



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO**

**LISANDRA SOUSA DA COSTA**

**UMA TRADUÇÃO COMENTADA DOS CONTOS**  
**“DESIREE’S BABY” E “FEDORA” DE KATE CHOPIN**

**FORTALEZA**

**2025**

LISANDRA SOUSA DA COSTA

UMA TRADUÇÃO COMENTADA DOS CONTOS  
“DESIREE’S BABY” E “FEDORA” DE KATE CHOPIN

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de Retextualização.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Marie-Hélène Catherine Torres.

Coorientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Luana Ferreira de Freitas.

FORTALEZA

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

C873t Costa, Lisandra Sousa da.  
Uma tradução comentada dos contos "Desiree's Baby" e "Fedora" de Kate Chopin / Lisandra Sousa da Costa. – 2025.  
114 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Fortaleza, 2025.

Orientação: Profa. Dra. Marie-Hélène Catherine Torres.

Coorientação: Profa. Dra. Luana Ferreira de Freitas.

1. Estudos da Tradução. 2. Tradução comentada. 3. Kate Chopin. I. Título.

CDD 418.02

---

LISANDRA SOUSA DA COSTA

UMA TRADUÇÃO COMENTADA DOS CONTOS  
“DESIREE’S BABY” E “FEDORA” DE KATE CHOPIN

Tese ou Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de Retextualização.

Aprovada em: 27/05/2025.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Marie-Hélène Catherine Torres (Orientadora)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)  
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

---

Prof. Dr. Rafael Ferreira da Silva  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Sheila Maria dos Santos  
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

A Deus.

Aos meus pais, Ernilda e Lenimar.

## **AGRADECIMENTOS**

A Prof.<sup>a</sup> Luana Ferreira de Freitas e Prof.<sup>a</sup> Marie-Hélène Catherine Torres, pela orientação.

Aos professores participantes da banca examinadora, Prof. Rafael Ferreira e Prof.<sup>a</sup> Sheila dos Santos pelo tempo, pelas valiosas colaborações e sugestões.

Aos colegas da turma de mestrado, pelas reflexões, críticas e sugestões recebidas.

A minha mãe pelo cuidado e incentivo durante esses anos de estudo.

## RESUMO

Este estudo começou por nosso interesse em Kate Chopin (1850-1904), autora estadunidense e considerada uma das primeiras autoras feministas do séc. XIX, tendo escrito dois romances e por volta de cem contos. Os dois contos aqui trabalhados são “Desirée’s Baby” (1887) e “Fedora” (1893), os quais potencialmente ainda podem cativar uma audiência contemporânea. O objetivo geral desta dissertação é propor uma tradução comentada desses dois contos, não somente com comentários sobre a língua fonte, mas também com notas sobre a cultura fonte, construindo, assim, um guia de leitura, seja individual ou coletivo para fins instrucionais; sendo os objetivos específicos fomentar o estudo de Chopin, apresentar o contexto e cultura estadunidense do século XIX e discutir interpretações dos contos que envolvam gênero, raça e sexualidade. A tradução foi feita com o embasamento de algumas teorias, principalmente, o funcionalismo de Nord; para auxiliar debates e discussões nos comentários e nas notas; além de justificar e embasar o nosso processo tradutório em si. Por fim, concluímos que nosso guia de leitura é uma boa contribuição para a área de estudo, com este podendo ser aprofundado e expandido, além de indicarmos sua aplicação a outros contos de Chopin ou de outros autores e até de outras épocas. Sugerimos assim, a repetição do estudo, tanto da maneira aqui delimitada quanto de outras possíveis, principalmente, caso envolva também ser resumida e adaptada para ser usada em contextos educacionais.

**Palavras-chave:** Estudos da Tradução. Tradução comentada. Kate Chopin.

## ABSTRACT

This work began to understand our interest in Kate Chopin (1850-1904), an authoress from the US regarded to be one of the first feminist authoresses of the XIX century; she also wrote two novels and around one hundred short stories. Both short stories here analyzed, “Desirée’s Baby” (1887) and “Fedora” (1893), can potentially still captivate a contemporary audience. The general objective is making an annotated translation of those two short stories, not only with commentaries about the source language, but also with annotations and footnotes about source culture, to build a reading guide for individuals or communities and for institutional/educational ends. The specific objectives are to cultivate the study of Chopin, present XIX century US context and culture and discuss interpretations of the short stories regarding gender, race and sexuality. The translation was done using some theories such as Nord’s functionalism; to aid in the debates and discussions in the commentaries and notations; as well as it is the foundation for our translation process used here. Lastly, we concluded that our reading guide is a good contribution for this area of study, with it being possibly deepened and expanded by future studies; plus, we suggest that it should be applied to other of Chopin’s short stories or even to other authors’s stories and from other times. Thus, we suggest the repetition of this study, as done here or in similar ways, especially when and if involves being summarized and adapted to be used in educational contexts.

**Keywords:** Translation Studies. Annotated Translation. Kate Chopin.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mulher vestindo <i>peignoir</i> .....	58
Figura 2 – Imagem de um carvalho vivo ( <i>Quercus virginiana</i> ) .....	60
Figura 3 – Exemplos de chapéus fedora .....	101

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Exemplos de exceção .....	44
Quadro 2 – Comparações com contos de fadas .....	45
Quadro 3 – Exemplo do final do conto .....	47
Quadro 4 – Tradução de <i>imperious</i> e <i>exacting</i> .....	47
Quadro 5 – Comparação com A Pequena Sereia .....	48
Quadro 6 – Paralelo com Chapeuzinho Vermelho .....	51
Quadro 7 – Uso de <i>her own accord</i> .....	52
Quadro 8 – Uso de <i>purposedly left</i> .....	52
Quadro 9 – Uso de <i>idol</i> .....	53
Quadro 10 – Uso de metáforas .....	54
Quadro 11 – Parágrafo 5 – Início .....	54
Quadro 12 – Parágrafo 5 – Final .....	55
Quadro 13 – Uso de <i>stabbed</i> .....	55
Quadro 14 – Comparações com pedra .....	56
Quadro 15 – Uso de <i>blow</i> .....	56
Quadro 16 – Trecho referente à nota 19 .....	57
Quadro 17 – Trecho referente à nota 20 .....	57
Quadro 18 – Trecho referente à nota 25 .....	58
Quadro 19 – Trecho referente às notas 31 e 32 .....	59
Quadro 20 – Trecho referente à nota 33 .....	59
Quadro 21 – Termos ofensivos .....	61
Quadro 22 – Uso de <i>dark</i> .....	62
Quadro 23 – Uso de <i>stole away</i> .....	62
Quadro 24 – Uso de <i>gray</i> .....	63
Quadro 25 – Trecho referente à natureza de Armand .....	66
Quadro 26 – Trecho referente à idade – Parágrafo 3 .....	79
Quadro 27 – Trecho referente à idade – Parágrafo 4 .....	81
Quadro 28 – Trechos referentes à idade – Parágrafos 5 e 8 .....	82
Quadro 29 – Trecho referente à idade – Parágrafo 14 .....	83
Quadro 30 – Trecho referente à nota 49 .....	85
Quadro 31 – Trecho referente à nota 55 .....	86

Quadro 32 – Trecho referente à nota 59 .....	87
Quadro 33 – Trecho referente à nota 62 .....	88
Quadro 34 – Trecho referente à nota 57 .....	89
Quadro 35 – Trecho referente à nota 60 .....	89
Quadro 36 – Trecho referente à nota 64 .....	90
Quadro 37 – Trecho referente à nota 61 .....	90
Quadro 38 – Uso de <i>past perfect</i> .....	92
Quadro 39 – Uso de <i>treasured</i> .....	92
Quadro 40 – Trecho referente à nota 48 .....	93
Quadro 41 – Trecho referente à nota 52 .....	94
Quadro 42 – Trecho referente à nota 53 .....	94
Quadro 43 – Trecho referente à nota 58 .....	95
Quadro 44 – Trecho referente à nota 65 .....	95
Quadro 45 – Trecho referente à nota 67 .....	96
Quadro 46 – Trecho referente à nota 68 .....	96
Quadro 47 – Alterações na pontuação em duas versões da tradução .....	98
Quadro 48 – Descrição da personagem .....	102
Quadro 49 – Primeira descrição dos irmãos Malthers .....	103

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>2</b>	<b>AUTORA E OBRA.....</b>	<b>17</b>
<b>2.1</b>	<b>Kate Chopin .....</b>	<b>17</b>
<b>2.2</b>	<b>Obra .....</b>	<b>19</b>
<b>2.2.1</b>	<b><i>Filha, Bisneta e Aluna (1850-1869).....</i></b>	<b>20</b>
<b>2.2.2</b>	<b><i>Esposa, Viúva e Órfã (1870-1885) .....</i></b>	<b>21</b>
<b>2.2.3</b>	<b><i>Escritora, Rebelde e Antepassada (1886-1904) .....</i></b>	<b>24</b>
<b>2.3</b>	<b>“Desirée’s Baby” .....</b>	<b>27</b>
<b>2.4</b>	<b>“Fedora” .....</b>	<b>29</b>
<b>3</b>	<b>TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS DE “DESIREE’S BABY” (1893).....</b>	<b>34</b>
<b>3.1</b>	<b>A tradução .....</b>	<b>34</b>
<b>3.2</b>	<b>Comentários da tradução de “Desirée’s baby” (1893) .....</b>	<b>42</b>
<b>3.2.1</b>	<b><i>Sobre os termos em francês .....</i></b>	<b>42</b>
<b>3.2.2</b>	<b><i>Comparações com contos de fadas .....</i></b>	<b>45</b>
<b>3.2.3</b>	<b><i>Uso inusitado de certas palavras .....</i></b>	<b>52</b>
<b>3.2.4</b>	<b><i>Explicação das notas de rodapé .....</i></b>	<b>57</b>
<b>3.2.5</b>	<b><i>Termos e tópicos “sensíveis” .....</i></b>	<b>60</b>
<b>3.2.6</b>	<b><i>A atitude anti-hegemônica em “Desirée’s Baby” .....</i></b>	<b>64</b>
<b>4</b>	<b>TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS DE “FEDORA” .....</b>	<b>69</b>
<b>4.1</b>	<b>A tradução .....</b>	<b>69</b>
<b>4.2</b>	<b>Comentários da tradução de “Fedora” (1897).....</b>	<b>74</b>
<b>4.2.1</b>	<b><i>Escolha do conto: queer ou não?.....</i></b>	<b>74</b>
<b>4.2.2</b>	<b><i>Explicações das notas de rodapé .....</i></b>	<b>78</b>
<b>4.2.2.1</b>	<b><i>A questão da idade .....</i></b>	<b>79</b>
<b>4.2.2.2</b>	<b><i>Interpretação assexual e/ou arromântica .....</i></b>	<b>83</b>
<b>4.2.2.3</b>	<b><i>Outras interpretações .....</i></b>	<b>89</b>
<b>4.2.3</b>	<b><i>Dificuldades tradutórias .....</i></b>	<b>91</b>
<b>4.2.3.1</b>	<b><i>Usos inusitados de palavras/expressões.....</i></b>	<b>91</b>
<b>4.2.3.2</b>	<b><i>Pontuação .....</i></b>	<b>97</b>
<b>4.2.4</b>	<b><i>O uso de certos recursos literários .....</i></b>	<b>99</b>
<b>4.2.4.1</b>	<b><i>Sobre o título .....</i></b>	<b>99</b>
<b>4.2.4.2</b>	<b><i>Outros recursos literários .....</i></b>	<b>102</b>

4.2.5	<i>Similaridade entre os irmãos Malthers</i> .....	104
5	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	107
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	109

## 1 INTRODUÇÃO

Kate Chopin (1850-1904) é mais conhecida por suas histórias sobre a vida íntima das mulheres, principalmente focando em sua complexidade de caráter e personalidade forte. Seu estilo literário foi o que fixou seu lugar na literatura norte-americana, sendo uma mistura de realismo com cor local, gêneros populares naquele período. Talvez por isso os contos escolhidos não sejam dos mais conhecidos, já que apesar de encaixarem nesse tipo literatura, não o fazem de todo, sendo exemplos inusitados do que se esperaria da autora apenas por essa breve descrição dela. Conhecendo sua vida e obra ao longo desse estudo, tanto nos agradou a escolha dela quanto desses dois exemplos que são apenas uma pequena amostra da diversidade de sua obra e, por extensão, do universo feminino do momento em que ela escrevia.

Esses dois contos são *Fedora* (1897) e *Desirée's Baby* (1893) [O bebê de Desirée] e foram escolhidos, pois, principalmente, seus clímaxes nos impactaram por promoverem ideias a frente de seu tempo, algo interessante, principalmente em contos do sec. XIX. Este é o principal motivo da escolha desses contos, pois, apesar de terem seus aspectos negativos, são importantes como parte da história das lutas da comunidade negra e da comunidade LGBTQIA+, ambos pontos argumentados nos capítulos em que se trata de tal assunto. Também nos atrai a aparente contradição de termos histórias de pouco mais cem anos atrás podendo ser usadas para falar de temas ainda tão atuais, mesmo que seja por tais preconceitos ainda existirem e estar-se em contínuo processo de luta por direitos, sendo a principal o do reconhecimento e consequente busca de respeito por nossa humanidade.

Seja apenas por sua existência, uma obra “de outra época” com tais temas, ou estes sendo discutidos, ainda mais num ambiente por vezes bastante repressivo como a escola, tais contos já teriam feito muita diferença para crianças como nós, sejam estas *queer* ou pessoas não brancas ou ambas, ter este contato seja quando jovem ou não, é importante, por vezes até crucial. E há (e houve) outras obras, mas não nessa combinação de tempo, de histórico, como algo passível (pois as vezes justificativas oficiais são requerimento para tanto) de ser estudado e discutido em sala. Foi essa intersecção que nos intrigou e levou a seleção dos contos.

Esta dissertação se propõe a fazer uma tradução comentada e anotada para tornar ambos textos não só acessíveis, por estarem agora em português, mas para oferecerem mais informações, principalmente de aspectos linguísticos e culturais/temporais, além de poderem também ser estudados/ensinados em escolas, cursos, clubes de leitura etc. Os objetivos específicos são apresentar um estudo detalhado desses contos e de suas traduções para

enriquecimento pessoal e/ou coletivo; fomentar a circulação da autora; apresentar a cultura sul-estadunidense do século XIX; discutir questões de gênero e raça; discutir questões culturais diacrônicas.

E, para tanto, como a pesquisa tem um cunho mais descritivo, para explicar e trazer informações, algumas teorias serão usadas para guiar a tradução e seus comentários, como apresenta-se a seguir:

Inicialmente, define-se o que é uma tradução comentada e anotada, com ambos podendo ser sinônimos, como o são neste estudo, pois ambas tratam, em geral, do processo tradutório. Uma tradução comentada é aquela em que se explica os procedimentos adotados durante a tradução, tanto em suas escolhas como sobre o contexto da obra de forma justificada (Williams; Chesterman, 2002, p. 7 *apud* Silva, 2019, p. 15). Além disso, tanto para os comentários, quanto para as notas consideramos que “a função pedagógica da tradução, [...] seria uma tal que cumpre uma função exegética como diz Sardin (2007 *apud* Silva, 2019, p. 16). Ou seja, é definida por sua tentativa de explicar o texto fonte para ajudar o leitor na compreensão” (Silva, 2019, p. 16); sendo este um norte para esse trabalho, já que o objetivo é criar um guia de leitura desses contos. Ou seja, propomos que nossa tradução possa ser usada para ampliar o conhecimento, de um indivíduo ou de um coletivo, sobre esses contos e, se houver interesse, também pelos assuntos nela presentes. Para tanto, usaremos de notas e comentários tanto sobre a tradução quanto sobre contexto, o que inclui: o período e a cultura estado-unidense assim como sobre aspectos das comunidades LGBTQIA+ e negra; que forem relevantes para o entendimento dos contos.

“Desirée’s Baby” possivelmente é um dos contos mais conhecidos da autora considerando que muitas de suas antologias o contêm, mesmo assim, foi considerado, pois, concordamos que retraduições são interessantes ainda mais uma comentada, em que se pode discorrer sobre as escolhas feitas e justificá-las. Esta decisão se deve mais por isso do que por considerar, como afirma Berman (2017), que as outras traduções do conto tenham envelhecido de fato, ainda mais pela abordagem aqui feita focar no texto fonte em vez de aproximar-se de outros textos de chegada; não por desconsiderá-los, mas sim por termos outra proposta, apresentada a seguir.

Primeiro, nosso foco foi a leitura dos contos e seu contexto, por ser ponto importante para o guia de leitura e por ambos poderem influenciar a tradução, pois concordamos com Melo (2021) quando afirma que tradução também é a leitura e crítica desta e estar ciente da autora e sua história pode ser crucial para tanto. Foi por esse dentre outros motivos, que

separamos um capítulo sobre Chopin, a fim de prover tais informações para os leitores assim como para os comentários e interpretação do texto. Outro motivo para esse contexto sobre a autora estará explanado a seguir.

A teoria que teve maior impacto em nosso estudo foi o modelo funcionalista de Nord, o qual é resumido a seguir:

Para a Tradução Funcionalista, o texto é entendido como um evento comunicativo, localizado em tempo e lugar, que possui, pelo menos, dois interlocutores em condições apropriadas e dispostos a se comunicar para alcançar um objetivo concreto. Desse modo, segundo Nord (2012, p. 2), mesmo os primeiros tradutores da vertente alemã já concordavam que sem uma análise adequada do texto, o tradutor nunca poderá compreender todos os seus aspectos, muito menos, traduzi-los. Por isso, considerando que tal análise auxilia na compreensão ampla e profunda do texto, além de facilitar a tomada de decisões do tradutor, Nord (1991, 1994, 2012) propõe um modelo de análise pré-translativo, o qual contempla aspectos intra e extratextuais, além dos efeitos comunicativos, do texto base (doravante, TB) e texto meta (TM). (Pontes; Pereira, 2017, p. 2129).

Com a proposta de ter esse viés funcionalista, justifica-se os comentários com a análise de aspectos linguísticos e literários dos contos, assim como o capítulo sobre a autora mencionado anteriormente e em que também tratamos do contexto histórico desta e sobre suas obras. Estes últimos se encaixam na proposta da pesquisadora de que se deve conhecer a produção do texto fonte no que for plausível (Nord, 2005 *apud* Silva; Sousa, 2018), o que, em textos literários, pode ser mais complexo, portanto, nossas conjecturas a esse respeito são sempre feitas com ressalvas e embasadas o melhor possível por meio de pesquisa sobre a época e por uma das biografias mais proeminentes da autora, escrita por Seyersted. Nord sugere de forma mais específica que, para se conseguir esses aspectos que chama de “extratextuais”, se deve fazer perguntas, como sobre: o autor/emissor, suas intenções, público/receptor, mídia ou suporte, lugar e o tempo de produção, o motivo de comunicação; e as respostas dessas levariam a resposta de qual a função do texto fonte (Nord, 2005, p. 42 *apud* Silva; Sousa, 2018). Destas, respondemos as que foram relevantes para nosso estudo do conto e as que foram possíveis dentre as informações disponíveis sobre a autora. Já sobre os ditos “fatores intratextuais”, as perguntas a se fazer são sobre: o tema, o conteúdo, pressuposições sobre o público, composição ou construção do texto, elementos não-linguísticos/paralinguísticos, características lexicais e sintáticas, características suprasegmentais de entonação e prosódia (Nord, 2005, p. 42 *apud* Silva; Sousa, 2018); respondemos algumas destas em nossos comentários, presentes, por exemplo, nos tópicos em que apontamos certas escolhas de palavras, expressões e metáforas,



assim como quando especulamos sobre a ordem de apresentação de certos aspectos da história, dentre outros.

Outro ponto importante para este trabalho que Nord faz é que deve haver uma coerência intertextual entre texto fonte e alvo, sendo que a forma em si desse fica a cargo da interpretação do tradutor (Nord, 2001, p. 32 *apud* Silva; Sousa, 2018). Com isso, justifica-se a abordagem de manter o texto mais próximo do texto fonte, exceto em poucas ocasiões como, por exemplo, quando mudamos um tipo de pontuação, tópico detalhado nos comentários. Porém, ao mesmo tempo, evitamos um foco excessivo no linguístico, pois Nord reitera continuamente o quanto a cultura, seja a fonte ou alvo, é um foco importante de sua teoria. Sendo por isso que algumas das notas e comentários são específicos para ilustrar aspectos da época e da geografia característica do conto, em especial quanto a *Desirée's Baby*, para que os leitores tivessem acesso a tais informações (Silva; Sousa, 2018).

Por fim, há a ideia de Nord de lealdade ao texto fonte em vez de uma mera fidelidade (Nord, 2006a *apud* Silva; Sousa, 2018) e, nesse quesito, esperamos ter sido leais ao espírito transgressor de Chopin com as interpretações que descrevemos como progressistas.

Com isso encerra-se os aspectos metodológicos da nossa tradução, sendo os princípios acima discutidos norteadores das traduções comentadas de “*Desirée's Baby*” (1893) e de “*Fedora*” (1987). Por último, apresenta-se como se deu nosso processo tradutório, listado a seguir:

Passo 1: Foi traduzida a maior parte do texto, focando na parte linguística e, no caso desses contos, uso de termos e palavras da época;

Passo 2: Realizou-se a pesquisa sobre a autora e/ou outros aspectos culturais/contextuais relevantes para o conto e retraduzimos o texto (em parte) focando em tais aspectos e como a tradução os afetava, nisso usou-se de autores como Seyersted (1969), Toth (2008), Worton (2008), dentre outros; como aporte teórico;

Passo 3: Delimitou-se qual identidade é mais tematicamente relevante ao texto e retraduzimos o texto (em parte) focando em tais aspectos e como a tradução os afetava, nisso usou-se de autores como Peel (1990), Souza (2023), Faderman (1981), Santos *et al.* (2022), dentre outros; como aporte teórico.

Passo 4: Destacou-se os pontos interessantes e as ambiguidades e/ou possibilidades de interpretação mais relevantes nas notas de rodapé do texto em vez de no texto em si, pois a proposta era fazer o mínimo possível de intervenções no texto.

Passo 5: Redigiu-se os comentários sobre esses aspectos detalhados nos passos anteriores.

Assim sendo, conclui-se essa introdução com como será tal empreitada. No capítulo dois, sobre a vida e obra de Kate Chopin, mostra-se o que em sua biografia é relevante para seus contos com uma breve apresentação de sua bibliografia para, em seguida, aprofundar em como os dois contos aqui estudados se encaixam nesta. Por fim, os dois últimos capítulos apresentam cada um o seu conto assim como os respectivos comentários sobre suas traduções e quaisquer outros aspectos relevantes para o estudo dos contos.

## 2 AUTORA E OBRA

Este capítulo será sobre a vida e a obra da autora, de forma resumida, delineando sua história, para depois detalhar aspectos relevantes dos contos “Desirée’s Baby” e “Fedora”, objetos desta pesquisa.

### 2.1 Kate Chopin

Kate Chopin nasceu em 08 de fevereiro de 1850 e morreu em 22 de agosto de 1904, aos 54 anos, em St. Louis, Missouri. Casou-se, em 1870, com Oscar Chopin, e foi morar no estado de nascimento do marido, Louisiana, vivendo, primeiro, em Nova Orleans e, depois, em Cloutiersville. Boa parte de sua obra se passa em Louisiana, implícita ou explicitamente. Chopin só escreveu dois romances, *At Fault* (1890), *Culpados*, tradução de Carmem Foltran, de 2005, e *The Awakening* (1899), *O despertar*, tradução de Celso Mauro Paciornik, de 1994. Contudo, pressupõem-se que seus contos publicados superam a marca da centena (Seyersted, 1969)<sup>1</sup>, porém é incerto quantos são de fato; estes foram reunidos, em parte, em duas coletâneas: *Bayou Folk* (1894) [Povo da Bayou] e *A Night in Acadie* (1897) [Uma noite em Acadiana]. Mais tarde, teve 96 de seus contos reunidos na antologia *The Complete Works of Kate Chopin* (1969) [Obras completas de Kate Chopin]. Desses quase cem contos escritos por Chopin, 25 foram traduzidos para o português brasileiro<sup>2</sup>. O volume com toda a sua contística só foi publicado após seu redescobrimento, na metade do século XX, quando temas ligados às lutas feministas, negras e LGBTQIA+ começaram a estar em evidência.

Nascida Catherine O’Flaherty, a autora tem ascendência irlandesa por parte de pai e francesa por parte da mãe. Foi educada, informalmente, por sua mãe, avó, bisavó e,

---

<sup>1</sup> Na biografia de Seyersted, a mais usada por nós neste trabalho, a data de nascimento de Chopin é 1851, porém no *site* dedicado a autora, aponta-se que Jean Bardot encontrou a data de 1850 e a publicou em 1987 no *Xavier Review* (v. 7, n. 1), de onde todo estudioso a tem repetido desde então (The Kate Chopin International Society, *n.d.*). Todas as informações biográficas acima e posteriormente são, principalmente uma mistura das informações dessas duas fontes. Já quanto ao número certo do tamanho de sua obra, sua biografia mantém o número vago como aqui fizemos, mas supomos ser a fonte mais confiável o *site* dedicado a autora, o qual se mantém o mais atualizado possível constantemente. De qualquer forma, caso um número seja cogitado, na obra que em seu título diz reunir as obras completas, encontram-se apenas 96 contos, então apontamos aqui também esse número. Por fim, é também possível que o número acima da centena se deva a confusão entre ensaio e conto, com alguns do primeiro sendo confundidos como sendo o segundo, como encontramos em uma coletânea brasileira.

<sup>2</sup> Tal número foi obtido através do *site* do ISBN (CBL, 2025) que cataloga as obras publicadas no Brasil, porém, não sabemos quão correto é, pois de alguns dos livros só tivemos acesso ao nome traduzido do conto, podendo haver duplicados devido ao mesmo conto ter títulos traduzidos de forma diferentes. Em geral, foi possível discernir quando era um mesmo conto, mas não temos como ter certeza. Também poderia ter um a mais dependendo se “Uma reflexão” é considerado um conto ou um ensaio, sendo listado das duas maneiras em obras diferentes.

formalmente, pelas freiras da Academia do Sagrado Coração de St. Louis por mais de uma década. Em 1855, perde o pai.

Durante a Guerra de Secessão (1861-1865), havia em St. Louis quem apoiasse tanto a União quanto os Confederados, sendo que a família O'Flaherty muito provavelmente apoiava a causa dos Confederados pois tinha escravizados em sua casa. Sua obra mostra certa ambivalência quanto à questão racial. Isso é esperado pela época e pelo ambiente, pois, por exemplo, há personagens menores que recaem em estereótipos, mas, em geral, os personagens trazem mais complexidade que o esperado para aquele período e sociedade, portanto, parecendo mais vanguardistas que algumas obras posteriores. Detalharemos mais isso ao falarmos de "Desirée's Baby".

Kate tinha só dezenove anos quando conheceu Oscar Chopin, o qual também tinha ascendência francesa, mas por parte de pai. Ironicamente, apesar de terem visitado vários países europeus durante a lua de mel, só ficaram em Paris brevemente devido a Guerra Franco-Prussiana (1870-1871). Voltaram a morar em Nova Orleans, cujo estado, Louisiana, estava no período da Reconstrução (1865-1877), época de grande florescimento do povo negro, principalmente no Sul, pois tentava-se buscar reparações para o período da escravidão. Infelizmente, foi um período curto e, quando Chopin começa a escrever em 1889, começa também a era Jim Crow a qual é marcada pela forte presença de leis que tiram os direitos do povo negro e o segregam.

Os Chopin eram uma família abastada, do ramo do algodão. Entretanto, já em 1879, depois de ter seus cinco filhos e uma filha, enfrentou problemas financeiros. Oscar fecha seus negócios locais e a família vai morar em Cloutierville, uma pequena vila francesa na parte noroeste de Louisiana. Tal estadia durou pouco, pois Oscar morre de malária em 1882, deixando Chopin viúva aos 32 anos. Com seis filhos para criar, ela volta para St. Louis, atendendo ao pedido da mãe, tanto em busca de melhores escolas para as crianças quanto de uma vida culturalmente mais rica para si. Pouco depois, em 1885, sua mãe morre, aumentando seu luto e seus problemas financeiros.

Foi então que o Dr. Frederick Kolbenheyer, amigo da família, vendo alguma habilidade literária nas cartas que trocavam, recomendou que Chopin escrevesse tanto para ajudar com o luto quanto como uma forma de se sustentar e ter um novo propósito (Seyersted, 1969). A autora começa com um conto, em 1889, e seu primeiro romance em 1890. Sua obra foi publicada nas mais prestigiadas revistas e era bastante lida em meados da década de 1890. A seguir, foca-se mais especificamente na sua vida literária.

## 2.2 Obra

Como já sugerido na breve biografia descrita no item anterior, há certos aspectos da vida da autora que supõe-se terem sido cruciais para sua escrita: a criação familiar, o apoio de pessoas de seu círculo íntimo e o ambiente/tempo específico em que viveu. O primeiro se refere à criação por parte de suas predecessoras e das freiras do Sagrado Coração; o segundo envolve tanto Oscar, seu marido, quanto o Dr. Frederick, seu médico, assim como colegas jornalistas e amigos próximos que leram e apoiaram seu trabalho literário de forma direta ou indireta; em terceiro, e último, há o ambiente do sul dos Estados Unidos, especificamente Louisiana, durante o período anterior e posterior à Guerra de Secessão, a qual afetou bastante a economia agropecuária, dependente do trabalho de escravizados, assim como ocorria forte expansão para o oeste, com os arredores sendo um dos principais pontos de imigrantes antes de partirem em sua busca. Mesmo o ambiente sendo um fator que afeta toda uma população, este também conta bastante tanto como incentivador quanto impedimento na carreira de alguém, ainda mais quando a literatura escrita tem o ambiente como traço importante; por isso, apontamos aqui a influência desse aspecto. Assim, esses fatores levaram, somados a imaginação e a habilidade de Chopin, a autora a escrever o que e como escreveu. Em específico, destacamos como alguém, num ambiente tão conservador, racista e machista, escreveu contos que podem hoje ser interpretados com viés progressista. Nos anos 1960, em sua redescoberta pelo público, sua obra foi muito associada ao movimento feminista, no que ficou depois conhecido como a Segunda Onda, onde houve um enfoque na liberação sexual e profissional da mulher. Propomos que, hoje, sua obra também pode ser associada às lutas negras<sup>3</sup> e LGBTQIA+ e, para tanto, iremos, primeiro, delinear tais aspectos progressistas em sua obra como um todo para, depois, focar nos contos “Fedora” e “Desirée’s Baby”. O intuito disso não é negar a interpretação feminista anterior, pelo contrário, propõe-se a adição de outras lutas como o próprio movimento chega a fazer posteriormente por meio de pensadoras como bell hooks, por exemplo. Também apontaremos quando tais interpretações progressistas falham e poderiam melhorar, pois é nosso objetivo que esta seja uma abordagem nuançada.

Por fim, como os três aspectos formadores da autora se misturam, apresentamo-los de forma cronológica, para, de tal modo, evitar-se repetição ou confusão quanto à questão racial e geográfica.

---

<sup>3</sup> Embora haja escritoras que, contemporâneas a ela, exploraram a questão de forma clara, como é o caso de Pauline Hopkins (1859-1930).

### 2.2.1 Filha, Bisneta e Aluna (1850-1869)

Sobre o pai de Chopin, sabe-se que era um homem calmo e católico devoto, que ajudou no desenvolvimento de St. Louis, cidade natal da autora. Ele também era receptivo às perguntas da pequena Chopin, gostando de sua curiosidade assim como de sua percepção das coisas. Já nessa época, ela se mostrava empolgada em ver o movimento em sua loja e a vida agitada perto do rio em frente desta, provavelmente o rio Mississippi. Infelizmente, não muito depois, já com quase cinco anos, seu pai morreria em um acidente fatal, em 1855, na ferrovia que este ajudara a fundar (Seyersted, 1969). Uma situação similar ocorre em “The Story of an Hour” (1894), um dos seus contos mais antologiadados.

Per Seyersted é o crítico norueguês que organizou *The Complete Works of Kate Chopin* e escreveu uma biografia da autora, o que contribuiu para uma nova onda de reconhecimento de Chopin. De acordo com a referida biografia, e dos relatos do filho de Chopin, foi no momento de luto que a autora se aproximou da mãe e que a bisavó se encarregou de nutrir a mente da bisneta. Foram suas histórias de grandes figuras, principalmente mulheres, ousando ir atrás de sua felicidade e liberdade, que começou e fixou o interesse de Chopin pelas relações humanas e sociais (Seyersted, 1969).

Nos dez anos seguintes, Kate frequentou a escola do Sagrado Coração, onde, educada por freiras, além do ensino esperado de cuidados da casa, costura e economia doméstica, também se enfatizava o jeito francês “de disciplinar a mente e de vigor intelectual” (Seyersted, 1969, p. 21). Apesar dessa atitude educacional vanguardista para a época, Chopin afirmaria depois que aprendeu mais por meio da leitura e literatura do que pelo seu estudo oficial com as freiras. Ela também lia em francês e em alemão.

Entretanto, é inegável a influência feminina em sua obra, como Toth (2008) detalha a seguir:

Mas os mentores intelectuais de Kate O’Flaherty eram mulheres. Depois da morte precoce do pai, ela teve como tutora por dois anos em sua casa a bisavó, Victoire Charleville, a qual enfatizava o estudo do francês, da música e de contos de mulheres rebeldes de St. Louis. A segunda mentora de Kate foi uma freira do Sagrado Coração, Mary O’Meara, dotada de habilidade para compor em verso e prosa; a qual dava tarefas para que as estudantes escrevessem regularmente, para que fossem autocríticas, e para que se tornassem ‘mulheres determinadas’. As freiras do Sagrado Coração ensinavam bordado, mas valorizavam bem mais o francês, a história e o trabalho científico em laboratório (algo extremamente raro para jovens moças). Suas mentes deveriam ser esticadas e Kate O’Flaherty passou uma década com as freiras do Sagrado Coração<sup>4</sup>. (Toth, 2008, p. 15).

<sup>4</sup> “But Kate O’Flaherty’s intellectual mentors were women. After her father’s early death, she was tutored at home for two years by her great-grandmother, Victoire Charleville, who emphasised French and music and tales of

Esse trecho ilustra como a escrita da autora foi cultivada desde cedo por mulheres, o que permitiria que ideias machistas da época fossem questionadas pelo exemplo vivido desde bem cedo, antes que pudessem se solidificar. Não que a cultura machista não pudesse ser contestada posteriormente só teria sido mais difícil e demorado. E, pelo machismo ser um sistema complexo de opressão, só por um fator ter sido questionado como, por exemplo, o de que mulheres não são inteligentes; não significaria que outros também o fossem, como o da submissão natural, como detalhamos a seguir.

Toth (2008) aponta que a criação não convencional de Chopin poderia ter levado a autora a ignorar o que seria um casamento tradicional e a submissão a ele vinculada, do que discordamos, uma vez que havia uma expectativa social do casamento para a mulher perpetuada pelas gerações anteriores e reforçada pela invisibilização e dependência financeira da mulher solteira bem como por uma expectativa cultural retratada na literatura. Todavia, mesmo a biografia de Per Seyersted (1969) pode levar a tal interpretação mais generosa do casamento, já que este dá sua perspectiva do micro conto que Chopin escreveu na mesma época em que conheceu Oscar, “Emancipation – A little fable” [Emancipação – uma pequena fábula], como sendo um desejo de liberdade da infância e sobre a ânsia que vem com o crescimento e, por extensão, segundo ele, do amor por seu futuro marido (Seyersted, 1969). Esta é, ao menos, uma interpretação mais bem fundamentada que a de Toth (2008) e depõe em favor de Oscar desde o começo da relação de ambos. Se tiver sido ele quem inspirou o conto e o desejo de mais liberdade, este seria mais um fator que incentivou a futura vida literária da autora.

### **2.2.2 Esposa, Viúva e Órfã (1870-1885)**

Oscar, marido de Chopin, contribuiu indiretamente para a futura vida literária da autora ao não podar a liberdade dela, respeitando-a, como ao permitir que se vestisse como quisesse, em vez de seguir o seu “dever” esperado de homem, forçando-a a se tornar uma “mulher de respeito” (Seyersted, 1969, p. 38-39). Mesmo não tendo este objetivo, esta é uma forma de manter o espírito da pessoa firme e não interromper a expressão livre que começou com a educação das mulheres da família, contribuindo para sua confiança e ousadia futura. Uma

---

rebellious St Louis women. Kate’s second mentor was a Sacred Heart nun, Mary O’Meara, ‘gifted for composition in verse and prose’, who assigned her students to write regularly, to be self-critical, and to become ‘valiant women’. The Sacred Heart nuns taught needlework but cared much more about French, history and laboratory work in science (extremely rare for young girls). Their minds were to be stretched, and Kate O’Flaherty had over a decade with the Sacred Heart nuns” (Toth, 2008, p. 15). Todas as traduções de citação ao longo da dissertação são de minha autoria, exceto se indicado o contrário.

atitude oposta poderia ter abalado a confiança da futura escritora, porém Chopin não teve a oportunidade de ter seu apoio direto, pois só começou a atividade de forma profissional após sua morte.

