

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
CURSO DE BACHARELADO EM LETRAS — TRADUÇÃO PORTUGUÊS E INGLÊS

Júlia Machado da Silva

**POR QUE *NINGUÉM NUNCA DESAPARECE?* UMA TRADUÇÃO COMENTADA
DE *NOBODY IS EVER MISSING***

Porto Alegre

2019

Júlia Machado da Silva

**POR QUE *NINGUÉM NUNCA DESAPARECE?* UMA TRADUÇÃO COMENTADA
DE *NOBODY IS EVER MISSING***

Monografia apresentada ao Instituto de Letras da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul como
requisito parcial para obtenção do título de Bacharel
em Letras — Tradutor Português e inglês

Orientadora: Prof.^a Dra. Elaine Barros Indrusiak

Porto Alegre
2019

CIP - Catalogação na Publicação

Silva, Júlia Machado da
Por que 'ninguém nunca desaparece'? Uma tradução
comentada de 'Nobody is Ever Missing' / Júlia Machado
da Silva. -- 2019.
66 f.
Orientadora: Elaine Barros Indrusiak.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Letras, Curso de Letras: Tradutor Português e
Inglês, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. Tradução comentada. 2. Narratologia. 3.
Focalização. 4. Fluxo de consciência. 5. Texto
literário. I. Indrusiak, Elaine Barros, orient. II.
Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Júlia Machado da Silva

**POR QUE *NINGUÉM NUNCA DESAPARECE?* UMA TRADUÇÃO COMENTADA
DE *NOBODY IS EVER MISSING***

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Letras.

Aprovado em: 09 de julho de 2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof.º Dr. Ian Alexander - UFRGS

Prof.ª Tanize Mocellin Ferreira - UFRGS

Prof.ª Dra. Elaine Barros Indrusiak – UFRGS (orientadora)

“It's impossible to say a thing exactly the way it was, because what you say can never be exact, you always have to leave something out, there are too many parts, sides, crosscurrents, nuances; too many gestures, which could mean this or that, too many shapes which can never be fully described, too many flavors, in the air or on the tongue, half-colors, too many.”

— Margaret Atwood, *The Handmaid's Tale* (1985)

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, sem os quais eu não teria chegado tão longe na vida acadêmica; obrigada pelo suporte e puxões de orelha;

À professora Elaine, pelo carinho e por me orientar nessa jornada;

À professora Rosalia, cujo apoio foi indispensável para a existência dessa tradução;

Aos meus amigos, por me motivarem e apoiarem.

Ao Alfred.

RESUMO

Este trabalho consiste em uma tradução comentada dos primeiros vinte capítulos do romance *Nobody is ever missing* (2014), da escritora norte-americana Catherine Lacey. A tradução em questão foi produzida pela autora deste trabalho durante os estágios supervisionados de tradução do inglês I e II, em 2017. O objetivo deste trabalho é analisar essa tradução sob um viés narratológico, observando as mudanças de focalização e as nuances narrativas que elas causam ao longo de um romance em fluxo de consciência, e em como transportá-las para uma tradução para o português brasileiro. Essas análises foram amparadas nos estudos narratológicos de Bal (1997) e de Herman & Vervaeck (2005), e também nos conceitos de Olson (2003) sobre condições e níveis de confiabilidade do narrador. Após observações detalhadas e análises do processo tradutório, foi possível concluir que as nuances de focalização são relevantes tanto para a forma quanto para o conteúdo do romance, e que é importante mantê-las na tradução.

Palavras-chave: Tradução comentada. Texto literário. Fluxo de consciência. Narratologia. Focalização.

ABSTRACT

This work consists of an annotated translation of American writer Catherine Lacey's novel *Nobody is Ever Missing* (2014). The translation in question was produced by the author of this work during the two stages of supervised translation internship in 2017. The objective of this work is to analyze said translation from a narratological perspective, observing the changes of focalization and the narrative nuances they cause within a stream of consciousness novel, and how to convey them in a translation into Brazilian Portuguese. These analyses were supported by Bal (1997) and Herman & Vervaeck (2005), as well as Olson's (2003) concepts on narrator conditions and reliability. After detailed observations and analyses of the translation process, it was possible to conclude that focalization nuances are relevant both to the form and content of the novel, and that it is important to keep them in translation.

Keywords: Annotated translation. Literary text. Stream of consciousness. Narratology. Focalization.

