça se inclinava sobre o que escrevia”. A tradução para italiano deste trecho assenta numa negociação articulada entre a legibilidade na língua-alvo e a construção da imagem da autora veiculada pelo texto original, ao eliminar o adjetivo possessivo (minha) e ao deslocar para a primeira parte da proposição o sujeito implícito da escrita: “quando a minha cabeça se inclinava sobre o que escrevia” –

¹⁴ “[...] historical confusion of literary authorship with patriarchal authority”. Tradução nossa.

“mentre *ero* intenta a scrivere con la testa china”¹⁵ (ESPANCA, 2017, p.29). A forma verbal “se inclinava” é substituída pelo segmento “con la testa china”, o que produz um enfraquecimento da imagem que é recuperado acrescentando-se o adjetivo “intenta” (empenhada, ocupada). O uso deste adjetivo ecoa um célebre poema, ensinado desde os primeiros níveis escolares como exemplo ilustre do cânone do Romantismo italiano. Trata-se do poema *A Silvia* de Giacomo Leopardi (1798-1837), dedicado a uma jovem falecida prematuramente e geralmente interpretado à luz do tópico da celebração da juventude e do pessimismo do poeta, mas no qual a assimetria das relações de gênero se constrói na oposição entre a imagem do poeta envolvido nos estudos e na escrita e a da mulher ocupada em atividades “femininas”.¹⁶ Não se tratando de um termo de uso corrente, a incorporação do adjetivo no texto traduzido aposta na evocação deste poema junto do público italiano, produzindo um espaço de negociação entre duas tradições literárias distintas e estimulando uma releitura do cânone de ambas as tradições baseada na categoria do gênero, isto é, procurando atingir um dos objetivos da prática da tradução feminista. Em consonância com a posição de Sherry Simon (1996, p.15) sobre a tradução feminista, as estratégias descritas procuram “expandir e desenvolver a intenção do texto original e não a deformar”.¹⁷

Nas alusões ao processo da escrita, as escolhas linguísticas e expressivas sugerem uma vinculação da escrita ao corpo, remetendo simultaneamente para a sua dimensão imaterial. Um exemplo é o uso do verbo *traçar*, que veicula tanto a ideia da representação em sentido figurativo, quanto o gesto físico de um corpo produzindo riscos, rasgos, materiais e simbólicos, mas também *traços*. A escrita enquanto *traço*, no pensamento filosófico de Derrida remete para a presença da ausência, a finitude, a vida-morte. Como afirma Derrida (2002, p. 171) “o traço é

¹⁵ Uma tradução literal teria produzido uma oração muito pouco natural em italiano, sem, porém, veicular uma especificidade linguística ou cultural relevante de acordo com o projeto de tradução empreendido.

¹⁶ “[...] Allora che all’opre femminili **intenta**/Sedevi, assai contenta [...]” “quando atenta aos trabalhos feminis sentavas-te, contente” (tradução livre de Pontes de Paula Lima, *Estado de São Paulo*, 21 nov. 1958), reproduzida em Bignardi E Guerini (2019, p. 26). O tradutor escolheu a palavra ‘atenta’ pela consonância com ‘intenta’ do texto de partida, cujo significado corresponderia a ‘ocupada’, ‘empenhada’.

¹⁷ “[Feminist translation implies] extending and developing the intention of the original text, not deforming it”. Tradução nossa.

estruturalmente *vie-mort*, vida e morte, morte na vida, uma vida que finou [...]”. Se, como foi já referido, a morte do irmão Apeles dita o tema geral do livro, que é logo explorado de várias formas e através de personagens diversas, alguns dos contos de *As máscaras do destino* aludem à conexão entre escrita e morte, sugerindo uma possível expressão da ansiedade de autoria feminina. No conto intitulado “A Morta”, que retrata a deambulação do fantasma de uma menina e o seu reencontro sobrenatural com o noivo, os passos da morta são “como versos”; no conto “A paixão de Manuel Garcia”, a tragédia do protagonista masculino é enunciada como um “drama em duas linhas”, formado por um “primeiro capítulo” e um “epílogo” que a mãe da personagem terá de “ler”, sendo o ato de traçar/escrever nomes no papel o pormenor de um quadro geral de morte.¹⁸ De acordo com esta interpretação, a tradução para italiano opta por manter o equivalente literal *tracciare* desde a primeira aparição na dedicatória e em todas as ocorrências de *tracçar* quando utilizado com o significado de *escrever*. Trata-se de um uso inusitado na língua-alvo que porém pretende menos fixar um significado estável, do que perpetuar a ligação inaugural, expressa na dedicatória, entre corpo e escrita, conectando-a à relação vida-morte através da referência ao conceito derrideano de traço, o que, na interpretação proposta, remete para a ansiedade de autoria feminina. Neste caso, o que se pretende transferir na tradução é menos a especificidade linguística do texto original, do que a sua interpretação na perspectiva da diferença de género.