Em Nova Orleans, Chopin, em meio à criação dos filhos, também, sempre que podia, tinha o hábito de sair para caminhar, o que o marido e sua situação financeira mais abastada permitia, e observava as pessoas e situações da rua. Sabemos que ela anotava o que via, apesar de, ainda, segundo Seyersted (1969), não fazer considerações ou juízos de valor. Seria essa uma vontade natural de sua veia literária, ou ela apenas usou suas anotações depois, quando precisou escrever? O que se sabe foi o que ficou em sua escrita, ou seja, a combinação na cidade de “*creoles* e *cajuns*, negros e pardos, alemães, italianos, irlandeses e americanos” (Seyersted, 1969, p. 40-41). A partir da morte do marido, a autora passou a ter contato mais direto com eles, ao tomar conta das plantações e da loja que este tinha. Mesmo que tenha sido por pouco tempo, foi uma experiência valiosa tanto para ela provar que podia cuidar de si quanto para conhecer mais do caráter humano e da geografia social e local para usar depois em suas histórias (Seyersted, 1969).

Antes de enviuvar, entretanto, houve o curto período em Cloutiersville, e é possível que ela o tenha usado como cenário assim como sua vivência nessa cidadezinha no conto “Desirée’s Baby”, já que esta é descrita por seu biógrafo como sendo um lugar em que a “vida nessa isolada, fértil parte de Louisiana agora, de muitas maneiras, parecia idílica e lembrava o período pré-guerra<sup>5</sup>” (Seyersted, 1969, p. 44). Descrição bem similar à de onde poderia se passar o conto e que acontece nessa época: antes da Guerra de Secessão.

Além do conto aqui analisado, há maior presença de personagens negros, principalmente em suas obras iniciais (Guimarães, 2013). Pode-se questionar por que motivo ela se sentia atraída por tais histórias. O que se sabe é que Chopin insistia em contá-las. Porém, uma possibilidade, de acordo com Toth (2008), era que a escritora se identificava com outras minorias, ainda que de maneira indireta, devido a um sentimento de exclusão que a acompanhou ao longo de sua vida. Para Toth (2008):

No sul da Louisiana, porém, Kate Chopin era meio que uma estrangeira. Em Grand Isle, era uma americana dentre os Creoles; ‘Creole’ naquela época significava ser uma pessoa branca de ancestralidade espanhola ou francesa pura, mas agora significa ser racialmente misturado. Como Edna em *The Awakening* [O despertar], Chopin não estava familiarizada com as maneiras francas e afetuosas, e conversas mais “risque” dos Creoles, cujo francês era também diferente do dela. Em casa, New Orleans, durante o inverno, ela também se sentia excluída. Até 1877, a cidade ainda estava

<sup>5</sup> “[...] life in this isolated, fertile part of Louisiana now in many ways seemed idyllic and reminiscent of ante-bellum days” (Seyersted, 1969, p. 44).



ocupada por tropas da União, e, para seus vizinhos, Chopin era ‘do Norte’, a parte odiada da nação que tinha conquistado e saqueado New Orleans. Havia muita amargura, alguma direcionada a Oscar já que ele não lutara na guerra. (Seu pai, de origem francesa, que odiava tudo que fosse americano, havia levado a família para a França durante a guerra.) Quando Oscar se afiliou a uma vertente da White League [Liga Branca], uma milícia autônoma que se opunha aos novos direitos legais dos homens negros, ele talvez estivesse tentando se redimir perante seus vizinhos brancos<sup>6</sup>. (Toth, 2008, p. 18).

Já na biografia de Seyersted (1969), há relatos de como Oscar não foi capaz de comandar os escravizados quando foi encarregado deles. Isso tendo acontecido quando era garoto (Seyersted, 1969), pode-se supor que ele cresceu e aceitou as ideias predominantes da sua época, porém, quando se junta isso aos relatos de Chopin, pouco antes de conhecê-lo, de como ela tinha “opiniões inortodoxas que ninguém queria ouvir” (Seyersted, 1969, p. 28), é possível supor que pessoas de pensamentos mais abertos e progressistas se conheceram e cultivaram tais ideias entre si. Tal atitude poderia, aos poucos, ir lhe dando coragem para agir mais livremente e, mais tarde, escrever. Claro que não se sabe quais ideias eram essas, podiam ser inortodoxas por outros motivos que não sobre a raça, como por exemplo, podiam ser apenas antissexistas. Sobre esses e outros assuntos, ao menos, parecia haver uma tendência antihegemônica da autora. Isso se torna mais provável quanto à questão da raça, pela descrição a seguir feita por Toth (2008), apesar de não sabermos se o momento era antes ou depois da morte do marido, quando ela estava em Cloutierville:

Ela por vezes trabalhava na loja de Oscar, como a retratada no conto “Azélie”, e ela gostava de encontrar pessoas brancas e negras e indígenas e pessoas de misteriosa e misturada ancestralidade, incluindo alguns trabalhadores chineses que vieram de Cuba depois da guerra<sup>7</sup>. (Toth, 2008, p. 18-19).

Com o apoio velado do marido ou não, após perder boa parte dos familiares (já tinha perdido o pai e irmãos antes; neste momento, foi o marido e a mãe; e, em breve, seria o avô), há dois caminhos: um, ela tinha apoio do marido enquanto casada e só era mais contida

---

<sup>6</sup> “In south Louisiana, though, Kate Chopin was something of a foreigner. On Grand Isle, she was an American among the Creoles; ‘Creole’ then meant white people of pure Spanish or French ancestry, but it now means racially mixed. Like Edna in *The Awakening*, Chopin was unfamiliar with the open, affectionate ways and risqué conversations of the Creoles, whose French was also different from hers. At home in New Orleans, during the winter, she was also an outsider. Until 1877, the city remained occupied by Union troops, and to her neighbours Chopin was from ‘the North’, the hated part of the nation that had conquered and pillaged New Orleans. There was much bitterness, some directed against Oscar because he had not fought in the war. (His French-born father, who hated everything American, had taken his family to France for the war years.) When Oscar joined a branch of the White League, a self-appointed militia opposing the new legal rights of black men, he may have been trying to atone to his white neighbours” (Toth, 2008, p. 18).

<sup>7</sup> “She sometimes worked at Oscar’s general store, like the one in ‘Azélie’, and she enjoyed meeting whites and blacks and Indians and people of mysterious mixed ancestry, including some Chinese labourers who’d come from Cuba after the war” (Toth, 2008, p. 18-19).

ou a pedido dele e/ou por causa de outros familiares a fim de evitar confusões familiares e/ou atenção negativa dos vizinhos; ou dois, ela não tinha apoio de ninguém no quesito racial, apenas em outros ou nem isso. De qualquer forma, depois de tantas mortes, pode ter se sentido livre para escrever sem ofendê-los ou irritá-los. Dessa forma, foi uma tragédia que a impulsionaria e a levaria a desabrochar. Apesar de dizer que renegaria tal crescimento para os ter de volta, ainda só o faria roubando um pouco da sabedoria que ganhou e que a deixava satisfeita (Seyersted, 1969). Tal paradoxo é o que torna tão cativante para nós a história de vida dessa autora.

### **2.2.3 Escritora, Rebelde e Antepassada (1886-1904)**

A autora teve, como muitos, antes e depois dela, um percurso acidentado antes do seu reconhecimento, tendo tido contos rejeitados e tendo até destruído alguns de seus escritos. Seu primeiro romance foi publicado com recursos próprios e promovido por ela mesma (Seyersted, 1969).

O primeiro sucesso foi a coletânea de 23 contos, *Bayou Folk* (1894) [Povo da Bayou]. Já “Fedora” foi escrito em 1895, mas só publicado em 1897 sob o pseudônimo La Tour. Foi também em 1897 que Chopin perdeu a avó, Athénaïse, (cujo nome dá título a outro conto seu) e que escreveu seu segundo romance, *The Awakening* [O despertar]. Em 1898, a autora escreveu “The Storm” [A tempestade], conto que ficou inédito até 1969 dado o seu caráter lascivo. Ou seja, mesmo no final da década de 1960, pouco mais de meio século depois, o conto ainda foi considerado controverso e obscuro. Dentre os elogios de Seyersted (1969) à autora está o de que ela é uma das primeiras a tratar o tema da paixão com seriedade e como algo digno de estar presente na ficção literária, além de “ela ser algo como uma pioneira no tratamento amoral da sexualidade, divórcio, e da ânsia feminina por uma existência autêntica” (Seyersted, 1969). Chopin também é notável por tratar de basicamente todas as classes sociais da época, algumas mais que outras, mas todas, em geral, de forma profunda, além dos estereótipos.

Isso não surpreende, pois em sua própria vida estava quebrando paradigmas, quando rompe com a expectativa do papel da viúva invisível e reclusa. Chopin, pelo contrário, já desconsiderava o decoro antes, então continuou a quebrar barreiras. Apesar de não se saber se foi só por isso ou se foi pelo luto adicional de perder a mãe três anos depois, há a seguinte descrição de Toth (2008), mostrando suas atitudes durante o estado de viuvez:

Depois da morte da mãe, ela se mudou para uma parte da cidade mais nova, onde criou o primeiro salão literário em St. Louis. Escritores, professores, artistas e celebridades de passagem atendiam suas ‘quintas-feiras’, onde a conversa era famosa

por ser vibrante e espirituosa. Kate Chopin tinha trazido o estilo e a tradição francesas para o Missouri. Suas primeiras histórias, em geral, aconteciam lá, mas nasciam de ideias vanguardistas propostas em seu salão literário. Em “Wiser than a God” [Mais sábio que um Deus], uma jovem pianista escolhe a carreira em vez do casamento com um homem da alta sociedade. Já em “A Point at Issue!” [Um ponto problemático!] dois recém-casados idealistas tentam um casamento a distância e em “A Shameful Affair” [Um caso vergonhoso], uma jovem mulher intelectual se percebe desesperada e divertidamente atraída por um impetuoso trabalhador de fazenda. Essas histórias foram publicadas em pequenas revistas e jornais. Chopin sabia que reconhecimento e pagamento sério não viriam de pequenas comédias românticas passadas no Missouri. Mas que havia um mercado nacional para as conhecidas como ‘cor local’ – histórias ilustrando costumes pitorescos e provincianos em locais menos conhecidos. A Cor Local também era atrativa por poder revelar verdades fora do convencional; as favoritas de Chopin, Mary E. Wilkins Freeman e Sarah Orne Jewett, escreviam histórias que se mantinham cuidadosamente no âmbito regional, mas continham mulheres fortes, sábias e rebeldes, que, em geral, rejeitavam o casamento e as definições dos homens<sup>8</sup>. (Toth, 2008, p. 20).

Tanto os dois primeiros contos que publicou, “Wiser than a God” e “A Point at Issue!”, quanto seu primeiro romance publicado posteriormente, *At Fault*, tinham como tema o casamento, o que faz sentido, já que ela tinha acabado de enviuvar e estava usando a escrita para lidar com isto. A autora, porém, não o fez, nessas primeiras histórias, de forma direta e biográfica, preferindo usar temas e ideias para tratar do que e como deve ser a união matrimonial.

As primeiras obras de Chopin têm como cenário sua cidade, St. Louis, sendo fortemente vinculadas à “cor local”, centrando-se bastante em aspectos como dialetos, maneirismos, folclore e geografia do lugar (Green, 1964). Toth (2008) especula que não se sabe quem são suas fontes sobre situações envolvendo eventos como o Mardi Gras e danças na Congo Square; sobre as animosidades entre *creoles* e os nativos americanos; ou sobre os artistas e personagens urbanos que estão tão presentes em suas obras. Apenas se sabe das visitas constantes de sua mãe vinda de St. Louis, e a autora deixa implícito que podia ter sido esta quem contou sobre tais eventos. Por outro lado, ainda aponta como facilmente pode ter sido apenas seu tempo em Nova Orleans, em que, focada na maternidade, também podia observar e

---

<sup>8</sup> “After her mother’s death, she moved to a newer part of town, where she created the first salon in St Louis. Writers, professors, artists and visiting celebrities attended her ‘Thursdays’, where the conversation was famous for being vibrant and witty. Kate Chopin had brought the French style and tradition to Missouri. Her first stories were mostly set there but were based on avant-garde ideas proposed in her salon. In ‘Wiser than a God’, a young pianist chooses her career over marriage to a society man. In ‘A Point at Issue!’ two idealistic newly-weds attempt a long-distance marriage and in ‘A Shameful Affair’, an intellectual young woman finds herself hopelessly and humorously attracted to an impetuous farmhand. Those stories were published in small magazines or newspapers. Chopin knew that serious professional recognition and money would not come from small romantic comedies from Missouri. But there was a national market for local-colour stories showing quaint provincial customs in less-known locales. Local colour was also attractive for revealing unconventional truths; Chopin’s favourites Mary E. Wilkins Freeman and Sarah Orne Jewett were writing stories that were carefully regional but featured strong, wise and rebellious women who often rejected marriage and male definitions” (Toth, 2008, p. 20).

reunir histórias (Toth, 2008). Como detalhamos no tópico anterior, a segunda opção é a mais provável, mas não exclui a primeira.

Toth (2008) também comenta sobre as dificuldades de escrever livremente, dizendo que Chopin estava em constante conflito entre o que era permitido ou não publicar. Como queria usar a escrita para se sustentar e não apenas para aliviar seu luto, precisava testar seus limites e, às vezes, ultrapassava o que era considerado aceitável, como o fez ao exaltar e mostrar uma personagem grávida em *The Awakening* [O despertar]; porém, ao mesmo tempo, tinha que atender às imposições de quem controlava o mercado editorial, em geral, homens brancos e da religião protestante (Toth, 2008). Por vezes, usou pseudônimo, como no caso de “Fedora”, e, em outros não publicou, como em “The Storm” [A tempestade].

Toth (2008) aponta que os contos de Chopin não eram reconhecidos, exceto se transgredissem especificamente desafiando o poder de homens brancos. Este pode ter sido um dos motivos para ela ter sido esquecida por tanto tempo nos estudos de literatura. Supomos também que Chopin tinha interesse em ser reconhecida por sua obra, pois ficava atenta às resenhas de seus textos, como a de *Bayou Folk* [O povo da Bayou] decepcionando-se com a falta de atenção que deram às personagens femininas gentis e altruístas, mesmo diante de grande crueldade, como ocorre em “Desirée’s Baby” [O bebê de Desirée] (Toth, 2008).

Em certa passagem do capítulo intitulado “What we do and don’t know about Kate Chopin’s life” [O que sabemos e não sabemos sobre a vida de Kate Chopin], Toth (2008) relata a recepção de *The Awakening* [O despertar], e se surpreende ao perceber que não houve mudanças expressivas, seja no desgosto dos conservadores, seja no ar *blasé* dos progressistas. Chopin parece não ter conseguido vencer sendo uma mulher escrevendo sobre mulheres falhas e complexas como Edna, que, ao mesmo tempo, é uma artista séria e ambiciosa (Toth, 2008).

Por fim, depois da viuvez de Chopin, tudo indica que ela não se interessou em casar-se novamente. Ficava satisfeita em ter sua independência financeira, que, além da escrita, vinha do salão antes mencionado, que atraía uma clientela que podia inspirá-la, assim como do que sobrara da herança da mãe e da venda dos negócios do marido. Uma dessas inspirações do salão foi a jornalista Florence Hayward, uma autodeclarada “solteira independente” e que se assemelhava à protagonista de “Fedora” (Toth, 2008). Filha de um coronel do exército confederado, Hayward foi uma escritora e jornalista de St. Louis que escreveu para várias revistas, além de outros feitos notáveis, tendo sido outro exemplo de alguém desafiando o ambiente conservador. Morreu em 1922 sem nunca ter se casado.

Toth (2008, p. 24) também faz menção a um personagem de *The Awakening*: “Robert, cuja orientação sexual parece incerta aos leitores modernos, assemelha-se a alguns solteiros convictos que Kate Chopin conhecia. Porém, se eles se reconheciam nas histórias, nenhum admitiu por escrito<sup>9</sup>”, mostrando que Hayward não era a única pessoa possivelmente *queer* com quem Kate teria tido contato. Tais exemplos são importantes quanto à representatividade, uma vez que personagens LGBTQIA+ eram exceções, quando sequer existiam, na literatura de então.

A seguir, trataremos dos dois contos, objetos desta pesquisa, e como se inserem na obra da autora.

### 2.3 “Desirée’s Baby”

Iniciamos esta parte e a seguinte com breves sinopses dos contos para facilitar a compressão da análise a seguir, com qualquer outro detalhe relevante sendo mencionado posteriormente.

“Desirée’s Baby” (1893) trata da vida de Desirée, uma jovem adotada que acha que encontrou o amor da sua vida, Armand, mas que terá tal sentimento posto à prova quando algo relacionado ao filho de ambos perturba a paz familiar.

Na seguinte passagem, Worton (2008) complementa a ideia de a falta do lar levar a uma falta de identidade:

Gerente da casa, mas não cabeça do lar (este papel é reservado ao marido e/ou pai), a mulher não tem um espaço só seu, no sentido em que ela não tem tempo para a sua reflexão, seu crescimento, sua interioridade e, acima de tudo, sua própria identidade<sup>10</sup>. (Worton, 2008, p. 106).

Desirée é uma personagem que representa isso bem, já que ter sua identidade contestada é parte crucial da história e, para tanto, esta precisa ter pouca presença como indivíduo, desempenhando mais os papéis (principalmente os de gênero) esperados. A questão do lar é o que conecta todas essas facetas dela, começando como uma órfã surgindo “como que por milagre” (como o conto mesmo propõe); e, depois, sendo adotada, apesar de ter uma mãe

<sup>9</sup> “Robert, whose sexual orientation seems uncertain to modern readers, resembles more than a few confirmed bachelors whom Kate Chopin knew. But if they recognised themselves, no one said so in print” (Toth, 2008, p. 24).

<sup>10</sup> “Manager of the house but not head of the household (that role is reserved for the husband and/or father), a woman has no space of her own, in the sense that she has no time for her own thinking, her own growing, her own inwardness and, above all, her own selfness” (Worton, 2008, p. 106).

amorosa, a sociedade a sua volta, muito provavelmente, mais reforçaria tal aspecto do que a aceitaria, vendo-a como alguém de fora da família por não ser parente de sangue. Ou seja, na época, apenas ao casar-se, tornava-se possível ter um lar seu de fato. Porém, ela logo descobrirá que mesmo isso é incerto. O seu lar acaba sendo a sua ruína, apesar de a mãe chamá-la de volta para a casa; porém, não sabemos se ela volta, ficando o final do conto indefinido.

Sua casa de casada, que devia ser seu refúgio, é sua destruição, uma vez que o marido, assumindo seu racismo, se volta contra ela por ela talvez não ser branca. A casa passa a ser o local da tragédia, criando insegurança, onde o público invade e corrompe o privado. O conto ganha algo como uma “moral feminista” no final, alertando, como outros contos de fadas o fazem (e “Desirée’s baby” evocaria esse tipo de história desde seu começo, como discutiremos a seguir e no capítulo dos comentários do conto), sobre os perigos de perder sua identidade ao tentar interpretar o papel somente de esposa.

Por outro lado, se interpretamos Desirée como sendo de fato negra, como é possível fazer em certa parte do conto (sendo algo que fica indefinido), este papel de “esposa perfeita” não é o imposto e esperado para esta identidade. Assim sendo, ter essa personagem nesse papel aparentemente passivo e inocente é uma representatividade negada e, portanto, possivelmente ansiada por esta comunidade. Ou seja, vendo este conto como um conto de fadas, temos o que poderia ser apenas um estereótipo ganhando novas possibilidades.

O conto de fadas mais aludido na história é o da Bela Adormecida, como fica evidente em passagens como a seguinte:

Pois, parece que foi ontem que ela era pouco mais que um bebê também; quando Monsieur, ao passar cavalgando pelo portão de Valmondé, a havia encontrado dormindo na sombra do grande pilar de pedra<sup>11</sup>.

Logo Madame Valmondé abandonou cada especulação exceto a que Désirée fora mandada para ela por uma caridosa Providência para ser a criança de sua afeição, visto que ela estava sem uma criança da própria carne. Pois a garota cresceu bela e gentil, afetuosa e sincera, —a ídola de Valmondé<sup>12</sup>.

Não foi surpresa, quando ela estava de pé contra o pilar de pedra em cuja sombra havia dormido, dezoito anos antes, que Armand Aubigny cavalgando próximo e a vendo lá, tivesse se apaixonado por ela<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> “Why, it seemed but yesterday that Désirée was little more than a baby herself; when Monsieur in riding through the gateway of Valmondé had found her lying asleep in the shadow of the big stone pillar”.

<sup>12</sup> “In time Madame Valmondé abandoned every speculation but the one that Désirée had been sent to her by a beneficent Providence to be the child of her affection, seeing that she was without child of the flesh. For the girl grew to be beautiful and gentle, affectionate and sincere,—the idol of Valmondé”.

<sup>13</sup> “It was no wonder, when she stood one day against the stone pillar in whose shadow she had lain asleep, eighteen years before, that Armand Aubigny riding by and seeing her there, had fallen in love with her”.

No primeiro trecho, há a descrição da personagem adormecida, cena inusitada para mostrar uma criança, ainda mais naquele local e em uma apresentação à família e aos leitores; depois, temos sua procedência ligada a um poder divino, aproximando-a de explicações vindas da fantasia e magia, como em algumas versões do conto; sua descrição como “bela e gentil, afetuosa e sincera” também lembra como uma princesa é descrita, com foco em características mais tradicionalmente femininas; por fim, temos a cena de como o casal se apaixona, cena rápida e rasa, além de evocar imagens associadas ao período medieval, tempo comumente associado aos contos de fadas.

Portanto, com personagens inicialmente simples e moral no final (além de outros aspectos, apresentados nos tópicos seguintes), é possível pensar nesse conto como um conto de fadas. Como tais histórias foram bastante sanitizadas desde suas origens, acreditamos ser essencial voltarem a serem feitos ativamente para cumprir seu papel cultural de inspiração e aviso para as novas gerações, principalmente de mulheres. Pode-se também retomar contos desse e de outros períodos, como propomos aqui com “Desirée’s baby”, pois é importante nos vermos nas histórias de nossos antepassados, sabermos que existimos nessa época também, mesmo que de forma potencialmente trágica. Utilizaremos um argumento similar quanto a “Fedora” posteriormente, no capítulo de seus comentários. Quanto a “Desirée’s baby”, pensamos ser relevante reclamá-lo como nosso, não como algo único, mas como parte da história e como algo mais acessível, já que, por Chopin ser branca, mesmo sendo mulher, ainda teve seu nome mais elevado do que outras autoras não brancas do mesmo período. Estas e suas histórias devem ser retomadas e valorizadas também, pois concordamos que “as artes e a mídia devem repensar os papéis de gênero e o discurso histórico embutido na definição de uma identidade feminina que exclui a diversidade” (Santos *et al.*, 2022, p. 10).

## 2.4 “Fedora”

“Fedora” (1987) trata da decisão da protagonista, Fedora, de ir buscar sozinha a irmã de um dos rapazes, o jovem Malthers, que está passando um tempo em sua casa, e o que se desenrola a partir desta decisão.

Usamos Michael Worton (2008), que é “tanto um estudioso internacionalmente renomado de literatura francesa quanto de crítica literária (ele deu palestras ao redor do mundo sobre problemas de literatura francesa, estudos de gênero, pintura e fotografia, teoria crítica e

pedagogia) [...]”<sup>14</sup> (UCL, 2016); mais amplamente aqui como guia, pois ele combina e explana vários temas centrais para o conjunto da obra da autora, e aqui comentaremos sobre como estes podem ou não ser aplicados aos dois contos aqui analisados. Tal análise se encontra no capítulo de título: “Reading Kate Chopin through contemporary French feminist theory” [Lendo Kate Chopin segundo a teoria feminista francesa contemporânea] que faz parte do livro *The Cambridge Companion to Kate Chopin*, no qual temos um amplo apanhado de textos sobre a autora; o “Cambridge” do título é referente à universidade que é “a segunda mais antiga em língua inglesa do mundo, atrás apenas de Oxford” (Fundação Estudar, 2025), tendo sido criada em 1209. Dos poucos livros especificamente sobre a autora, este é um que foca bastante em temas mais progressistas, e é, portanto, essencial para nossa pesquisa.

Inicialmente, Worton (2008) afirma:

A base de toda sua obra é uma preocupação com a autenticidade da existência da mulher e a importância – e a possibilidade – de ter escolhas. [...] Sua obra é menos um manifesto de emancipação do que uma exposição multifacetada de missões para aguentar relacionamentos. Refletindo as tensões e as tentações entre pessoas conhecidas e desconhecidas, entre o indivíduo e a sociedade, Chopin anatomiza os relacionamentos a fim de pôr em primeiro plano a importância do relacional. De fato, eu argumentaria que em sua obra o que eu chamo de ‘relacionalidade’<sup>15</sup> é ainda mais importante do que a independência, sexualidade ou, mesmo, a autenticidade da mulher<sup>16</sup>. (Worton, 2008, p. 106).

Worton (2008) demonstra como a obra de Chopin vai além das pautas feministas esperadas e já discutidas bastante desde os anos 1960 e mostra como a experiência feminina, apesar de atravessada pela opressão, em sua complexidade, erra não apenas apesar do seu gênero, mas também devido a ele. É ir um passo além na discussão, e a protagonista, Fedora, ilustra bem essa complexidade de caráter.

<sup>14</sup> “Worton is both an internationally regarded scholar of French literature and of literary criticism (he has lectured around the world on issues in French Literature, gender studies, painting and photography, critical theory and pedagogy) [...]” (UCL, 2016).

<sup>15</sup> Embora o autor não defina o termo, ele é usado em outras áreas e encontramos as seguintes definições: “Relacionalidade se refere a conectividade, a uma visão de mundo que destaca como nenhuma pessoa ou coisa existe sozinha, em isolamento, pois a existência necessariamente implica estar ‘em relacionamento’ com alguém ou algo” (Wijngaarden, 2022, p. 412); “Relacionalidade aqui é entendida como significar os processos contínuos e de contexto através das quais culturas, corpos, práticas e subjetividades específicos são (re)constituídas e ganham sentido por meio de encontros discursivo-materiais com outras culturas, corpos, práticas e subjetividades” (Pedwell, 2010, p. 41).

<sup>16</sup> “Underpinning all her work is a concern with the authenticity of woman’s existence and the importance – and the possibility – of choices. [...] Her work is less a manifesto of emancipation than a multifaceted exposition of quests for enduring relationships. Reflecting the tensions and the temptations between insiders and outsiders, between the individual and society, Chopin anatomises relationships in order to foreground the importance of the relational. Indeed, I would argue that in her work what I call ‘relationality’ is even more important than the independence, sexuality or even authenticity of women” (Worton, 2008, p. 106).



A protagonista é descrita como individualista e os personagens com quem parece ter algum tipo de relação, como os irmãos Malthers, parecem mais idealizações do que personagens em si, ponto em que ter uma protagonista feminina e o interesse amoroso masculino traz algo novo, pois em geral a complexidade desses personagens está invertida da que vemos aqui. Outro ponto é que o conto termina com um ato de abuso, em que uma mulher limita as escolhas de outra, algo oposto ao que o autor declara ser essencial para a prosa chopiniana. Generalizações assim, inicialmente, não nos parecem muito úteis, ainda mais com uma autora com um número tão considerável de obras. Porém, se formos considerar o argumento, isso implicaria que a autora propõe que cometer atos abusivos também está no âmbito da autenticidade e da gama de possibilidades do feminino, o que, apesar de negativo, é uma realidade, mesmo que pouco discutida e aceita. Assim sendo, analisar “Fedora” sob essa perspectiva é crucial pois destaca a humanidade da personagem e de seu gênero. Claro que esta análise se dá pelo viés de gênero, porém, pelo viés da sexualidade, independentemente de como se interprete Fedora (se mulher cis lésbica ou bissexual, ou um homem trans heterossexual ou bissexual), a situação se inverte e se torna negativa, podendo recair no estereótipo que ainda viria a surgir na época do conto, o da “lésbica predadora”.

Meirilândia de Souza (2023) resume bem o que o tropo significa, talvez até melhor que sua fonte, o livro de Faderman (1981), que tratou dele sem nomeá-lo ou defini-lo explicitamente, como vemos a seguir:

A associação entre vampirismo e lesbianismo tem sido utilizada para perpetuar o estereótipo negativo da lésbica predadora. Esse estereótipo retrata as lésbicas como indivíduos perigosos, sedutores e malignos que supostamente atacam mulheres vulneráveis. A metáfora do vampirismo é empregada para patologizar o lesbianismo, sugerindo que as relações sexuais ou afetivas entre mulheres são intrinsecamente destrutivas. (Faderman, 1981).

Outras representações negativas de lésbicas na literatura incluem retratos de perversão sexual, falta de moralidade, ódio pelos homens, solidão, insatisfação, tendências suicidas, insanidade, histeria, possessividade, infidelidade, assassinato ou serem vítimas de assassinato, e, certamente, infelicidade, incapazes de encontrar a felicidade em seus relacionamentos. Todos esses estereótipos refletem a marginalização e estigmatização da identidade lésbica na sociedade. (Souza, 2023, p. 24).

Vê-se que Fedora, apesar de não ser uma vampira explícita, se encaixa em muitos dos aspectos negativos do tropo, como a falta de moralidade, certo ódio pelos homens, solidão, insatisfação, possessividade; e, é claro, seu crime de fato, atacar uma mulher vulnerável no final do conto. Ela, entretanto, não é punida explicitamente no final, como se tornou comum no século seguinte, e é assim explicitado por Faderman (1981):

Na maioria dos romances antilésbicos escritos na primeira metade do século XX, a lésbica é uma feminista, uma mulher de ego poderoso, frequentemente em uma posição de autoridade sobre garotas inocentes. Quase invariavelmente, ela é “anormal”. Enquanto, na maioria dos casos, sua perversidade a transforma em uma vampira, às vezes, ela não passa de uma doente confusa.

Geralmente, a mensagem é que esse tipo de mulher precisa ser presa, ou excluída da sociedade, pelo bem desta ou dela própria. A ficção que compactuava com tal visão tinha sido escrita por décadas na França do século XIX; na Inglaterra, e especialmente na América do Norte, tinha sido rara no século anterior. Porém, com a crescente mobilidade das mulheres, se tornou cada vez mais comum<sup>17</sup>. (Faderman, 1981, p. 341).

Apesar da obra não ter essa parte do tropo, talvez por este ainda ser incipiente naquele momento, com esse detalhe final nessas obras serem mais comuns na França, o que é uma maneira de Chopin ter entrado em contato com tais ideias. Considerando que tivesse lido esses textos, questiona-se o porquê da falta da esperada punição, ponto tão trivial em tais escritos. Ou seria punição suficiente a reação desgostosa da Srta. Malthers? Ou seria o olhar julgador do leitor já suficiente? Ou, por fim, e que permite uma interpretação mais positiva, não deveria haver punição fácil, simples e rápida, já que a situação é em si complicada? Parece ser esse um começo de debate entre justiça retributiva ou restaurativa, no qual Chopin parece favorecer a segunda opção, ao evitar punição e dar certa voz à vítima, expondo sua insatisfação com a situação, mesmo que de forma indireta e incompleta, como veremos ao tratar dos comentários sobre o conto.

Passemos, agora, à próxima abordagem de Worton (2008):

Culturalmente, as mulheres são associadas ao lar, definindo-o, mas, crucialmente, não sendo donas dele, como é notável de se ver em *The Awakening* [O despertar], em que Edna é classificada essencialmente pela relação dela com o lar e seu cuidado, e pela criação dos filhos; ela é ‘uma valiosa peça de propriedade pessoal’ (882) para seu marido Léonce. Em ‘A Family Affair’ [Um caso de família], Madame Solisainte mantém sua autoridade despótica na casa ao guardar as chaves dos armários da cozinha, e sua sobrinha Bosey libera a casa e cria seu próprio futuro ao tomar para si o controle das chaves e, portanto, do gerenciamento da casa<sup>18</sup>. (Worton, 2008, p. 106).

<sup>17</sup> “In most of the antilebian novels written in the first half of the twentieth century, the lesbian is a feminist, a woman with a powerful ego, frequently in a position of authority over innocent girls. Almost invariably she is “twisted.” While in most cases her perversity has turned her into a vampire, sometimes she is nothing more than a confused sickie. Generally the message is that such women need to be locked up or otherwise put away, either for society's good or their own. Fiction which took this view had been written for decades in nineteenth century France; in England and especially America, it had been rare in the previous century. But with women's increasing mobility, it became increasingly common” (Faderman, 1981, p. 341).

<sup>18</sup> “Culturally, women are associated with the home, defining it but, crucially, not owning it, as is seen notably in ‘The Awakening’, where Edna is classified essentially by her relationship with the home and its upkeep and by the raising of children; she is ‘a valuable piece of personal property’ (882) for her husband Léonce. In ‘A Family Affair’, Madame Solisainte maintains her despotic authority over her household by keeping the keys to the cupboards, and her niece Bosey liberates the household and creates her own future by taking over the keys and, thus, the management of the house” (Worton, 2008, p. 106).

São outros exemplos de como Chopin trata as mulheres com nuance; elas podem, sim, ser desumanizadas e oprimidas como Edna, mas também podem oprimir outras como Madame Solisainte o faz nos limites de poder que possui. Seus finais também podem ser felizes, como no conto, ou trágicos, como no romance.

Já, em “Fedora”, não há tanto a presença do lar, mas essa quase ausência também é significativa, podendo indicar que Fedora não é tão feminina, dissociando-a do esperado do gênero feminino. Ao mesmo tempo, a personagem tem deveres domésticos para com os convidados da casa, mas estes são apenas aludidos brevemente, com foco no seu interesse pessoal pelo jovem Malthers. A forma como ela é descrita no conto, cuidando dos personagens, na ausência de figura feminina de mais senioridade, ou coordenando os jogos, mas sem participar, permite uma interpretação trans da personagem. Ela toma atitudes mais por obrigação, o oposto do que era o esperado do seu gênero na época, tanto que, o que desvia disso (o cuidado, a preocupação com o bem-estar, por exemplo), mesmo se fosse honesto, ganha aparência de ser o cumprimento de uma obrigação. Porém, o que parece mais provável é que esse cuidado e preocupação não seriam atitudes genuínas. Assim sendo, se pode analisar Fedora como uma personagem feminina não limitada totalmente pela domesticidade. Isso seria algo positivo e relacionável, já que há mulheres que não se interessam pela esfera doméstica. Entretanto, esse ponto de vista favorável acaba eclipsado por sua violência no final do conto e por sua atitude egoísta em geral.

No fim, caso Fedora esteja mesmo tentado emular a masculinidade da época, ela ainda é afetada por ser percebida como sendo do gênero feminino, não tendo um espaço seu para refletir e crescer. Não tendo “um teto todo seu”, ou seja, sem independência, acaba por ter apenas sua obsessão, o jovem Malthers, que é algo que veio até ela, em vez de algo genuíno que perseguiu. Quando age, mirando a independência ou, talvez, numa tentativa desesperada e mal calculada de sair do papel de passividade que lhe é esperado e imposto, vai atrás da irmã deste, alguém num patamar similar de vulnerabilidade. Portanto, acaba emulando a masculinidade tóxica em vez de criar uma masculinidade própria.

No próximo capítulo, abordaremos como será feita a tradução comentada, delineando que teorias serão usadas e como foi o processo tradutório de “Desirée’s Baby” (1893) e de “Fedora” (1987).

### 3 TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS DE “DESIRÉE’S BABY” (1893)

Este capítulo é dividido em duas partes: na primeira apresenta-se a tradução do conto e, depois, na segunda, tem-se os comentários, subdivididos em tópicos.