LISTA DE TABELAS

Tabela 01: comparação de tradução	25
Tabela 02: exemplo de transição de pontuação	28
Tabela 03: tradução do exemplo de transição de pontuação.....	29
Tabela 04: trecho original sem pontuação	29
Tabela 05: trecho traduzido sem pontuação	30
Tabela 06: trecho sobre pontuação	30
Tabela 07: uso de “and”	32
Tabela 08: exemplo de diálogo	36
Tabela 09: exemplo de diálogo II	36
Tabela 10: exemplo de diálogo III	36
Tabela 11: exemplo de diálogo IV	37
Tabela 12: Dream Song 29	39
Tabela 13: Mrs. Bridge	40
Tabela 14: elementos culturais — cereal: primeira opção	42
Tabela 15: elementos culturais — cereal: tradução final	42
Tabela 16: elementos culturais — filme	44
Tabela 17: gnu	45
Tabela 18: wildebeest	46
Tabela 19: ser-dora	48
Tabela 20: in-compreensível	48
Tabela 21: you’re welcome - original	49
Tabela 22: you’re welcome - tradução	50
Tabela 23: capítulo 06	51
Tabela 24: capítulo 09	52
Tabela 25: capítulo 11	54
Tabela 26: capítulo 19	56

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	7
2 APRESENTAÇÃO DA OBRA.....	10
3 PARA TRADUZIR LACEY	18
3.1 QUESTÕES SOBRE A NARRATIVA	18
3.2 TRADUZINDO FLUXO DE CONSCIÊNCIA	24
3.3 QUESTÕES DE CONFIABILIDADE E TRADUÇÃO	33
4. COMENTÁRIOS DE TRADUÇÃO	38
4.1 DO TÍTULO	38
4.2 MRS. BRIDGE.....	40
4.3 ELEMENTOS CULTURAIS	41
4.4 WILDEBEEST	44
4.5 NEOLOGISMOS	47
4.6 TROCAS DE FOCALIZAÇÃO	50
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	58
REFERÊNCIAS.....	60

1. INTRODUÇÃO

Durante a minha graduação, praticamente todas as disciplinas de tradução e versão seguiram um modelo parecido. Durante as aulas, discutíamos traduções que havíamos feito (geralmente na própria aula ou durante a semana anterior a ela) e pensávamos sobre o processo tradutório por trás das escolhas que havíamos tomado, debatendo sobre nossas escolhas para, juntos, decidirmos quais funcionavam e quais poderiam ser melhoradas. Pensando nisso, achei que nada melhor do que uma tradução comentada para o meu trabalho de conclusão, pois seria uma forma de continuar discutindo sobre tradução com meus colegas tradutores. No mercado de trabalho, traduzir é um trabalho solitário, então é necessário aproveitar as oportunidades de discutir, analisar e refazer traduções. Afinal, o que são os estudos de tradução se não discussões, análises e questionamentos acerca de escolhas tradutórias, debates sobre as consequências e implicações de determinada expressão ou abordagem em busca de traduções que ofereçam resultados satisfatórios?

Assim, retomei a tradução que fiz para os estágios supervisionados de tradução do inglês I e II, que cursei nos dois semestres de 2017 e, acrescida dos conhecimentos e experiências que obtive desde então, revisei a tradução, a fim de analisa-la e debater sobre os desafios impostos pelo texto original. Essa revisão teve como base a narratologia, teoria de narrativa e de estruturas narratológicas, que me ajudou a refletir sobre narrativas e, principalmente, sobre *Nobody is ever missing*, o livro que traduzi. A narratologia pelo viés de estudos de tradução ainda é um assunto bastante recente e pouco explorado. Bernaerts, De Bleeker & De Wilde (2014), em um ensaio de abertura para a revista *Language and Literature*, levantam algumas questões interessantes de como, por exemplo, tradução acaba modificando as vozes narrativas e de perspectivas de um texto-fonte para um texto-alvo.

Além das questões propriamente pertinentes aos estudos de tradução, a narratologia por si só oferece conhecimentos úteis para um tradutor. Distinguir e entender as diferentes focalizações usadas ao longo da narrativa pode ajudar a compreender o uso de certos tempos verbais, por exemplo, e entender melhor a forma como personagens se comportam ou comunicam. Revisando minha tradução enquanto buscava analisar o texto por esse viés me permitiu observar de forma mais abrangente e, conseqüentemente, isso teve um impacto positivo na minha tradução.