A instância de afirmação da autoria é reformulada em perspectiva marcadamente feminina e sexuada no conto “As orações de Soror Maria da Pureza”, no qual a apropriação por parte do sujeito feminino do discurso amoroso masculino constitui a origem de um renascimento e de uma identidade renovada. A protagonista deste conto é Mariazinha, uma menina que, após a morte do noivo, separa-se da casa e da família e passa a viver num convento na Espanha, adquirindo o nome de Soror Maria da Pureza. Ao longo do conto, a freira constrói as suas orações repetindo as palavras de amor pronunciadas pelo noivo, que recontextualizadas no convento adquirem novos significados.

¹⁸ No conto “A paixão de Manuel Garcia” o jovem protagonista suicida-se porque a mulher amada – já inatingível por pertencer a uma classe social mais alta – casa com outro homem. Ao descobrir o corpo do filho suicida, a mãe encontra uma carta escrita por ele: “[a carta] Estava fechada; e então a mãe, ao lindo nome de mulher que as mãos do filho tinham **traçado** na última hora da sua vida [...]” (Espanca, 2015, p. 159).

De acordo com Luzia M. R. de Noronha (2001, p. 90), por meio da personagem da freira – que se torna uma figura central na obra poética florbeliana a partir do *Livro de Sórora Saudade*¹⁹ – Florbela Espanca transforma a condição de subalternidade das mulheres em força criadora. Também Owen e Pazos Alonso (2011) consideram que o recurso à imagem da freira expressa a intenção da autora se apropriar de um estereótipo feminino tradicionalmente desprovido de agenciamento, para depois desconstruí-lo. Para Pazos Alonso (1997), a freira integra também o “sistema de máscaras” através do qual a autora foi traçando imagens de si no domínio da escrita. À luz destas considerações, pode-se ler também na personagem do conto a vontade da autora de subverter a imagem tradicional e dotá-la de agenciamento, tratando-se, neste caso, de um agenciamento de cariz marcadamente discursivo. De alvo e objeto do discurso, a protagonista do conto torna-se sujeito da enunciação, apossando-se das palavras do noivo e ressignificando-as para construir a sua nova identidade, isto é, mais uma máscara do seu destino. A morte do noivo, a solidão e o enclausuramento no convento funcionam como moldura de uma ansiedade de autoria que procura na figura da freira uma morada possível para a inscrição da voz autoral. O discurso erótico e amoroso e o discurso místico-religioso – bem como as duas identidades de Mariazinha e de Soror Maria da Pureza – fundem-se de acordo com o deslizamento constante do interpretante sógnico assinalado por Noronha (2001, p. 90).

Ao tematizar a apropriação e a transformação do discurso, num trânsito identitário que devolve a possibilidade e a capacidade de agenciamento ao sujeito mulher, o conto proporciona uma possível declinação da relação entre tradução, gênero e autoria feminina, abordada de forma múltipla pela crítica feminista. Neste caso, o conceito de tradução não se refere a duas línguas e culturas diferentes, mas opera no domínio da mesma língua e cultura nacional dentro da qual a protagonista tem forçosamente que traduzir as palavras do outro para inscrever a sua própria voz. Como defende Cristina de Maria (2003, p. 144) o conceito de tradução, entendido enquanto transformação, torna-se o *topos* da escrita feminina²⁰ na medida em que esta repete e descentraliza os discursos dominantes, transformando uma forma de subordinação num

¹⁹ Segundo livro da autora, foi publicado em 1923 pela Tipografia A Americana.