#### 3.1 A tradução

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
<p>1 As the day was pleasant, Madame Valmondé drove over to L’Abri to see Désirée and the baby.</p> <p>2 It made her laugh to think of Désirée with a baby. Why, it seemed but yesterday that Désirée was little more than a baby herself; when Monsieur in riding through the gateway of Valmondé had found her lying asleep in the shadow of the big stone pillar.</p> <p>3 The little one awoke in his arms and began to cry for “Dada.” That was as much as she could do or say. Some people thought she might have strayed there of her own accord, for she was of the toddling age. The prevailing belief was that she had been purposely left by a party of Texans, whose canvas-covered wagon, late in the day, had crossed the ferry that Coton Maïs kept, just below the plantation. In time Madame Valmondé abandoned every speculation but the one that Désirée had been sent to her by a beneficent Providence to be the child of her affection, seeing that she was without child of the flesh. For the girl grew to be beautiful and gentle, affectionate and sincere,—the idol of Valmondé.</p> <p>4 It was no wonder, when she stood one day against the stone pillar in whose shadow she had lain asleep, eighteen years before, that Armand Aubigny riding by and seeing her there, had fallen in love with her. That was the way all the Aubignys fell in love, as if struck by a pistol shot. The wonder was that he had not loved her before; for he had known her</p>	<p>1 Como o dia era belo, Madame Valmondé dirigiu-se para o Abrigo para ver Desirée e o bebê.</p> <p>2 A fazia rir pensar em Desirée com um bebê. Pois, parece que foi ontem mesmo que ela era pouco mais que um bebê também; quando Monsieur, ao passar cavalgando pelo portão de Valmondé, havia a encontrado dormindo, deitada na sombra do grande pilar de pedra.</p> <p>3 A pequena acordou nos braços dele e começou a chorar pelo “Papá”. Isso era tudo o que ela sabia fazer ou dizer. Alguns achavam que ela podia ter chegado ali se perdendo por sua própria ação já que estava na idade em que se começa a engatinhar. A teoria predominante era que ela fora deixada de propósito por um bando de texanos, cuja carroça coberta por panos, mais tarde naquele dia, cruzara o barco que Coton Maïs mantinha, pouco abaixo da plantação. Logo Madame Valmondé abandonou cada especulação exceto a que Désirée fora mandada para ela por uma caridosa Providência para ser a criança de sua afeição, visto que ela estava sem uma criança de própria carne. Pois a garota cresceu a mais bela e gentil, afetuosa e sincera, —a ídola de Valmondé.</p> <p>4 Não foi surpresa nenhuma, quando ela estava encostada contra o pilar de pedra em cuja sombra havia deitado e dormido dezoito anos antes, que Armand Aubigny, cavalgando próximo e a vendo lá, tivesse se apaixonado por ela. Era dessa forma que todos os Aubignys se apaixonavam, como se tivessem sido atingidos por um tiro de pistola. A</p>

since his father brought him home from Paris, a boy of eight, after his mother died there. The passion that awoke in him that day, when he saw her at the gate, swept along like an avalanche, or like a prairie fire, or like anything that drives headlong over all obstacles.

5 Monsieur Valmondé grew practical and wanted things well considered: that is, the girl's obscure origin. Armand looked into her eyes and did not care. He was reminded that she was nameless. What did it matter about a name when he could give her one of the oldest and proudest in Louisiana? He ordered the corbeille from Paris, and contained himself with what patience he could until it arrived; then they were married.

6 Madame Valmondé had not seen Désirée and the baby for four weeks. When she reached L'Abri she shuddered at the first sight of it, as she always did. It was a sad looking place, which for many years had not known the gentle presence of a mistress, old Monsieur Aubigny having married and buried his wife in France, and she having loved her own land too well ever to leave it. The roof came down steep and black like a cowl, reaching out beyond the wide galleries that encircled the yellow stuccoed house. Big, solemn oaks grew close to it, and their thick-leaved, far-reaching branches shadowed it like a pall. Young Aubigny's rule was a strict one, too, and under it his negroes had forgotten how to be gay, as they had been during the old master's easygoing and indulgent lifetime.

surpresa era ele não a ter amado antes; pois a conhecia desde que seu pai o trouxera de Paris, só com oito anos, depois que a mãe dele morrera lá. A paixão que despertou nele naquele dia, quando a viu no portão, varreu como avalanche, ou como fogo na pradaria, ou como o que for que se move passando rapidamente por cima de todos os obstáculos.

5 Monsieur Valmondé queria ser prático e queria as coisas bem ponderadas: ou seja, a origem obscura da garota. Armand a olhou nos olhos e não se importou. Ele foi lembrado que ela não tinha nome. Mas de que importava um nome quando ele podia dar-lhe um dos mais antigos e orgulhosos sobrenomes de Louisiana? Ele importou a corbelha<sup>19</sup> direto de Paris. Ele importou a corbelha direto de Paris, e se conteve com o pouco de paciência que juntara até que esta chegasse; então eles se casaram.

6 Madame Valmondé não tinha visto Desirée e o bebê por quatro semanas. Quando alcançou o Abrigo ela estremeceu assim que primeiro o avistou, como sempre acontecia. Era um lugar de aparência trágica, que por muitos anos não sabia o que era a presença gentil de uma senhora da casa, o velho Monsieur Aubigny tendo se casado e enterrado a esposa na França, e ela tendo amado sua terra bem demais para nunca a ter deixado. O telhado descia<sup>20</sup> íngreme e preto como o manto de um monge, abarcando além das amplas galerias que circundavam a casa de estuque amarelo. Carvalhos grandes e solenes cresciam perto dela, e seus galhos lotados de folhas e de vasto alcance provinham sombra como uma mortalha. O reinado<sup>21</sup> do Jovem Aubigny também era severo e, sob ele, seus negros

<sup>19</sup> Corbelha: “pequena cesta de vime, madeira, ferro etc., guarnecida de flores, ou frutas e doces, que se oferece a alguém em ocasiões especiais, ou que se usa para adornar um ambiente; 2.o conjunto dos presentes de núpcias, expostos”. Além da definição, cabe apontar que, sendo um termo de origem francesa poderia estar presente no vocabulário da autora, explicando assim sua escolha; mas também era algo comum da época para a classe social dos personagens, ilustrando tal aspecto.

<sup>20</sup> O verbo frasal “came down”, traduzido como “descia” também pode significar “derrubou/desabou”, evocando assim essa ideia de decadência e perigo para a descrição da casa.

<sup>21</sup> “Rule” aqui foi traduzido como “reinado”, pois é um de seus significados possíveis e ainda reforça a ideia de poder sem restrição, assim como associa com a histórias de contos de fadas.

<p>7 The young mother was recovering slowly, and lay full length, in her soft white muslins and laces, upon a couch. The baby was beside her, upon her arm, where he had fallen asleep, at her breast. The yellow nurse woman sat beside a window fanning herself.</p> <p>8 Madame Valmondé bent her portly figure over Désirée and kissed her, holding her an instant tenderly in her arms. Then she turned to the child.</p> <p>9 “This is not the baby!” she exclaimed, in startled tones. French was the language spoken at Valmondé in those days.</p> <p>10 “I knew you would be astonished,” laughed Désirée, “at the way he has grown. The little cochon de lait! Look at his legs, mamma, and his hands and finger-nails,—real finger-nails. Zandrine had to cut them this morning. Isn’t it true, Zandrine?”</p> <p>11 The woman bowed her turbaned head majestically, “Mais si, Madame.”</p> <p>12 “And the way he cries,” went on Désirée, “is deafening. Armand heard him the other day as far away as La Blanche’s cabin.”</p> <p>13 Madame Valmondé had never removed her eyes from the child. She lifted it and walked with it over to the window that was lightest. She scanned the baby narrowly, then looked as searchingly at Zandrine, whose face was turned to gaze across the fields.</p> <p>14 “Yes, the child has grown, has changed;” said Madame Valmondé, slowly, as she replaced it beside its mother. “What does Armand say?”</p> <p>15 Désirée’s face became suffused with a glow that was happiness itself.</p> <p>16 “Oh, Armand is the proudest father in the parish, I believe, chiefly because it is a boy, to bear his name; though he says not,—that he would have loved a girl as well. But I know it</p>	<p>tinham esquecido como ser felizes, como o eram durante os tempos indulgentes e tranquilos do velho mestre.</p> <p>7 A jovem mãe estava se recuperando lentamente, e estava deitada, usando suas musselinas e rendas macias e brancas, sobre um sofá. O bebê estava do seu lado, sobre seu braço, onde ele havia adormecido, sobre o peito dela. A ama-de-leite estava sentada perto da janela, se abanando.</p> <p>8 Madame Valmondé inclinou sua grandiosa e nobre figura sobre Desirée e a beijou, segurando-a por um instante gentilmente em seus braços. Então ela se virou para a criança.</p> <p>9 – Este não é o bebê! – ela exclamou, com um sotaque saindo devido ao espanto. Francês era a língua falada em Valmondé naqueles dias.</p> <p>10 – Eu sabia que ficaria impressionada... – riu Desirée, -...com quanto ele cresceu. O pequeno leitãozinho! Veja suas pernas, mamma, e suas mãos e unhas... unhas de verdade. Zandrine teve que cortá-las esta manhã. Num foi verdade, Zandrine?</p> <p>11 A mulher inclinou majestosamente sua cabeça com turbante. – Mais si, Madame.</p> <p>12 – E o jeito que ele chora... – continuou Desirée – ...é ensurdecador. Armand o ouviu no outro dia tão longe, lá na cabine de La Blanche.</p> <p>13 Madame Valmondé nunca tirara seus olhos da criança. Ela o levantou e andou com este até a janela em que a luz era a mais clara. Ela inspecionou o bebê minuciosamente, então olhou tão metodicamente quanto para Zandrine, cuja face estava virada para observar para os campos.</p> <p>14 – Sim, a criança cresceu, mudou... – disse Madame Valmondé, lentamente, quando ela o recolocou do lado de sua mãe. – O que Armand diz?</p> <p>15 O rosto de Désirée se tornou cheio de um brilho que era feito da própria felicidade.</p> <p>16 – Oh, Armand é o pai mais orgulhoso de toda a paróquia, eu acredito, principalmente porque é um menino, para carregar seu nome; apesar que ele nega, diz que teria amado uma menina</p>
--	--

isn't true I know he says that to please me. And mamma," she added, drawing Madame Valmondé's head down to her, and speaking in a whisper, "he hasn't punished one of them—not one of them—since baby is born. Even Négrillon, who pretended to have burnt his leg that he might rest from work—he only laughed, and said Négrillon was a great scamp. Oh, mamma, I'm so happy; it frightens me."

17 What Désirée said was true. Marriage, and later the birth of his son had softened Armand Aubigny's imperious and exacting nature greatly. This was what made the gentle Désirée so happy, for she loved him desperately. When he frowned she trembled, but loved him. When he smiled, she asked no greater blessing of God. But Armand's dark, handsome face had not often been disfigured by frowns since the day he fell in love with her.

18 When the baby was about three months old, Désirée awoke one day to the conviction that there was something in the air menacing her peace. It was at first too subtle to grasp. It had only been a disquieting suggestion; an air of mystery among the blacks; unexpected visits from far-off neighbors who could hardly account for their coming. Then a strange, an awful change in her husband's manner, which she dared not ask him to explain. When he spoke to her, it was with averted eyes, from which the old love-light seemed to have gone out. He absented himself from home; and when there, avoided her presence and that of her child, without excuse. And the very spirit of Satan seemed suddenly to take hold of him in

também. Mas eu sei que não é verdade, eu sei que ele diz isso para me agradar. E, mamma... – ela acrescentou, guiando a cabeça de Madame Valmondé para baixo e para perto dela ao falar num sussurro – ...ele num tem punido nenhum, nenhum *deles*, desde que o bebê nasceu. Até Négrillon, que fingiu ter queimado a perna para que pudesse ter descanso do trabalho, ele só riu, e disse que Négrillon era um grande malandro. Oh, mamma, estou tão feliz que me assusta.

17 O que Désirée disse era verdade. Casamento e, mais tarde, o nascimento de seu filho haviam suavizado imensamente a natureza imperiosa e impiedosa<sup>22</sup> de Armand Aubigny. Isso era o que fazia a gentil Désirée tão feliz, pois ela o amava desesperadamente. Quando o cenho dele franzia, ela tremia, mas o amava. Quando ele sorria, ela não pedia graça maior que essa de Deus. Mas o rosto sombrio e belo de Armand não tinha mais tanto sido desfigurado por franzires de cenho desde o dia em que ele se apaixonou por ela.

18 Quando o bebê tinha quase três meses, Désirée acordou um dia com a convicção que havia algo no ar ameaçando sua paz. Era, de início, muito sutil para entender. Tinha sido apenas uma inquietante sugestão; um ar de mistério entre os negros<sup>23</sup>; visitas inesperadas de vizinhos distantes que mal podiam explicar sua vinda. Então uma mudança estranha e terrível no jeito de seu marido, a qual ela não ousava pedir que ele explicasse. Quando ele lhe falava, era sem olhá-la nos olhos, dos quais a velha luz do amor parecia ter se apagado. Ele se fez ausente da casa; e, quando lá estava, evitava sua presença e a da criança dela, sem dar motivo. E o próprio espírito de Satã pareceu de repente tomar de conta dele e de

<sup>22</sup> "Exacting" significa "exigente", "rigoroso", "algo que requer grande esforço ou aderência a regras", mas aqui aumentou-se a carga negativa ao usar "impiedosa" de forma a criar rima e aumentar a proximidade com os contos de fadas. A mudança dele destacada aqui também evoca histórias similares, então o uso de repetição faz mais sentido também por isso.

<sup>23</sup> No texto-fonte se usa "blacks", que é visto como mais negativo, cuja tradução seria "os pretos". Esta é a única instância em que se usa esse termo no lugar de "negro" que tem conotação mais neutra. Decidimos por omitir isso, mesmo podendo falar mais sobre a Désirée do que do narrador, para amenizar o impacto pois o resto do texto já ilustra o peso do racismo e da escravidão, então escolhemos amenizar no que fosse possível.

his dealings with the slaves. Désirée was miserable enough to die.

<sup>19</sup> She sat in her room, one hot afternoon, in her peignoir, listlessly drawing through her fingers the strands of her long, silky brown hair that hung about her shoulders. The baby, half naked, lay asleep upon her own great mahogany bed, that was like a sumptuous throne, with its satin-lined half-canopy. One of La Blanche's little quadroon boys—half naked too—stood fanning the child slowly with a fan of peacock feathers. Désirée's eyes had been fixed absently and sadly upon the baby, while she was striving to penetrate the threatening mist that she felt closing about her. She looked from her child to the boy who stood beside him, and back again; over and over. "Ah!" It was a cry that she could not help; which she was not conscious of having uttered. The blood turned like ice in her veins, and a clammy moisture gathered upon her face.

<sup>20</sup> She tried to speak to the little quadroon boy; but no sound would come, at first. When he heard his name uttered, he looked up, and his mistress was pointing to the door. He laid aside the great, soft fan, and obediently stole away, over the polished floor, on his bare tiptoes.

<sup>21</sup> She stayed motionless, with gaze riveted upon her child, and her face the picture of fright. Presently her husband entered the room, and without noticing her, went to a table and began to search among some papers which covered it.

suas interações com os escravizados. Desirée estava miserável o suficiente que queria morrer.

<sup>19</sup> Em seu quarto ela estava sentada, em uma tarde ensolarada<sup>24</sup>, em seu peignoir<sup>25</sup>, distraidamente deslizando seus dedos pelas mechas de seu cabelo castanho longo e macio, que ia até pelos seus ombros. O bebê, meio nu, dormia deitado sobre sua grande cama de mogno, que era como um suntuoso trono, com sua meia fronha com forro de cetim. Um dos meninos mestiços<sup>26</sup> de La Blanche, também meio nu, estava de pé abanando a criança lentamente com um leque de penas de pavão. Os olhos de Désirée estiveram fixos desatenta e tristemente no bebê, enquanto ela se esforçava para penetrar a névoa ameaçadora que sentia cercá-la. Ela olhou de sua criança para o menino de pé ao seu lado e de volta para este; de novo e de novo. – Ah! – foi um som que não pode segurar; o qual nem estava consciente de ter falado. O sangue pareceu virar gelo em suas veias e uma humidade fria e pegajosa se formou em seu rosto.

<sup>20</sup> Ela tentou falar com o menininho mestiço; mas nenhum som saía de sua boca. Quando ele ouviu seu nome ser falado, ele ergueu o olhar, e sua senhora estava apontando para a porta. Ele deixou de lado o grande e macio leque, e, obediente, fugiu furtivamente, sobre o chão lustroso, nas pontas dos pezinhos<sup>27</sup> descalços.

<sup>21</sup> Ela continuou parada, com seu olhar concentrado em sua criança, e seu rosto a perfeita imagem do terror. Logo seu marido entrou no quarto, e, sem notá-la, foi até a mesa e começou a procurar entre os papéis que a cobria.

<sup>24</sup> Aqui criou-se a mesma rima presente no texto fonte, porém com uso de inversões da ordem da frase e uso de um adjetivo menos comum ao traduzir.

<sup>25</sup> Vestimenta leve que as mulheres usam em casa.

<sup>26</sup> No texto-fonte, é usado "quadroon boy", um dos termos usados para descrever "pessoas com ¼ de ancestralidade negra", ou seja, em geral, filhos de alguém de pele mais clara com alguém branco, sugerindo então que o menino poderia ser filho de um branco e, mais provavelmente, de Armand.

<sup>27</sup> Acrescentamos o diminutivo para enfatizar a idade e juventude da criança, acentuando a força desse aspecto em específico que propomos que a cena quis passar.



<p>22 “Armand,” she called to him, in a voice which must have stabbed him, if he was human. But he did not notice. “Armand,” she said again. Then she rose and tottered towards him. “Armand,” she panted once more, clutching his arm, “look at our child. What does it mean? tell me.”</p> <p>23 He coldly but gently loosened her fingers from about his arm and thrust the hand away from him. “Tell me what it means!” she cried despairingly.</p> <p>24 “It means,” he answered lightly, “that the child is not white; it means that you are not white.”</p> <p>25 A quick conception of all that this accusation meant for her nerved her with unwonted courage to deny it. “It is a lie; it is not true, I am white! Look at my hair, it is brown; and my eyes are gray, Armand, you know they are gray. And my skin is fair,” seizing his wrist. “Look at my hand; whiter than yours, Armand,” she laughed hysterically.</p> <p>26 “As white as La Blanche’s,” he returned cruelly; and went away leaving her alone with their child.</p> <p>27 When she could hold a pen in her hand, she sent a despairing letter to Madame Valmondé.</p> <p>28 “My mother, they tell me I am not white. Armand has told me I am not white. For God’s sake tell them it is not true. You must know it is not true. I shall die. I must die. I cannot be so unhappy, and live.”</p> <p>29 The answer that came was as brief:</p>	<p>22 – Armand... – ela o chamou, em uma voz que deveria tê-lo alfinetado<sup>28</sup>, se ele fosse humano. Mas ele nem notou. – Armand... – ela disse de novo. Então ela se levantou e oscilou em sua direção. – Armand... – ela ofegou mais uma vez, agarrando seu braço – Olhe para nossa criança. O que significa? Me diga.</p> <p>23 Ele fria mas gentilmente soltou os dedos dela de seu braço e empurrou a mão para longe. – Me diga o que significa! – ela gritou em desespero.</p> <p>24 – Significa... – ele respondeu com leveza – ...que a criança não é branca; significa que você não é branca.</p> <p>25 Uma rápida noção de tudo o que essa acusação significava para ela a armou com rara coragem para negar. – É uma mentira; não é verdade, eu sou branca! Olhe para meu cabelo, é castanho; e meus olhos são azuis<sup>29</sup>, Armand, você sabe que eles são azuis. E minha pele é clara<sup>30</sup>. – pegou o pulso dele. – Olhe para minha mão; mais branca que a sua, Armand. – ela riu histericamente.</p> <p>26 – Tão branca quanto a de La Blanche – ele rebateu cruelmente; e se foi deixando-a sozinha com a criança deles.</p> <p>27 Quando ela enfim conseguiu segurar uma pena, mandou uma carta desesperada para Madame Valmondé.</p> <p>28 “Minha mãe, eles me dizem que eu não sou branca. Armand me disse que eu não sou branca. Pelo amor de Deus diga a eles que não é verdade. Você deve saber que não é verdade. Eu morrerei. Eu devo morrer. Eu não posso ser tão infeliz e viver”.</p> <p>29 A resposta que chegou foi tão breve quanto:</p>
--	---

<sup>28</sup> No texto fonte, é usado “stabbed”, que mais comumente traduz-se como “levar uma facada”, procuramos manter a ideia de “algo sendo enfiado” e “de forma dolorosa”, mesmo diminuindo a letalidade do objeto (indo de faca para alfinete). Podia-se ter usado “incomodado”, porém não passaria a intensidade do incômodo almejado como “alfinetado” o faz.

<sup>29</sup> No texto fonte, é usado “grey”, ou seja, cinza. Uma interpretação possível para essa escolha é por cinza ser a mistura das cores branco e preto, assim como indicaria ainda mais uma proximidade com a branquitude, pois até seus olhos são “mais claros que o comum”. Como é uma fala e não uma descrição, resolvemos mudar para não afetar a imersão do leitor, aproximando-o do texto alvo.

<sup>30</sup> No texto fonte, é usado “fair” [branco, belo, claro], termo mais antiquado e que remete aos contos de fadas, indicando não só sua cor, mas uma beleza mítica e ancestral evocada por esse histórico de uso do termo.

<p>30 “My own Désirée: Come home to Valmondé; back to your mother who loves you. Come with your child.”</p> <p>31 When the letter reached Désirée she went with it to her husband’s study, and laid it open upon the desk before which he sat. She was like a stone image: silent, white, motionless after she placed it there.</p> <p>32 In silence he ran his cold eyes over the written words. He said nothing. “Shall I go, Armand?” she asked in tones sharp with agonized suspense.</p> <p>33 “Yes, go.”</p> <p>34 “Do you want me to go?”</p> <p>35 “Yes, I want you to go.”</p> <p>36 He thought Almighty God had dealt cruelly and unjustly with him; and felt, somehow, that he was paying Him back in kind when he stabbed thus into his wife’s soul. Moreover he no longer loved her, because of the unconscious injury she had brought upon his home and his name.</p> <p>37 She turned away like one stunned by a blow, and walked slowly towards the door, hoping he would call her back.</p> <p>38 “Good-by, Armand,” she moaned</p> <p>39 He did not answer her. That was his last blow at fate.</p> <p>40 Désirée went in search of her child. Zandrine was pacing the sombre gallery with it. She took the little one from the nurse’s arms with no word of explanation, and descending the steps, walked away, under the live-oak branches.</p> <p>41 It was an October afternoon; the sun was just sinking. Out in the still fields the negroes were picking cotton.</p>	<p>30 “Minha<sup>31</sup> Désirée: Venha para sua casa em Valmondé; de volta para sua mãe que te ama. Venha com sua criança<sup>32</sup>.”</p> <p>31 Quando a carta alcançou Desirée ela a levou para o escritório do marido e colocou-a aberta sobre a mesa em que ele se sentava. Ela era como uma imagem de pedra: silenciosa, branca, imóvel depois que a colocou lá.</p> <p>32 Em silêncio ele correu seus olhos frios sobre as palavras escritas. Não disse nada. – Devo ir, Armand? – ela perguntou com um choramingo afiado de suspense agonizante.</p> <p>33 – Sim, vá.</p> <p>34 – Você quer que eu vá?</p> <p>35 – Sim, eu quero que você vá.</p> <p>36 Ele pensou que o Poderoso Deus havia lidado cruel e injustamente com ele; sentindo, de alguma forma, que estava revidando-O na mesma moeda quando apunhalou então a alma de sua esposa. Além disso, ele não mais a amava, devido a injúria inconsciente que ela trouxera sobre sua casa e seu nome.</p> <p>37 Ela se virou abalada como se tivesse recebido um soco na cara, e andou lentamente para a porta, com esperanças de que ele a chamaria de volta.</p> <p>38 – Adeus, Armand. – ela gemeu.</p> <p>39 Ele não a respondeu. Este foi seu último soco no destino.</p> <p>40 Désirée foi em busca de sua criança. Zandrine estava caminhando pela galeria sombria com ele. Ela pegou o pequenino dos braços da ama sem uma palavra de explicação, e, descendo os degraus, afastou-se, ainda debaixo dos galhos de carvalho vivo<sup>33</sup>.</p> <p>41 Era uma tarde de outubro; o sol estava começando a se por. Lá fora nos campos quietos os negros estavam colhendo o algodão.</p>
---	--

<sup>31</sup> No texto fonte, é usado “my own” para dar ênfase, já que ambos os termos indicam posse.

<sup>32</sup> No texto fonte não há rima aqui, mas para relacionar com contos de fadas, acrescentamos para repor termos que perderam esse aspecto, como o “fair” mencionado em nota anterior.

<sup>33</sup> O carvalho vivo é uma planta típica do local, mas sua importância é por ter ficado marcado como uma árvore em que pessoas escravizadas ficavam, fosse esporadicamente para descansar quanto ativamente, em grupos, para serviços religiosos e reuniões de todo tipo. Como Desirée está se afastando da proteção da árvore, pode indicar como ela está indo em direção ao perigo, porém, ao mesmo tempo, a frase termina com ela “debaixo” dos galhos, talvez para indicar que há alguma esperança. Acrescentamos o “ainda” para acentuar tal possibilidade.

42 Desireé had not changed the thin white garment nor the slippers which she wore. Her hair was uncovered and the sun's rays brought a golden gleam from its brown meshes. She did not take the broad, beaten road which led to the far-off plantation of Valmondé. She walked across a deserted field, where the stubble bruised her tender feet, so delicately shod, and tore her thin gown to shreds.

43 She disappeared among the reeds and willows that grew thick along the banks of the deep, sluggish bayou; and she did not come back again.

.....

44 Some weeks later there was a curious scene enacted at L'Abri. In the centre of the smoothly swept back yard was a great bonfire. Armand Aubigny sat in the wide hallway that commanded a view of the spectacle; and it was he who dealt out to a half dozen negroes the material which kept this fire ablaze.

45 A graceful cradle of willow, with all its dainty furbishings, was laid upon the pyre, which had already been fed with the richness of a priceless layette. Then there were silk gowns, and velvet and satin ones added to these; laces, too, and embroideries; bonnets and gloves; for the corbeille had been of rare quality.

46 The last thing to go was a tiny bundle of letters; innocent little scribblings that Désirée had sent to him during the days of their espousal. There was the remnant of one back in the drawer from which he took them. But it was not Désirée's; it was part of an old letter from his mother to his father. He read it. She was thanking God for the blessing of her husband's love:—

47 "But, above all," she wrote, "night and day, I thank the good God for having so arranged our lives that our dear Armand will never know that his mother, who adores him, belongs to the race that is cursed with the brand of slavery."

42 Désirée não tinha se trocado da vestimenta fina e branca, nem tirado os chinelos que usava. Seu cabelo estava descoberto e os raios do sol traziam um brilho dourado às mechas castanhas. Ela não pegou a ampla e usada rua que levava para a distante plantação dos Valmondé. Ela atravessou o campo deserto, onde machucou seus pés macios, tão delicadamente calçados, e rasgou seu fino vestido em pedaços.

43 Ela desapareceu dentre os juncos e salgueiros que cresciam grossos ao longo das beiradas da bayou profunda e morosa; e ela não voltou dali de novo.

.....

44 Algumas semanas depois houve uma curiosa cena montada em Abrigo. No centro da área de trás bem varrida e limpa estava uma grande fogueira. Armand Aubigny se sentava no amplo pátio que liderava a vista do espetáculo; e era ele que entregava à meia dúzia de negros o material que mantinha o fogo aceso.

45 Um gracioso berço de salgueiro, com todas suas luxuosas mobílias, foi deitado sobre a pira, a qual já tinha sido alimentada com a riqueza de um enxoval inestimável. Então havia vestidos de seda, e de veludo e de cetim adicionados a pilha; rendas, também, e bordados; boinas e luvas; pois a corbeille tinha sido de qualidade rara.

46 A última coisa a partir foi um maço de cartas; bobagens inocentes que Désirée tinha lhe mandado durante os dias de noivado deles. Havia um remanescente lá na gaveta de onde as tirara. Mas não era de Désirée; era parte de uma velha carta de sua mãe para seu pai. Ele a leu. Ela estava agradecendo a Deus pela benção do amor de seu marido...

47 "Mas, acima de tudo" ela escreveu, "noite e dia, eu agradeço ao bom Deus por ter de tal forma arrumado nossas vidas para que nosso querido Armand nunca saberá que sua mãe, que o adora, pertence a raça que é amaldiçoada com a marca da escravidão."

### 3.2 Comentários da tradução de “Desirée’s baby” (1893)

Dividimos os comentários em seis categorias para facilitar a discussão sobre os assuntos, principalmente os que mais se imbricam, dividindo-os, portanto, de forma o mais organizada possível. Os comentários serão tanto de tradução quanto sobre o contexto para embasar as várias interpretações possíveis do conto, em ambos os casos haverá tabelas com o texto fonte e alvo para permitir melhor entendimento do que será comentado.

#### 3.2.1 Sobre os termos em francês

Quanto aos nomes, em sua maioria de origem francesa, decidimos mantê-los, pois a abordagem é a de deixar o texto o mais próximo do texto fonte. Caso não o fosse, teríamos traduzido, pois, em geral, estes dizem algo sobre os personagens. Sendo o caso mais explícito o nome de La Blanche [A Branca], uma mulher escravizada de pele clara, sendo incerto o quanto, só supondo-se que bastante pois ela é comparada a Desirée na frase “– [Sua mão é] Tão branca quanto a de La Blanche”; mesmo havendo ressalvas com esta afirmação, já que foi usada para questionar a branquitude da protagonista. Porém, a citamos, pois, pelo contexto, pareceu ter sido dito pelo status de escravizada de La Blanche do que por ambas não terem de fato pele clara, pois Desirée era considerada uma pessoa branca até aquele ponto da história.

Por esta dissertação ser uma tradução comentada, pode-se também traduzir os nomes como informação adicional. Assim, apresentamo-los, do Dicionário Michaelis (2025), na ordem em que aparecem na história:

**Valmondé:** separando, “val” é “vale” e “monde” pode ser tanto “mundo ou gente”, formando “vale mundano”; também pode vir da expressão “venir au monde” que significa “vir ao mundo, nascer”;

**Desirée:** de “désir”, desejo, vontade, anseio;

**Coton Maïs:** “coton” é “algodão” e “maïs” é “milho”; provavelmente é um uso de metonímia, usando a produção como nome do cultivador de tais produtos;

**Aubigny:** é o nome de algumas comunas francesas, assim como sobrenome de algumas figuras importantes;

**La Blanche:** A Branca, já comentado acima;

**Zandrine:** Só encontramos informações sobre “Sandrine”, escrito com “s”. De acordo com a Wikipedia (2025b), a origem do nome “Sandrine” é “defensora da

humanidade, mulher que ajuda a humanidade”, uma escolha adequada para a cuidadora/ama-de-leite do bebê;

Seja algo consciente ou somente descrição do racismo da época, é aparente que a escolha dos nomes dos personagens tem diferenças baseadas na raça. Os que são “associados” com a negritude (pois de alguns apenas supomos sua identidade racial) tem somente prenome, com muitos sendo: ou associados ao mundo físico e/ou apenas negativos; enquanto os associados com a branquitude tem sobrenomes, os quais também tem conotação mais positiva ou são associados a locais/objetos de maior valor.

Tal paralelo se torna ainda mais forte se pensarmos no título do conto “Desirée’s baby” [O bebê de Desirée], ambos são descritores, pois, mesmo o nome de Desirée, significando “desejada”, na verdade, pode indicar algo vindo de outrem (desejada por alguém, por exemplo) do que algo próprio. Tal ponto foi feito por Peel em em *Semiotic Subversion in “Désirée’s Baby”* (1990) [Subversão Semiótica em “Désirée’s Baby”] ao explicar:

Um aspecto do vazio de Desirée é sua pré-edipiana falta de nomenclatura. Sendo uma criança abandonada, ela perdeu seu nome original e recebeu um que é seu apenas por meio da adoção. Mesmo crianças abandonadas recebem um primeiro nome seu, mas de certa forma Desirée também não tem isso, pois seu nome meramente reflete os “desejos” dos outros. Além disso, anonimidade tem um molde feminino particular nessa sociedade, já que mulheres, incluindo Desirée, perdem seu sobrenome ao casar-se. Anonimidade tem uma conotação não apenas da feminilidade, mas também da negritude na sociedade do antebellum, em que mestres brancos podem privar escravizados negros de seus nomes. Apesar da anonimidade de Desirée literalmente resultar apenas de seu status como criança abandonada e mulher casada, sua falta de nome pode servir figurativamente como um aviso para Armand que ela pode ser negra<sup>34</sup>. (Peel, 1990, p. 225-226).

Pouco depois Peel (1990) argumenta que outro aviso quanto a identidade de Desirée seria sua conexão com La Blanche, invocada pelo nome da escravizada, um nome descritivo, e que significa, além de “branca”, “puro” ou “vazio”; e, como aponta a autora, tais semelhanças seriam uma possível indicação de ambas serem duplos uma da outra. Além disso, são justamente essas conexões e as entre seus filhos que deflagrarão o conflito da história, tornando tal comparação uma forma simples, porém eficaz de criticar o sistema racial da época,

<sup>34</sup> “One aspect of Desiree’s blankness is her pre-Oedipal namelessness. As a foundling, she has lost her original last name and has received one that is hers only by adoption. Even foundlings usually receive a first name of their own, but in a sense Desiree also lacks that, for her first name merely reflects others’ “desires.” In addition, namelessness has a particularly female cast in this society, since women, including Desiree, lose their last name at marriage. Namelessness connotes not only femaleness but also blackness in antebellum society, where white masters can deprive black slaves of their names. Although Desiree’s namelessness literally results only from her status as a foundling and a married woman, her lack of a name could serve figuratively as a warning to Armand that she might be black” (Peel, 1990, p.225-226).

principalmente o princípio da “uma gota de sangue”. Peel (1990) reforça seu argumento ao apontar como tais paradoxos causados por esse princípio somado com a miscigenação resultante da ação do poder patriarcal e racial no sistema escravocrata enfim forçam Armand a encarar o que haveria em Desirée, mas que até então estaria ignorando em La Blanche. Com isso, o texto dá tanto importância quanto potência disruptiva a ambas as personagens. Tal conflito ocorre não de forma ativa, mas apenas a existência delas revela as contradições inerentes a esse sistema (Peel, 1990). Esta é uma boa maneira de subverter sistemas masculinizantes de narrativa, como a jornada do herói, em que a personagem para ser forte e importante para a trama, precisa agir ativamente na história, não bastando apenas existir.

Quanto aos outros termos em francês, decidimos pela mesma abordagem usada com os nomes de pessoas, exceto em alguns casos em que consideramos importante traduzir para não afetar a compreensão do texto.

A partir deste ponto no estudo, em todos os exemplos, a letra “P” seguida de um número indica em que parágrafo cada palavra ou frase se encontra.

Os exemplos das exceções são:

Quadro 1 – Exemplos de exceção

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
P1, P6, P44: L’Abri	P1: o Abrigo
P5: corbeille	P5: corbelha
P10: [little] cochon de lait	P10: leitãozinho

Fonte: elaboração própria.

P1, P6, P44: O nome da fazenda dos Aubigny, apesar de parecido, não nos pareceu similar o bastante ao português na língua fonte, portanto, para manter a ironia do nome do local, decidimos traduzir.

P5: Traduziu-se principalmente por existir um termo em português, porém acrescentamos uma explicação na nota de rodapé tanto por ser um termo de razoável importância para a história, como por ser discutido mais em um tópico seguinte, quanto por ser uma palavra pouco usada atualmente; pois a prática de comprar corbelha para um enxoval de casamento deixou de ser senso comum.

P10: Traduziu-se para evitar um entendimento incorreto, já que são palavras parecidas com outras do português, podendo levar o leitor a supor que significariam “bombom de leite” ou variações disso.