A tradução em questão foi produzida originalmente durante as disciplinas de estágio supervisionados de tradução do inglês I e II. Ela é composta pelos vinte primeiros capítulos do romance *Nobody is ever missing*, escrito pela autora norte-americana Catherine Lacey e publicado em 2014 pela editora *Farrar, Straus and Giroux*. Ele foi considerado o melhor livro do ano pela revista *Time Out New York*¹, e ganhou o concurso literário da *Late Night Library* de 2015². O romance em questão conta com um total de quarenta capítulos, mas durante os estágios consegui traduzir apenas metade deles (dez capítulos por estágio). Apesar de não ser uma tradução completa da obra, a tradução de metade dela já foi suficiente para levantar diversos desafios e questões pertinentes à tradução, que serão explorados e explanados neste trabalho.

Nobody is ever missing foi o primeiro livro publicado por Lacey. Narrado em primeira pessoa, o romance conta a história de Elyria, que, sem avisar ninguém, deixa sua vida para trás e parte para a Nova Zelândia, em busca de uma vida simples, onde ela possa escapar, principalmente, de si mesma. É claro, isso não funciona. Elyria logo descobre que, mesmo tendo fugido de sua vida, ela não tem como fugir de si mesma, de suas memórias e aflições, e o fantasma do suicídio de sua irmã, que deu origem a vários dos traumas dos quais ela está tentando fugir, continua a segui-la.

Lacey é impiedosa em sua escrita, levantando questionamentos e aflições de forma direta mas por vezes frenética, o que gera, em sua narrativa em fluxo de consciência, frases longas e por vezes sem pontuação. Esse estilo do romance foi o principal motivo que me levou a querer traduzi-lo: os desafios impostos por ele, como traduzir para o português o uso, ou falta de uso, de pontuação; ou como organizar passagens mais longas de forma que elas carregassem a urgência do original de forma que fizessem sentido em português, por exemplo. Todas essas me pareciam questões interessantes que eu gostaria de tentar responder.

Assim, neste trabalho, primeiramente apresentarei a obra, resenhando seu enredo e características narrativas. Em seguida, apresentarei meu processo tradutório e comentarei acerca de desafios pontuais da obra, amparando minhas reflexões nos estudos narratológicos de Bal (1997) e de Herman & Vervaeck (2005), nas discussões

¹ Disponível em <<https://www.timeout.com/newyork/books/the-10-best-books-of-2014>> acesso em 29 de março de 2019.

² Disponível em <<http://latenightlibrary.org/2015-debut-litser-winners/>> acesso em 29 de março de 2019.

de Humphrey (1962) e de Baldick (1996) acerca do fluxo de consciência, e nos conceitos apresentados por Olson (2003) para uma compreensão das condições e níveis de confiabilidade do narrador. Em seguida, apresentarei trechos do romance e suas respectivas traduções, apresentando problemas específicos e as soluções encontradas para, por fim, tecer um comentário final sobre a experiência tradutória.

2 APRESENTAÇÃO DA OBRA

Catherine Lacey nasceu no Mississippi em 1985. De acordo com um artigo que ela mesma escreveu para o *The New York Times*³, ela é uma das fundadoras do 3B, um *bed and breakfast* hostel no Brooklyn, onde ela residia enquanto escrevia *Nobody is ever missing*, seu primeiro romance. Depois da publicação do livro, ela deu aulas de escrita criativa nas universidades *Columbia University*, *The University of Montana*, *The University of Mississippi*, e também no *Tin House Summer Workshop*.

Em 2017, ela publicou dois livros: um romance de ficção, *The Answers*, pela editora *Farrar, Straus and Giroux*, e uma biografia de artistas do século XX, focada em suas relações de amor e ódio, *The Art of the Affair*, pela editora *Bloomsbury* e escrito em coautoria com Forsyth Harmon. Em 2018, ela publicou uma coletânea de contos, *Certain American States*, pela editora *Farrar, Straus and Giroux*. Em 2019, ela publicou, no *The New Yorker*, um conto intitulado “*Cut*”, sobre uma mulher que talvez esteja sendo cortada ao meio. Além disso, ela prevê uma publicação para 2020: outro romance, intitulado *Pew*.

Como escritora, Lacey foi indicada para a premiação *New York Public Library Young Lions Fiction Award*, foi apontada como uma das melhores romancistas jovens americanas pela revista *Granta* em 2017, recebeu uma bolsa do *the New York Foundation for the Arts*, recebeu o prêmio *Whiting Award* e, a partir de 2019, passou a fazer parte da fundação Guggenheim.