²⁰ De Maria retoma o conceito de *écriture féminine* tal como foi teorizado pelas feministas francesas, entre as quais, em particular, Hélène Cixous.

gesto de afirmação e desafio à ordem patriarcal. No caso de Soror Maria da Pureza, de facto, deparamos com o *topos* da tradução na medida em que a freira transforma as palavras do noivo para construir o seu lugar de fala e inscrever a sua voz, numa tradução/transformação que traz em si e apaga ao mesmo tempo o “original” masculino. O *topos* da tradução emerge também pela deslocação geográfica e temporal que as palavras “originais” cumprem ao serem traduzidas/trasladadas do jardim da casa portuguesa para o convento espanhol e do passado da vida com o noivo para o presente das orações da freira. Assim, Soror Maria da Pureza adquire o papel que as teóricas da tradução feminista atribuem à tradutora: ela é uma ladra de palavras, “uma sabotadora irónica e consciente” (DE MARIA, 2003, p. 139) que, ao citar e parafrasear o “original” masculino, subverte-o e insere-o num contexto discursivo ambíguo e polissémico.

Se na dedicatória, como se viu acima, a instância de autoria articula-se na escrita, no conto em análise trata-se de uma instância discursiva que se inscreve no domínio da oralidade. De facto, as orações da freira levantam celeuma, passam de boca em boca, gerando os comentários das outras mulheres que desembocam em bisbilhotices, isto é, elementos próprios de uma forma de comunicação e cultura das mulheres (DE MARIA, 2003, p. 141). Por outro lado, não é por casualidade que a “tradução” de Soror Maria da Pureza retoma a fala masculina a partir de um ponto específico: a pergunta do noivo “Por que te calas?” (ESPANCA, 2015, p. 188) transforma-se em pergunta retórica que dá origem à enunciação do sujeito feminino: “Por que me calo?” (p. 194). Na tradução para italiano, esta interpretação é transferida reproduzindo a relação entre as duas frases: “Perché taci?”; “Perché taccio?” (ESPANCA, 2017, p.103, 108), isto é, mantendo o uso do mesmo verbo, apesar da tendência geral, nas traduções para esta língua, para a procura constante da *variatio* também em detrimento da coesão textual (CANEPARI, 2018, p. 44).

Do portão no jardim à clausura do convento, do silêncio à palavra, é na palavra traduzida que a Mariazinha emudecida encontra a voz de Soror Maria da Pureza, inscrevendo a sua identidade discursiva híbrida, que se tece no espaço intersticial entre dois discursos dominantes: o discurso do noivo, que expressa livremente os seus sentimentos de amor, e o discurso místico-religioso. Trata-se da natureza híbrida do discurso das mulheres, que procuram instaurar um espaço de negociação entre a cultura patriarcal à qual pertencem e uma “nova” cultura das mulheres, fundada nas instâncias de libertação. Ao serem transformadas pela freira e

pronunciadas no contexto do convento, as palavras de amor do noivo viram expressão de liberdade, erotismo e desejo, fundando uma nova linguagem coletiva. Veja-se, de facto, o epílogo do conto (ESPANCA, 2015, p. 196):

Orações de amor, sacrílegas, blasfemas orações de pecado, a um noivo morto, rezadas num convento de Toledo, aos pés dos altares, por bocas puras, que estranhas orações de pecado!...
Do pecado?... Não... que Soror Clara das Cinco Chagas, a severa e ríspida superiora, ao ouvi-las rezar um dia por uma das pequeninas na capela do Sagrado Coração, dissera suavemente, erguendo os olhos ao céu:
“Sagrado Coração do Senhor, ouvi-a!”.