### 3.2.2 Comparações com contos de fadas

Esse assunto foi brevemente tratado no capítulo 2, aqui o retomamos tanto para expandi-lo, quanto, principalmente, para mostrar como afeitou as escolhas de tradução. Apresenta-se alguns dos trechos relevantes primeiro e explica-se sua importância em seguida:

Quadro 2 – Comparações com contos de fadas

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
P2: [...] when Monsieur in riding through the gateway of Valmondé had found her lying asleep in the shadow of the big stone pillar.	P2: [...] quando Monsieur, ao passar cavalgando pelo portão de Valmondé, havia a encontrado dormindo, deitada na sombra do grande pilar de pedra.
P3: In time Madame Valmondé abandoned every speculation but the one that Désirée had been sent to her by a beneficent Providence to be the child of her affection, seeing that she was without child of the flesh.	P3: Logo Madame Valmondé abandonou cada especulação exceto a que Désirée fora mandada para ela por uma caridosa Providência para ser a criança de sua afeição, visto que ela estava sem uma criança da própria carne.
P3: For the girl grew to be beautiful and gentle, affectionate and sincere,—the idol of Valmondé.	P3: Pois a garota cresceu a mais bela e gentil, afetuosa e sincera, —a ídola de Valmondé.
P4: It was no wonder, when she stood one day against the stone pillar in whose shadow she had lain asleep, eighteen years before, that Armand Aubigny riding by and seeing her there, had fallen in love with her.	P4: Não foi surpresa, quando ela estava encostada contra o pilar de pedra em cuja sombra havia deitado e dormido dezoito anos antes, que Armand Aubigny, cavalgando próximo e a vendo lá, tivesse se apaixonado por ela.

Fonte: elaboração própria.

O começo do conto, principalmente, é onde mais se assemelha com um conto de fadas clássico e tentamos mostrar isso, porém considerando o princípio de manter o texto próximo ao texto fonte. Entretanto, conforme fomos retraduzindo, pesquisando e reinterpretando a história, a alusão a esses contos passou a ser entendido como fator relevante ao analisar o texto, então, destacar esse aspecto passa a se encaixar ao princípio de proximidade com o texto fonte. Como suporte a tal proposta, temos, por exemplo, quando Ellen Peel, ao descrever o conto em *Semiotic Subversion in “Désirée’s Baby”* (1990) [Subversão Semiótica em “Désirée’s Baby”], também faz essa conexão: “Como uma rainha e rei em um conto de fadas, eles adoraram sua chegada misteriosa e a ela deram o nome de Desirée<sup>35</sup>[...]” (Peel, 1990, p. 224); detalharemos mais tal perspectiva sobre o texto a seguir.

Os trechos escolhidos e citados aqui anteriormente remetem a história de “A Bela Adormecida”. A primeira conexão presente é de como Desirée, ainda bebê, aparece “magicamente” na vida dos Valmondé (exemplo do P2), sendo descrita dormindo numa

<sup>35</sup> “Like a queen and king in a fairy tale, they were delighted by her mysterious arrival and named her Desirée, [...]” (Peel, 1990, p. 224).

situação que parece pouco natural, quase encenada, evocando uma ilustração de livro de contos de fadas. Da mesma forma, conectando-se o primeiro e o último exemplo, o modo como, andando a cavalo, monsieur Valmondé, assim como Armand depois (P4) parece encontrá-la por completo acaso também evoca o príncipe da Branca de Neve a encontrando ao final de sua história, quando a supõem morta. A morbidez não parece ser o propósito da cena, tanto que não há descrições nesse sentido, então nos parece mais provável que o objetivo seja mostrar a passividade de Desirée, conectando-a com essas princesas e com um aparente acaso no ato de ser descoberta/encontrada por um homem.

O segundo exemplo trata de como Desirée é muito ansiada por um casal até então sem filhos pelo que foi, se deduz, muito tempo, situação presente em muitas versões desse conto e de outros. Já o terceiro exemplo (P3) traz uma descrição de Desirée. Todavia, foi difícil manter alguns termos e estruturas frasais associados aos contos de fadas, como a linguagem mais formal, mesmo para época, exemplificados pelo uso do termo: “fair” [(como cor de cabelo ou de tez) claro, loiro, descolorido (pelo sol ou não), claro, branco, creme; de pele/cabelo clara. Forma arcaica: mulher bela. Exemplo: perseguindo sua bela mulher numa rua solitária<sup>36</sup>]; e a expressão frasal: “for [the girl] grew to be...” [pois a garota cresceu de forma...]. Aproximou-se ao máximo disso, adicionando o “mais” antes da descrição, evocando como a Branca de Neve é descrita, pois é a princesa cujo conto mais trata da questão da aparência. É interessante apontar como tais ideais de beleza foram depois cooptados pela branquitude supremacista a fim de perpetuar o racismo. Desirée mesmo faz isso ao se descrever como “fair” ao fim do conto para tentar recuperar sua posição como parte da raça branca.

Outro momento relacionado aos contos de fadas é ao final do conto, com outra imagem aparentemente encenada, em que outra criança está adormecida, nesse caso, o bebê do título:

---

<sup>36</sup> “[...] (of hair or complexion) light; blond. light, bleached, sun-bleached, light-haired, pale, white, creamy, light-skinned. noun (archaic) a beautiful woman. ‘pursuing his fair in a solitary street’” (Cambridge Dictionary, *n.d.*).



Quadro 3 – Exemplo do final do conto

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
P19: She sat in her room, one hot afternoon, in her peignoir, listlessly drawing through her fingers the strands of her long, silky brown hair that hung about her shoulders. The baby, half naked, lay asleep upon her own great mahogany bed, that was like a sumptuous throne, with its satin-lined half-canopy. One of La Blanche's little quadroom boys—half naked too— stood fanning the child slowly with a fan of peacock feathers. Désirée's eyes had been fixed absently and sadly upon the baby, while she was striving to penetrate the threatening mist that she felt closing about her.	P19: Em seu quarto ela estava sentada, em uma tarde ensolarada, em seu peignoir, distraidamente deslizando seus dedos pelas mechas de seu cabelo castanho longo e macio, que ia até pelos seus ombros. O bebê, meio nu, dormia deitado sobre sua grande cama de mogno, que era como um suntuoso trono, com sua meia fronha com forro de cetim. Um dos meninos mestiços de La Blanche, também meio nu, estava de pé abanando a criança lentamente com um leque de penas de pavão. Os olhos de Désirée estiveram fixos desatenta e tristemente no bebê, enquanto ela se esforçava para penetrar a névoa ameaçadora que sentia cercá-la.

Fonte: elaboração própria.

Com o contexto da cena inicial, em que há um bebê mostrado de forma similar, um possível paralelo parece emergir. Nesta cena, o filho de Desirée passa, em comparação com ela antes, a ser visto, porém de nova forma, ou seja, sendo (re)encontrado na frase seguinte, momento em que Desirée tem sua epifania sobre a raça dele. Além disso, a criança adormecida, porém dessa vez num local esperado, uma cama, tem seu caráter performático ligado as ações de Desirée e ao luxo ao redor dela e do menino, com os detalhes sobre a cama e a outra criança o abanando sendo descritos em detalhes. A cama é até comparada com um trono, o que funciona tanto para expor o status social da família, quanto para evocar essa conexão com a monarquia, aspecto bastante presente em contos de fadas. Acentuamos essa conexão em outro momento do conto, com a tradução do termo “rule” usado para descrever a forma de Armand trata seus escravizados e que, como explicado na nota de rodapé (nota 21), pode ser traduzido como “forma de fazer algo”, “comando” mas, também, “reinado”. Dessa forma, conecta-se com os contos de fada assim como as práticas de controle sem ou com pouca restrição do mundo real (monarquia e absolutismo) com as seguintes (império e república), em que há leis e sanções, mas ainda se mantem na prática a possibilidade de atos tão cruéis quanto. Nisso, pode-se debater quanto se mudou de fato de uma época para outra e como. Chopin, porém, aponta táticas mais simples, como as que vemos em contos de fadas, em que o amor é causa de transformação de atitudes/diminuição de preconceitos, como vemos no trecho a seguir:

Quadro 4 – Tradução de *imperious* e *exacting*

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
P17: What Désirée said was true. Marriage, and later the birth of his son had softened Armand Aubigny's <b>imperious</b> and <b>exacting</b> nature greatly.	P17: O que Désirée disse era verdade. Casamento e, mais tarde, o nascimento de seu filho haviam suavizado imensamente a natureza <b>imperiosa</b> e <b>impiedosa</b> de Armand Aubigny.

Fonte: elaboração própria.

Na nota 22, sobre esse trecho e a escolha de tradução de “exacting”, em que reforçamos a carga negativa ao usar “impiedosa”, a fim de criar uma rima e evocar assim também na forma a similaridade com contos infantis, em que rimas são, em geral, mais presentes. A proposta de colocar mais rimas no texto alvo onde não existia no texto fonte também se fez presente em outras partes da tradução, nem todas comentadas explicitamente.

Além disso, essa escolha também serve para reforçar a crueldade não só do indivíduo, mas do sistema em si, em que a natureza de uma pessoa ser mais exigente e mais restrita na forma de se agir (outras traduções de “exacting”) acaba por ter de se sobrepor, forçando um grupo maior a ser da mesma forma (algo também imposto a pessoas LGBTQIA+ mas em outras características/attitudes), algo que, nesse exemplo, não parece tão negativo a princípio, mas dependendo de como é aplicado pode resultar em abusos e crimes maiores.

Voltando ao trecho do P19, ao fim deste, Desirée comenta sobre como seu relacionamento com o marido mudara, usando a expressão: “havia algo diferente no ar”; o que retoma no final do trecho com o uso de “névoa ameaçadora”. Tais alusões são mais um aspecto que conecta o conto a esse tipo de histórias de fantasia, em que a magia causa sensações e evoca uma atmosfera de perigo de maneira similar. Já a maneira como Desirée desperta desse “encanto”, logo em seguida, é mais uma dedução lógica que uma epifania, apenas uma conclusão dos fatos até então apresentados. Foi como se esta despertasse de um transe, mas por vontade própria e não por “magia”. Tal distinção dá a Desirée alguma agência, mesmo que tardia, o que pode ser uma forma que a autora encontrou de inovar, mas ainda dentro dos limites desse tipo de história.

No parágrafo seguinte, temos mais uma sutil comparação com mais um conto, no caso o da Pequena Sereia, quanto a questão da perda de sua voz:

Quadro 5 – Comparação com A Pequena Sereia

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
P20: She tried to speak to the little quadroon boy; but no sound would come, at first.	P20: Ela tentou falar com o menininho mestiço; mas nenhum som saía de sua boca.

Fonte: elaboração própria.

Na tradução, enfatizamos a perda da voz ao retirar o “at first”, fazendo parecer que ela perdera de vez a voz mesmo que por um instante, pois no momento seguinte é dito que ela consegue falar, porém o faz indiretamente, através do relato do narrador. Essa forma indireta estende seu silêncio, tirando seu protagonismo e o dando para a menino escravizado, num

momento breve mais tocante de protagonismo e, por extensão, humanização. Por fim, outra conexão com o conto de fadas de Hans Christian Andersen de 1837 é sobre a tragédia que pode vir da necessidade do casamento. A sereia da história precisa fazer o príncipe não apenas se apaixonar, mas se casar com ela para poder conseguir sua “alma imortal”. Muitos fatores a detém: tanto não ser da mesma classe social dele quanto não poder contar que fora quem o salvara, não a princesa, o que nos parece uma forma falha de fazer o casamento sinônimo de uma prova de amor do que o contrato financeiro que ainda mais explicitamente era naquela época. De qualquer forma, não importava quem, a sereia ou a princesa, eram como indivíduos e sim o que fizeram pelo príncipe (salvá-lo). Assim, a história ilustra a natureza mais contratual do casamento, principalmente para as mulheres. E, com isso, a seguir, mostra-se como tal aspecto também está presente em “Desirée’s Baby” através, principalmente de seu contexto cultural, como a partir das questões legais de sua época.

Em “‘A quick conception of all that this accusation meant for her’: The Legal Climate at the Time of ‘Desirée’s Baby’” (2015) [“‘Uma rápida noção de tudo o que essa acusação significava para ela’: a atmosfera legal na época de ‘Desirée’s Baby’”] de Amy Branam Armiento, discute-se sobre as várias implicações legais possíveis dependendo de como se interprete a história. Por exemplo, se Desirée for negra, seu casamento é nulo e sua posição se equipararia a de La Blanche, o que, portanto, tornaria a interpretação de que seu sumiço foi na verdade um suicídio ainda mais forte. Já outra possibilidade, a de Madame Valmondé a acolher de volta e, no seu testamento, a “libertar” (pois seria mais considerada uma escravizada) e/ou lhe deixar algo de herança; legalmente, essas providências eram em geral contestadas e nunca cumpridas. Peel (1990) aponta que, pouco antes da escrita do conto, questões como essa estavam sendo discutidas devido a legislações novas com propósito de evitar a dita “mistura das raças”.

Por fim, se Desirée conseguisse provar sua branquitude seria provavelmente por expor Armand como negro, o que além de, novamente, anular o casamento, também arruinaria sua reputação, algo essencial para uma mulher na época. Como essa é uma interpretação possível, pode ser esse um dos motivos de Desirée ser tão pura, pois os contos da época com romances interracialis em geral retratavam as mulheres brancas da relação como “malignas, manipuladoras e perversas”; e Chopin possivelmente se interessaria por uma expressão mais nuançada dessas mulheres. Levando adiante tal ideia, de acordo com a mudança das leis, com a mãe passando a determinar a identidade racial da criança, Desirée ser branca faria seu filho

também o ser e assim o conto ganharia um final de “cautionary tale” [conto de advertência], ilustrando o perigo do racismo também para pessoas brancas (Armiento, 2015).

Armiento (2015) também propõe que o motivo do conto atrair tantos leitores é pela tragicidade que envolve o casal e que perturba o ideal romântico de que o “amor vence tudo”. Assim sendo, esse é mais um motivo para considerar *Desirée* um conto de fadas, um que pode trazer mais nuance e variedade a categoria. Como a pesquisadora aponta, o que Chopin faz é expor essa complexidade, usando-se dos medos da época devido ao aumento de pessoas negras de pele clara e os usando para tratar do futuro e/ou de seu “surgimento” (Armiento, 2015, p. 61-62). Nisso, é interessante apontar como são opostas as visões sobre as consequências que um embranquecimento do povo negro teria para a sociedade: enquanto nos Estados Unidos do fim do século XIX temia-se isso pois daria direitos a quem “não deveria”, houve no Brasil até incentivo governamental para tal, buscando “purificar” seu povo, acreditando-se que, assim, se erradicaria o povo negro. Isso significa que leitores brasileiros do conto tem toda uma outra gama de assuntos para discutir sobre essa questão na história.

Volta-se para a questão do casamento através da citação de Armiento, que reúne várias ideias de outros autores sobre o conto:

Ellen Peel analisa como *Désirée* funciona como um significante flutuante sobre o qual outros personagens projetam seus desejos. Em contraste com um foco em desenvolvimento de personagem, Emily Toth afirma que Chopin invoca convenções literárias “para atrair leitores — e então levá-los além da convenção para novas epifanias” (“Kate Chopin e Convenção Literária”). Elizabeth McMahan argumenta que Chopin escreveu “*Désirée’s Baby*” para ilustrar como o tema de se casar por amor é tão problemático quanto se casar por qualquer outro motivo pois esse tipo de amor depende demais, ou pior, somente, da aprovação do marido<sup>37</sup>. (Armiento, 2015, p. 48).

Essas interpretações do conto corroboram a proposta de considerá-lo um conto de fadas. Para Peel (1990), *Desirée* é uma protagonista recipiente dos desejos dos personagens e isso se estende aos seus leitores, que se colocariam no “vazio” deixado por ela, simpatizando com maneiras similares de tratamento no sistema patriarcal. Já Toth (2008) evoca o poder de causar epifanias, ou seja, novos entendimentos sobre o ordinário, objetivo comum aos contos e fábulas, que usam o fantástico para alertar sobre perigos reais da sociedade do seu tempo. Já McMahan, de acordo com Armiento (2015), argumenta que Chopin fala dos problemas do

---

<sup>37</sup> “Ellen Peel analyzes how *Désirée* functions as a floating signifier on which the other characters project their desires. In contrast to a focus on character development, Emily Toth asserts that Chopin invokes literary conventions “to attract readers— and then to lead them beyond convention to new insights” (“Kate Chopin and Literary Convention”). Elizabeth McMahan argues that Chopin wrote “*Désirée’s Baby*” to illustrate how the theme of marrying for love is just as problematic as marrying for any other motive because that type of love depends too much, or worse solely, on the approbation of the husband” (Armiento, 2015, p. 48).

casamento, tema presente principalmente nos contos de fadas que focam na realeza e no qual Desirée se encaixaria por analogia por tratar da classe social abastada em que entra oficialmente ao se casar. Atualmente, apesar do incentivo financeiro, para as mulheres, não ser mais a causa principal do casamento, ainda há amarras demais para este ser o gesto de “amor puro” que se propaga o ser, principalmente nas versões reimaginadas pela Disney desses contos. Dá-se, assim, novas camadas a ideia de encaixar “Desirée’s baby” nessa categoria, pois ampliaria a discussão e a complicaria ao mesmo tempo, como boas histórias buscam fazer.

Já no parágrafo 42, temos mais um sutil paralelo, agora com o conto Chapeuzinho Vermelho:

Quadro 6 – Paralelo com Chapeuzinho Vermelho

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
P42: Desiree had not changed the thin white garment nor the slippers which she wore. Her hair was uncovered and the sun’s rays brought a golden gleam from its brown meshes. She did not take the broad, beaten road which led to the far-off plantation of Valmondé. She walked across a deserted field, where the stubble bruised her tender feet, so delicately shod, and tore her thin gown to shreds.	P42: Désirée não tinha se trocado da vestimenta fina e branca, nem tirado os chinelos que usava. Seu cabelo estava descoberto e os raios do sol traziam um brilho dourado às mechas castanhas. Ela não pegou a ampla e usada rua que levava para a distante plantação dos Valmondé. Ela atravessou o campo deserto, onde machucou seus pés macios, tão delicadamente calçados, e rasgou seu fino vestido em pedaços.

Fonte: elaboração própria.

Primeiro há o detalhe de “a cabeça de Desirée não estar coberta”, sendo que na época as mulheres deveriam sair de casa com a cabeça coberta, então a menção aqui indicaria o seu estado mental precário, expressando nesse desleixo um tormento emocional. A peça de roupa que cobre a cabeça de Chapeuzinho Vermelho é tão importante que lhe nomeia, então Desirée descartar tal proteção análoga também ilustra a perda de seu nome, mas o de casada. A outra conexão com a história é mais sutil: ela não vai para a “casa da avó”, no caso, de Madame Valmondé, e sim “desvia do caminho seguro”, como Chapeuzinho faz, indicando que cairia nas “garras do lobo”, ou seja, renega o esperado, a busca de um refúgio, indo na direção de uma escolha possivelmente fatal. Interpretações como a de Huang Meng-si em “On the Tension in Kate Chopin’s Desirée’s Baby” (2022) [“Sobre a tensão em o bebê de Desirée de Kate Chopin”], acentuam tal aspecto ao conectar a casa dos Valmondé com o paraíso, por lá ser associado a tempos felizes e por Madame Valmondé aceitar receber a filha “pródiga” de volta. Entretanto, seguindo tal perspectiva, significaria que Desirée estaria recusando o paraíso ao desviar dos Valmondé, então, ou condenando sua alma, menos provável, pois o Abrigo fora o local associado com o inferno nessa interpretação; ou procurando um terceiro caminho, indicando certa esperança de sobrevivência.

Por fim, encerra-se esse tópico apontando que fazer tais conexões adicionam à atmosfera do conto e o conectam com histórias antigas de precaução e tragédia feminina.

### 3.2.3 *Uso inusitado de certas palavras*

Ao longo da tradução certas palavras e expressões se destacaram por seu uso diferente do usual, seja através de significados menos prevalentes ou por criar expressões e imagens inusitadas. Aborda-se cada na ordem em que aparecem no texto:

No parágrafo 3 há mais de uma palavra e expressões interessantes. O primeiro está na descrição das ações de Desirée quando ainda bebê:

Quadro 7 – Uso de *her own accord*

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
P3: Some people thought she might have strayed there of <b>her own accord</b> , for she was of the toddling age.	P3: Alguns achavam que ela podia ter chegado ali se perdendo <b>por sua própria ação</b> já que estava na idade em que se começa a engatinhar.

Fonte: elaboração própria.

Aqui há um uso de ironia, pois o verbo que vem logo antes, “*to stray*” [se perder] indica ou que a pessoa se desviou de um caminho predeterminado (algo que um bebê não conseguiria fazer) ou se perdeu de um grupo, sendo que “se perder” indica uma ação que não pode ser feita de propósito. Porém o uso de “*her own accord*” (por sua própria vontade/ação) faz parecer inicialmente que há um objetivo consciente ali, como se imbuindo a criança de uma agência incomum, colocando nela a culpa de estar “onde não deveria”.

Logo em seguida, ainda no mesmo parágrafo:

Quadro 8 – Uso de *purposely left*

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
P3: “The prevailing belief was that she had been <b>purposely left</b> by a party of Texans, [...]”	P3: “A teoria predominante era que ela fora <b>deixada de propósito</b> por um bando de texanos, [...]”

Fonte: elaboração própria.

Novamente, uma ironia, similar a anterior, faz-se presente. A escolha de “*purposely left*” é deliberada, pois se poderia usar “*abandoned*” [abandonada] ou “*left*” [deixada], apesar de “*abandoned*” ter um sentido mais pesado (no dicionário Webster de 1844: “1. completamente renegada ou desertada; 2. Abandonada, como se abandona um vício; portanto, extremamente

perturbado, ou pecando sem restrição, irrevogavelmente perturbado<sup>38</sup>) e “left” parecer, à primeira vista, muito leve. Apesar disso, outros advérbios poderiam evitar as “carências” dessas palavras que “purposely” [propositalmente] não o faz. O que “purposely” faz é justamente sugerir que foi uma ação deliberada, motivada, podendo-se assim até especular se não indicaria que Desirée foi comprada pelo Monsieur Valmondé; porém nada mais além destas duas instâncias inusitadas parece corroborar isso. De qualquer forma, decidimos por manter a estranheza dessa escolha.

A terceira expressão inusitada desse parágrafo está em sua última frase:

Quadro 9 – Uso de *idol*

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
P3: For the girl grew to be beautiful and gentle, affectionate and sincere,—the <b>idol</b> of Valmondé.	P3: Pois a garota cresceu a mais bela e gentil, afetuosa e sincera, —a <b>ídola</b> de Valmondé.

Fonte: elaboração própria.

Aqui consideramos usar outro termo em vez de se escolher uma tradução mais direta (*idol* – ídolo), porém, ao ir ao dicionário Webster de 1844, encontra-se essas definições que nos pareceram relevantes:

- [...] 3. Uma pessoa amada e exaltada ao ponto da adoração. “O príncipe era o ídolo do povo”.  
 4. Qualquer coisa em que depositamos nossas afeições; aquilo em que nos deleitamos com um apego excessivo e pecaminoso.  
 Criancinhas, abstenha-se de ídolos. 1 João 5.  
 5. Um ídolo é tudo aquilo que usurpa o lugar de Deus nos corações de suas criaturas racionais<sup>39</sup>. (Webster, 1844e).

Por tais conotações, principalmente as religiosas, foi que decidimos manter a tradução mais direta, com o uso da macroestratégia feminista de usar o feminino em vez da forma masculina da palavra, pois se referia a uma personagem feminina e assim se poderia destacar esse aspecto. Fizemos mudança com intenção semelhante ao traduzir “mistress” (esposa/senhora) para “senhora da casa” (P6), dando-lhe mais importância no título e em sua função, mesmo que ainda dentro dos limites patriarcais do contexto do conto.

<sup>38</sup> “[...] Wholly forsaken or deserted. 2. Given up, as to a vice; hence, extremely wicked, or sinning without restraint; irreclaimably wicked” (Webster, 1844a).

<sup>39</sup> “[...] 3. A person loved and honored to adoration. The prince was the idol of the people. 4. Any thing on which we set our affections; that to which we indulge an excessive and sinful attachment. Little children, keep yourselves from idols. 1 John. 5. An idol is any thing which usurps the place of God in the hearts of his rational creatures” (Webster, 1844e).

No parágrafo 4, há as metáforas usadas para descrever o amor não só de Armand, mas também dos Aubignys:

Quadro 10 – Uso de metáforas

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
P4: That was the way all the Aubignys fell in love, as if <b>struck by a pistol shot</b> . [...] The passion that awoke in him that day, when he saw her at the gate, swept along like an avalanche, or like a prairie fire, or like anything that <b>drives headlong</b> over all obstacles.	P4: Era dessa forma que todos os Aubignys se apaixonavam, como se tivessem sido <b>atingidos por um tiro de pistola</b> . [...] A paixão que acordou nele naquele dia, quando a viu no portão, varreu como avalanche, ou como fogo na pradaria, ou como o que for que se <b>move passando rapidamente por cima</b> de todos os obstáculos.

Fonte: elaboração própria.

A expressão “struck by a pistol” [atingido por um tiro de pistola] é uma imagem bem específica. “Struck” é dar/receber um golpe forte, como o dado por um raio, objeto mais usualmente associado a tal verbo. E tal verbo não tem similar em força no português, os mais próximos: [ser] socado ou [ser] atingido (com o complemento: por algo pesado), sendo o segundo o que foi usado na tradução. É notável também o contraste criado pelo uso de um verbo “forte”, mas que o criador de tal força seja uma arma pequena, talvez a fim de ilustrar que tamanho não implica em força e que algo pequeno pode causar tanto dano (ou mais) quanto algo maior o faria. Talvez como o próprio bebê de Desirée do título fará.

Outra escolha interessante que não conseguimos manter plenamente é “drives headalong”, algo como “mover-se com a cabeça primeiro”, ou seja, usando-a como arma para atacar os obstáculos a frente, como touros o fazem. Cria-se assim uma imagem muito interessante do caráter de Armand que é difícil de expressar tão concisamente em português, então optamos por usar a estratégia da explicação/expansão. Tal estratégia foi usada também com “toddling” (“em que se começa a engatinhar”) e em qualquer outro termo (em ambos os contos) que requeresse tal tática.

No parágrafo 5 começa-se com essa explicação:

Quadro 11 – Parágrafo 5 – Início

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
P5: Monsieur Valmondé grew practical and wanted things well considered: that is, the girl's obscure origin. <b>Armand looked into her eyes and did not care.</b>	P5: Monsieur Valmondé queria ser prático e queria as coisas bem ponderadas: ou seja, a origem obscura da garota. <b>Armand a olhou nos olhos e não se importou.</b>

Fonte: elaboração própria.



Quisemos manter essa última frase bem próxima do texto fonte, pois, aqui ela expressa uma prova de amor, porém fora desse contexto, tanto que se encaixaria ao final do conto, expressa uma rejeição. Podendo até indicar um prenúncio do que viria a acontecer.

Ainda no mesmo parágrafo, temos em seu final:

Quadro 12 – Parágrafo 5 – Final

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
P5: He ordered the corbeille from Paris, and <b>contained himself with what patience he could</b> until it arrived; then they were married.	P5: Ele importou a corbelha direto de Paris, e <b>se conteve com o que de paciência tivesse</b> até que esta chegasse; então eles se casaram.
	P5: Ele importou a corbelha direto de Paris, e <b>se conteve com o pouco de paciência que juntara</b> até que esta chegasse; então eles se casaram.

Fonte: elaboração própria.

Aqui temos a 1ª versão e 2ª da tradução e, enquanto ambas são válidas, optamos pelas mudanças pois queríamos acentuar a estranheza em “contained himself with what patience he could”, podendo assim reforçar a importância da corbelha, seja por seu valor monetário ou pela pompa que trazia, e por esta aparecer novamente ao fim do conto, sendo queimada, criando certo simbolismo sobre o qual pode ser interessante discutir. A forma como a frase é feita, em que Armand teve que “se conter” (como se fosse um animal?) “com que paciência tivesse” (será que tinha mesmo ou ficou impaciente e reclamando durante todo o processo?) por algo tão espalhafatoso e não essencial como a corbelha, enfatiza seu desejo por pompa e a mudança na tradução também busca destacar esse aspecto da natureza de Armand.

No parágrafo 22 há o primeiro uso inusitado de “stabbed”:

Quadro 13 – Uso de *stabbed*

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
P22: “Armand,” she called to him, in a voice which must have <b>stabbed</b> him, <b>if</b> he was human. But he did not notice.	P22: – Armand... – ela o chamou, em uma voz que deveria tê-lo <b>alfinetado</b> , <b>se</b> ele fosse humano. Mas ele nem notou.

Fonte: elaboração própria.

Colocamos uma nota de rodapé (nota 28) devido à mudança de ênfase necessária, mantendo a ideia de algo penetrando a carne, porém mudando o objeto, já que “stabbed” evoca primeiro o uso de uma faca e, depois, armas similares. Podia-se usar apenas “incomodado” como tradução mais próxima da língua alvo, entretanto, queríamos manter a intensidade do incômodo que “stabbed” cria aqui mesmo na língua fonte, algo que foi possível fazer no segundo uso do termo no parágrafo 36, em que foi traduzido como “apunhalou”.

Em seguida, temos o uso do “if” [se] que, de forma aparentemente sutil, traz uma desumanização do personagem. Nesse momento, ainda não sabemos que Armand tem ascendência negra, sendo assim portanto entendido como um homem branco, os quais, diferentes de pessoas negras, não tem um histórico de desumanização sistemática iniciada principalmente pouco antes do período em que se passa o conto, com o processo da escravização colonial. Porém, o que parece a princípio uma simples hipérbole, poderia abrir uma discussão de complexidade maior. Por outro lado, a desumanização aqui pode ser uma forma da autora de condenar a atitude deste, a de rejeitar esposa e filho, sugerindo que seus atos são desumanos e o que deveria ser condenado não a pessoa em si.

No parágrafo 31, as comparações com “pedra” implicam em uma conotação interessante nessa breve descrição de Desirée:

Quadro 14 – Comparações com pedra

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
P31: She was like a <b>stone image</b> : silent, <b>white</b> , motionless after she placed it there”	P31: Ela era como a <b>imagem de uma pedra</b> : silenciosa, <b>branca</b> , imóvel depois que a colocou lá.

Fonte: elaboração própria.

As pedras brancas que vem primeiro a mente com tal descrição são as estátuas gregas, com sua conotação de ideal de beleza. Nesse caso, além de querer reforçar sua imobilidade, este detalhe foi, possivelmente, acrescentado para se ter outra oportunidade de reafirmar a branquitude da personagem (fazendo deste um comentário sobre o contexto, em vez de sobre a tradução, a qual foi direta e simples), associando-a com as estátuas gregas e com o mármore; metáfora/comparação também comum ao ressaltar a palidez/brancura de alguém. Outra interpretação é de que ela só estava pálida, mas isso não nega a primeira interpretação, pois a palidez nesse extremo é outra indicação de ela ter a pele clara ao ponto de ser (vista como) branca.

Nos parágrafos 37 e 39, temos duas vezes o uso incomum de “blow”:

Quadro 15 – Uso de *blow*

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
P37: “She turned away like one stunned by a <b>blow</b> , and walked slowly towards the door, hoping he would call her back	P37: Ela se virou abalada como se tivesse recebido um <b>soco na cara</b> , e andou lentamente para a porta, com esperanças de que ele a chamaria de volta.
P39: He did not answer her. That was his last <b>blow</b> at fate.”	P39: Ele não a respondeu. Este foi seu último <b>soco</b> no destino

Fonte: elaboração própria.

Nesse caso foi possível usar a mesma palavra nos dois trechos, cujo uso do mesmo termo inusitado (mais no segundo caso que no primeiro) nos fez querer manter tal conexão na tradução, apesar de causar estranheza, o que, argumentamos, o uso de “blow” também o faz no texto fonte. Não temos uma interpretação quanto ao motivo de ter-se usado a mesma palavra, porém como a nossa proposta é de, quando possível, deixar próximo ao texto fonte, principalmente possibilitando o máximo de interpretações possíveis, mantivemos o paralelo para caso algum leitor encontre alguma associação em ambos os casos, tanto só lendo o texto fonte quanto ao só ler a tradução. Também acrescentamos “na cara” para criar uma rima, como explicamos que faríamos, sempre que possível, no tópico sobre os contos de fadas.

### 3.2.4 Explicação das notas de rodapé

Nesse caso iremos seguir a ordem das notas, aproveitando que são numeradas.

Quadro 16 – Trecho referente à nota 19

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
P5: He ordered the <b>corbeille</b> from Paris,[...].	P5: Ele importou a <b>corbelha</b> direto de Paris, [...].

Fonte: elaboração própria.

Na nota 19 trouxe-se a definição da palavra para esclarecer um termo que, devido ao uso datado, poderia não ser compreendido facilmente pelo público leitor. Além disso, também aponta-se ser um termo em e do francês, podendo este ser um dos motivos de sua escolha, além de também ilustrar a camada social de Armand e de ter sua importância para a história como já discutido anteriormente.

Na nota 20, que se refere ao trecho a seguir:

Quadro 17 – Trecho referente à nota 20

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
P6: The roof <b>came down</b> steep and black like a cowl, reaching out beyond the wide galleries that encircled the yellow stuccoed house.	P6: O telhado <b>descia</b> íngreme e preto como o manto de um monge, abarcando além das amplas galerias que circundavam a casa de estuque amarelo.

Fonte: elaboração própria.

Colocamos uma nota de rodapé pois se perde aqui um segundo sentido possível para o verbo frasal “came down” traduzido aqui como “descia”, mas que também pode significar em outros contextos “derrubou/desabou/colapsou/foi demolido”, sendo esse possível

outro sentido motivo do uso desse verbo na descrição, reforçando a ideia de decadência e perigo que as descrições desse local aparentam ter.

As notas 21, 22 e 24 foram explicadas nos tópicos anteriores.

A nota 23 será explicada em um dos tópicos seguintes.

Quadro 18 – Trecho referente à nota 25

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
P19: She sat in her room, one hot afternoon, in her <i>peignoir</i> , [...]	P19: Em seu quarto ela estava sentada, em uma tarde ensolarada, em seu <b>peignoir</b> [...]

Fonte: elaboração própria.

Na nota 25, do trecho acima, explica-se o que é um *peignoir*, para o leitor do texto alvo ter essa informação, pois decidimos não o traduzir para manter o uso do francês e pelo contexto explicitar que é um tipo de vestimenta e, nesta cena, bastar saber isso para que a entenda. Queremos, além disso, acrescentar uma imagem para adicionar ao fator imersão e a visualização da história, tanto que este foi mais um motivo para pôr a nota de rodapé. Então, ela está a seguir na Figura 1:

Figura 1 – Mulher vestindo *peignoir*



Fonte: Wikipedia (2025a).

As notas 26 e 27 serão tratadas no tópico seguinte;

A nota 28 foi tratada no tópico anterior, referente ao uso de “stabbed”;

A nota 29 é sobre o uso de “grey eyes” e será tratada no tópico seguinte;

A nota 30 é sobre “fair” e foi tratada no tópico sobre contos de fadas.

As notas 31 e 32 ocorrem no mesmo parágrafo:

Quadro 19 – Trecho referente às notas 31 e 32

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
P30: My <b>own</b> Désirée: Come home to Valmondé; back to your mother who loves you. Come with your child.”	“ <b>Minha</b> Désirée: Venha para sua casa em Valmondé; de volta para sua mãe que te <b>ama</b> . Venha com sua <b>criança</b> .”

Fonte: elaboração própria.

Na nota 31, destaca-se a dificuldade de recriar essa ênfase em português, a qual implica em algo como “minha própria Désirée” e “minha Désirée de minha posse/que é minha”, sentido difícil de transpor para a língua alvo. Outro ponto interessante é que “own” pode também ser usado quando se fala de suas próprias ações, o que sugerimos permitir duas possibilidades interpretativas: a primeira e mais positiva, a de que Valmondé ama Désirée tanto que a vê como extensão de si mesma, mas ainda como pessoa carregando seu legado ou; a segunda e mais negativa, é que a vê não como pessoa única e sim apenas como extensão de si, como um objeto seu.

A nota 32, trata de uma rima inexistente (ama/criança, na tradução) no texto fonte, mas por rimas serem mais presentes em contos de fadas, decidimos criar uma aqui para repor termos que perderam tais aspectos, como o “fair” mencionado em nota anterior. Há outras instâncias em que criamos rimas, como já dito, a fim de repor outras ausências ou apenas para enfatizar a conexão com textos que usam esse mesmo recurso.

Na nota 33, a última desse conto, há no trecho a seguir:

Quadro 20 – Trecho referente à nota 33

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
P40: She took the little one from the nurse’s arms with no word of explanation, and descending the steps, walked away, under the <b>live-oak</b> branches.	P40: Ela pegou o pequenino dos braços da ama sem uma palavra de explicação, e, descendo os degraus, afastou-se, ainda debaixo dos galhos de <b>carvalho vivo</b> .

Fonte: elaboração própria.