Nobody is ever missing foi muito bem recebido, tendo sido considerado o melhor livro do ano pela revista *Time Out New York*⁴ em 2014. O romance também ganhou o concurso literário da *Late Night Library* de 2015⁵. Diversas resenhas sobre o romance existem, e a grande maioria é positiva. Jordan (2015) escreveu uma resenha para o *The Guardian* onde afirma que, embora doloroso, o romance também é “irônico, surpreendente e com humor negro, um guia de viagem conturbadamente

³ Disponível em < <https://www.nytimes.com/2014/04/20/opinion/sunday/a-way-for-artists-to-live.html?ref=opinion>>. Acesso em 29 de abril de 2019.

⁴ Disponível em <<https://www.timeout.com/newyork/books/the-10-best-books-of-2014>> acesso em 29 de março de 2019.

⁵ Disponível em <<http://latenightlibrary.org/2015-debut-litcer-winners/>> acesso em 29 de março de 2019.

íntimo de viagens internas e externas.”⁶ O que parece dividir algumas opiniões sobre o romance é o seu estilo.

Anna, em seu blog *The Young Eclectic*, escreveu em 2019 uma resenha sobre o romance onde diz que “embora a voz lírica e frenética do romance tenha sido uma de suas melhores características, foi também uma de suas piores características”⁷. Segundo ela, a forma como a narradora por vezes repete algumas palavras e ideias durante a narrativa a torna frustrante. Anna admite que o estilo “é realista sobre a forma como as pessoas pensam sobre as coisas e processam emoções”, mas, para ela, isso “não contribui para uma experiência de leitura agradável e divertida.”

Por outro lado, em 2014, Mcdonald, em sua resenha para o *site* Slate, discorda: para ela, o problema de *Nobody is ever missing* se encontra em como, algumas vezes, Lacey estica algum jogo de palavras por tempo demais (como quando passa a chamar uma bartender de *tender tender*), mas, para ela, o estilo do romance é um ponto forte: “Lacey habilmente pisa a linha entre o comovente e o cômico e evoca lindamente a intrusividade estranha da memória, sua rapidez e aleatoriedade⁸,” ela afirma e, em seguida, acrescenta que o uso de frases “labirínticas” faz com que a linguagem do romance pulse e respire. Para Mcdoland, o romance é “inteligente e deslumbrante.”

Sendo uma obra bastante recente, não foram encontrados estudos acadêmicos acerca de *Nobody is ever missing* ou demais obras de Catherine Lacey. Entretanto, conforme a escritora segue dando aulas de escrita criativa e produzindo romances e contos com seu estilo de escrita particular e peculiar, é de se esperar que estudiosos se debrucem sobre seus escritos. Além disso, com a tradução de sua obra para outras línguas, como espanhol e alemão, é possível que, em um futuro próximo, seja possível encontrar fortuna crítica sólida e até mesmo análises das traduções de *Nobody is ever missing* para essas línguas.

Dito isso, sobre o que se trata, afinal, esse romance?

⁶ JORDAN, Justine. 14 mar 2015; tradução minha. "Painful it may be, but the book is also wry, surprising and blackly funny, a queasily intimate travelogue of inner and outer journeys."

⁷ ANNA, 16 mar 2019; tradução minha. "And while the lyrical, frantic voice of the novel was one of its best features, it was also one of its worst features because it made some sections of the book move too slowly and become frustrating to read. The narrator often repeats the same thoughts and ideas, which is realistic to how people think about things and process emotions, but doesn't make for a smooth, enjoyable reading experience."

⁸ MCDONALD, Jennifer B. 20 jul 2014; tradução minha. "Lacey adroitly treads the line between the poignant and the comic, and evokes beautifully the weird intrusiveness of memory, its suddenness and randomness."

*Quanto você consegue fazer sozinho? Você considerou recentemente deletar sua vida sem morrer? Todo mundo te incomoda?*⁹ Essa é a resposta para a pergunta “será que devo ler *Nobody is ever missing?*” que se encontra no *site* oficial de Catherine Lacey. O enredo do romance é consideravelmente simples e sem grandes desfechos: nada extraordinário acontece; entretanto, narrado no fluxo de consciência da protagonista, ele se torna interessante e envolvente.

Elyria, a protagonista e narradora do romance, tem vinte e oito anos de idade. Ela é casada com um professor universitário, escreve roteiros para novelas, e tem um relacionamento não muito saudável com sua mãe. Uma vida confortável e simples. Por que, então, alguém compraria uma passagem só de ida para a Nova Zelândia, abandonando sua família, emprego, sua vida inteira, sem motivos aparentes e sem dizer nada a ninguém? Até mesmo Elyria reflete sobre a loucura que é fazer isso, mas o faz assim mesmo.