Assim, Soror Maria da Pureza passa a habitar o espaço ambivalente da palavra “traduzida”, sendo ambivalente também a construção dos contextos em que a protagonista (e o seu duplo) se movimenta. Será mais livre Mariazinha no âmbito da casa familiar, por detrás das grades do jardim, enquanto ouve, calada, as palavras do noivo, ou será mais livre Soror Maria da Pureza enclausurada no convento? Se a identidade discursiva do sujeito feminino se inscreve no espaço intersticial da palavra traduzida, poderá a tradução, como prática intercultural, habitar os interstícios entre línguas e culturas e veicular significados não previstos de forma explícita no original? Quais as implicações éticas, neste caso? Dois exemplos retirados dos contos em análise mais do que respostas unívocas a estas questões, abrem pistas de reflexão relevantes para se equacionar a questão ética no domínio da tradução feminista. Em “As orações de Soror Maria da Pureza”, sabemos pela voz narradora que a protagonista Mariazinha tem quinze anos – “quase um bebé e já uma senhora!” (ESPANCA, 2015, p. 187) – enquanto o noivo tem trinta. É plausível afirmar-se que a diferença de idade seja a razão do uso da expressão “noiva-menina” por parte da voz narradora. No entanto, a posição da voz narradora sobre a relação entre a noiva-menina e o noivo mais velho é um ponto que permanece ambíguo no texto original. Serão o comentário “quase um bebé e já uma senhora!” ou a expressão “trinta anos desiludidos”, referida ao noivo, uma forma subtil e disfarçada de crítica? Na tradução para italiano, optou-se por uma reprodução literal do segmento: “sposa-bambina” (ESPANCA, 2017, p. 101), o que remete de imediato para o uso desta expressão feito por parte dos meios de comunicação para aludir aos casamentos precoces, isto é, práticas opressoras muitas vezes associadas às culturas

não-ocidentais. Mesmo tratando-se de uma tradução à letra, a expressão aparentemente anacrônica e descontextualizada sugere uma revisão do passado e um posicionamento crítico sobre a opressão das mulheres também nas sociedades ocidentais. Este exemplo demonstra que, mesmo sem manipular ou intervir abertamente no texto original, a tradução pode aproveitar o conceito de fidelidade – já amplamente questionado – e a técnica da tradução à letra para veicular visões críticas e significados desestabilizadores das assimetrias de género e das hierarquias culturais. Se traduzir obras de autores pós-coloniais é sem dúvida uma prática mais incisiva neste aspeto,²¹ a tradução em perspetiva feminista proporciona oportunidades de descentralizar os discursos ideológicos também quando se trabalha com línguas e culturas mais próximas, sendo que emerge a dimensão transcultural tanto da tradução quanto do feminismo.

Para introduzir o segundo exemplo, torna-se relevante insistir na centralidade que o género – como categoria social e culturalmente construída – adquire para a interpretação dos contos em análise. Dal Farra (1985), ao abordar o conto “O resto é perfume”, explora a representação da condição das mulheres na obra de Florbela Espanca. De acordo com a estudiosa (DAL FARRA, 1985, p.112), a protagonista do conto vive num estado de isolamento porque recusa assumir os códigos sociais atribuídos ao papel de género: “abnegação, caridade, sacrifício, dever, amor, contemplação tanto na religião quanto na arte”. A falta de aceitação destes códigos sociais é expressa reiteradamente pelo narrador do conto – um amigo da protagonista – que de facto define a mulher “desconcertante e bizzarra”. Também neste conto, o discurso do sujeito feminino – narradora metadieética, de acordo com a classificação dos níveis narrativos formulada por Genette – coloca-se numa posição intermédia, entre a fala do amigo conformista, que funciona como narrador de primeiro grau, e a fala do amigo louco, que é simultaneamente sujeito e objeto da narração da protagonista. Assim, tal como em “As orações de Soror Maria da Pureza” a identidade das protagonistas surge como efeito e produto de práticas discursivas e sociais e como ato de inscrição – verbal e discursiva – no interior da linguagem e dos discursos dos homens, isto é, não como uma essência prévia.

Estes contos protagonizados por mulheres representam contrapontos dos textos centrados em personagens masculinas, como “O

²¹ No influente ensaio “Politics of Translation” (1993) Gayatri Spivak move um passo além focando também a figura da tradutora feminista pós-colonial.

aviador”, “O inventor” ou “A paixão de Manuel Garcia”, nos quais as características social e culturalmente atribuídas aos homens de acordo com os papéis de género tradicionais – a força física, a coragem, a ambição – são portadoras de morte, funcionando como máscaras de destinos trágicos. No conto “O aviador”, centrado na representação alegórica e mitológica da figura e da vida de Apeles Espanca, construído como um novo Ícaro (SILVA, 2015, p. 20), o narrador alude à “suprema maldição de ter nascido homem”. Neste caso, a tradução para o italiano, ao escolher a palavra “maschio” para traduzir “homem”, opta por desviar o significado em direção a uma perspectiva de género. De facto, ao explorar o leque de sinónimos do equivalente “uomo”, a tradução opõe-se ao uso do masculino neutro universal marcando a diferença – e a assimetria – de género.