Colocamos uma nota sobre o “carvalho vivo” por razões similares as da sobre o *peignoir*, pois, além de pôr imagens, podemos expandir a nota, detalhando a importância dessa árvore para cultura. Como, por exemplo, que:

[...] durante séculos, essa árvore tem sido um símbolo de segurança, força e resiliência. Para alguns afro-americanos escravizados, carvalhos vivos provinham sombra e abrigo enquanto eles labutavam nos campos e serviam como locais de reunião para encontros e serviços religiosos<sup>40</sup>. (Smithsonian Gardens, 2024).

<sup>40</sup> “For centuries, it has been a symbol of safety, strength, and resilience. For some enslaved African Americans, live oaks provided shade and shelter while they toiled in fields and served as gathering places for meetings and religious services” (Smithsonian Gardens, 2024).

Enquanto Chopin não poderia prever a importância que essa árvore passaria a ter, esta pode ter presenciado momentos como os relatados acima e, por esse motivo, a incorporou ao conto. Ao mesmo tempo, a presença dessa planta em específico pode ser somente por ser tão comum lá, servindo apenas a ambientação. De qualquer forma, sua presença permite discutir seus aspectos culturais e pode-se assim especular sobre este ter ou não alguma significância. Na nota propomos que pode ser uma indicação de perigo, de que Desirée está fugindo da segurança, porém, com a ressalva de que, mesmo que o fosse, a descrição da ação para antes dela sair de fato da sombra dos galhos da árvore, o que pode ser interpretado como uma tentativa de passar alguma esperança; portanto, aponta-se ao fim da nota que esse foi o motivo de acrescentarmos o “ainda” na frase.

Encerramos então esse tópico com uma imagem dessa árvore:

Figura 2 – Imagem de um carvalho vivo (*Quercus virginiana*)



Fonte: National Wildlife Federation (2025).

### 3.2.5 Termos e tópicos “sensíveis”

Devido à época de publicação (e provável escrita) do texto, 1893, e por se passar no período da escravidão, é esperado que haja certos termos e situações racistas normalizadas naquela época, porém que hoje podem ser explicitamente rotuladas como as ofensas e preconceito que são. Nossa proposta é amenizar tais aspectos, mas não para apagá-los, criando uma realidade mais palatável do que a real, mas sim a fim de não adicionar sofrimento a um tema já bastante sensível. Além disso, através das notas e deste tópico, expõe-se e discutiu-se

tais palavras em vez de apagá-las (como por vezes é feito sem conhecimento/consentimento do leitor) o que permite continuar o debate em vez de enfraquecê-lo/apagá-lo.

Nos parágrafos 7, 18 e 19 há termos ofensivos para a comunidade negra:

Quadro 21 – Termos ofensivos

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
P7: yellow-nurse woman	ama-de-leite
P18: blacks	negros
P19: quadroon boy	menino mestiço

Fonte: elaboração própria.

Como foi dito, a proposta aqui foi reduzir ou neutralizar as conotações racistas ao traduzir. O primeiro caso (P7), “yellow-nurse woman” era um termo usado para uma mulher de hereditariedade misturada, ou seja, era uma “maneira de chamar uma afro-americana de pele clara<sup>41</sup>” (The Kate Chopin International Society, *n.d.*). Usou-se então o termo ama-de-leite, pois, tanto a personagem tem essa função na história, como também era comum as mulheres escravizadas que trabalhavam na casa-grande serem as de pele mais clara.

Já quanto ao uso de “blacks”, tratado na nota de rodapé 24, trocou-se por um termo mais neutro pois, além de ser a única instância, destoando do resto, sentimos que os acontecimentos da história já ilustravam por si o peso desse tema. Porém apontamos que, em específico, esse caso nos pareceu uma forma de ilustrar o racismo de Desirée como indivíduo, mesmo sendo incerto se quem “fala” seja ela ou o narrador, mas outros pontos também indicam que pode ser algo da protagonista, como discutiremos depois.

Já “quadroon” (P19), de acordo com o dicionário Merriam-Webster (*n.d.*), era um termo para: “pessoas com ¼ de ancestralidade negra”, sendo um de muitos termos que tentavam encaixar as pessoas em categorias que faziam sentido para o pensamento racista da época, principalmente quanto a questão da “uma gota de sangue”, em que, em teoria e -quando possível- na prática, bastaria uma gota para a pessoa ser considerada negra. O próprio conto se usa da busca por pureza racial para que a reviravolta seja tão impactante quanto é. Assim, não vemos perda significativa em omitir essa palavra. Porém, reafirmamos a importância de explicar tal aspecto, expondo que termos assim existiram, de forma a combater as ideias que os geraram para que não possam germinar outra vez.

No parágrafo 17:

<sup>41</sup> “The term “yellow-nurse” was a way of saying a light skin African American” (The Kate Chopin International Society, *n.d.*).

Quadro 22 – Uso de *dark*

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
P17: But Armand's <b>dark</b> , handsome face [...].	P17: Mas o rosto <b>sombrio</b> e belo de Armand [...].

Fonte: elaboração própria.

Há uma longa tradição, por vezes racista, de “dark” ser traduzido como “negro”, mais recentemente isso vem mudando, por meio do uso de sinônimos, como “escuro” e “sombrio”, no lugar. Neste caso, a conexão entre algo que evocasse a cor da pele e a maldade, devido ao teor da história, faz sentido. Mesmo assim, queríamos evitar o uso de “escuro” devido à ainda ter uma conexão muito explícita com a raça negra. Então, escolhemos “sombrio”, pois manteria o sentido de “estar triste, de ser carrancudo” e de “ser ruim ou cruel”, porém sem conectar tão diretamente com aspectos fenotípicos da identidade negra.

No parágrafo 20:

Quadro 23 – Uso de *stole away*

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
P20: He laid aside the great, soft fan, and obediently <b>stole away</b> , [...].	P20: Ele deixou de lado o grande e macio leque, e, obediente, <b>fugiu furtivamente</b> , [...].

Fonte: elaboração própria.

Traduziu-se “stole away” como “fugiu furtivamente”, por esse verbo frasal não ter um verbo equivalente, significando: “deixar algum lugar de forma quieta e secretamente. Por exemplo, você pode sair furtivamente de um quarto. Sinônimos são: escapar, fugir, deixar discretamente<sup>42</sup>” Buscamos assim esse sentido, com uso tanto de verbo como de advérbio, pois consideramos importante tanto o sentido de “escapar” quanto o de “ser discreto”. O primeiro sentido, por passar a ideia de algo criminoso/proibido, sendo que o “crime” seria o de “roubar” o tempo para si, já que este não lhe pertence por ser um escravizado (o que, propomos, destaca tal injustiça); então, esse tempo “não produtivo” seria visto de forma negativa, o que requer o segundo sentido, o da ação ser furtiva, para passar despercebido e assim não ser pego e punido. Tudo isso é perpassado por essa escolha de palavras e, tão sutilmente quanto, espelha o que aquela criança precisa fazer fosse por instinto ou conscientemente para sobreviver. Além disso, toda a ação reforça de que se trata de uma criança, cujo momentâneo, mas impactante protagonismo nessa breve descrição mostra ao leitor a situação cruel da escravidão. É uma forma aparentemente pequena de humanizar e, principalmente, sem requerer um sofrimento

<sup>42</sup> “[...] to leave somewhere quietly and secretly. For example, you might ‘steal away’ from a room. Synonyms of ‘steal away’ include ‘slip away’, ‘sneak away’, and ‘sneak out’” (Webster, 1844g).



físico exacerbado como ocorre em muitas obras feitas por autores brancos ao escrever sobre esse assunto.

No parágrafo 25:

Quadro 24 – Uso de *gray*

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
P25: [...] Look at my hair, it is brown; and my eyes are <b>gray</b> , Armand, you know they are gray. And my skin is fair”, seizing his wrist. “Look at my hand; whiter than yours, Armand,” she laughed hysterically.”	P25: Olhe para meu cabelo, é castanho; e meus olhos são <b>azuis</b> , Armand, você sabe que eles são azuis. E minha pele é clara, – pegou o pulso dele. – Olhe para minha mão; mais branca que a sua, Armand.– ela riu histericamente.

Fonte: elaboração própria.

Desirée, na língua fonte, diz que seus olhos são “cinzentos”. Na nota, explica-se isso e postulamos algumas possibilidades para a escolha dessa cor, como pelo cinza ser uma mistura das cores branco e preto, ou por essa ser por vezes descrita como um tom mais claro de azul, assim reafirmando sua branquitude por ser “mais clara até nisso”. Ao traduzir, decidimos aproximar do texto alvo pois reforçaria ainda mais tais ideias, já que o uso da expressão “ter olho azul”, culturalmente, tem essa conotação de proximidade com a branquitude, principalmente a europeia, em nossa cultura.

Aqui queremos discorrer mais sobre isso no contexto do conto. Primeiro, é interessante como Desirée, não podendo usar o argumento da “uma gota de sangue”, mais comum ao contexto norte-americano, volta-se para características fenotípicas, mais comuns no nosso contexto (e isso pode ser mais um motivo para manter a tradução próxima do texto alvo). Principalmente, então, isso ilustra a falácia do argumento de sangue, ainda mais por nem se poder fazer testes e exames, mostrando como toda a premissa era falha e, na prática, características eram mais cruciais no reforço do racismo cotidiano. Além disso, a cena ganha novo sentido ao fim da história, quando descobrimos a origem de Armand, sendo então um duplo ataque a importância dada ao sangue, pois, o reforço de tais ideais colocou no poder quem, para o racista, “não deveria” estar ali. Não que nenhuma dessas ideias devam ser reforçadas, pelo contrário, a reviravolta impacta por invalidá-las.

Ao mesmo tempo, entretanto, precisa-se apontar que, sabendo a ascendência de Armand, mesmo considerando a complexidade do racismo internalizado deste, muitas de suas ações ganham conotações mais sinistras pois é alguém atacando quem acredita ser (Desirée) e quem é (os escravizados) de sua própria comunidade. Sendo, infelizmente, algo verídico a época e, de outras formas, ainda hoje, é preciso lidar e discutir sobre tais pessoas e suas ações.

### 3.2.6 A atitude anti-hegemônica em “*Desirée’s Baby*”

Há muitos motivos para considerar esse conto como uma história importante para lutas de viés progressista, ou seja, anti-hegemônicas. Sendo a principal suas interpretações feministas, cujo movimento foca em combater as normas devido a sua principal luta ser contra os sistemas centrados e derivados do patriarcado. O conto é por nós considerado feminista devido a certas características: primeiro, por ter muitas personagens femininas centrais para o andamento da história, segundo, por usar de estereótipos para revelar a fragilidade dos sistemas que os criam e, por fim, em como subverte expectativas machistas e racistas para criar a potência inovadora do texto.

Primeiro, a importância das personagens femininas para o andamento e potência da narrativa. Começando com Madame Valmondé, sem sua aceitação de Desirée, esta nunca teria acesso ao casamento com Armand e é sua visita que inicia o conto e aponta as rachaduras no que parece de início uma simples história de amor. Madame também, ao final, oferece uma solução que poderia diminuir a tragédia ao afirmar que receberia tanto Desirée quanto seu filho, atitude progressista para época, além de podermos supor que seria um acolhimento positivo. Depois, temos La Blanche, um quase duplo da protagonista, mostrando como seria (ou poderia ter sido) sua vida se sua identidade negra fosse confirmada, assim como é ela quem dá o estopim para o fim da história, fornecendo com seu filho a comparação que leva Desirée a enfim entender do que estava sendo “acusada” de ser. Zandrine também é uma personagem que foi ganhando destaque conforme (re)lemos, pois, apesar do papel menor, ainda transmite sua personalidade, como ao ser descrita “majestosamente em seu turbante”, e a “observar os campos” em vez de focar na conversa das “suas senhoras” ou mesmo, por exemplo, só estar de cabeça baixa e obediente; ela, portanto, nos pareceu tão autônoma como indivíduo quanto era possível naquela época e no pouco espaço que tem na narrativa. Ela também está lá para ser quem cuida de fato do bebê do título, lidando com os cuidados físicos necessários e assim mostrando a realidade da época em que a maternidade, tão valorizada e exaltada como aspecto principal da feminilidade, principalmente da feminilidade branca, eram, na verdade, terceirizados para suas escravizadas e, futuramente, o seriam para as empregadas domésticas. Aspecto este muito presente também na sociedade brasileira e permitindo assim ampla discussão sobre o assunto. Por fim, temos Desirée, que, apesar de não tão ativa quanto se esperaria de uma protagonista, é o centro da história e tanto inicia quanto encerra o conflito

central. Como já falamos dela bastante antes e iremos focar em seu papel no próximo ponto que faremos, paramos por aqui a discussão de sua relevância.

Segundo, tratamos de como os estereótipos são usados para expor as fragilidades dos sistemas machistas e racistas da época, em um uso refinado de ironia poética. Começando com como a passividade de Desirée é a ferramenta principal da obra, de acordo com Peel (1990):

Desirée, com a criança que ela trouxe para Armand, aparentemente revelou uma fraqueza na habilidade de seu marido de decifrar os símbolos ao se redor. Ironicamente, o poder de Desirée vem do fato que ela parece ser maleável. Em um estável, ostensivamente seguro sistema ela chegou como uma criança aparentemente sem passado. Como uma carta coringa, para quem estava ao seu redor, a garota parecia vazia, ou parecia possuir características não ameaçadoras como submissão. Desirée parecia convidar projeção: Madame Valmondé queria uma criança, Armand queria uma esposa, e ambos se enganaram ao ponto de acreditar que poderia com segurança projetar seus desejos em Desirée, a tela vazia e indiferenciada. Na verdade, entretanto, seu vazio deveria ser visto como um aviso sobre a fragilidade da representação<sup>43</sup>. (Peel, 1990, p. 225).

Assim sendo, isso implica dizer que Desirée não precisou fazer nada realmente ativo ou revolucionário para causar a destruição da família nuclear tão artificialmente construída que precisa ser imposta pelo sistema para ser mantida. A protagonista apenas segue tal imposição e, apenas por existir como é (ou poderia ser), mostra como restringir as possibilidades de existência do indivíduo leva a tragédia, mesmo quando este parece encaixar tão bem ao molde a si imposto.

Em terceiro e último, há as formas como o texto subverte as expectativas, como na cena do filho de La Blanche, usada para mostrar a humanidade dos escravizados (e o qual enfatizamos como explicado na nota 27 e em seu comentário), em vez de algo mais violento; ou em uma possível insinuação de violência doméstica como destacamos no trecho a seguir:

---

<sup>43</sup> “Desiree, with the child she has brought Armand, has apparently uncovered a weakness in her husband's ability to decipher the symbols around him. Ironically, Desiree's power comes from the fact that she seems malleable. Into an established, ostensibly secure system she came as a child apparently without a past. As a wild card, to those around her the girl appeared blank, or appeared to possess non- threatening traits such as submissiveness. Desiree seemed to invite projection: Madame Valmonde wanted a child, Armand wanted a wife, and both deceived themselves into believing they could safely project their desires onto Desiree, the undifferentiated blank screen. Actually, however, her blankness should be read as a warning about the fragility of representation” (Peel, 1990, p. 225).

Quadro 25 – Trecho referente à natureza de Armand

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
P17: What Désirée said was true. Marriage, and later the birth of his son had softened Armand Aubigny's imperious and exacting nature greatly.	P17: O que Désirée disse era verdade. Casamento e, mais tarde, o nascimento de seu filho haviam suavizado imensamente a natureza imperiosa e impiedosa de Armand Aubigny.

Fonte: elaboração própria.

Esse parágrafo é interessante pois lança a dúvida se Armand era abusivo e o quanto. Afinal, no fim do trecho, diz-se que ele “não teve motivos para se irritar desde que se apaixonara”, então porque Desirée temia tanto seu “franzir de cenho”? Esta, aliás, é uma expressão bem específica, podendo indicar também quão fácil este se irritava, bastando um gesto tão simples para indicar consequências terríveis. Quando Desirée presenciou isso? Foi enquanto esperavam a corbelha, como supomos antes? Ou seria apenas por saber como ele tratava os escravos? Ou houve algum romance anterior que esta presenciou ou ela mesmo foi a vítima antes deste ter “se apaixonado”? Seja o que for, é interessante tal aspecto ser tão sutil aqui na trama, quando outras obras poderiam exacerbar tal detalhe e o tornar mais vilanesco e até cartunesco, tirando as nuances do personagem. Chopin então vai contra o esperado ao ser sutil, mostrando que as vezes os sinais de violência não são tão óbvios.

Para encerrar, focaremos em sua estratégia mais impactante, que é a reviravolta do final. A revelação de que Armand era negro e não Desirée pode parecer contraproducente a princípio e, de fato, certos aspectos dessa revelação são negativos, sendo a mais condenável sua relação com os outros personagens negros ou com os que ele pensa ser, como Desirée e seu filho. Por outro lado, a ironia de que aquele homem “tão orgulhoso de seu nome e posição”, na verdade, caso fosse descoberto, perderia tudo e, segundo as ideias da época (em que ele provavelmente acreditava) nem os merecia de fato, mas dos quais poderá e continuará a desfrutar; mostra descaradamente a falácia inerente dessas ideias. Afinal, se é tão fácil que basta queimar uma carta para quebrar as regras, então o que mais é possível? Onde há outras brechas e rachaduras que se possa explorar e que foram exploradas ao longo dos anos por nossos ancestrais? Mesmo que não seja uma “vitória” ou seja tão impactante para o sistema, o sendo para uma pessoa ou uma família, já lhe garante certa importância para estes e como forma de inspiração. No Brasil, podemos fazer o paralelo com a figura histórica da Chica da Silva (1732-1796), ponto interessante para uma discussão comparativa sobre ambos. Com isso não queremos absolver as violências que Armand comete na história, apenas apontar que, imerso em um sistema de violência, esta permeia todas as relações, inclusive dentro das comunidades

por ela mais afetada. Assim sendo, expomos essa carência do conto assim como sabemos haver outras, como as expostas por Peel (1990) a seguir:

Além disso, através dos traumas experienciados por Armand, a história convida os leitores a ter pena do sofrimento causado pelas inequidades do poder mas não perguntar como essas poderiam mudar. Ou seja, as surpresas são mais disruptivas de forma semiótica do que política; elas colocam em risco o sistema de significação mais do que o de dominação.

O texto direciona simpatia menos aos personagens negros do que aos na margem entre negro e branco. A história nos urge a considerar uma pena que Desirée e Armand, criados como brancos, devem passar pelo trauma de receber a notícia que são negros. Porém mal somos levados a ter pena pelo número muito maior de pessoas que viveram como negros escravizados desde o nascimento<sup>44</sup>. (Peel, 1990, p. 230).

Por tudo isso, Chopin tem limitações nesse quesito. E é possível que outros de seus contos possam ter retratado isso melhor, porém “Desirée’s Baby” é um dos seus contos mais antologados sendo possível até debater se é tão popular justo por essa consideração maior com a audiência branca ou próxima da branquitude. De qualquer forma, é um fator a ser discutido para que tais perspectivas enviesadas sejam consideradas em estudos futuros de suas obras. Em seguida, Peel (1990) aponta como considera que a piedade não é a melhor forma de inspirar simpatia, ainda mais quando misturada com ideias sexistas, como a fragilidade e submissão enfatizadas em Desirée, com ela também se encaixando no estereótipo da “mulata trágica” (em que personagens, majoritariamente, femininas, sofrem, ao ponto do suicídio e/ou depressão, por se descobrirem ou só por serem de descendência branca e negra, não pertencendo então a nenhum dos dois “mundos”; e com sua história em geral se tratando apenas disso e/ou podendo ser também punida apenas por sua existência marginalizada). Porém não é para que Desirée seja vista com menos empatia, mas sim para apontar como tal perspectiva pode levar a personagens menos frágeis a carecerem da mesma preocupação e cuidado. Quando se combina o aspecto racial a essa equação, a preocupação excessiva com Desirée se torna ainda pior, como exemplifica a autora em seu artigo: “os pés descalços da personagem têm os machucados descritos enquanto pés também descalços do filho de La Blanche parecem incorrer em menos em risco e, portanto, em menos preocupação, pois só estão pisando no ‘chão polido’” (Peel,

<sup>44</sup> “Moreover, through the traumas experienced by Armand, the story invites readers to pity the suffering caused by inequalities of power but not to wonder how those inequalities could change. In other words, the surprises are more disruptive in a semiotic than a political sense; they endanger the system of signification more than the system of domination.

The text directs sympathy less toward black characters than toward characters on the margin between black and white. The story urges us to consider it a pity that Desirée and Armand, brought up as white, must undergo the trauma of receiving the news that they are black. But we are hardly urged to pity the much larger number of people who have lived as enslaved blacks since birth” (Peel, 1990, p. 228).

1990, p. 231); aspecto que tentamos compensar na tradução, como já discutido pois discordamos de Peel (1990) em parte nisso. Além disso, tal aspecto só tem seu racismo diluído, segundo Peel (1990), se interpretarmos Desirée como negra, o que, devido a sugestão disso persistir por boa parte do conto, torna essa uma interpretação possível e até desejável, pois, como já falado, permitiria a personagem incorporar uma representatividade positiva para a negritude. Da mesma forma, se interpretarmos que ela sobrevive, tanto o racismo quanto o machismo são diminuídos, pois mostram que Desirée merece simpatia sem ter de morrer por isso e que sua vida merece ser vivida mesmo sendo negra. Ou seja, não determinar tal interpretação, dando um mínimo de esperança, é um aspecto positivo do texto (Peel, 1990).

Por fim, o texto é limitado por sua excessiva visão individualista de problemas que são coletivos e sistêmicos, encaixando-se na retórica abolicionista, sobretudo a branca, da época. Porém focar no indivíduo faz sentido numa narrativa, principalmente de um conto. Como Peel (1990) resume:

Em relação ao sexo, raça e classe, Desirée perturba sistemas de sentido, mas -ao falhar em conectar o pessoal com o político- para antes de atacar de fato estruturas hierárquicas de poder. Ruptura de sentido poderia levar a e pode até ser, necessário para ruptura política, mas Desirée não dá o passo político<sup>45</sup>. (Peel, 1990, p. 237).

Entretanto, como aponta Richard H. Potter em *Negroes in the Fiction of Kate Chopin* (1971) [Negros na ficção de Kate Chopin], no final do conto, Chopin descreve a raça negra como sendo a “amaldiçoada pela escravidão”, então esta nomeia o “culpado” pela tragédia na história. Mesmo que haja o que se questionar quanto a execução, não se pode negar que há uma condenação desse sistema em vez das características dos indivíduos. Potter também aponta como Armand se encaixa no arquétipo do mulato trágico e, sendo incomum ter homens nesse papel, sua história ganha relevância e, segundo a autora, fica mais trágica, pois a ironia indica que ele termina o conto ciente de ser algo que despreza (Potter, 1971). Assim encerramos as discussões sobre a tradução. No capítulo seguinte tratamos dos comentários de “Fedora” (1987).

---

<sup>45</sup> “Concerning sex, race, and class, Desiree upsets systems of meaning but-by failing to connect the personal with the political-stops short of attacking hierarchical power structures. Disruption of meaning could lead to, and may be necessary for, political disruption, but Desiree does not take the political step” (Peel, 1990, p. 237).

## 4 TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS DE “FEDORA”

Este capítulo é dividido em duas partes: na primeira apresenta-se a tradução do conto e, depois, na segunda, tem-se os comentários, subdivididos em tópicos.

### 4.1 A tradução

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
<p><sup>1</sup> Fedora had determined upon driving over to the station herself for Miss Malthers.</p> <p><sup>2</sup> Though one or two of them looked disappointed—notably her brother—no one opposed her. She said the brute was restive, and shouldn’t be trusted to the handling of the young people.</p> <p><sup>3</sup> To be sure Fedora was old enough, from the standpoint of her sister Camilla and the rest of them. Yet no one would ever have thought of it but for her own persistent affectation and idiotic assumption of superior years and wisdom. She was thirty.</p> <p><sup>4</sup> Fedora had too early in life formed an ideal and treasured it. By this ideal she had measured such male beings as had hitherto challenged her attention, and needless to say she had found them wanting. The young people—her brothers’ and sisters’ guests, who were constantly coming and going that summer—occupied her to a great extent, but failed to interest her. She concerned herself with their comforts—in the absence of her mother—looked after</p>	<p><sup>1</sup> Fedora determinara<sup>46</sup> que ela mesma dirigiria até a estação para pegar a srta. Malthers.</p> <p><sup>2</sup> Apesar de um ou outro parecer decepcionado com a ideia (principalmente seu irmão) ninguém a opôs. Ela explicou que o bruto era teimoso e não deveria ficar sob a responsabilidade dos jovens.</p> <p><sup>3</sup> Decerto Fedora era velha o bastante, em relação à sua irmã, Camilla, e ao resto deles. Entretanto ninguém nem notaria isso se não fosse por sua persistente afetação e imbecil suposição de ser superior em idade e sabedoria. Ela tinha trinta<sup>47</sup> anos.</p> <p><sup>4</sup> Fedora, bem cedo em vida, definira um ideal e o guardara próximo ao peito. De acordo com tal ideal ela medira os seres do sexo masculino<sup>48</sup> que, até então, haviam desafiado sua atenção e, era desnecessário dizer, os julgara insatisfatórios. Os jovens (os convidados de seus irmãos e irmãs, os quais estavam sempre indo e vindo naquele verão) a ocupavam bastante, mas falhavam em capturar</p>

<sup>46</sup> “Had determined” é uma escolha inusitada e passou por várias versões, desde de “tinha decidido”, “decidira” até chegar em “determinara”, em que combinou-se o tempo verbal do português, o pretérito mais que perfeito com o uso do verbo determinar, não tão comum nesse caso, mas ainda tendo o sentido “de ser tanto ela a pessoa que tomou a decisão”, como de ser “uma ordem”, “algo que não poderia ser facilmente questionado”, mantendo o sentido mesmo que haja certa estranheza.

<sup>47</sup> É importante apontar que, para a época, Fedora seria considerada velha sim, principalmente para o matrimônio, portanto, é interessante marcar a atitude desta de tentar aparentar ter mais idade e o que isso poderia implicar na questão de sua sexualidade em específico.

<sup>48</sup> No texto fonte é usado “male beings”, literalmente “seres machos/masculinos”, discute-se isso mais nos comentários, mas a decisão aqui foi encontrar um meio termo entre a estranheza da expressão e a possibilidade de ter várias interpretações da frase.

<p>their health and well-being; contrived for their amusements, in which she never joined. And, as Fedora was tall and slim, and carried her head loftily, and wore eye-glasses and a severe expression, some of them—the silliest—felt as if she were a hundred years old. Young Malthers thought she was about forty.</p>	<p>sua atenção<sup>49</sup>. Ela se preocupava com o conforto deles (na ausência de sua mãe) e tomava conta da saúde e bem-estar dos convidados; coordenava a diversão, da qual nunca participava. E, como Fedora era alta e esguia, com uma postura imponente, de óculos e expressão severa, alguns deles (os mais tolos) sentiam que ela tinha cem anos de idade. O jovem Malthers achava que ela tinha quase uns quarenta.<sup>50</sup></p>
<p>5 One day when he stopped before her out in the gravel walk to ask her some question pertaining to the afternoon's sport, Fedora, who was tall, had to look up into his face to answer him. She had known him eight years, since he was a lad of fifteen, and to her he had never been other than the lad of fifteen.</p>	<p>5 Um dia, quando ele parou à sua frente no caminho de cascalho para perguntar algo sobre os jogos da tarde, Fedora, que era alta, teve de olhar para cima para encará-lo e respondê-lo. Ela já o conhecia há oito anos, desde que era um rapazote de quinze, e, para ela, ele nunca fora nada além de um rapazote de quinze anos<sup>51</sup>.</p>
<p>6 But that afternoon, looking up into his face, the sudden realization came home to her that he was a man—in voice, in attitude, in bearing, in every sense—a man.</p>	<p>6 Porém, naquela tarde, olhando para cima para encará-lo, deu-se conta<sup>52</sup> repentinamente de que ele era um homem: em voz, em atitude, em postura, em todos os sentidos; um homem.</p>
<p>7 In an absorbing glance, and with unaccountable intention, she gathered in every detail of his countenance as though it were a strange, new thing to her, presenting itself to her vision for the first time. The eyes were blue, earnest, and at the moment a little troubled over some</p>	<p>7 Numa olhada intensa e com intenção inexplicada, ela captou cada detalhe de sua expressão como se fosse algo estranho e novo para ela, apresentando-se à sua vista pela primeira vez. Os olhos eram azuis, sinceros, e, no momento, um pouco preocupados com algo trivial que lhe relatava. O rosto estava</p>

<sup>49</sup> Inicialmente traduzimos como “e não a interessavam em nada”, a fim de deixar mais informal e próximo do português, a língua alvo. Porém, mudou-se a estratégia ao perceber como a descrição se relaciona com a questão da idade mencionada na nota anterior, pois eram “os jovens” que não lhe interessavam e o seria por sua idade ou por outros motivos? Ou eram pessoas em geral que não lhe atraíam o interesse, apontando para uma interpretação assexual/arromântica da personagem? Com os irmãos Malthers sendo os primeiros, como será mostrado a seguir. Discute-se mais tais possibilidades nos comentários.

<sup>50</sup> Mantivemos os números aqui já que a questão da idade, já tão repetida em tão pouco texto, é visivelmente crucial ao texto. Nesse caso, ficamos sabendo que Malthers vê Fedora como mais velha, mas bem menos do que os outros jovens da casa, ou seja, poderia sim, haver certo interesse amoroso vindo dele, mesmo que pouco.

<sup>51</sup> Mantivemos a repetição aqui, pois ela acontece no texto fonte, não tendo sido omitida por um pronome como “disso”, por exemplo, como poderia ter sido, mostrando que talvez fosse importante essa ênfase. Aqui, novamente, temos a idade sendo destacada, agora do “jovem” Malthers, que descobrimos ter 23 anos, mas que Fedora o percebia como tendo menos, para, no parágrafo seguinte, enfim perceber sua maturidade (apenas física). Mesmo a diferença tendo diminuído, Fedora ainda tem sete anos a mais que ele. Apesar que, para a época, Malthers já seria considerado um adulto, mesmo que não plenamente dono de si.

<sup>52</sup> Aqui não foi possível manter a ideia de que a epifania que Fedora teve “came home to her”, algo como se a descoberta pudesse ter “ido para sua casa com ela, como uma segunda presença” ou “mesmo fosse um presente dado a ela, que chegou até/foi para a casa dela”.



<p>trivial affair that he was relating to her. The face was brown from the sun, smooth, with no suggestion of ruddiness, except in the lips, that were strong, firm and clean. She kept thinking of his face, and every trick of it after he passed on.</p> <p>8 From that moment he began to exist for her. She looked at him when he was near by, she listened for his voice, and took notice and account of what he said. She sought him out; she selected him when occasion permitted. She wanted him by her, though his nearness troubled her. There was uneasiness, restlessness, expectation when he was not there within sight or sound. There was redoubled uneasiness when he was by— there was inward revolt, astonishment, rapture, self-contumely; a swift, fierce encounter betwixt thought and feeling.</p> <p>9 Fedora could hardly explain to her own satisfaction why she wanted to go herself to the station for young Malthers' sister. She felt a desire to see the girl, to be near her; as unaccountable, when she tried to analyze it, as the impulse which drove her,</p>	<p>queimado do sol, macio, sem sinal de vermelhidão, exceto nos lábios, que eram fortes, firmes e limpos. Ela continuou pensando em seu rosto, em cada artifício<sup>53</sup> deste desde que ele se foi.</p> <p>8 Daquele momento em diante, ele passou a existir<sup>54</sup> para ela. Ela o olhava quando ele estava próximo, escutava sua voz e prestava atenção ao que ele falava. Ela o procurava, o escolhia quando a ocasião permitia. O queria próximo de si, apesar de sua proximidade a incomodar<sup>55</sup>. Havia desconforto, inquietação e expectativa quando ele não estava perto o bastante para ser visto ou escutado. Havia desconforto em dobro<sup>56</sup> quando ele estava perto: havia revolta interior, assombro, êxtase, autodesprezo; um rápido e feroz confronto entre pensamento e sentimento.</p> <p>9 Fedora mal conseguia explicar<sup>57</sup> até para si mesma<sup>58</sup> o porquê de querer ir à estação buscar a irmã do jovem Malthers. Ela desejava ver a garota, estar perto dela; quando ela tentava analisar era algo tão inexplicável, quanto o impulso que a guiava, e ao qual ela frequentemente cedia, de tocar o chapéu<sup>59</sup> dele,</p>
--	---

<sup>53</sup> Aqui a questão de como traduzir “trick” [truque, pegadinha, algo que prende a atenção, pega a atenção, intriga] para descrever um rosto foi complicada por não ser um termo esperado nesse contexto. Por fim, escolheu-se um sinônimo: “artifício”.

<sup>54</sup> Aqui o uso de “existir” nos parece proposital, dando uma ênfase extra, e reforça a ideia de Fedora colocar em um pedestal alguém mais velho, pois apenas o vendo como “homem” e não mais como “jovem”, este lhe captura o interesse e até “passa a existir como indivíduo”, mesmo que ainda de forma idealizada e superficialmente.

<sup>55</sup> Aqui o texto fonte usa “troubled her”, ou seja, “lhe causava problemas, aflição”. Escolhemos “incomodar” por passar mais resumidamente esse sentido, além de causar estranheza já aqui antes de ser retomada depois, e assim reforçando uma leitura assexual, em que tal conflito é bastante comum, ainda mais numa primeira ocasião de interesse sexual e/ou amoroso.

<sup>56</sup> Se considerarmos que o sentimento de desconforto [uneasiness] já foi mencionado antes, há, na verdade sua presença triplicada. De qualquer forma, a repetição aponta como esse, dentre tantos outros sentimentos, era o mais forte na presença de Malthers, algo de que iremos tratar nos comentários.

<sup>57</sup> Fedora pode não conseguir explicar, mas esse desvio feito, mencionando a ideia no começo do texto e depois parecendo a ignorar por sete parágrafos para “de repente” retomá-la aqui, porém, especificamente, apontando o fato de não saber sua motivação, parece indicar que o que veio antes foi uma explicação, devido a esse tipo de estrutura narrativa indicar tal possibilidade nesses casos. Se assim o for, seria um ponto em favor da teoria de os sentimentos pela irmã nascerem da repressão e desejo pelo irmão.

<sup>58</sup> Aqui temos a omissão, para não impactar a fluidez da leitura, da ideia de “to her own satisfaction” [para seu próprio contento/satisfação], ou seja, ela não apenas tinha dificuldade em criar uma explicação para sua decisão, como tal argumento, quando criado, não a satisfazia.

<sup>59</sup> Aqui temos essa associação possível entre os desejos, de certa forma, confirmada, com Fedora tendo o mesmo “impulso inexplicável” de estar perto da irmã que sente de estar perto do irmão e, além disso, aponta como exemplo a vontade que tem de tocar as roupas de Malthers. É interessante que a primeira peça mencionada ser

<p>and to which she often yielded, to touch his hat, hanging with others upon the hall pegs, when she passed it by. Once a coat which he had discarded hung there too. She handled it under pretense of putting it in order. There was no one near, and, obeying a sudden impulse, she buried her face for an instant in the rough folds of the coat.</p> <p><sup>10</sup> Fedora reached the station a little before train time. It was in a pretty nook, green and fragrant, set down at the foot of a wooded hill. Off in a clearing there was a field of yellow grain, upon which the sinking sunlight fell in slanting, broken beams. Far down the track there were some men at work, and the even ring of their hammers was the only sound that broke upon the stillness. Fedora loved it all—sky and woods and sunlight; sounds and smells. But her bearing—elegant, composed, reserved—betrayed nothing emotional as she tramped the narrow platform, whip in hand, and occasionally offered a condescending word to the mail man or the sleepy agent.</p> <p><sup>11</sup> Malthers' sister was the only soul to disembark from the train. Fedora had never seen her before; but if there had been a hundred, she would have known the girl. She was a small thing; but aside</p>	<p>pendurado com outros nos ganchos na parede, quando passava por ele. Certa vez, um casaco que ele não queria mais estava pendurado lá também. Ela pegou o casaco fingindo que o estaria arrumando. Não tinha ninguém por perto e, obedecendo a um súbito impulso, enfiou seu rosto por um instante nas dobras<sup>60</sup> ásperas do casaco.</p> <p><sup>10</sup> Fedora chegou na estação um pouco antes do trem. Ficava em um cantinho bonito, verde e fragrante, assentado no pé de um monte arborizado. Numa clareira tinha um milharal, sobre o qual a derradeira luz do sol caia em raios oblíquos e entrecortados. Lá para o fim dos trilhos havia alguns homens trabalhando, as constantes marteladas eram o único som a romper o silêncio. Fedora amava tudo aquilo: céu e bosque e luz do sol; sons e cheiros. Mas sua postura (elegante, composta e reservada) não entregava nada de suas emoções<sup>61</sup> conforme ela pisoteava a estreita plataforma, chicote na mão, e, por vezes, oferecia uma palavra condescendente para o carteiro ou um funcionário sonolento.</p> <p><sup>11</sup> A irmã de Malthers foi a única alma a desembarcar do trem. Fedora nunca a vira antes; mas se esta estivesse dentre mil pessoas, a teria reconhecido<sup>62</sup> mesmo assim. Ela era</p>
--	--

um chapéu, pois, mesmo a cena mais descritiva e erótica sendo com o casaco pouco depois, é bom lembrar que o nome de Fedora é o mesmo nome de um tipo de chapéu, sendo possível que o chapéu aqui fosse desse tipo, ou seja, levando a uma interpretação que Fedora poderia estar referindo nesse momento a masturbação.