Os leitores descobrem, depois de alguns capítulos, sobre o suicídio da irmã de Elyria, Ruby. Ruby era coreana, e foi adotada pela mãe de Elyria quando ambas tinham dois anos de idade. Ela era uma criança prodígio, terminando o ensino médio com apenas dezesseis anos e imediatamente entrando para a faculdade. Elyria amava sua irmã com a mesma intensidade com que sentia uma crescente distância entre elas. Ruby era inteligente, decidida, focada. E Ruby decidiu morrer. Nas próprias palavras de Elyria, “Nunca consegui parar de pensar em como a pessoa mais inteligente que eu conhecia, depois de pensar muito, decidiu que a vida não valia a pena — que ela ficaria melhor não vivendo — e como é que eu deveria viver depois disso?” (LACEY, 2014, p 44; tradução minha)

O suicídio de Ruby fez com que Elyria conhecesse seu marido: ele era um professor com quem Ruby trabalhava, e foi a última pessoa com quem ela conversou. O marido de Elyria conta a ela que sua mãe, quando ele era mais jovem, também havia cometido suicídio. E, pensando que esse homem que havia vivido uma situação parecida com a qual estava vivendo poderia, talvez, lhe oferecer algum tipo de conforto, Elyria acaba se envolvendo e posteriormente casando com ele. Com o passar dos anos, ela passa a questionar, nunca diretamente, sua escolha: talvez, ela

⁹ “How much can you do alone? Have you recently considered deleting your life without dying? Does everyone bother you?” tradução minha. Disponível em <<https://www.catherinelacey.com/>>, acesso em 29 de março de 2019.

pensa, houvesse se apaixonado pela *perda* do seu marido (seus sentimentos de luto pela morte de sua mãe e a forma como se sentia próxima dele por compartilharem da mesma dor), e não por ele próprio. Com sentimentos conflituosos em relação a suas escolhas, sua vida, seu futuro, Elyria fica cada vez mais decidida a ir embora. Então, um dia, ela vai.

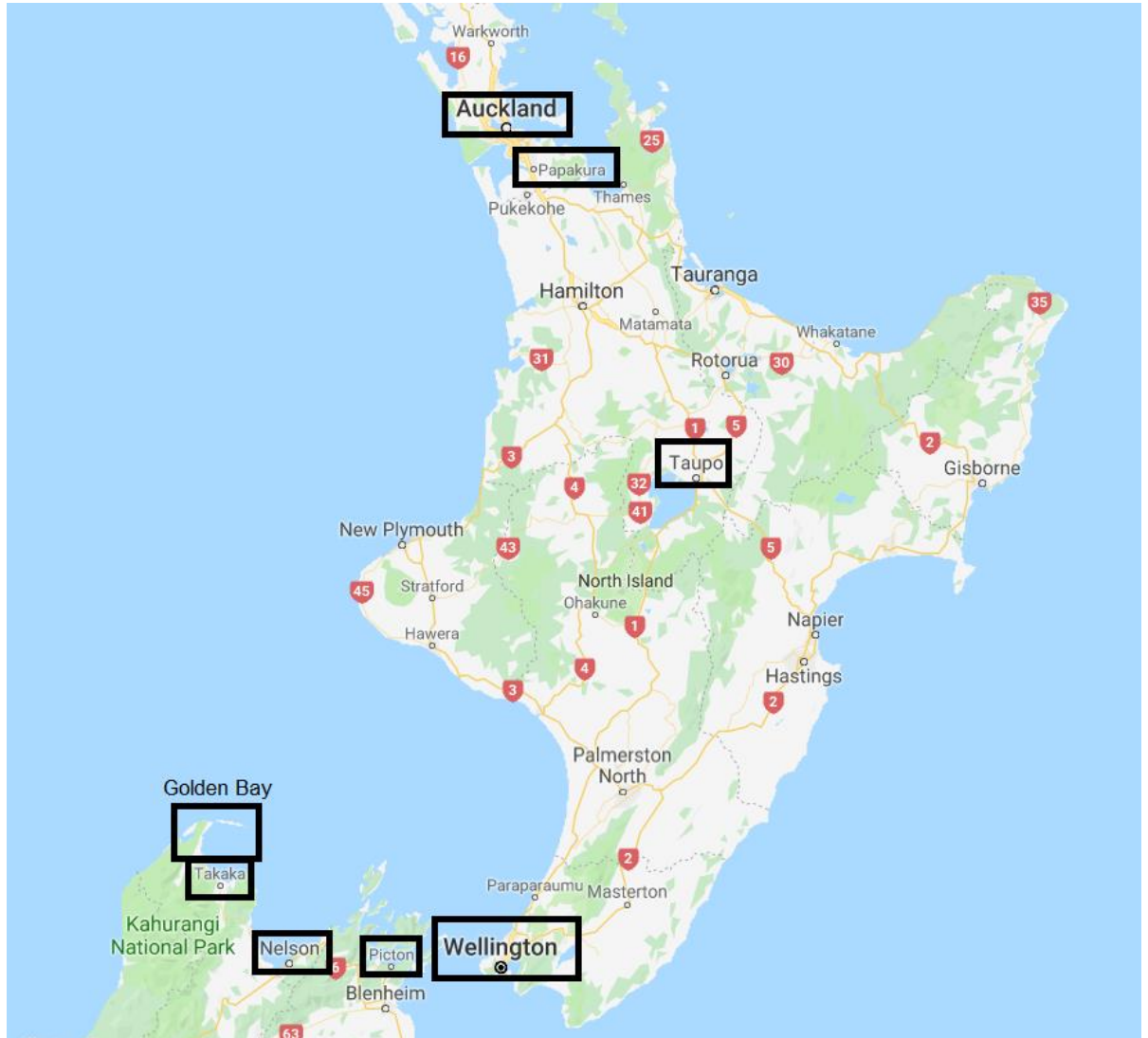
Na Nova Zelândia, ela viaja pedindo caronas, encontrando figuras peculiares, fazendo bicos para arrumar um pouco de dinheiro, fugindo de pessoas que a ajudaram no meio da noite por não querer mais lidar com elas. Seu objetivo lá é claro e simples: chegar até a fazenda de um poeta que conheceu uma vez, que lhe ofereceu um quarto em sua propriedade caso ela algum dia visitasse o país. Elyria está consciente de que o convite possivelmente foi feito apenas por educação, mas decide não pensar sobre isso e ir mesmo assim.