Ao abordar a prática da tradução feminista, Luise von Flotow (1991, p. 78) identifica uma estratégia que define de *hijacking*, um termo geralmente utilizado para se referir aos sequestros e desvios dos aviões que, no domínio da tradução, aponta para a visibilidade da tradutora feminista através de interferências explícitas no texto original. Uma forma de “sequestrar” o original é, por exemplo, tornar visível a diferença de género ou concepções feministas mesmo quando ausentes nas intenções do texto original. As críticas às posições feministas têm incidido de forma especial na estratégia de *hijacking*. Arrojo (1994, p.157) questiona esta estratégia considerando-a “violenta” exatamente como é violenta a opressão patriarcal que as tradutoras feministas pretendem desmascarar e subverter. Também Simon (1996, p. 15) guarda alguma distância em relação ao uso deste termo para definir as estratégias de tradução feminista, na medida em que esta, como já foi referido, não tem como objetivo deformar os significados do texto original, mas sim desenvolvê-los. O exemplo referido da tradução para italiano coloca-se, por vezes, numa posição intermédia entre o sequestro violento e o desenvolvimento do significado do original, procurando veicular um projeto tradutório e crítico de releitura em perspectiva de género da obra de Florbela Espanca. A construção de um projeto tradutório parece estar no cerne da reflexão sobre a ética da tradução. Ultrapassados os binarismos tradicionais da teoria e da prática tradutória, tal como fidelidade/infidelidade, visibilidade/invisibilidade, etc., e assumida a impossibilidade – e a injustiça – de se apagar a subjetividade de quem traduz, a adesão explícita a um projeto tradutório, seja ele de subversão ou reforço das ideologias dominantes, é cada vez mais o

que define o horizonte de responsabilidade e, logo, a ética da tradução. Para Arrojo (1994), uma ética menos hipócrita na tradução feminista reside na fidelidade da tradutora feminista às suas próprias convicções e aos valores da comunidade a que pertence. De facto, a estudiosa apela para a aceitação das “infidelidades” inevitáveis em qualquer tradução, que muitas vezes traduzem lealdades a um projeto tradutório. Também Simon (1996, p. 34-35) salienta a centralidade do projeto tradutório na tradução feminista, apelando para o respeito do original entendido como diálogo e confrontação, mas também ao respeito para o público leitor e sua exigência de complexidade.

Tendo em conta o renovado horizonte crítico em que a escrita de Florbela Espanca se insere e o contexto de receção da tradução italiana, ambos apresentados na primeira parte deste artigo, a recuperação desta obra da autora através da tradução proporciona a oportunidade para uma releitura que ilumina novos aspetos e abre para novas pistas interpretativas, neste movimento constante entre tempos, espaços, línguas e linguagens representado pela tradução, no sentido mais amplo do termo. A perspetiva feminista do projeto tradutório e as concretas estratégias utilizadas permitem refletir sobre as temáticas centrais do livro – a morte, a solidão, o isolamento, bem como a dimensão trágica do destino e o heroísmo – também a partir do funcionamento da categoria do género, que emerge como mais uma máscara do destino na escrita de Florbela Espanca, iluminando mais um aspeto da sua modernidade ainda por recuperar.

Referências

ARROJO, Rosemary. Fidelity and The Gendered Translation. *TTR – Traduction, Terminologie, Rédaction*, Ottawa, v. 7, n. 2, p.147-163, 1994. DOI: <https://doi.org/10.7202/037184ar>

BARBOZA, Beatriz R. Guimarães; CASTRO, Olga. (Re)examinando horizontes nos estudos feministas de tradução: em direção a uma terceira onda? *Tradterm*, São Paulo, v. 29, p. 216-250, 2017. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9511.v29i0p216-250>.