<sup>60</sup> A escolha de traduzir “folds” como dobras foi a fim de manter seu significado secundário, pois, além de “dobras/dobrado” a palavra também é usada para se referir aos lábios do órgão sexual feminino externo. Ou seja, tal associação tanto reforça a interpretação anterior da masturbação, quanto pode indicar o desejo por mulheres, reforçando a interpretação lésbica/bissexual.

<sup>61</sup> Essa descrição da paisagem inicialmente parece fora de lugar, sendo a única feita, porém, supomos que sua importância está em apontar que Fedora, apesar de gostar do mundano, não deixa isso transparecer e até faz pouco caso disso, como no tratar das pessoas, provavelmente de classe abaixo da sua, ao fim do parágrafo. Isso a conecta com a razão, vista em ideologias mais tradicionais em conexão com o superior e elevado, em vez da emoção, conectada ao corpo e a terra. Tais associações também estão presentes nos papéis de gênero, ou seja, apesar de pôr dentro ter emoções ditas femininas, sua performance de gênero pende para o mais masculino. Fica então mais congruente sua ação abusiva a seguir, pois não só buscava performar o masculino, mas especificamente os aspectos tóxicos de tal performance.

<sup>62</sup> Essa descrição tem forte conotação romântica, evocando ideias de almas gêmeas e de amor à primeira vista, apesar de, se a irmã for mesmo tão parecida com o irmão, não seria a primeira vez que se “veem” de fato. Pode este ser então um argumento tanto em favor de Fedora sentir algo só por um ou só pelo outro Malthers.

<p>from that, there was the coloring; there were the blue, earnest eyes; there, above all, was the firm, full curve of the lips; the same setting of the white, even teeth. There was the subtle play of feature, the elusive trick of expression, which she had thought peculiar and individual in the one, presenting themselves as family traits.</p> <p>12 The suggestive resemblance of the girl to her brother was vivid, poignant even to Fedora, realizing, as she did with a pang, that familiarity and custom would soon blur the image.</p> <p>13 Miss Malthers was a quiet, reserved creature, with little to say. She had been to college with Camilla, and spoke somewhat of their friendship and former intimacy. She sat lower in the cart than Fedora, who drove, handling whip and rein with accomplished skill.</p> <p>14 “You know, dear child,” said Fedora, in her usual elderly fashion, “I want you to feel completely at home with us.” They were driving through a long, quiet, leafy road, into which the twilight was just beginning to creep. “Come to me freely and without reserve—with all your wants; with any complaints. I feel that I shall be quite fond of you.”</p>	<p>uma coisa pequena; mas, tirando isso<sup>63</sup>, havia a cor; havia os olhos azuis e sinceros; havia, acima de tudo, as firmes e cheias curvas dos lábios; o mesmo conjunto de dentes brancos e alinhados. Havia o sutil brincar dos traços, um fugaz artifício de expressão que ela pensara ser peculiar e individual em um, mas que se apresentavam como atributos familiares.</p> <p>12 A semelhança sugestiva entre a garota e o irmão era vívida, pungente até mesmo para Fedora, percebendo, com uma pontada de dor, que familiaridade e hábito em breve iriam embaçar<sup>64</sup> a imagem.</p> <p>13 A srta. Malthers era uma criatura quieta e reservada, de poucas palavras. Ela estudara na faculdade com Camilla e falou um pouco de sua amizade e anterior intimidade, vinda de longa data<sup>65</sup>. Ela se sentava mais abaixo que Fedora na carroça, que dirigia, manejando chicote e rédeas com talentosa habilidade.</p> <p>14 – Sabe, querida criança... – começou Fedora, com seu jeito usual de anciã<sup>66</sup> – Quero que se sinta completamente à vontade conosco. – Elas estavam passando por uma rua longa, quieta e folhada, na qual o crepúsculo estava começando a vagarosamente invadir. – Venha a mim livre e sem reservas... com todas as suas vontades, com qualquer reclamação. Sinto que irei me afeiçoar a você.</p>
--	--

<sup>63</sup> Ou seja, tirando a única coisa que a diferencia do jovem Malthers, a altura, em todo o resto, deveria ser igual ao irmão. Porém, o que é descrito aqui são características ditas neutras e presentes em ambos os gêneros, como: olhos, lábios, cor da pele, dentes, traços e expressões; inclusive terminando por atribuí-los também ao resto da família Malthers com o uso da expressão “traços familiares”. Ou seja, talvez os irmãos não fossem de fato parecidos, sendo só uma desculpa, o que o reforço no parágrafo seguinte parece confirmar como forma de acobertar a possibilidade da bissexualidade ou lesbianidade da protagonista.

<sup>64</sup> Como dito na nota anterior, tal reforço parece ser para acobertar interpretações escandalosas (tanto que tal ideia vem conectada com a de que “doeria” [with a pang] algo assim acontecer) para a época, ainda mais por, mesmo parecendo ir na direção contrária, ao usar o “embaçar” no final do parágrafo, na verdade só mantém a ideia de ambiguidade; já que não se retira a imagem da irmã, mas sim a esta adiciona a do irmão, combinando-as. Tal ideia de “embaçar” os dois irmãos, ou seja misturá-los ao ponto de não conseguir distinguir um do outro, evoca a ideia de bissexualidade/pansexualidade, em que o gênero da pessoa não é um fator ou é um fator pouco relevante para que ocorra a atração sexual.

<sup>65</sup> Acrescentamos esse trecho “vinda de longa data” para poder encaixar os dois sentidos possíveis de “former”, que pode tanto significar que a intimidade das amigas era anterior, quanto vinda de muito tempo, ou seja, antiga.

<sup>66</sup> Inicialmente queríamos traduzir “elderly” como maduro, diminuindo a diferença de idade, porém tal termo é mais usado para indicar pessoas de, no mínimo, além da meia-idade, assim como Fedora também buscava aparentar ser, ou seja, é o que foi intencionado. Infelizmente, isso apenas acentua o teor pedofílico da interação. Tal insinuação viraria um estereótipo de tão reafirmada que viria a ser nos anos seguintes a fim de promover valores homofóbicos e, no caso aqui, especificamente, lesbofóbicos.

<p>15 She had gathered the reins into one hand, and with the other free arm she encircled Miss Malthers' shoulders.</p> <p>16 When the girl looked up into her face, with murmured thanks, Fedora bent down and pressed a long, penetrating kiss upon her mouth.</p> <p>17 Malthers' sister appeared astonished, and not too well pleased. Fedora, with seemingly unruffled composure, gathered the reins, and for the rest of the way stared steadily ahead of her between the horses' ears.</p>	<p>15 Ela passara as rédeas para uma mão e envolveu<sup>67</sup> os ombros da srta. Malthers com o outro braço.</p> <p>16 Quando a garota olhou para cima para observá-la, murmurando um agradecimento, Fedora se inclinou e pressionou um longo e penetrante beijo sobre sua boca.</p> <p>17 A irmã de Malthers pareceu perplexa e não muito satisfeita<sup>68</sup>. Fedora, com compostura aparentemente imperturbável, retomou as rédeas e, pelo resto do caminho, encarou fixamente a sua frente por entre as orelhas do cavalo.</p>
---	---

## 4.2 Comentários da tradução de “Fedora” (1897)

Dividimos os comentários em cinco categorias e, apesar destas serem mais interconectadas do que as de “Desirée’s Baby”, preferimos, por critério de organização, assim dividi-las a fim de facilitar a sua leitura. Aqui também haverá comentários tanto de tradução quanto sobre o contexto para embasar as várias interpretações possíveis do conto, em ambos os casos haverá tabelas com o texto fonte e alvo para permitir melhor entendimento do que será comentado.

### 4.2.1 Escolha do conto: *queer* ou não?

Antes de nos aprofundarmos nos comentários, é necessário explicar por que escolhemos e consideramos “Fedora” um conto interessante quanto a representatividade LGBTQIA+. Primeiro, acreditamos que é melhor haver representatividade falha do que nenhuma, pois essa atitude condiz com nossa experiência de vida. Além disso, tanto ser uma obra do século XIX, quanto de uma autora de certo renome literário atesta a importância da

<sup>67</sup> Aqui temos o aspecto do abuso a considerar ao fazer a escolha de como traduzir o termo “encircled”: preferimos “envolver” pôr o consideramos mais positivo que “cercar”. Nessa nota de rodapé buscamos expor essas duas possibilidades, assim permitindo tanto uma interpretação mais consensual quanto uma mais invasiva; pois vemos que mesmo podendo ter tido certa premeditação por parte de Fedora, a cena ainda tem certa carga erótica que, mesmo causando desconforto, existe e pode levar a discussões relevantes.

<sup>68</sup> O uso de “not too well-pleased” parece uma forma de amenizar a situação, como se o ato fosse apenas uma leve inconveniência, como, por exemplo, pisar no pé de alguém sem querer. Por um lado, pode ser tanto para acobertar Fedora, diminuindo seus aspectos negativos; quanto pode ser um comentário sobre o abuso sexual que mulheres enfrentavam e que, na época, tinham mais frequentemente de fingir que não as afetavam, sendo vistos como apenas “inconveniências cotidianas” e, portanto, esperadas.

obra, permitindo alcance maior de público leitor e para estudos. No prefácio de *Two friends and other nineteenth-century lesbian stories by American Women Writers* (1994) [Duas amigas e outras histórias lésbicas do século XIX escritas por Autoras Norte-Americanas] de Susan Koppelman, temos uma afirmação da importância histórica desses contos:

Com a publicação de *Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love between Women from the Renaissance to the Present* (1977) [Superando o Amor dos Homens: Amizade romântica e Amor entre Mulheres da Renascença até o Presente], Lillian Faderman estabelece como um fato que mulheres amando uma à outra tem uma história e uma cultura. A teórica cultural lésbica Judy Grahn demonstrou em *Another Mother Tongue: Gay Words, Gay Worlds* (1984) [A Outra Língua Materna: Palavras Gays, Mundos Gays] uma forma de desenterrar essa história através de trabalho linguístico de detetive. Outros estudiosos têm trabalhado para tornar disponível para os leitores vários artefatos e interpretações culturais dessa história. Esse livro é uma coletânea de contos de escritoras norte-americanas do século XIX que foram elementares na criação de uma tradição lésbica na literatura daquele período, nesse lugar<sup>69</sup>. (Koppelman, 1994, p. 1).

Como o trecho indica, a história dessa comunidade enfrenta, em nossa visão, dois principais problemas para ser preservada e passada para a geração seguinte: o primeiro é que a vivência LGBTQIA+ foi condenada por muito tempo, tanto moral quanto legalmente, e, nesses períodos, houve tanto destruição quanto inibição de todo tipo de evidência histórica, incluindo nisso obras literárias; o segundo é a questão hereditária, pois seja nascendo em uma família ou criando a sua, não há garantia de que seus integrantes sejam ou serão *queer*, ou seja, tem-se que buscar comunidade fora do âmbito familiar e isso dificulta tanto termos pessoas de referência/mentores presentes desde cedo assim como passar conhecimento para as próximas gerações.

Uma forma crucial de minarmos o último caso, já que o outro cabe majoritariamente aos historiadores fazê-lo, é por meio de obras literárias, ainda mais as que atinjam o maior público possível, alcançando quem estiver em áreas conservadoras assim como buscando mostrar, no mínimo, nossa existência e, além disso, caso possível, nossa aceitação desde cedo, para assim poder contrabalancear o silêncio ou mensagens negativas advindas do sistema dominante.

---

<sup>69</sup> “With the publication of *Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love between Women from the Renaissance to the Present* (1977), Lillian Faderman established as a fact that women loving each other has a history and a culture. Lesbian cultural theorist Judy Grahn demonstrated in *Another Mother Tongue: Gay Words, Gay Worlds* (1984) a way of unearthing that history through linguistic detective work. Other scholars have worked to make available to readers various cultural artifacts and interpretations of that history. This book is a collection of short stories by nineteenth-century U.S. women writers who were elemental in the creation of a lesbian tradition in literature in that period, in this place” (Koppelman, 1994, p. 1).

Esse “silêncio imposto” constitui-se de um apagamento consciente e inconsciente, principalmente das sexualidades mais marginalizadas. Lésbicas sofrem com isso, por exemplo, por frequentemente terem seus relacionamentos interpretados apenas como amizades “profundas”. Koppelman (1994) mostra o cansaço de ter que explicar e combater tais interpretações já no prefácio do livro:

Eu poderia citar evidências para “provar” que essas histórias do século XIX são histórias “lésbicas”; eu poderia invocar o trabalho de historiadores (historiadoras-mulheres) contemporâneas, estudiosas da literatura, cientistas políticas e sociólogas (Blanche Wiesen Cook, Carroll Smith- Rosenberg, Gloria Hull, Lillian Faderman, Julia Penelope, Joyce Trebilcot, Sheila Jeffreys, Margaret Cruikshank, Barbara Smith, Bonnie Zimmerman) para apoiar meu argumento de que essas são histórias “lésbicas”. Eu poderia detalhar comparações tópico por tópico entre a ficção contemporânea lésbica e essas histórias do século XIX. Mas este não é o lugar para tais discussões. E, além disso, para cada argumento, há um contra-argumento se a pessoa estiver disposta a discutir. Em vez disso, eu direi que eu sinto que essas histórias são histórias lésbicas<sup>70</sup>. (Koppelman, 1994, p. 2-3).

Essa experiência reflete a nossa anos depois, na década de 2010, em que o *queerbaiting*<sup>71</sup> parecia dominar a representação LGBTQIA+ da época, com ambos os lados argumentando sobre a sexualidade de personagens, principalmente, de seriados televisivos norte-americanos. Portanto, essa passagem é bem inovadora para sua época em sua atitude quanto a esses argumentos “apagadores”, preferindo deixar as discussões para ambientes mais acadêmicos, como este texto, em que o debate pode ser mais honesto.

Mesmo “Fedora”, bastante explícito, enfrentou por muito tempo esses questionamentos, tanto pela obra ser curta quanto por não termos acesso aos pensamentos da protagonista, como acontece em “Lilacs” [Lilases], conto anterior de Chopin também com forte teor lésbico/bissexual. Mariko Utsu em “Lesbian and Heterosexual Duality in Kate Chopin's Lilacs” (2010) [Dualidade Lésbica e Heterossexual em “Lilacs” de Kate Chopin], detalha como Bucher descreve estudiosos anteriores que simplesmente ignoravam qualquer possibilidade de

<sup>70</sup> “I could adduce evidence to ‘prove’ that these nineteenth- century stories are ‘lesbian’ stories; I could invoke the work of contemporary historians (herstorians), literary scholars, political scientists, and sociologists (Blanche Wiesen Cook, Carroll Smith- Rosenberg, Gloria Hull, Lillian Faderman, Julia Penelope, Joyce Trebilcot, Sheila Jeffreys, Margaret Cruikshank, Barbara Smith, Bonnie Zimmerman) to support my contention that these are ‘lesbian’ stories. I could detail point-by-point comparisons between contemporary lesbian fiction and these nineteenth-century stories. But this is not the place for such arguments. And besides, for every argument, there is a counterargument if someone is inclined to argue. Instead, I will say that these stories feel like lesbian stories to me” (Koppelman, 1994, p. 2-3).

<sup>71</sup> *Queerbaiting* vem da junção dos termos “queer” mais o verbo “to bait” (lançar uma isca), para descrever táticas, principalmente de campanhas de marketing, mas também de criadores de mídias de ficção audiovisual, para sugerir que ocorrerá relacionamento amoroso queer em suas histórias, porém com pouca ou nenhuma intenção de fazê-lo de fato, assim atraindo público da comunidade LGBTQIA+ enquanto mantém públicos possivelmente homofóbicos.

interpretação lésbica no conto. Em vez disso interpretando Fedora como uma solteirona reprimida sexualmente que desviava seus desejos para o Malthers errado. E, enquanto Koppelman (1994), talvez sarcasticamente, tenta dar um toque positivo a esse apagamento, ao indicar que a lesbianidade seria uma “solução” para o conflito da mulher que quer independência e intimidade, mas teme pender para um lado ou outro quando escolhe um homem; Bucher apresenta uma interpretação bissexual cis e uma trans masculina, argumentos tais que Utsu (2010) resume bem a seguir:

A aparência de Malthers, Bucher continua, mostra “androginia em vez de masculinidade” e sugere que Fedora, de alguma forma, equilibra o “conflito entre o que ela deseja de verdade, mulheres, e o que a sociedade diz que ela deve desejar, homens”. Para Bucher, a indecisão dela entre Malthers e a irmã dele é uma “fluidez ou imperativo bissexual” que não é um marco incomum de um despertar do desejo sexual. [Para aprofundar a interpretação lésbica de Bucher, o andrógino Malthers, o qual, apesar de tudo é, “em todo sentido: um homem”, constitui para Fedora a materialização de uma possível transgressão da linha entre os sexos. De acordo com Carroll Smith-Rosenberg, médicos americanos dos anos 1880 e 1890, sob a forte influência do sexólogo vienês Krafft-Ebing, focavam no tipo de comportamento social como o travestismo e a apropriação da conduta masculina em vez do comportamento sexual de fato em suas discussões sobre o lesbianismo. Com esse contexto histórico, o tempo passado por Fedora encantada por e a observar Malthers e acariciar as roupas dele representa sua preparação para e sua forma de conquistar esse caminho, essa possibilidade, de sua autorrepresentação como homem. Tendo visto, assim, a possibilidade, ela então segue o *script* heteronormativo e com firmeza beija a irmã de Malthers<sup>72</sup>. (Utsu, 2010, p. 302-303).

Todo esse trecho descreve, com o linguajar disponível a época, as várias possibilidades e interpretações possíveis quanto a sexualidade e/ou identidade de gênero de Fedora. Em tópicos futuros iremos apresentar argumentos tanto em favor quanto contra essas interpretações, mas destacamos que não há uma busca por uma “resposta definitiva”, mas sim por discutir o máximo de possibilidade possíveis, mostrando assim a riqueza do conto.

Por fim, é pelo conto permitir várias interpretações nesse sentido que o escolhemos, assim como pelos motivos listados até aqui e outros que ainda o serão no decorrer deste capítulo,

---

<sup>72</sup> “The appearance of Malthers, Bucher continues, shows ‘androgyny rather [than] masculinity’ and suggests that Fedora somehow balances the ‘conflict between what she truly desires, women, and what society says she must desire, men’. For Bucher, her vacillation between Malthers and his sister is a ‘fluidity or bisexual imperative’ that not uncommonly marks an awakening sexual desire. [To further Bucher’s lesbian interpretation, the androgynous Malthers, who nonetheless is ‘in every sense—a man’, constitutes for Fedora a materialization of the possible transgression of the line between the sexes. According to Carroll Smith-Rosenberg, American physicians of the 1880s and 1890s, under the strong influence of the Viennese sexologist Krafft-Ebing, focused on such social behavior as transvestism and the appropriation of male conduct rather than actual sexual behavior in their discussions of lesbianism. Against this historical background, Fedora’s infatuated time spent observing Malthers and caressing his clothes represents her preparation for, her groping toward, the possibility of her self-representation as a man. Having thus seen the possibility, she then follows the heteronormative script and firmly kisses Malthers’s sister” (Utsu, 2010, p. 302-303).

pois retoma-se esse assunto quando for relevante. Mesmo suas conotações negativas, como o abuso no final são temas interessantes de debate, como assuntos espinhosos costumam ser; servindo tanto para mostrar as visões lesbofóbicas de sua época quanto para iniciar uma possível discussão sobre a violência entre pessoas de dentro da própria comunidade LGBTQIA+, tópico ainda carente de exploração. Apesar de que destacamos que um aprofundamento do tema seria mais proveitoso advindo do estudo de obras que focam mais extensivamente nesses assuntos como, por exemplo, *Na casa dos Sonhos* (2019) de Carmem Maria Machado, em que esta trata, por meio da literatura, sobre o relacionamento abusivo que a autora viveu. A seguir continuamos nosso estudo abordando as notas de rodapé.

#### ***4.2.2 Explicações das notas de rodapé***

Como já falado, nossa abordagem envolve, em geral, aproximar o texto alvo da fonte, podendo assim transmitir o máximo de interpretações possível, algo interessante para um guia de leitura dos contos. Assim o fizemos, porém, em poucos casos, nossa tradução focou mais na forma da e na língua alvo pois valorizamos a experiência de leitura, buscando quando possível, manter a fluidez desta, mesmo que acarretasse perda de conteúdo, os quais complementamos e discutimos nas notas. Nestas, também expõe-se e/ou aprofundou-se a ampla gama de interpretações possíveis, recuperando sentidos perdidos ao traduzir. Decidimos também, quando fosse relevante, enfatizar e nomear a presença de possíveis interpretações conservadoras além das que favorecemos, as progressistas, mas apenas nos comentários e notas para que não ocupassem tanto espaço no texto do conto. Fizemos isso a fim de destacar que tais escolhas/interpretações/inclinações não são neutras, mas sim participam de um sistema de sentidos, seja do contexto de sua criação e/ou do de sua leitura. Expõe-se e discute-se tais aspectos para que não sejam vistos como acrílicos somente por fazerem parte da história, da literatura e da ideologia hegemônica, sendo assim passivamente aceitos; fazemos isso por valorizarmos a reflexão e debate explícito sobre estes pois argumentamos ser essencial ter e aprender a ter um pensamento crítico. E isso só se acentua caso este trabalho seja usado como forma de introdução para tais tópicos.

Separamos então, a seguir, as notas por temas envolvendo certas interpretações centrais para facilitar tanto a leitura quanto o argumento sobre a presença de tais aspectos no conto.



#### 4.2.2.1 A questão da idade

No parágrafo 3 e com a nota de rodapé 47, há uma descrição e comentários sobre não apenas a idade, mas também a atitude de Fedora quanto ao assunto. Uma mulher de trinta anos era considerada uma “spinster” [solteirona], termo com sentido pejorativo, pois indicava que esta passara tanto da idade esperada para se casar que provavelmente permaneceria solteira o resto da vida, falhando assim na principal função feminina da época. Porém Fedora não só se orgulha de sua idade, como também busca aparentar ser mais velha, acreditando que isso a torna mais sábia. O narrador até a ridiculariza por isso:

Quadro 26 – Trecho referente à idade – Parágrafo 3

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
P3: To be sure Fedora was old enough, from the standpoint of her sister Camilla and the rest of them. Yet no one would ever have thought of it but for her own persistent affectation and idiotic assumption of superior years and wisdom. She was thirty.	P3: Decerto Fedora era velha o bastante, em relação à sua irmã, Camilla, e ao resto deles. Entretanto ninguém nem notaria isso se não fosse por sua persistente afetação e imbecil suposição de ser superior em idade e sabedoria. Ela tinha trinta anos.

Fonte: elaboração própria.

Como pode-se notar, a tradução busca diminuir o escárnio do narrador, porém sem remover por completo o peso de suas palavras. Acrescentamos uma rima inexistente como forma adicional de amenizar as palavras do narrador, dando assim um toque de brincadeira a crítica.

Em “Traços despatriarcais de subversão da heteronormatividade em Fedora, de Kate Chopin” de Ana Paula de Castro Sierakowski, destaca-se a questão da idade, como a protagonista tanto não se preocupa quanto parece se orgulhar disso e, assim, tenta aparentar ter mais anos. Enquanto questões literárias como o papel do narrador nesse trecho serão tratadas em um tópico posterior, aqui especulamos sobre como tal atitude impacta em como vemos a personagem do ponto de vista da sexualidade. Na época, a idade de Fedora a rebaixaria no mercado matrimonial, porém é dito que “talvez [sua idade] nem fosse notada” indicando ou que ela parecia ser mais jovem ou que sua posição social e/ou financeira fosse o bastante para ainda atrair pretendentes. De qualquer forma, supomos então que o que a leva a ter tal atitude poderia ser justo uma vontade, consciente ou não, de ser percebida como indisponível ou até indesejável, ou seja, de não querer contrair matrimônio. Há outros motivos possíveis, porém, considerando o aspecto da sexualidade, pode-se interpretar tal atitude como uma falta de interesse por homens (interpretação lésbica/bissexual) e/ou por romance e sexo em si

(interpretação aromântica e/ou assexual), conjecturas apresentadas nos tópicos seguintes. Na nossa abordagem ao traduzir deixamos em aberto para permitir assim essas múltiplas possibilidades. Foram por tais motivos que se colocou uma nota de rodapé (a nota 47 acima mencionada) dando esse contexto adicional para que tal trecho não perdesse sua força semântica e assim passasse despercebido para uma audiência contemporânea, na qual a idade da mulher já não é mais tão fortemente associada a expectativa de ter contraído ou não matrimônio.

Há ainda mais um ponto a se tratar sobre esse assunto. Quanto a idade de fato, não há uma diferença grande entre Fedora e os irmãos Malthers (Fedora tem trinta anos e Malthers tem 23, com sua irmã não tendo a idade explicitada, porém, como a protagonista valoriza pessoas mais velhas e, como ela nada menciona sobre isso, podemos supor que os irmãos têm a mesma idade ou a irmã é mais nova). Porém, o texto, em alguns momentos, acentua tal diferença, não só aumentando, mas também criando uma hierarquia, e, assim, causando um desequilíbrio de poder que não existiria ali normalmente ou, ao menos, não de forma tão pronunciada quanto o texto faz querer parecer. Somente se pode especular se tal ilusão foi feita para criar tal aspecto negativo de forma a indicar que relacionamentos *queer* teriam tal viés abusivo inerentemente ou se assim foi feito justamente para indicar que tal presunção é uma ilusão preconceituosa. Explica-se: uma acusação recorrente contra a comunidade LGBTQIA+ é a da pedofilia. Todas as identidades já foram e/ou ainda são acusadas de tal crime, sendo por meio de ou sugerir a ocorrência de ataques de fato ou por meio do que chamam de “doutrinação”, ou seja, apenas expor a possibilidade de existirmos para que crianças *queer* possam se entender desde cedo. No caso deste texto, e como se perceberá com as notas de rodapé seguintes, a interpretação conservadora seria a de Fedora ser encaixada no que viria a ser o estereótipo da “lésbica predadora” (como já mencionado em capítulo anterior) a qual, dentre outras características, há a de se ter certo poder sobre e interesse por meninas mais novas; o que é uma interpretação possível, porém não a que enfatizou-se ao tratar do texto como um todo. Apontamos tal possibilidade como um aviso e as recriminamos explicitamente pois tais ideias já estiveram presentes por muitos anos pouco ou nada contestadas, gerando efeitos negativos no mundo real. Buscou-se então abrir espaço e apresentar novos caminhos por meio das interpretações transgressoras, como a de que Fedora se atrai pelos símbolos da masculinidade (e, com isso, temos uma possível interpretação trans, saindo do campo apenas da sexualidade e entrando no da identidade de gênero) do que pelo irmão em si tanto que só age de fato, sem hesitação e impulsivamente, com a irmã. A questão da predação se manteria de qualquer forma, só não viria da lesbianidade e sim dessa visão errônea do que é ser masculino,

o qual, na época, tinha mais fortemente como característica as ideias machistas de como homens (cis) deveriam agir, principalmente nas questões envolvendo romance. Outra explicação possível, mas menos provável, porém digna de nota, é a do código de silêncio da época, em que pessoas *queer* não poderiam arriscar falar de fato sobre seus desejos nem mesmo para conseguir consentimento, preferindo arriscar um ato que, caso aceito mesmo que instintivamente, garantiria certa “mutually assured destruction” [destruição mútua assegurada] caso não funcionasse, ou seja, evocando a suposição de que ambos teriam culpa e, assim, motivos para não denunciariam um ao outro. Porém, tal abordagem era mais comum entre homens, pois havia entre estes o medo da punição vinda da lei, enquanto casos de crimes equivalentes entre mulheres eram em geral escondidos e ignorados a fim de apagar a possibilidade de serem até conhecidos e, assim, nem ao menos chegavam ao ponto de poderem ser explicitamente recriminadas. Ou seja, Fedora poderia se beneficiar de tal silêncio caso fosse de fato uma predadora, como tais atitudes dela no conto apontam: o fato de insistir para ir buscar a jovem sozinha, de estarem num caminho ermo etc. Tal código de silêncio também propiciava abusos sexuais em geral, não apenas entre pessoas *queer*, sendo, na verdade, mais presente entre pessoas heterossexuais e, portanto, a reação da irmã de Malthers condiz com tal possibilidade.

Tendo apontado esse leque de interpretações e de explicações, seguimos com as outras notas de rodapé sobre esse assunto a fim de continuar a discussão:

Quadro 27 – Trecho referente à idade – Parágrafo 4

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
P4: And, as Fedora was tall and slim, and carried her head loftily, and wore eye-glasses and a severe expression, some of them—the silliest—felt as if she were a hundred years old. Young Malthers thought she was about forty.	P4: E, como Fedora era alta e esguia, com uma postura imponente, de óculos e expressão severa, alguns deles (os mais tolos) sentiam que ela tinha cem anos de idade. O jovem Malthers achava que ela tinha quase uns quarenta.

Fonte: elaboração própria.

Com a nota de rodapé 50, aponta-se a decisão de manter os números citados no texto-fonte já que a questão da idade tem sua importância, portanto, caso os números possam levar a alguma interpretação ou discussão, os mantivemos no texto alvo. Uma dessas possibilidades seria a de Malthers ver sim Fedora como mais velha do que é, porém, por propor uma diferença de idade muito menor do que os outros, pode-se assim supor que este ainda a consideraria como interesse amoroso, mesmo que um menos provável. Outro detalhe é que o narrador agora faz troça dos que veem Fedora como muito mais velha ao chamá-los de “os mais tolos”, o que pode indicar que essa visão de uma Fedora predadora especificamente devido a

aparentar/agir com mais idade pode ter sido intencionada como algo ridículo, ou seja, não era o proposto; e/ou era o objetivo ridicularizar tal suposição.

Com isso, seguimos para o próximo trecho relevante:

Quadro 28 – Trechos referentes à idade – Parágrafos 5 e 8

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
P5: She had known him eight years, since he was a lad of fifteen, and to her he had never been other than the lad of fifteen.	P5: Ela já o conhecia há oito anos, desde que era um rapazote de quinze, e, para ela, ele nunca fora nada além de um rapazote de quinze anos
P8: From that moment he began to exist for her.	P8: Daquele momento em diante, ele passou a existir para ela.

Fonte: elaboração própria.

Com as notas de rodapé 51 e 54, temos tanto a ênfase na idade de Malthers por meio da repetição de “rapazote de quinze”, mantida na tradução, quanto apontamos a valorização de Fedora da idade com o uso do verbo “existir” no parágrafo 8. Em ambas a tradução se manteve mais direta e simples, com apenas detalhes tendo sido considerados, como a repetição mencionada, por exemplo; sendo então o foco deste comentário mais o contexto que a tradução em si.

Na primeira nota, também apontamos a diferença de idade entre os dois e como, naquele século, isso seria um fator mais contra Fedora, assim como o jovem Malthers seria percebido como mais maduro do que o consideráramos ser hoje. Na segunda nota, tratamos da escolha pelo uso do verbo “existir” e como este indicaria que a questão da idade é mais que um capricho de Fedora, com seu interesse começando justamente a partir dessa epifania. Esse cenário de um despertar amoroso parece muito simples a princípio, mas, conforme aprofunda-se na questão, certa complexidade aparece. Por exemplo, dentre as várias possibilidades de interpretação temos a de Fedora ser assexual e/ou aromântica, assunto que expandiremos no próximo tópico, porém, aqui cabe apontar como tais sexualidades se relacionam pela experiência comum de um despertar romântico/sexual tardio, algo mais comum nessa parte da comunidade.

Por fim, há um último trecho relevante quanto a questão da idade:

Quadro 29 – Trecho referente à idade – Parágrafo 14

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
P14: “You know, dear child,” said Fedora, in her usual elderly fashion, “I want you to feel completely at home with us.” They were driving through a long, quiet, leafy road, into which the twilight was just beginning to creep. “Come to me freely and without reserve—with all your wants; with any complaints. I feel that I shall be quite fond of you.”	P14: – Sabe, querida criança... – começou Fedora, com seu jeito usual de anciã –Quero que se sinta completamente à vontade conosco. – elas estavam passando por uma rua longa, quieta e folhada, na qual o crepúsculo estava começando a vagarosamente invadir. – Venha a mim livre e sem reservas... com todas as suas vontades, com qualquer reclamação. Sinto que irei me afeiçoar a você.

Fonte: elaboração própria.

Com a nota de rodapé 66, brevemente expomos como a tradução do termo “elderly” mudou conforme descobrimos a importância da questão da idade no texto, então, mesmo querendo evitar interpretações conservadoras, nesse caso, acreditamos ser inevitável manter tal aspecto; tanto por valor como registro histórico desse tipo de ideia quanto por ser uma questão importante na história. Mesmo que nossas interpretações tendam em outra direção, não queríamos que tal parcialidade afetasse o texto a esse ponto.

Com isso, encerra-se a questão da idade e parte-se para outras interpretações.

#### 4.2.2.2 Interpretação assexual e/ou arromântica

Antes de começar este tópico, é ser necessário explicar brevemente a assexualidade e arromanticidade, pois estas são identidades bastante marginalizadas ao ponto de não serem ou serem pouco conhecidas até mesmo por membros da comunidade LGBTQIA+. Para tanto, usaremos os dois recursos principais sobre o assunto: o *site* da AVEN – *The Asexual Visibility and Education Network* [Associação de Visibilidade e Educação Assexual] e o da AUREA – *Aromantic-Spectrum Union for Recognition, Education, and Advocacy* [União do Espectro-Arromântico para o Reconhecimento, Educação e Endosso]; usando suas siglas em inglês por serem as mais conhecidas.

Resumidamente, assexualidade<sup>73</sup> é um termo guarda-chuva para várias sexualidades que tem em comum a questão de não sentirem a atração sexual (assexual) ou a sentir pouco (greyssexual) ou apenas em ocasiões específicas (demissexual). Para que allosexuais (quem não é assexual) entendam o que “atração sexual” aqui significa, é comum o uso do “split attraction model” [modelo de separação da atração], o qual separa a atração em tipos, com allosexuais em geral sentindo todos os tipos misturados, como se fossem um só,

<sup>73</sup> As informações desse parágrafo foram adaptadas e resumidas da página da AVEN (2025).

enquanto assexuais podem sentir só alguns ou nenhum. Por exemplo, a atração estética é o apreço pela aparência de uma pessoa; a atração romântica é querer uma relação romântica com uma pessoa; a atração sensual é querer tocar, beijar, abraçar, ou seja, compartilhar toques; e a atração sexual é querer ter relações sexuais com alguém; ou seja, enquanto para allosexuais todas as atrações podem ser apenas meios para um fim (o ato sexual), para assexuais os atos são fins em si mesmos, podendo ou não levar ao ato sexual.

É justo nesse último ponto que a confusão e incompreensão comumente acontece. Algumas dessas são: primeiro, confundir assexualidade com celibato, sendo que o último é uma decisão voluntária de se abster de sexo por motivos específicos, como os de aspecto religioso; enquanto pessoas assexuais podem fazer sexo, mas, em geral, só não tem interesse e/ou necessidade e/ou até repulsa pela prática, considerando-a, por vezes, no mesmo patamar de qualquer outra atividade física; segundo, assexualidade não é falta e/ou deficiência de libido, questão biológica e/ou psicológica; porém pode até haver os que não sentem ou sentem pouco, mas a diferença está em não sentir angústia pela falta e/ou nem a necessidade de praticar sexo, com os sentimentos negativos sobre tal aspecto vindo de fora, do preconceito da sociedade, em vez de serem internos, vindos de uma vontade de querer voltar/ter tais necessidades. É justo por compartilhar essa luta contra essa imposição da sociedade quanto ao que se deve sentir ou não, dentre outros aspectos, o motivo dos assexuais se encaixarem na comunidade LGBTQIA+. Tendo então esclarecido tais pontos, voltemos a questão da atração romântica, a qual assexuais podem sentir, e que será definida a seguir.