A narrativa não é cronológica, é claro. Há idas e vindas sobre o tempo de Elyria na Nova Zelândia e seu passado, tanto que a passagem do tempo às vezes pode até passar despercebida. A narradora fala sobre estar em algum lugar na Nova Zelândia, leva os leitores de volta ao seu passado, depois retorna à algum outro ponto da Nova Zelândia, em alguma outra estrada, em alguma outra carona. E o trajeto simples que ela pretende fazer do aeroporto até a fazenda acaba sendo estendido pois, enquanto esse é o seu objetivo final, ela não tem pressa de chegar.

Ao chegar no aeroporto na Nova Zelândia, Elyria encontra um mapa e toma nota da rota que precisa traçar até seu destino: ir para o sul até chegar em Wellington, pegar a balsa para Picton, seguir para Nelson, Takaka e, por fim, Golden Bay, onde se encontra a fazenda que é seu destino final, a promessa de uma vida simples que ela fez a si mesma, longe de tudo e todos que conhece. Buscando uma visualização mais clara da rota de Elyria, tanto para mim quanto para os leitores deste trabalho, marquei em um mapa onde essas cidades se encontram. No romance, em nenhum momento é dito para qual aeroporto Elyria viajou e, como é possível ver no mapa abaixo, as cidades da sua rota são bem próximas uma da outra. Em uma busca rápida na internet, é possível descobrir que existe um aeroporto internacional em Wellington, a primeira parada da lista, e uma pessoa sensata com toda certeza compraria uma passagem diretamente para esse destino.

Elyria, no entanto, não é uma pessoa muito sensata. A primeira pessoa com quem ela pega carona está indo “apenas até Papakura”, que fica bem ao norte da ilha e diametralmente oposta ao local onde Elyria pretende chegar. Considerando essa

primeira parada, então, podemos concluir que ela entrou na Nova Zelândia pelo aeroporto internacional de Auckland, o que nos permite mapear seu percurso da seguinte forma:



Fonte: adaptado do Google Maps

Ao sair do aeroporto em Auckland, Elyria pega carona até Papakura. De lá, ela pega diversas caronas até chegar em Taupo, então segue para Wellington, onde passa algumas semanas, talvez até mais de um mês: não há indicações temporais precisas. Quando finalmente decide seguir adiante, ela pega a balsa para Picton, pega carona até Nelson, então Takaka e, por fim, faz o trajeto até a fazenda, em Golden Bay, à pé. Ter esse conhecimento geográfico e saber que a jornada da personagem poderia ter sido muito mais curta — considerando a existência de outros aeroportos — deixa evidente que Elyria a) não tinha absolutamente nenhuma pressa de chegar

a seu destino e/ou b) não conhecia e/ou não se deu ao trabalho de pesquisar sobre o país para o qual estava viajando, possivelmente comprando a primeira passagem que encontrou.