BIGNARDI, Ingrid; GUERINI, Andréia. “Pontos de vista de uma mulher”: Giacomo Leopardi “traduzido” por Bruna Becherucci n’*O Estado de São Paulo. O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 28, n. 3, p. 13-40, 2019. DOI: <http://dx.doi.org/10.17851/2358-9787.28.3.13-40>.

CANEPARI, Michela. *Teoria e pratica della traduzione*: Proposta di un metodo sistematico, interdisciplinare e sequenziale. Padova: Libreria Universitaria Edizioni, 2018.

CHAMBERLAIN, Lori. Gender and the Metaphorics of Translation. *Signs*, [S.l.], v. 13, n. 3, p. 454-472, 1988. DOI: <https://doi.org/10.1086/494428>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3174168>. Acesso em: 3 de abril de 2020.

DAL FARRA, Maria Lúcia (org.). *Afinado desconcerto*: contos, cartas, diário. São Paulo: Iluminuras, 2002.

DAL FARRA, Maria Lúcia. A condição feminina na obra de Florbela Espanca. *Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, n. 5, p. 111-122, 1985.

DE MARIA, Cristina. *Teorie di genere*: femminismo, critica postcoloniale e semiotica. Milano: Bompiani, 2003.

DERRIDA, Jacques. Dialogo con Jacques Derrida. *Annuario degli Studenti di Filosofia, Università degli Studi di Milano*. Milano: Cuem, 2002. p. 121-182.

ESPANCA, Florbela. *As máscaras do destino*. Lisboa: Editorial Estampa, 2015.

ESPANCA, Florbela. *C'è in me una sete di infinito*. Tradução de Livia Apa. Napoli: Salvatore Pironti, 1996.

ESPANCA, Florbela. *Le maschere del destino*. Tradução de Jessica Falconi. Salerno: Arcoiris, 2017

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. London: Yale University Press, 1984.

JORGE, Lídia. “As máscaras do destino”: contos de Florbela Espanca – uma leitura com mitos. *Callipole: Revista de Cultura*, Vila Viçosa, Portugal, v. 21, n. especial, p. 215-222, 2012.

KLOBUCKA, Anna. *O formato mulher*: a emergência da autoria feminina na poesia portuguesa. Coimbra: Angelus Novus, 2009.

MAGALHÃES, Clêuma de Carvalho. Novos olhares sobre a obra de Florbela Espanca. *Revista Odisseia*, Natal, n.12, p. 1-13, 30 set. 2014.

Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/odisseia/article/view/10278>.
Acesso em: 10 de março de 2020.

MASSARDIER-KENNEY, Françoise. Towards a Redefinition of Feminist Translation Practice. *The Translator*, [S.l.], v. 3, n. 1, p. 55-69, 1997. DOI: <https://doi.org/10.1080/13556509.1997.10798988>.

NORONHA, Luzia Machado Ribeiro de. *Entre retratos de Florbela Espanca: uma leitura biografemática*. São Paulo: Annablume, 2001.

OWEN, Hilary; PAZOS ALONSO, Cláudia (ed.). *Antigone's Daughters? Gender, Genealogy and the Politics of Authorship in 20th-Century Portuguese Women's Writing*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2011.

PAZOS ALONSO, Cláudia. *Imagens do Eu na poesia de Florbela Espanca*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997.

SHOWALTER, Elaine. *Towards a Feminist Poetics: Women's Writing and Writing About Women*. London: Croom Helm, 1979.

SILVA, Fábio Mário. Algumas facetas do heroísmo em *As máscaras do destino*. In: ESPANCA, Florbela. *As máscaras do destino*. Lisboa: Editorial Estampa, 2015. p.17-39.

SILVA, Fábio Mário. Florbela, Apeles e a construção de um mito incestuoso. *Callipole: Revista de Cultura*, Vila Viçosa, n. 19, p. 299-307, 2011.

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

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. The Politics of Translation. In: _____. *Outside the Teaching Machine*. New York: Routledge, 1993. p. 200-225.

VENUTI, Lawrence. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London: Routledge, 1998. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203269701>.

VON FLOTOW, Luise. Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories. *TTR-Traduction, Terminologie, Rédaction*, Ottawa, v. 4, n. 2, p. 69-84, 1991. DOI: <https://doi.org/10.7202/037094ar>.

Recebido em: 30 de abril de 2020.

Aprovado em: 16 de setembro de 2020.