A arromanticidade<sup>74</sup> tem uma definição traduzida pelo AUREA, então a reproduzimos aqui:

Arromanticidade é uma orientação romântica que define pessoas que possuem uma experiência romântica diferente das expectativas normais da sociedade, normalmente por sentirem pouca ou nenhuma atração romântica, mas também por sentirem aversão ao romance ou desinteresse quanto a relacionamentos românticos (veja nosso glossário). A maioria das pessoas arromânticas não se apaixonam. Elas podem ou não gostar de atividades frequentemente vistas como românticas (como beijar), se sentirem desconfortáveis com romance, serem solteiras, ter um parceiro ou serem casadas – essas são características individuais que variam entre as pessoas arromânticas. (AUREA, 2025).

Uma das dúvidas frequentes são quanto a sexualidade, pois arromanticidade define o tipo de atração romântica que a pessoa sente, enquanto a sexualidade trata de pôr quem ou se se sente ou não atração sexual, ou seja, é possível ser de qualquer sexualidade, inclusive

---

<sup>74</sup> As informações dessa citação vieram dessa página da AUREA (2025).

heterossexual, e não sentir (arromântico) ou sentir pouca (greyromântico) ou em contextos específicos (demirromântico) a atração romântica, já que há outras atrações (inclusive a sexual, podendo-se ser allosexual e arromântico) e motivos (como econômicos, sociais, etc) para se ter um relacionamento afetivo com alguém. Com isso, entramos na questão intrincada dos debates sobre quanto a incluir ou não héteros na comunidade, complicação pela qual pessoas trans também passam.

Por fim, outro ponto em que a ignorância produz estereótipos negativos é a questão do amor, pois, devido a amato-normatividade, ou seja, pelo relacionamento amoroso ser posto num pedestal quanto a sua relevância em detrimento de outras formas de amar; questiona-se a capacidade de amar dessas pessoas. Por isso o AUREA tem uma resposta sucinta para a pergunta: “os arromânticos conseguem amar?”:

Arromanticidade não determina a capacidade de alguém de amar. A maioria dos arromânticos não sentem atração romântica e não se apaixonam. Mas há aqueles que podem sentir atração romântica (seja de maneira infrequente ou não-normativa) e que conseguem sentir amor romântico.

Existem, porém, diferentes formas de amar: amor familiar, amizades, parcerias, amor aos animais, amor pela natureza, etc. e a maioria dos arromânticos sentem um amor que não é romântico. (AUREA, 2025).

Com tais equívocos agora esclarecidos, pode-se voltar a discussão das notas de rodapé que levam a interpretações assexuais e/ou arromânticas de Fedora:

Quadro 30 – Trecho referente à nota 49

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
P4: The young people—her brothers’ and sisters’ guests, who were constantly coming and going that summer—occupied her to a great extent, but <b>failed</b> to interest her.	P4: Os jovens (os convidados de seus irmãos e irmãs, os quais estavam sempre indo e vindo naquele verão) a ocupavam bastante, mas <b>falhavam</b> em capturar sua atenção.

Fonte: elaboração própria.

Com a nota de rodapé 49, primeiro consideramos se tratar da questão da idade, com esse sendo o motivo para as pessoas da casa não lhe “interessarem”, porém, combinado com o que há mais a frente e com o uso específico do verbo aqui, desconfiamos de haver também outra interpretação. Afinal, “falhar”, implica em uma expectativa de que algo deveria ter acontecido, o que evoca ideias amatonormativas, ou seja, a imposição e elevação dos relacionamentos amorosos acima dos outros. Tal expectativa atinge principalmente pessoas assexuais e/ou arromânticas e, como o texto por vezes adota a perspectiva de Fedora, não surpreende que se desvie do que julgariam ser “falha dela” para que parecesse ser falha de

outros personagens. Já numa perspectiva realista, é bastante comum para pessoas dessa comunidade demorarem, se o puderem, a sentir e/ou perceber o interesse por alguém, como ocorre em sexualidades como a demissexual e greyssexual, em que há pouca ou específica atração sexual ocorrendo.

Quadro 31 – Trecho referente à nota 55

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
P8: She wanted him by her, though his nearness <b>troubled</b> her.	P8: O queria próximo de si, apesar de sua proximidade a <b>incomodar</b> .
P8: There was uneasiness, restlessness, expectation when he was not there within sight or sound. There was redoubled <b>uneasiness</b> when he was by— there was inward revolt, astonishment, rapture, self- contumely; a swift, fierce encounter betwixt thought and feeling.	P8: Havia desconforto, inquietação e expectativa quando ele não estava perto o bastante para ser visto ou escutado. Havia <b>desconforto</b> em dobro quando ele estava perto: havia revolta interior, assombro, êxtase, autodesprezo; um rápido e feroz confronto entre pensamento e sentimento.

Fonte: elaboração própria.

Com a nota de rodapé 55, destaca-se o uso de “troubled” [causou problemas, perturbou, incomodou, afligiu] que escolhemos traduzir como “incomodar” para aproximar do uso de “desconforto” usado com ênfase para descrever os sentimentos de Fedora no final do mesmo parágrafo e que “perturbou”, por exemplo, poderia não reforçar tão mais diretamente tais ideias. Dessa forma, reaproxima-se tais descrições dos sentimentos de medo e preocupação, mais próximos também das reações usuais da comunidade assexual/arromântica em seus primeiros contatos com o sentimento da atração sexual. Outro ponto em favor desta interpretação é que, enquanto para allosexuais o foco de dor maior em geral seria a distância e ausência de Malthers, aqui o incômodo maior vem da presença do rapaz e dos sentimentos que ele causa. Além disso, seguindo essa interpretação, Fedora estaria sentindo pela primeira vez o que “deveria” já ter sentido várias vezes, segundo os padrões sociais, na adolescência. Mesmo que o conceito de adolescência fosse diferente do atual, certa expectativa de ela já saber lidar com isso ainda existia mesmo que em menor intensidade. Na nota de rodapé seguinte, temos tal sentimento exacerbado com a repetição da palavra “uneasiness” [desconforto], na verdade, como apontamos, em triplo, enfatizando que essa é a emoção principal. Por vezes e, principalmente na primeira vez, sendo algo novo e desconhecido, a atração sexual causa nas pessoas assexuais que a podem sentir mais sentimentos negativos do que positivos quando/se a sentem. Se considerarmos Fedora sob essa perspectiva, seu conflito ganha nova camada, pois acentua sua desconexão com o que a sociedade (e talvez até ela) espera de si. Por outro lado, é possível alegar que tal conflito é parte da confusão do primeiro amor, porém, foquemos nos sentimentos listados, assim como no final, em que se aponta um debate entre razão e emoção.



Por que há conflito? Porque a razão de Fedora a estaria instigando a negar tais sentimentos se considerarmos a emoção a favor de ir atrás de Malthers? Seria só a questão da idade? Mas é justo a idade que inicia tais sentimentos e parece ser o único fator presente explicitamente, com apenas o subtexto apresentando uma alternativa: seu medo ser o de perder o controle de si. E, enquanto o que vem a seguir parece indicar a primeira (e que trataremos no tópico seguinte), pouco depois, ainda no mesmo parágrafo, temos de novo um desvio mais transgressor em favor da segunda ideia, como vemos a seguir:

Quadro 32 – Trecho referente à nota 59

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
P9: She felt a desire to see the girl, to be near her; as unaccountable, when she tried to analyze it, as the impulse which drove her, and to which she often yielded, to touch his hat, hanging with others upon the hall pegs, when she passed it by.	P9: Ela desejava ver a garota, estar perto dela; quando ela tentava analisar era algo tão inexplicável, quanto o impulso que a guiava, e ao qual ela frequentemente cedia, de tocar o chapéu dele, pendurado com outros nos ganchos na parede, quando passava por ele.

Fonte: elaboração própria.

Consideramos importante discutir a possível interpretação presente nesse trecho neste tópico, pois trata da questão da libido e, mais especificamente, de haver aqui uma possível metáfora para masturbação. Então, tratamos disso aqui, pois, como já dito, é um entendimento errôneo do senso comum pensar que pessoas assexuais não sentem desejo, quando isso é apenas uma interpretação simplista do que significa sentir “atração sexual”, o que de fato assexuais não sentem ou sentem pouco ou em situações específicas. Porém, a libido, é algo mais biológico, havendo diferentes maneiras para que assexuais lidem com ela, sendo uma delas a masturbação. Com a nota de rodapé 59, explicamos como essa metáfora pode ser entendida. Primeiro, há o impulso, que para alguém o sentindo pela primeira vez, parece inexplicável, de tocar não só as roupas, mas, primeiramente, o chapéu de Malthers. Aqui, precisamos apontar (e é algo discutido em outro tópico) que o nome da protagonista, Fedora, é também o nome de um tipo de chapéu, um muito usado por homens da época, portanto, o chapéu aqui poderia ser um fedora, evocando assim a ideia de que Fedora, ao tocar um fedora, estaria, na verdade, se tocando. Na frase seguinte temos a cena mais explícita dela cheirando as dobras do casaco, sobre a qual trataremos no tópico seguinte, porém, só pelo momento aqui ser menos óbvio, não pode, por isso ser descartado. É bem possível que este o seja assim sutil justamente para que passe despercebido de olhos que o censurariam e julgariam.

Por fim, saímos um pouco do campo da atração sexual e focamos na romântica com o trecho e nota seguinte:

Quadro 33 – Trecho referente à nota 62

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
P11: Fedora had never seen her before; but if there had been a hundred, she would have known the girl.	P11: Fedora nunca a vira antes; mas se esta estivesse dentre mil pessoas, a teria reconhecido mesmo assim.

Fonte: elaboração própria.

Com a nota de rodapé 62, apontamos a forte e, até clichê, conotação romântica do trecho acima, sendo a mais explícita do tipo no texto. Apesar que a passagem pode ser apenas para enfatizar a semelhança entre os irmãos, porém, como discutiremos depois num tópico específico, é possível que eles não fossem tão parecidos assim, o que penderia tal trecho em favor de Fedora ser uma mulher lésbica ou bissexual que racionaliza tais sentimentos pela irmã como espelhamento do que acreditaria sentir pelo irmão, algo que trataremos melhor no tópico seguinte. Aqui, entretanto, foca-se na questão do romance. O desejo está presente inegavelmente no texto, mas e o amor? Para os que consideram a atração sexual como fator essencial para o romance (principalmente os allosexuais), então a resposta seria sim, Fedora está apaixonada, só não temos certeza por quem. Tal hipótese ganha então força com esse trecho e pelo nome inicial do conto, “The falling in love of Fedora” [O enamoramento de Fedora/Fedora se apaixona], encontrado em uma das coletâneas e do qual fala-se mais quando se discutir o título. Entretanto, este foi mudado em algum momento, virando só o nome da protagonista, e, assim, indicando que o foco da história poderia ser mais nela e não mais o romance. Do mesmo jeito, se tirado esse trecho, o caso em favor da existência da atração romântica também se enfraquece, ainda mais numa perspectiva *queer*. Considerando o modelo de separação da atração, mostramos que é possível sim sentir atração sexual sem sentir atração romântica, com isso até sendo aceito entre allosexuais, porém em geral sendo considerado um traço da masculinidade (algo que então deporia em favor da interpretação trans masculina); já o oposto, sentir atração romântica sem a sexual é visto como algo incomum e até difícil de entender da perspectiva hegemônica, pois, para muitos, principalmente allosexuais, não há romance se não houver também desejo e, principalmente, sexo. Fedora ainda não chega nesse ponto transgressor, mas é inovador por trazer o que poderia ser interpretado como uma personagem feminina sentindo mais atração sexual do que romântica, ainda mais no que poderia ser visto como um “primeiro amor”, ou, talvez até uma “primeira paixão”.

#### 4.2.2.3 Outras interpretações

Quadro 34 – Trecho referente à nota 57

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
P9: Fedora could hardly explain to her own satisfaction why she wanted to go herself to the station for young Malthers' sister.	P9: Fedora mal conseguia explicar até para si mesma o porquê de querer ir à estação buscar a irmã do jovem Malthers.

Fonte: elaboração própria.

Com a nota de rodapé 57, volta-se para o começo do parágrafo nove para destacar como a estrutura do texto: em que começa-se com a decisão de Fedora de buscar a irmã de Malthers, desvia-se para explicar que há um possível desejo desta pelo jovem Malthers, para agora voltar ao assunto inicial, porém indagando suas motivações; indicaria uma possível conexão entre tais fatos, sendo a mais evidente a de que o desejo por um irmão levou a busca “inexplicável” de se aproximar da irmã deste. Socialmente e, ainda mais na época, é até esperado tal aproximação, sendo comum desejar a aprovação dos parentes quando se quer se relacionar e, futuramente, “entrar para a família”. Porém, nesse caso, descobre-se ao fim do texto que tal desejo não é fraternal como era o esperado, tornando o beijo uma reviravolta no aspecto narrativo, pois quebrou a expectativa, ainda mais do público do século XIX.

Antes de tratar mais dessas questões da narrativa, algo que terá seu próprio tópico, voltemos para a cena do casaco, a qual, como já dito, pode ser vista como tendo aspecto, se não sexual, ao menos sensual:

Quadro 35 – Trecho referente à nota 60

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
P9: Once a coat which he had discarded hung there too. She handled it under pretense of putting it in order. There was no one near, and, obeying a sudden impulse, she buried her face for an instant in the rough <b>folds</b> of the coat.	P9: Certa vez, um casaco que ele não queria mais estava pendurado lá também. Ela pegou o casaco fingindo que o estaria arrumando. Não tinha ninguém por perto e, obedecendo a um súbito impulso, enfiou seu rosto por um instante nas <b>dobras</b> ásperas do casaco.

Fonte: elaboração própria.

Com a nota de rodapé 60, explica-se que “folds” tem um significado secundário, pois, além de “dobras/dobrado” a palavra também é usada para se referir aos lábios do órgão sexual feminino externo. Ou seja, tal associação tanto reforça a interpretação anterior da masturbação, sendo o uso de roupas da outra pessoa para excitação algo viável, quanto pode indicar o desejo por mulheres, reforçando a interpretação lésbica/bissexual.

Quadro 36 – Trecho referente à nota 64

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
P12: The suggestive resemblance of the girl to her brother was vivid, poignant even to Fedora, realizing, as she did with a pang, that familiarity and custom would soon blur the image.	P12: A semelhança sugestiva entre a garota e o irmão era vívida, pungente até mesmo para Fedora, percebendo, com uma pontada de dor, que familiaridade e hábito em breve iriam embaçar a imagem.

Fonte: elaboração própria.

Com a nota de rodapé 64, aponta-se que, na nota de rodapé anterior, o trecho parece negar a semelhança entre os irmãos ao citar como esta é composta mais de traços comuns a todos os gêneros ou até mesmo comum a família Malthers; porém, aqui, logo se renega isso e se reafirma a semelhança de novo. Tais desvios, então, parecem ser menos uma simples coincidência, ainda mais considerando que a dita “explicação” dada neste trecho não é tão direta quanto parece à primeira vista. Primeiro, diz-se que Fedora pode não ser confiável nesse quesito [até mesmo para Fedora] e, ao fim, tem-se a ideia de misturar os irmãos, por meio do uso de “blur” [embaçar]. O reforço desta ideia pode então ser a razão de sua presença nesse trecho e seria uma forma de acobertar interpretações escandalosas para a época, pois, ao “embaçar as imagens”, sutilmente não se retira de todo a imagem da irmã, mas sim a adiciona a do irmão, combinando-as. Com isso, na verdade, se mantém a ideia de ambiguidade, e, além disso, a ideia de misturá-los ao ponto de não se distinguir um do outro, assim evocando a ideia de pansexualidade, em que o gênero da pessoa não é um fator ou é um fator pouco relevante para que ocorra a atração sexual/romântica.

Por fim, há a questão ideológica apontada na notas seguinte, tratando de como a perspectiva hegemônica e machista da época poderiam ser a causa do abuso presente ao fim do texto:

Quadro 37 – Trecho referente à nota 61

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
P10: But her bearing—elegant, composed, reserved— <b>betrayed nothing emotional</b> as she tramped the narrow platform, whip in hand, and occasionally offered a condescending word to the mail man or the sleepy agent.	P10: Mas sua postura (elegante, composta e reservada) <b>não entregava nada de suas emoções</b> conforme ela pisoteava a estreita plataforma, chicote na mão, e, por vezes, oferecia uma palavra condescendente para o carteiro ou um funcionário sonolento.

Fonte: elaboração própria.

Com a nota de rodapé 61, trata-se da questão do abuso por meio das atitudes de Fedora com outros personagens e da ideologia que isso evoca, mostrando que sua atitude emocional é apenas reflexo dos ideais que valoriza no aspecto racional.

A descrição da paisagem presente pouco antes do primeiro trecho acima, sendo a única feita em detalhes, salta aos olhos e assim desconfia-se de sua relevância, a qual supomos ser a de expor que Fedora, apesar de gostar do mundano, não se permite sentir isso e muito menos demonstrar, tratando com descaso o ambiente e pessoas ao redor como ocorre no fim do parágrafo. E, mesmo se tal desprezo for pela classe das pessoas, há ainda a ligação com o trabalho que fazem, mantendo a conexão entre o corporal e a classe social. Isso então a conecta com o campo de significados da razão, visto como sendo, do ponto de vista de ideologias tradicionalistas, como algo superior e elevado, em detrimento da emoção, conectada ao corpo e a terra. Quanto ao viés de gênero, em tais pensamentos tradicionalistas, Fedora seria entendida como alguém que, apesar de internamente ter emoções “ditas femininas”, sua performance de gênero penderia para o “tradicionalmente masculino”. Fica então mais congruente o abuso a seguir, pois ela não só buscava o masculino, mas, especificamente seus aspectos mais tóxicos. O problema, então, não seria o gênero ou o apreço pela razão, mas sim colocar tais aspectos em hierarquia, valorizando um em detrimento do outro, o que leva a desumanização e, eventualmente a violência aparentemente “justificada” contra o outro.

Com isso encerra-se esse tópico, as notas não aqui citadas serão discutidas nos tópicos seguintes por serem mais relevantes para as discussões neles presentes.

#### ***4.2.3 Dificuldades tradutórias***

Houve principalmente dois tipos de dificuldades, a primeira foi devido a certos termos e expressões que vemos como inusitadas por serem de uso incomum em ambas as línguas, principalmente na língua fonte, e que podem ser interessantes para expressar mais sobre a história e levar a novas interpretações, as quais apresentam-se aqui e as quais tentou-se expressar ao máximo no texto alvo. A outra dificuldade foi quanto à pontuação, a qual a proposta de manter o texto próximo da língua fonte mesmo que causasse estranheza precisou ser deixado de lado ao menos nesse aspecto, o qual justifica-se no tópico sobre esse assunto.

##### ***4.2.3.1 Usos inusitados de palavras/expressões***

No primeiro parágrafo, há dois pontos interessantes:

Quadro 38 – Uso de *past perfect*

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
P1: Fedora <b>had determined</b> upon driving over to the station herself for Miss Malthers.	P1: Fedora <b>tinha decidido</b> que ela mesma dirigiria até a estação para pegar a srta. Malthers.
	P1: Fedora <b>decidira</b> que ela mesma dirigiria até a estação para pegar a srta. Malthers.
	P1: Fedora <b>determinara</b> que ela mesma dirigiria até a estação para pegar a srta. Malthers.

Fonte: elaboração própria.

O uso de *past perfect* [passado particípio/passado perfeito] aqui é interessante, pois tal tempo verbal é usado para indicar uma ação que ocorre antes de outra ação no passado. Portanto, seu uso indica que a história começa num passado um pouco distante, com o texto a seguir sendo no *simple past* [passado simples]. No português, o tempo verbal mais próximo é o passado mais-que-perfeito, o qual usamos aqui na forma do indicativo simples (decidira) em vez do composto (tinha decidido), que fora nossa primeira opção, por ser o mais comum na língua falada. Como apontou-se no tópico anterior, tal desvio temporal pode ter certa importância para interpretações específicas na narrativa, portanto, buscamos manter isso por ser possível, mesmo que ficasse um pouco formal. Por último, houve a mudança para o verbo “determinar”, não tão comum nesse tipo de construção frasal, mas por ter e reforçar tanto o sentido “de ser ela a pessoa que tomou a decisão”, como de ser “uma ordem”, “algo que não poderia ser facilmente questionado”, o escolhemos mesmo que houvesse alguma estranheza.

Por fim, também consideramos uma coincidência interessante, não mencionada nos comentários sobre Desirée, começar também esse conto com uma mulher de certa idade “dirigindo” para algum lugar. Aqui, tal cena tem bem mais força e importância na narrativa que no outro conto, porém ambos, em conjunto, podem ser o estopim para uma investigação quanto a se imagens similares aparecem mais vezes na obra de Chopin, levando assim a uma análise mais concreta da inclinação da autora por personagens decididas e que controlam (ao menos inicialmente) seus destinos, literal ou metaforicamente.

No parágrafo 4:

Quadro 39 – Uso de *treasured*

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
P4: Fedora had too early in life formed an ideal and <b>treasured</b> it.	P4: Fedora, bem cedo em vida, definira um ideal e o <b>guardara próximo ao peito</b> .

Fonte: elaboração própria.

Para traduzir, pensou-se no sinônimo “cherished” [apreciar/cuidar] primeiro e chegamos na ideia de “e cuidado dele [do ideal] próximo ao peito”, mas queríamos manter a

ideia de riqueza/algo de valor pecuniário de “treasured” [que vem de *treasure*: tesouro] então mudou-se para “e o guardado próximo ao peito”, o que deixa mais amplo e ainda tem o benefício de poder tirar “dele”, mantendo a concisão no texto, aspecto que priorizou-se quando fosse possível.

Quadro 40 – Trecho referente à nota 48

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
P4: By this ideal she had measured such <b>male beings</b> as had hitherto <b>challenged</b> her attention, and needless to say she had found them wanting.	P4: De acordo com tal ideal ela medira os <b>seres do sexo masculino</b> que, até então, haviam <b>desafiado</b> sua atenção e, era desnecessário dizer, os julgara insatisfatórios.

Fonte: elaboração própria.

Usamos “seres do sexo masculino” pois tanto “homem” quanto “macho” reduzem as possibilidades interpretativas da frase, então, para manter tal amplitude, usou-se tal termo mesmo ficando pouco “natural”, ou seja, afetando a imersão do texto. Sierakowski em seu texto sobre despartriacialização, comenta como tal escolha pode indicar um viés biologizante, mas buscando subvertê-lo, mostrando como Fedora não sentia o que acreditavam na época que as mulheres naturalmente sentiam pelos homens (Sierakowski, 2022). Nesse caso, uma tradução alinhada com tal interpretação escolheria o termo “macho”, porém, como nossa tradução busca ampliar e não limitar interpretações, decidiu-se pelo uso da nota de rodapé (a de número 48) comentando tal possibilidade, com a expansão da análise aqui para explicar nossa visão e decisão quanto ao assunto.

Já para traduzir “challenged” [na forma verbal significa: convidar alguém para um desafio/disputa; desafiar] queríamos manter certa estranheza da escolha, mas também evitar nova retirada da imersão, já presente no uso do termo anterior, procuramos então que fosse algo notável, porém não incômodo. Porém, no fim, tivemos que nos contentar com o uso de “desafiar”, mesmo que causasse mais estranheza do que gostaríamos, pois manter o sentido nos era mais importante neste caso, por se alinhar com as interpretações transgressoras tratadas no tópico anterior.

Outro ponto nesse sentido, é como tal trecho nos traz uma subversão do esperado pelo machismo, ainda mais o da época, ou seja, que mulheres fossem julgadas como sendo insatisfatórias ao serem avaliadas. Porém o que ocorre aqui é justo o uso dessa perspectiva desnecessariamente cruel para os homens, expondo como tais julgamentos não fazem sentido real e, muito menos, emocional, ainda mais quando se trata de relacionamentos, sejam amorosos ou não.

No parágrafo 6:

Quadro 41 – Trecho referente à nota 52

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
P6: But that afternoon, looking up into his face, <b>the sudden realization came home to her</b> that he was a man—in voice, in attitude, in bearing, in every sense—a man.	P6: Porém, naquela tarde, olhando para cima para encará-lo, <b>deu-se conta repentinamente</b> de que ele era um homem: em voz, em atitude, em postura, em todos os sentidos; um homem.

Fonte: elaboração própria.

Aqui houve perda de sentido, então apontamos na nota 52 que a epifania que Fedora teve “came home to her”, ou seja, algo como se a descoberta pudesse ter “ido para sua casa para ela (como uma segunda presença)” ou “mesmo fosse um presente dado a ela, que chegou até a casa dela/foi para a casa dela”. Sendo o termo “home” (lar) o inusitado nessa tipo de frase, ainda mais considerando que nem a ideia de casa, muito menos de lar, está presente no conto. Seria então esse lar uma metáfora para falar da própria Fedora? Se assim o for, então a epifania a seguiu até seu interior, seu lugar seguro, como um lar devia ser? Essas são apenas algumas das perguntas que se pode fazer sobre tal palavra sendo que apenas ter acesso ao texto alvo, sem notas e comentários, omitira tal possibilidade.

Nos parágrafos 7 e 11 há o uso do mesmo termo:

Quadro 42 – Trecho referente à nota 53

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
P7: She kept thinking of his face, and every <b>trick</b> of it after he passed on.	P7: Ela continuou pensando em seu rosto, em cada <b>artifício</b> deste desde que ele se foi.
P11: There was the subtle play of feature, the elusive <b>trick</b> of expression, which she had thought peculiar and individual in the one, presenting themselves as family traits.	P11: Havia o sutil brincar dos traços, um fugaz <b>artifício</b> da expressão que ela pensara ser peculiar e individual em um, mas que se apresentava como atributos familiares.

Fonte: elaboração própria.

Com a nota de rodapé 53, há a questão da tradução de “trick” [truque, pegadinha, algo que prende a atenção, rouba a atenção, intriga] para descrever um rosto, algo inesperado, podendo afetar a imersão, algo que se buscou evitar, como já mencionado. Procuramos então sinônimos de truque e “artifício” pareceu o mais propício para nosso contexto. Assim sendo, foi esse o termo escolhido. Não nos ocorreu motivo específico para a repetição deste no uso da descrição dos Malthers, mas é algo que pode intrigar outros para que se o descubra, então apontamos aqui.

No parágrafo 9:



Quadro 43 – Trecho referente à nota 58

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
P9: Fedora could hardly explain to <b>her own satisfaction</b> why she wanted to go herself to the station for young Malthers' sister.	P9: Fedora mal conseguia explicar <b>até para si mesma</b> o porquê de querer ir à estação buscar a irmã do jovem Malthers.

Fonte: elaboração própria.

Aqui acrescentou-se uma nota para indicar a omissão de “to her own satisfaction” [para seu próprio contento/satisfação], ou seja, ela não apenas tinha dificuldade em criar uma explicação para sua decisão, como tal argumento, quando elaborado, não a contentava. Decidimos omitir tal descrição pois incluí-la poderia afetar a imersão, sendo que quando fosse possível propunha-se uma experiência de leitura mais simples e direta; ainda mais inicialmente, para se veja o texto como um todo primeiro, deixando um aprofundamento para o fim do texto ou em uma releitura deste, com o todo em mente para que, somente depois, este possa ser destrinchado. Incluiu-se então uma nota de rodapé (número 58) para esclarecer tal ponto.

No parágrafo 13:

Quadro 44 – Trecho referente à nota 65

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
P13: She had been to college with Camilla, and spoke somewhat of their friendship and <b>former</b> intimacy.	P13: Ela estudara na faculdade com Camilla e falou um pouco de sua amizade e <b>anterior</b> intimidade, <b>vinda de longa data</b> .

Fonte: elaboração própria.

“Former”, no dicionário Webster de 1844, significava:

1. Antes no tempo; antecedendo outrem ou outra coisa em ordem no tempo; o oposto de “o último a ser referenciado” [...]. 2. Passado, e, com frequência, antiquado, passado distante [...]. 3. Próximo do começo; precedente; como se a parte antecedente de um discurso ou argumento. 4. Mencionado antes de outrem<sup>75</sup>. (Webster, 1844d).

Ou seja, pode indicar tanto “um relacionamento anterior” como “um relacionamento antigo, de longa data e/ou duração”. Então, acrescentou-se “vinda de longa data” e explicamos isso na nota de rodapé de número 65.

No parágrafo 15:

<sup>75</sup> “1. Before in time; preceding another or something else in order of time; opposed to latter [...]. 2. Past, and frequently ancient, long past [...]. 3. Near the beginning; preceding; as, the former part of a discourse or argument. 4. Mentioned before another” (Webster, 1844d).

Quadro 45 – Trecho referente à nota 67

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
P15: She had gathered the reins into one hand, and with the other free arm she <b>encircled</b> Miss Malthers' shoulders.	P15: Ela passara as rédeas para uma mão e <b>envolveu</b> os ombros da srta. Malthers com o outro braço.

Fonte: elaboração própria.

A nota, de número 67, foi feita pois “encircled” significa: “Envolto com um círculo, abarcado, cercado, abraçado”<sup>76</sup>; e, dessas opções, as que não afetariam tanto a fluidez do texto seriam as duas últimas, porém, são opções com conotações opostas, de tal forma que a escolha de uma implicaria nesse sentido extra sendo adicionado a história. Como foi falado antes, tendemos para uma interpretação transgressora, portanto, nos inclinamos a escolher “abraçar”, fazendo a consideração de tentar diminuir seu aspecto positivo e/ou romântico no que se pudesse e, por isso, escolhemos um sinônimo, no caso, “envolver”. Com isso, não pretende-se desconsiderar a questão do abuso que ocorre logo em seguida, tanto que inclui-se explicitamente isso na nota de rodapé, mostrando que não é por focar num aspecto que ignoraríamos outro.

Além disso, é um aspecto complexo e difícil de discutir do abuso sexual que o desejo e/ou o prazer sexual podem estar presentes, complicando os sentimentos e a culpa que a vítima sente ao considerar o assunto. Outro aspecto que complexifica a questão é a sexualidade, pois tais toques entre mulheres em geral são despidos de carga erótica, com toques sendo mais aceitos e, portanto, interpretados geralmente como sendo pertencente a esfera fraternal em vez de poder ter viés sexual. Isso até dificulta o entendimento de tais sentimentos em si, no caso de pessoas lésbicas e bissexuais, seja a situação consensual ou não. Por meio da literatura a presença de tais cenários poderia então facilitar o entendimento de tais emoções assim como até o descobrimento da existência destas. O desconforto e complexidade que tal leitura podem causar são uma adição às possibilidades de discussão e análise, criando uma abertura para começar o debate de tais assuntos e sobre como pode-se tratar e lidar com tais sentimentos de forma saudável e positiva.

No parágrafo 17:

Quadro 46 – Trecho referente à nota 68

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
P17: Malthers' sister appeared <b>astonished</b> , and not too well <b>pleased</b> .	P17: A irmã de Malthers pareceu <b>perplexa</b> e não muito <b>satisfeita</b> .

Fonte: elaboração própria.

<sup>76</sup> “Surrounded with a circle; encompassed; environed; embraced” (Webster, 1844c).

O começo do último parágrafo tem a reação da srta. Malthers descrita por duas palavras de significado interessante. Primeiro, “astonished” significa: “surpreendido; confundido por medo, surpresa ou admiração”<sup>77</sup> e “pleased” significa: “gratificado; afetada com sensações ou emoções agradáveis”<sup>78</sup>, com a adição de “not too” [não muito] antes, diminuindo assim sua carga positiva. Quanto a primeira, teve-se duas opções próximas, mas sutilmente diferentes, há “perplexa”, nossa escolha inicial, e “surpresa”, com a diferença sendo principalmente o grau de intensidade da emoção, com a primeira opção sendo mais carregada nesse aspecto semântico. Enquanto o uso de “not too well pleased” busca claramente amenizar a situação, parecendo até desconsiderar a seriedade desta. Na nota de rodapé 68 apontou-se esse segundo aspecto, sugerindo que foi feito ou para acobertar Fedora ou para indicar o quão cruelmente sexista a sociedade era, ao ponto de tratar o abuso sexual de mulheres como algo que deviam fingir não as afetar, sendo possivelmente considerado como simples “inconveniência cotidiana” e, portanto, esperadas. Nós tendemos para que seja a segunda opção, portanto, para manter o contraste entre ambos os termos, decidimos pelo uso de “perplexa” e “não muito satisfeita”, pois propomos que tal oposição, pode também ser uma forma de criticar tais ideias sexistas mesmo que sutilmente.

#### 4.2.3.2 Pontuação

Quanto as pontuações, em geral, apenas as ajustamos para que se encaixassem às regras da língua portuguesa. A exceção foi quanto ao uso dos travessões no meio das frases, não para indicar a fala do personagem, mas um uso similar ao da vírgula, a fim de dar ênfase. Este tipo de uso, no português, é feito mais pelos parênteses e/ou dois pontos. Como a proposta era manter o texto o mais próximo possível ao texto fonte, de início, mantivemos os travessões e apenas numa ocasião, ao final do texto, os retirávamos. Entretanto, conforme aprofundou-se o estudo e análise do texto, decidimos pela retirada dos travessões, substituindo-os pelos outros pontos de acordo com o que fizesse mais sentido em cada trecho. No Quadro 47, mostra-se essa mudança:

<sup>77</sup> “[...] amazed; confounded with fear, surprise, or admiration” (Webster, 1844b).

<sup>78</sup> “[...] gratified; affected with agreeable sensations or emotions” (Webster, 1844f).

Quadro 47 – Alterações na pontuação em duas versões da tradução

1ª VERSÃO DA TRADUÇÃO	2ª VERSÃO DA TRADUÇÃO
P2: Apesar de um ou outro parecer decepcionado com a ideia – principalmente seu irmão – ninguém a opôs.	P2: Apesar de um ou outro parecer decepcionado com a ideia (principalmente seu irmão) ninguém a opôs.
P4: Os jovens – os convidados de seus irmãos e irmãs, os quais estavam sempre indo e vindo naquele verão – a ocupavam bastante, mas falhavam em capturar sua atenção.	P4: Os jovens (os convidados de seus irmãos e irmãs, os quais estavam sempre indo e vindo naquele verão) a ocupavam bastante, mas falhavam em capturar sua atenção.
P4: Ela se preocupava com o conforto deles – na ausência de sua mãe – e tomava conta da saúde e bem-estar dos convidados; coordenava a diversão, da qual nunca participava.	P4: Ela se preocupava com o conforto deles (na ausência de sua mãe) e tomava conta da saúde e bem-estar dos convidados; coordenava a diversão, da qual nunca participava.
P4: E, como Fedora era alta e esguia, com uma postura imponente, de óculos e expressão severa, alguns deles – os mais tolos – sentiam que ela tinha cem anos de idade.	P4: E, como Fedora era alta e esguia, com uma postura imponente, de óculos e expressão severa, alguns deles (os mais tolos) sentiam que ela tinha cem anos de idade.
P6: Porém, naquela tarde, olhando para cima para encará-lo, deu-se conta repentinamente de que ele era um homem –em voz, em atitude, em postura, em todos os sentidos – um homem.	P6: Porém, naquela tarde, olhando para cima para encará-lo, deu-se conta repentinamente de que ele era um homem: em voz, em atitude, em postura, em todos os sentidos; um homem.
P8: Havia desconforto em dobro quando ele estava perto -havia revolta interior, assombro, êxtase, autodesprezo; um rápido e feroz confronto entre pensamento e sentimento.	P8: Havia desconforto em dobro quando ele estava perto: havia revolta interior, assombro, êxtase, autodesprezo; um rápido e feroz confronto entre pensamento e sentimento.
P10: Mas sua postura -elegante, composta e reservada- não entregava em nada de suas emoções conforme ela pisoteava a estreita plataforma, chicote na mão, e, por vezes, oferecia uma palavra condescendente para o carteiro ou o funcionário sonolento.	P10: Mas sua postura (elegante, composta e reservada) não entregava em nada de suas emoções conforme ela pisoteava a estreita plataforma, chicote na mão, e, por vezes, oferecia uma palavra condescendente para o carteiro ou o funcionário sonolento.

Fonte: elaboração própria.

O parágrafo 6 trouxe maior dificuldade, pois a repetição da palavra “homem” tornava difícil o uso dos parênteses e mesmo dos dois-pontos, a escolha feita então também precisou da adição de um ponto-vírgula para evitar confusão no entendimento do texto.