Além disso, conforme o romance avança, Elyria acaba fazendo alguns desvios em sua rota, passando ou ficando por algumas cidades por mais tempo do que havia planejado, como é o caso de Wellington. Enquanto isso, ela divaga sobre sua vida, sobre o suicídio de sua irmã, sobre sua mãe, sobre o seu casamento, sobre sua tentativa e falha em ser uma pessoa normal com emoções em quantidades adequadas. O tema principal do romance, das divagações de Elyria, é a sua vontade de escapar de si mesma. Seu objetivo ao fugir para a Nova Zelândia era o de fugir de sua vida, da pessoa que ela é; entretanto, em sua jornada pelo país, ela percebe, de novo e de novo, que isso é impossível. Em suas próprias palavras, ela está costurada em si mesma, e não tem como escapar de quem é. Essa compreensão é o mais próximo que ela chega de qualquer tipo de desfecho ou conclusão, e o romance termina com a protagonista frente a ainda mais angústias que tinha no começo, sem perspectivas de mudança ou melhora, ainda mais afogada em si mesma.

Os anseios de Elyria são transmitidos para o leitor não apenas através das palavras; Lacey tem um estilo de escrita interessante que ajuda a carregar os sentimentos da personagem para as páginas do romance quase, eu diria, de forma física. O uso (ou, no caso, o não uso) de pontuação em frases extensas e carregadas de discussões e metáforas pertinentes é de tirar o fôlego, o que causa uma sensação de urgência: você precisa seguir lendo a frase até encontrar o ponto-final, carregando consigo os pensamentos depressivos mas bem-estruturados da protagonista, seus neologismos e divagações até a frase acabar, dando lugar, muitas vezes, a outra frase igualmente longa.

Sobre o seu estilo de escrita, Lacey faz um comentário interessante em um de seus próprios contos. No primeiro conto do livro *Certain American States*, publicado em 2018, uma personagem possui um estilo idêntico ao da escritora e, comentando sobre esse estilo, outro personagem diz:

Era uma frase longa — de fato, longa demais e sem razão aparente — e ele lembrava que ela havia confessado que, embora essas frases longas viessem de forma natural para ela, e mesmo que elas tivessem sido aprovadas por seu agente e outros

escritores e editores e críticos, ela às vezes se perguntava se elas não seriam uma muleta ou limitação, que embora elas criassem uma espécie de impulso do qual ela gostava e talvez houvesse algo agradavelmente extravagante na forma alastrante e quase barroca que elas podiam tomar, e ela havia dito que Ursula K. Le Guin escreveu uma vez que Ernest Hemingway teria preferido morrer do que ter sintaxe, e ela havia gostado disso, e ela gostava de sua sintaxe, mas também gostava de Hemingway, e embora fosse confiante em seu trabalho ela também duvidava que tivesse coragem ou habilidade para escrever aquele tipo de frase curta, frases pequenas e rápidas como peixes-em-cardumes, e uma escritora decente não deveria ter a capacidade de escolher uma técnica ao invés de ter uma técnica pré-determinada que a empurrasse de um lado para o outro? Mas talvez todo esse alastramento fosse, ela havia dito a ele, o coração pulsante de seu trabalho e ela não deveria questionar isso, já que isso parecia estar funcionando muito bem por enquanto, mas ela ainda se perguntava se isso era uma limitação, um artifício, e agora aqui estava, sua primeira história nesta revista onde ela sempre quisera estar e talvez ele fosse o único que soubesse que ela às vezes suspeitava estar se apoiando em uma muleta. (LACEY, 2018, p 08; tradução minha)

Esse trecho, embora presente em outra obra da autora, indica o seu conhecimento sobre o seu próprio estilo de escrita. Lacey está ciente de suas frases longas, e as usa de forma proposital, embora, de acordo com ela mesma, aparentemente sem motivo. Por outro lado, acredito que haja, pelo menos até certo ponto, um motivo para a forma como as frases são organizadas. É possível ver, em

diversos trechos do livro, a forma como as frases se tornam mais longas, complexas e com menos pontuação quando a personagem está falando a respeito de assuntos mais sensíveis para ela, como o suicídio de sua irmã.