Em conclusão, decidimos por tal mudança pois, apesar de ser possível manter certo estranhamento, principalmente devido a proximidade ao texto fonte, tais aspectos não são gratuitos. Sua função é, principalmente, dentre outras, evitar invisibilização, expondo assim o papel do tradutor no texto, além de possibilitar interpretações vindas mais diretamente do texto fonte. Porém, nosso texto já tenta promover isso em questões de conteúdo, então, na forma, acreditamos ser possível mais flexibilidade, já que tais sinais teriam, nesse caso, funções similares, podendo ser mais facilmente intercambiáveis. A justificativa é, portanto que, apesar de invisibilizar o tradutor nesse aspecto, estaríamos destacando uma língua por vezes considerada “subalterna” e a busca de elevar tais vozes poderia se encaixar na nossa perspectiva progressista.

#### 4.2.4 O uso de certos recursos literários

Nesse tópico reuniu-se pontos relacionados as características da narrativa, primeiro sobre o título e, em segundo, sobre vários pontos que não eram extensos o suficiente para comporem tópicos singulares próprios.

##### 4.2.4.1 Sobre o título

O conto “Fedora” no livro *Two friends and other nineteenth-century lesbian stories by American Women Writers* (1994) [Duas amigas e outras histórias lésbicas do século XIX escritas por Autoras Norte-Americanas] de Susan Koppelman é listado como sendo um “esboço” e tem um título diferente: “The Falling in Love of Fedora” [O enamoramento de Fedora/Fedora se apaixona], um nome bem mais explícito do que o de outras coletâneas e fontes mais recentes, além de indicar uma mudança de foco da história, dando ênfase ao romance e não só a protagonista. Não encontramos outras fontes que expliquem ou falem sobre essa mudança no título, porém, sabe-se que era comum os editores os mudarem e mesmo a autora pode tê-lo feito depois como forma de facilitar sua reprodução ou mesmo independente de tudo isso. De qualquer forma, tal mudança se encaixaria bem em um contínuo que busca ocultar indicações de homossexualidade em obras a fim de torná-las mais acessíveis por meio dessa tática de invisibilização. Com isso dito, não julgamos tal tática, afinal, cumpriu sua função de fazer o conto persistir até hoje, porém, infelizmente, tal prática pode ter o efeito negativo de também o ocultar para audiências receptivas.

Outra questão sobre o título, é o objeto que dá nome a protagonista. Primeiramente, fedora é um tipo de chapéu assim como o nome de uma peça de 1882, cuja atriz principal foi Sarah Bernhardt, francesa, responsável pela popularidade de ambas as peças (a de vestuário e a teatral), como o trecho a seguir explana:

Para entender o apelo do fedora, você tem que voltar para sua origem como uma peça de figurino na peça de 1882, *Fédora*. A atriz e símbolo sexual Sarah Bernhardt usava o chapéu no papel que dava nome a peça, e em sua estreia o fedora se tornou a nova moda entre jovens mulheres. Porém, dizer que o fedora começou como um “chapéu de mulher” ignora um aspecto crucial – desde o início o fedora representava assertividade e mais do que uma insinuação de masculinidade. Sarah Bernhardt gostava de usar roupas de homem e ela tanto escandalizava quanto excitava as audiências vitorianas ao atuar em papéis masculinos como Hamlet e, em uma particularmente incendiária produção, Judas Escariotes. [...] Devido ao fedora estar conectado com uma figura pública que era assertiva, sexualmente liberada e que atuava em papéis masculinos, o movimento pelos direitos das mulheres adotou-o

como símbolo e, a partir disso, a moda se espalhou para todas as mulheres. Finalmente, acabou virando um chapéu de, depois de um empurrão do marketing, homens em climas frios, que precisavam deste para impedir a chuva de os molharem. Daí em diante, o estilo se tornou onipresente, mas é especialmente associado com estrelas como Humphrey Bogart e Frank Sinatra, e gangsters, os quais apreciavam que o chapéu podia aguentar os elementos enquanto escondia seus rostos. Em outras palavras, o chapéu foi de ser um símbolo de masculinidade cooptada para ser simplesmente considerado um símbolo masculino. Enquanto desapareceu da moda cotidiana pelos anos 1960, a peça permaneceu a principal marca de filmes do período como *Indiana Jones* e um acessório para aumentar a testosterona de celebridades como Johnny Depp e Michel Jackson os quais não se encaixam no molde tradicional da masculinidade<sup>79</sup>. (Rath, 2014).

Com isso percebe-se como peças de roupa e seus acessórios, tão restritamente policiados, tiveram percursos interessantes e, assim como as pessoas que as usam, desafiam as categorizações de gênero. Apesar de não poder prever que a peça iria voltar a ser considerada uma peça masculina, Chopin poderia ter noção de que já o fora antes de ser cooptado pelas mulheres transgressoras da época como o trecho a seguir sugere:

O fedora americana, e seu primo britânico, o trilby, são chapéus de feltro com coroas dentadas, bordas levantadas na parte de trás e inclinadas na frente, e um vinco no meio. Durante o século XIX, fedoras, assim como chapéus-coco, chapéus de palha e outros estilos de chapéus masculinos, se tornaram marcadores sociais importantes, denotando coisas como classe, status, ser parte de um grupo, afiliação política, e orientação cultural. Chopin escolheu o fedora, um “macio, porém firme” chapéu masculino datado do meio do século XIX, para sua protagonista que também dá nome a história, provavelmente ciente que esse tipo de chapéu era usado comumente por artistas e pensadores livres “que queriam mostrar sua postura contra antigos valores conservadores do século anterior” (Enciclopédia de Roupas e Moda 180). Chopin pode também ter pensado sobre a produção nova-iorquina de 1889 de Victorien Sardou de *Fedora* em Nova York, estrelando Sarah Bernhardt, a qual usou um fedora durante a peça<sup>80</sup>. (Noe; Davis; Whiteside-Galloway, 2014, p. 29).

<sup>79</sup> “To understand the fedora’s appeal, you have to go back to its origin as a costume piece in the 1882 play *Fédora*. Sex-symbol actress Sarah Bernhardt sported the hat in her title role, and on its debut the fedora became the new “in” fashion among young women. But saying the fedora started as “a woman’s hat” ignores one crucial aspect – from the start the fedora represented assertiveness and more than a hint of masculinity. Sarah Bernhardt liked to wear men’s clothing, and she alternately scandalized and titillated Victorian audiences by playing male roles like Hamlet and, in a particularly incendiary production, Judas Iscariot. [...] Due to the fedora’s linking with a public figure who was assertive, sexually liberated and took on masculine roles, the women’s rights movement adopted it as a symbol and from there it spread to women in general. It finally ended up as a hat of, after an advertising push, men in cold weather climates who needed a hat to keep the rain off them. From there the style became ubiquitous, but is especially associated with film stars like Humphrey Bogart and Frank Sinatra, and gangsters, who appreciated that the hat could withstand the elements while obscuring their faces. In other words, the hat went from being a symbol of coopted masculinity, to one simply considered masculine. While phased out of everyday fashion by the 1960s, it remained a staple of period films like *Indiana Jones* and a testosterone-boosting accessory for celebrities like Johnny Depp and Michel Jackson who don’t fit the traditional masculine mold” (Rath, 2014).

<sup>80</sup> “The American fedora, and its British cousin, the trilby, are felt hats with dented crowns, brims turned up at the back and down at the front, and a crease down the middle. During the nineteenth century, fedoras, as well as bowlers, boaters, and other styles of men’s hats, became important social markers, denoting such things as class, status, group membership, political affiliation, and cultural orientation. Chopin chose the fedora, a “soft yet firm” men’s hat dating from the mid-nineteenth century, for her title character’s name, probably aware that this type of hat was commonly worn by artists and free thinkers “who wanted to make a stand against the old

A seguir temos uma representação desse tipo de chapéu:

Figura 3 – Exemplos de chapéus fedora



Fonte: Ree (2005) e Delvine (2008).

Continuando a falar da importância do fedora para a história e para protagonista, Noe, Davis e Whiteside-Galloway (2013) complementam seu argumento com visões de outros estudiosos sobre o assunto, trazendo à tona as possibilidades já discutidos nos tópicos anteriores sobre a sexualidade de Fedora, porém agora adicionando também o aspecto da identidade de gênero:

A sexualidade ambígua de Fedora, estabelecida inicialmente pelo nome dela, com suas conotações de androginia, feminismo e risco sexual é enfatizado conforme a história progride. Joyce Dyer entende as interações de Fedora com as roupas de Malters como as de uma mulher reprimida a qual achou formas de sublimar seu desejo pelo homem por quem está atraída; entretanto, Dyer admite em uma nota de rodapé que há “sugestões das tendências sáficas de Fedora” na história e cita a dissertação de Robert Arner’ quando fala do “reticente lesbianismo de Fedora” (“O Bruto Inquieto”). Christina Bucher, por outro lado, desafia a leitura de Dyer da história, substituindo uma leitura “perversa” em que ela vê a história através uma lente lésbica. Esta perspectiva, ela argumenta, “permite que nós interpretemos Fedora e o beijo mais complexamente; também permite que nós vejamos a história como ainda outra instância da expressão de Chopin das variedades do desejo e das sexualidades na obra dela”. Bucher apoia a sugestão de Karen Day que “Fedora poderia ser vista como ‘evidenciando um continuum da sexualidade e desejo, sem ser preso por construtos sociais’ (Day 116), e argumenta que a protagonista é andrógina e transgressiva, e não simplesmente uma mulher que quer se tornar um homem<sup>81</sup>. (Noe; Davis; Whiteside-Galloway, 2014, p. 21).

---

conservative values of the previous century” (Encyclopedia of Clothing and Fashion 180). Chopin may also have been thinking of Victorien Sardou’s 1889 New York production of *Fedora* in New York, starring Sarah Bernhardt, who wore a fedora during the play” (Noe; Davis; Whiteside-Galloway, 2014, p. 29).

<sup>81</sup> “Fedora’s ambiguous sexuality, first established by her name, with its connotations of androgyny, feminism, and sexual adventurousness, is emphasized as the story develops. Joyce Dyer reads Fedora’s interactions with Malters’s clothing as those of a repressed woman who has found a means of sublimating her desire for the man to whom she is attracted; however, Dyer admits in a footnote that there are ‘suggestions of Fedora’s Sapphic tendencies’ in the story and quotes from Robert Arner’s dissertation, citing the ‘reticent lesbianism of Fedora’ (‘The Restive Brute’). Christina Bucher, on the other hand, challenges Dyer’s reading of the story, substituting a ‘perverse’ one in which she views the story through a lesbian lens. This perspective, she argues, ‘allows us to read Fedora and the kiss more complexly; it also allows us to see the story as yet another instance

Apesar de discordamos do final, pois pensamos que Fedora pode sim ser entendida como um homem trans, ser uma “andrógina”, ou, talvez até não-binária também se inclui nas possibilidades; pois acreditamos ser mais benéfico ampliar o espectro de interpretações possíveis em vez de os colocar em conflito e disputa um com o outro.

Com isso, encerra-se a discussão sobre o papel do título nas interpretações progressistas da história e parte-se para como outros aspectos literários podem fazer o mesmo.

#### 4.2.4.2 Outros recursos literários

Nesse tópico reunimos vários pontos em um pois estes não eram extensos o suficiente para comporem um tópico próprio. Assim sendo, trata-se aqui, respectivamente, da descrição da protagonista, do final do conto e sua reviravolta em termos narrativos, de algumas metáforas, do narrador, e, por fim, da descrição do beijo.

Começa-se com a descrição da personagem:

Quadro 48 – Descrição da personagem

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
P4: And, as Fedora was tall and slim, and carried her head loftily, and wore eye-glasses and a severe expression, some of them—the silliest—felt as if she were a hundred years old.	P4: E, como Fedora era alta e esguia, com uma postura imponente, de óculos e expressão severa, alguns deles (os mais tolos) sentiam que ela tinha cem anos de idade.
P5: One day when he stopped before her out in the gravel walk to ask her some question pertaining to the afternoon’s sport, Fedora, who was tall, had to look up into his face to answer him. She had known him eight years, since he was a lad of fifteen, and to her he had never been other than the lad of fifteen.	P5: Um dia, quando ele parou à sua frente no caminho de cascalho para perguntar algo sobre os jogos da tarde, Fedora, que era alta, teve de olhar para cima para encará-lo e respondê-lo. Ela já o conhecia há oito anos, desde que era um rapazote de quinze, e, para ela, ele nunca fora nada além de um rapazote de quinze anos.
P6: But that afternoon, looking up into his face, the sudden realization came home to her that he was a man—in voice, in attitude, in bearing, in every sense—a man.	P6: Porém, naquela tarde, olhando para cima para encará-lo, deu-se conta repentinamente de que ele era um homem: em voz, em atitude, em postura, em todos os sentidos; um homem.

Fonte: elaboração própria.

Um ponto importante que Sierakowski (2022) apresenta é que, apenas seu modo de ser, ser alta e ter uma expressão severa, por exemplo, somado ao desejo, que apenas enfatizaria tais traços ao trazer uma camada extra de sentido; já é desviante o bastante, ainda mais para a época, em que as ideias biologizantes sobre as mulheres eram mais fortes, colocando Fedora

---

of Chopin’s expression of the varieties of desire and sexualities in her works’. Bucher supports Karen Day’s suggestion that ‘Fedora could be seen as ‘signifying a continuum of sexuality and desire, not bound by social constructions’ (Day 116), and argues that the protagonist is androgynous and transgressive, not simply a woman who wants to become a man” (Noe; Davis; Whiteside-Galloway, 2014, p. 21).



fora dos padrões de gênero e sexualidade (Sierakowski, 2022). Padrão este presente ainda hoje na imposição denominada de “heterossexualidade compulsória”, termo usado para descrever a imposição dessa sexualidade, principalmente sobre as mulheres, ao ponto de estas por vezes demorarem a se perceberem como tendo outras sexualidades, como a lésbica, por exemplo. Fedora tem uma de suas características, sua altura, como bastante desviante, tanto que depois isso é enfatizado e vira ponto importante para “reforçar” a masculinidade de Malthers por este ser mais alto do que ela, trazendo-a então de volta ao padrão esperado ao gênero feminino.

Quanto ao final do conto, temos uma interpretação mais detalhada de Sierakowski (2022) dele e sobre a relação de Fedora com a irmã de Malthers. Primeiro, esta distingue a diferença entre os sentimentos da protagonista para com ambos, estando relaxada com uma enquanto fica tensa e inquieta com o outro. Um detalhe interessante que Sierakowski aponta é que este é o único momento do texto com falas diretas, podendo assim ser uma expressão do interior de Fedora. Para nós, isso indicaria algo além de um impulso emocional, representando como Fedora via a outra como alguém digna de sua atenção e fala, assim como poderia ser por se sentir corajosa o bastante apenas com ela enquanto com o jovem Malthers não se permitiria tal liberdade, seja por impedimento emocional ou das convenções sociais. Depois, Sierakowski (2022) faz uma comparação entre Fedora e o cavalo que ela guia, destacando a relação entre ambos, como o segurar das rédeas e seu olhar reto por entre as orelhas do cavalo ao final do conto. Sierakowski (2022) interpreta isso e o final como um todo como sendo uma aceitação e tomada de controle dos instintos “primitivos” de Fedora, vendo-os como tendo sido enfim controlados e domados, como um cavalo seria.

Além desse aspecto metafórico, Sierakowski (2022) também aponta como o narrador é em terceira pessoa e onisciente, exceto quando fala da idade de Fedora, expondo de forma negativa o que a sociedade pensaria dela por sua atitude e forma de ser. A autora desconsidera tal ponto, preferindo focar em quão mais importante é termos a perspectiva e descrição das atitudes de Fedora como mulher desviante (Sierakowski, 2022). Concordamos com tal importância, tanto que é um dos motivos de termos escolhido o conto, mas cremos que a intervenção do narrador aqui tem sim relevância, mesmo sendo um trecho curto, afinal, este é um conto curto. Para nós, a passagem pode ser tanto uma forma de se resguardar contra críticas (o que sugerimos ser menos provável pois desvia do estudado sobre Chopin) quanto para enfatizar o quão desviante Fedora é, tanto que o próprio narrador “não resiste” a um possível impulso de comentar e o faz, talvez assim até refletindo a perda de controle da protagonista.

Por fim, Sierakowski (2022) também aponta a falta de recursos literários ao fim do conto, com o beijo final sendo explícito, em vez de parafraseado ou metaforizado. Tal audácia ainda encontra barreiras, para certos autores e mídias atuais, então tê-los nesse tipo de obra e naquela época tem sua relevância e, por isso, a autora do artigo nomeia tal atitude de “subversão literária” (Sierakowski, 2022, p. 118); com o que concordamos, sendo um dos motivos de termos escolhido esse conto, mesmo com o ato sendo unilateral e abusivo, este ainda expressa uma verdade incontestável da existência dessas mulheres em uma sociedade que ainda persiste em negar isso e apagá-las da história e, por extensão, da literatura.

#### 4.2.5 *Similaridade entre os irmãos Malthers*

Um primeiro detalhe a se destacar sobre a suposta similaridade entre os irmãos foi a diferença de altura entre Fedora e o sr. Malthers que, como já aludido antes, é importante pois permite discutir sobre os papéis de gênero da época. Primeiro, por dois vieses, o conservador, com ela se atraindo por ele se encaixar nesse papel masculino de ser mais alto que ela; ou transgressor, com ela se atraindo pelo papel masculino que ele apresenta e que ela depois o reflete se colocando mais alta ao sentar-se acima da irmã de Malthers na carroça. Segundo, pelo lado conservador, dela só poder se atrair por uma mulher por se colocar nessa posição masculina; e, pelo transgressor, de tanto ela poder estar atraída por ambos quanto por poder ser interpretada como uma personagem trans masculina, seja qual for sua sexualidade (se heterossexual, bissexual ou assexual).

Outra forma de interpretar essa presença do sentimento pelos irmãos, seria como uma subversão (invertendo aqui a ordem da atração) do aspecto narrativo conservador de “resolver” possíveis casais homossexuais com a transferência do sentimento pelo irmão do mesmo gênero pelo do “oposto”. Isso acontece, dentre outros, na obra de Shakespeare, *Twelfth Night* [Noite de Reis], e de Dickens, em *David Copperfield*, em que, por exemplo, Steerforth faz um elogio indireto por esse meio “‘*You haven't got a sister have you?*’ said Steerforth, yawning. / ‘*No,*’ I answered. / ‘*That's a pity,*’ said Steerforth. ‘*If you had one, I should think she would have been a pretty, timid sort of bright eyed girl...*’” [-Você não tem uma irmã, tem?- disse Steerforth, bocejando./-Não.- eu respondi./-Que pena.- disse Steerforth -Se você tivesse uma, eu pensaria que ela teria sido uma bela e tímida garota de olhos brilhantes...]. Sierakowski (2022), em sua argumentação, aponta que, em outro texto, um artigo de 1981 de Joyce Dyer, basicamente se propõe que Fedora é tão reprimida sexualmente que ao beijar a irmã está na

verdade projetando o que gostaria de fazer com o irmão, o jovem Malthers. Então, mesmo tal visão conservadora de Fedora poderia ser vista como subversiva sob esse viés, pois seria o desejo indo do gênero oposto para o do mesmo, em vez de buscar sublimar o desejo “desviante” o resolvendo com um irmão “mais adequado” para o casamento e, por extensão, para ser o receptor de tal desejo.

A partir do quinto parágrafo temos a primeira descrição dos irmãos Malthers e, deste ponto em diante, para conservar os paralelos entre os personagens, mantivemos a tradução feita inicialmente, quando era o caso, se repetir nas seguintes. Aqui há a do irmão e, alguns parágrafos depois, a da irmã:

Quadro 49 – Primeira descrição dos irmãos Malthers

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO
P7: The eyes were blue, earnest, and at the moment a little troubled over some trivial affair that he was relating to her. The face was brown from the sun, smooth, with no suggestion of ruddiness, except in the lips, that were strong, firm and clean.	P7: Os olhos eram azuis, sinceros, e, no momento, um pouco preocupados com algo trivial que lhe relatava. O rosto estava queimado do sol, macio, sem sinal de vermelhidão, exceto nos lábios, que eram fortes, firmes e limpos.
P11: She was a small thing; but <b>aside from that</b> , there was the coloring; there were the blue, earnest eyes; there, above all, was the firm, full curve of the lips; the same setting of the white, even teeth. There was the subtle play of feature, the elusive trick of expression, which she had thought peculiar and individual in the one, presenting themselves as family traits.	P11: Ela era uma coisa pequena; mas, <b>tirando isso</b> , havia a cor; havia os olhos azuis e sinceros; havia, acima de tudo, as firmes e cheias curvas dos lábios; o mesmo conjunto de dentes brancos e alinhados. Havia o sutil brincar dos traços, um fugaz artifício de expressão que ela pensara ser peculiar e individual em um, mas que se apresentava como atributos familiares.

Fonte: elaboração própria.

Até então aceitávamos a premissa de que os irmãos eram muito parecidos, porém, na verdade, só tínhamos a palavra do narrador, a qual se contradiz aqui, para afirmar isso. Por isso, agora debateremos outra possibilidade: a de os irmãos serem apenas vagamente parecidos ou nem mesmo isso.

Com a nota de rodapé 63, a qual transcreve-se parcialmente a seguir, apontamos justamente o que corrobora tal argumento:

Ou seja, tirando a única coisa que a diferencia do jovem Malthers, a altura, em todo o resto, deveria ser igual ao irmão. Porém, como vemos, o que é descrito a seguir são características ditas neutras e presentes em ambos os gêneros, como olhos, lábios, cor da pele, dentes, traços e expressões; terminando por atribuí-los também ao resto da família Malthers por meio da expressão “traços familiares”.

A nota termina então apontando como o parágrafo seguinte (discutida na nota de rodapé seguinte e aqui em um tópico anterior) parece confirmar isso ao tentar desviar de tal ideia, voltando atrás e reafirmando, porém, de forma ainda ambígua, a semelhança entre os

irmãos. Tudo isso objetivando, nos parece, acobertar a presença de ideias escandalosas para época: a da bissexualidade ou lesbianidade da protagonista.

Por fim, outra questão que Sierakowski (2022) traz sobre os irmãos é sobre o começo do desejo de Fedora pelo jovem Malthers, em especial o foco nos lábios (parte do corpo vista como neutra ou mais ligada ao gênero feminino), e o questionamento sobre se aquele sentimento começou ali de fato, o que nos fez pensar em três opções: foi a primeira vez que sentiu algo pelo jovem Malthers, por homens em geral ou por alguém em geral? Tais possibilidades abrem não só o texto para uma interpretação (se interpretada como mulher cis) lésbica/bissexual de Fedora, como também assexual/aromântica. Esta última principalmente fala com certos aspectos de Fedora, como ter certa idade antes de sentir algo pela primeira vez, característica mais comum dentre os dessa comunidade, como já apontado anteriormente.

Sierakowski (2022) também comenta depois como a racionalidade tanto abre quanto fecha o texto, subvertendo a visão biologizante de as mulheres serem guiadas pelas emoções. Nesse caso, o assédio de Fedora no fim pode ser explicado, porém nunca escusado, como uma forma estratégica e super-racional de lidar com esse sentimento novo, o desejo, de forma segura ainda mais naquela época; já que não poderia arriscar beijar um homem e ser rejeitada na sua idade, com poucas ou nenhuma chance de forçar um matrimônio ou encontrar outro que “salvasse” sua reputação caso fosse flagrada/exposta. Outro ponto que Sierakowski (2022) traz ao tratar dessa questão é como Fedora fica desestabilizada diante do jovem Malthers o que é mais uma razão para ela evitar testar tais sentimentos com ele, temendo perder o controle que lhe é tão caro.

Com isso encerra-se as discussões sobre as traduções, fecha-se então nosso trabalho com a conclusão no capítulo seguinte.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Começamos este estudo para melhor entender os motivos desses dois contos serem tão cativantes para nós e, assim, possivelmente também para uma audiência contemporânea, principalmente nas questões que concernem os movimentos feministas, os das comunidades negras e os da comunidade LGBTQIA+, sendo esta uma proposta de grande relevância atual. Conforme nos aprofundamos no estudo dos contos e no de sua autora, chegou-se ao objetivo de fazer uma tradução comentada e anotada deles para que, além de os tornar acessíveis, pudéssemos fazer algo similar a um guia de leitura/estudo sobre esses, aprofundando e compartilhando toda a riqueza que nossa pesquisa encontrou.

Assim, (re)traduzir, anotar e comentar os contos, gerou a pesquisa aqui apresentada, na qual utilizamos principalmente do funcionalismo de Nord para tanto a tradução quanto os comentários/notas. Foi possível assim discorrer sobre várias interpretações possíveis desses contos; além de termos, em geral, possibilitado o comprimento de boa parte dos objetivos específicos: como promover mais a autora, apresentar o contexto cultural estado-unidense do sec. XIX, discutir questões de gênero, sexualidade e raça, dentre outros; tudo isso sendo feito através do capítulo sobre Chopin e os dois seguintes sobre os comentários de tradução e de contexto.

Este trabalho é, portanto, apenas uma contribuição aos estudos na área, sendo que mais poderia ser adicionado, tanto por ser um guia de leitura quanto por tratar de dois contos bastante ricos e que já possibilitaram, como este trabalho mesmo atesta, tantas interpretações e análises. Seja de forma individual ou no ambiente educacional, este trabalho pode ser estudado, analisado ou lecionado em escolas, clubes de leitura, cursos etc.; e assim permitiria que outras perspectivas os analisasse, debatesse e estudasse. Ou seja, principalmente, este estudo se beneficiaria de outros olhares, tanto que nossa abordagem ao traduzir foi justamente uma que permitisse isso tanto de leitores da língua fonte quanto da língua alvo. Além disso, ao longo deste trabalho, sugerimos também algumas maneiras para que este que possa ser resumido/adaptado para outras áreas de estudo, seja no ensino regular ou superior, e incentivamos outras formas e estudo similares nesse sentido.

Por outro lado, nossa proposta também ganharia ao ser aplicada a outros contos, da mesma autora ou não, para que, perpassando pelos processos aqui sugeridos ou mesmo os alterando em partes; pudessem ser analisados como os dois contos de Chopin aqui o foram. Sugerimos, para tanto, procurar contos com um enfoque no que atraia o leitor inesperado, ou

seja, receptivo e ansioso por interpretações marginais e desviantes da hegemonia. Espera-se que, com isso, mais obras desse tipo possam ser valorizadas e lidas, além de estudadas, como outras obras, mais famosas, já o são.

## REFERÊNCIAS

ARMIENTO, Amy Branam. “A Quick Conception of All That This Accusation Meant for Her”: The Legal Climate at the Time of “Désirée’s Baby”. *In*: OSTMAN, Heather; O’DONOGHUE, Kate. **Kate Chopin in Context: New Approaches**. New York: Palgrave Macmillan, 2015. p. 47-64.

AROMANTIC-SPECTRUM UNION FOR RECOGNITION, EDUCATION, AND ADVOCACY. Perguntas frequentes. **AUREA**, 2025. Disponível em: <https://www.aromanticism.org/pt/perguntas-frequentes>. Acesso em: 8 abr. 2025.

CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO. Agência Brasileira do ISBN. **Busca de publicações**. São Paulo: CBL, 2025. Disponível em: <https://www.cbldados.org.br/isbn/pesquisa>. Acesso em: 13 out. 2024.

CAMBRIDGE DICTIONARY. Fair. **Cambridge Dictionary**, *n.d.* Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/fair>. Acesso em: 13 maio 2025.

DELVINE, Baron. A Fedora Hat. **Wikimedia Commons**, 11 nov. 2008. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Borsalino\\_fedora.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Borsalino_fedora.jpg). Acesso em: 6 abr. 2025.

FADERMAN, Lillian. **Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love between Women from the Renaissance to the Present**. New York: Quill, 1981.

FUNDAÇÃO ESTUDAR. Cambridge: tudo sobre a universidade de Isaac Newton e Charles Darwin. **Estudar Fora**, [S. l.], 23 out. 2024. Disponível em: <https://www.estudarfora.org.br/universidade-de-cambridge>. Acesso em: 8 abr. 2025.

GREEN, Claud B. The Rise and Fall of Local Color in Southern Literature. **The Mississippi Quarterly**, [S. l.], v. 18, n. 1, p. 1-6, 1964. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/26473728>. Acesso em: 8 abr. 2025.

GUIMARÃES, Cinara. Edna Pontellier e a Sociedade Creole. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 13., Campina Grande, 2013. **Anais [...]**. Campina Grande: UFPB, 2013. p. 1-6. Disponível em: [https://abralic.org.br/anais/arquivos/2013\\_1434329634.pdf](https://abralic.org.br/anais/arquivos/2013_1434329634.pdf). Acesso em: 8 abr. 2025.

KOPPELMAN, Susan (ed.). **Two Friends and Other Nineteenth-Century Lesbian Stories by American Women Writers**. New York: Meridian, 1994.

MENG-SI, Huang. On the Tension in Kate Chopin’s Desiree’s Baby. **Journal of Literature and Art Studies**, [S. l.], v. 12, n. 7, p. 712-715, 2022.

MERRIAM-WEBSTER DICTIONARY. Quadroon. **Merriam-Webster**, Springfield, *n. d.* Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/quadroon>. Acesso em: 13 abr. 2025.

MICHAELIS. Dicionário Escolar Francês. **Michaelis**, 2025. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/escolar-frances/>. Acesso em: 8 abr. 2025.

NATIONAL WILDLIFE FEDERATION. Southern Live Oak. **National Wildlife Federation**, Merrifield, 2025. Disponível em: <https://www.nwf.org/Educational-Resources/Wildlife-Guide/Plants-and-Fungi/Southern-Live-Oak>. Acesso em: 6 abr. 2025.

NOE, Marcia; DAVIS, Rachel; WHITESIDE-GALLOWAY, Brittain. Performative Fashion in the Fiction of Kate Chopin. **Midwestern Miscellany**, Michigan, v. 42, p. 19-31, 2014.

PEDWELL, Carolyn. **Feminism, Culture and Embodied Practice: The Rhetorics of Comparison**. London: Routledge, 2010.

PEEL, Ellen. Semiotic Subversion in “Désirée’s Baby”. **American Literature**, [S. l.], v. 62, n. 2, p. 223-237, 1990.

PEREIRA, Livya; PONTES, Valdecy. O modelo Funcionalista de Christiane Nord. **Revista de Estudos da Linguagem**, Belo Horizonte, v. 25, n. 4, p. 2127-2158, 2017.

POTTER, Richard H. Negroes in the Fiction of Kate Chopin. **Louisiana History**, [S. l.], v. 12, n. 1, p. 41-58, 1971.

RATH, Robert. The History and Abuse of the Fedora. **The Escapist**, 6 mar. 2014. Disponível em: <https://www.escapistmagazine.com/the-history-and-abuse-of-the-fedora/>. Acesso em: 8 abr. 2025.

REE, Kjitil. A Fedora Hat Made by Borsalino. **Wikimedia Commons**, 2005. Disponível em: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/93/A\\_fedora\\_hat%2C\\_made\\_by\\_Borsalino.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/93/A_fedora_hat%2C_made_by_Borsalino.jpg). Acesso em: 6 abr. 2025.

SANTOS, Gustavo; CHAVES, Anny; SILVA, Tatielle; FERREIRA, Andréa. Narrativas, imaginários e subjetividades midiáticas no filme *Malévola* (2014). **Animus – Revista Intereamericana de Comunicação Midiática**, Santa Maria, v. 21, n. 46, p. 291-305, 2022.

SEYERSTED, Per. **Kate Chopin: A Critical Biography**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1969.

SIERAKOWSKI, Ana Paula de Castro. Traços despatriarcais de subversão da heteronormatividade em *Fedora*, de Kate Chopin. **Revista X**, Curitiba, v. 17, n. 1, p. 100-127, 2022. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5380/rvx.v17i1.82894>. Acesso em: 8 abr. 2025.

SILVA, Fernando Henrique Pereira da. **Tradução comentada e anotada dos escólios da parábola de Cavaleiros**. 2019. 86 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2019.

SILVA, Rafael Ferreira da; SOUSA, Bill Bob Adonis Arinos Lima e. Funcionalismo tradutório: implicações teóricas e práticas. **Revista da Anpoll**, Florianópolis, v. 1, n. 44, p. 51-63, jan.-abr. 2018.

SMITHSONIAN GARDENS. The Live Oak. **Smithsonian**, Washington, 2024. Disponível em: <https://gardens.si.edu/gardens/nmaahc-landscape/the-live-oak>. Acesso em: 8 abr. 2025.



SOUZA, Meirilândia de. **Lésbicas envelhecem**: velhice e homoafetividade feminina nos contos de Natália Borges Polezzo. 2023. 49 f. Monografia (Licenciatura em Letras – Língua Portuguesa) – Centro de Formação de Professores, Unidade Acadêmica de Letras, Universidade Federal de Campina Grande, Cajazeiras, 2023.

THE ASEXUAL VISIBILITY & EDUCATION NETWORK. Overview. **AVEN**, 2025. Disponível em: <https://www.asexuality.org/?q=overview.html>. Acesso em: 8 abr. 2025.

THE KATE CHOPIN INTERNATIONAL SOCIETY. Biography. **KateChopin.org**, *n.d.* Disponível em: <https://www.katechopin.org/biography/>. Acesso em: 8 abr. 2025.

THE KATE CHOPIN INTERNATIONAL SOCIETY. Kate Chopin: “Désirée’s Baby”. **KateChopin.org**, *n.d.* Disponível em: <https://www.katechopin.org/biography/>. Acesso em: 8 abr. 2025.

TOTH, Emily. What We Do and Don’t Know about Kate Chopin’s Life. *In*: BEER, Janet (ed.). **The Cambridge Companion to Kate Chopin**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. p. 13-26.

UNIVERSITY COLLEGE LONDON. Michael Worton Profile. **UCL**, London, 2016. Disponível em: <https://profiles.ucl.ac.uk/6319-michael-worton/about>. Acesso em: 8 abr. 2025.

UTSU, Mariko. Lesbian and Heterosexual Duality in Kate Chopin’s “Lilacs”. **Mississippi Quarterly**, [S. l.], v. 63, n. 1-2, p. 299-312, 2010.

WEBSTER, Noah. **American Dictionary of the English Language**. Abandoned. New York: Harper & Brothers, 1844a. Disponível em: <https://1828.mshaffer.com/d/word/abandoned>. Acesso em: 13 abr. 2025.

WEBSTER, Noah. **American Dictionary of the English Language**. Astonished. New York: Harper & Brothers, 1844b. Disponível em: <https://1828.mshaffer.com/d/word/astonished>. Acesso em: 13 abr. 2025.

WEBSTER, Noah. **American Dictionary of the English Language**. Encircled. New York: Harper & Brothers, 1844c. Disponível em: <https://1828.mshaffer.com/d/word/encircled>. Acesso em: 13 abr. 2025.

WEBSTER, Noah. **American Dictionary of the English Language**. Former. New York: Harper & Brothers, 1844d. Disponível em: <https://1828.mshaffer.com/d/word/former>. Acesso em: 13 abr. 2025.

WEBSTER, Noah. **American Dictionary of the English Language**. Idol. New York: Harper & Brothers, 1844e. Disponível em: <https://1828.mshaffer.com/d/word/idol>. Acesso em: 13 abr. 2025.

WEBSTER, Noah. **American Dictionary of the English Language**. Pleased. New York: Harper & Brothers, 1844f. Disponível em: <https://1828.mshaffer.com/d/word/pleased>. Acesso em: 13 abr. 2025.

WEBSTER, Noah. **American Dictionary of the English Language**. Steal. New York: Harper & Brothers, 1844g. Disponível em: <https://1828.mshaffer.com/d/word/steal>. Acesso em: 13 abr. 2025.

WIJNGAARDEN, Vanessa. Relationality. *In*: BALLAMINGIE, Patricia; SZANTO, David (ed.). **Showing Theory to Know Theory**: Understanding Social Science Concepts through Illustrative Vignettes. Ottawa: Showing Theory Press, 2022. p. 412-418. Disponível em: <https://ecampusontario.pressbooks.pub/showingtheory/chapter/relationality>. Acesso em: 8 abr. 2025.

WIKIPEDIA. Peignoir. **Wikipedia, The Free Encyclopedia**, 14 jun. 2025a. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Peignoir>. Acesso em: 6 apr. 2025.

WIKIPEDIA. Sandrine. **Wikipedia, The Free Encyclopedia**, 4 abr. 2025b. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Sandrine>. Acesso em: 11 jul. 2025.

WORTON, Michael. Reading Kate Chopin through Contemporary French Feminist Theory. *In*: BEER, Janet (ed.). **The Cambridge Companion to Kate Chopin**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. p. 105-117.