Assim, o enredo superficialmente simples dá lugar a uma narrativa rica, conturbada, cheia de idas e vindas, metáforas e divagações complexas sobre a possibilidade de fugir da sua própria vida, da pessoa que se é. O estilo como essa história é contada é extremamente importante para a própria história, o que o torna algo a ser considerado para a tradução do romance. No próximo capítulo, discutirei esse aspecto.

3 PARA TRADUZIR LACEY

No capítulo anterior, apresentei a escritora, a obra e seu enredo. Neste capítulo, falarei do meu processo tradutório, de questões de tradução pertinentes ao tipo de narrativa presente em *Nobody is ever missing*, sobre os desafios gerais que encontrei ao me debruçar sobre a obra, e como os resolvi.

Como disse na introdução deste trabalho, escolhi traduzir esse romance por seu fluxo narrativo e pelos desafios que ele iria me impor. As sentenças longas e a invenção e os jogos de palavras feitas por Lacey ao longo do romance me pareciam dignos de discussão, e eu estava interessada em tentar traduzi-los e observar que tipos de soluções eu encontraria. Como esperado, essas questões foram de fato desafiadoras. Ao mesmo tempo, foi gratificante conseguir encontrar uma tradução para elas que pudesse julgar satisfatória — por exemplo, no caso dessas frases longas, algumas vezes alterei a ordem em que as ideias estavam dispostas para que a frase pudesse continuar fluida como no original, ao invés de cortá-la ou dividi-la.

Além disso, acho importante destacar que essa é uma tradução incompleta. Meu objetivo é concluí-la tão logo quanto possível, mas para este trabalho analisarei somente a tradução produzida durante os estágios supervisionados. Acredito que a tradução existente seja suficiente para abrir discussões pertinentes sobre o ato tradutório, mas também é digno de nota que, como traduzi até a metade do romance, as maiores frases, e possivelmente algumas das mais interessantes do romance, ficarão de fora da discussão. Isso posto, enquanto a tradução do romance não é concluída, estou considerando a tradução que já tenho como final, e é sobre as escolhas tradutórias que já fiz que farei minha análise e observações. Acredito que, mesmo que eventualmente ao completar a tradução algumas mudanças sejam feitas nela, a incompletude da tradução não prejudique as discussões tradutórias levantadas neste trabalho, e que as reflexões sobre narratologia e tradução abordadas aqui sejam válidas e úteis para outros tradutores e acadêmicos.

3.1 QUESTÕES SOBRE A NARRATIVA

Anteriormente, descrevi *Nobody is ever missing* como um livro narrado em primeira pessoa. Gostaria, agora, de desconstruir essa afirmação. Bal (1997) introduziu conceitos importantes sobre agentes narrativos em seu livro *Narratology: introduction to the theory of narrative* que podem ser usados para melhor compreender e analisar narrativas e suas estruturas. Esses conceitos também podem ser úteis para a análise tradutória, e os mantive em mente enquanto revisava e comentava minha tradução de *Nobody is ever missing*. Sobre a narrativa em “primeira pessoa” ou “terceira pessoa”, Bal explica que essa distinção não faz muito sentido. Isto é, quando existe uma narrativa, existe um narrador, e um narrador, independentemente de estar falando sobre si mesmo (primeira pessoa) ou falando de outras pessoas (terceira pessoa), ainda é, ele próprio, alguém e, dessa forma, um “eu”, uma “primeira pessoa”.

Sendo assim, Bal sugere novas nomenclaturas: para quando o narrador nunca se refere explicitamente a si mesmo, trata-se de um narrador externo (*external narrator*). E quando se trata de um narrador que também é um personagem, trata-se de um narrador personagem (*character-bound narrator*). Sendo assim, no caso de *Nobody is ever missing*, o que se tem é um narrador personagem. Além disso, para a narratologia, o narrador não é o único elemento presente na narração. Também existe a focalização. Analisar esse romance — e sua tradução — observando apenas o narrador *em primeira pessoa* poderia deixar de lado discussões pertinentes sobre nuances de focalização, que enriquecem o romance. Analisar a tradução através desse referencial narratológico garante maior atenção às complexidades da narrativa, o que garante uma tradução, e análise, mais cuidadosas.

Dito isso, a focalização é “a relação entre a ‘visão’, o agente que vê, e aquilo que é visto,” (BAL, 1997, p. 146; tradução minha). De forma geral, seria o ponto de vista pelo qual alguém está vendo algo. Bal, no entanto, não gosta das expressões “ponto de vista” ou “perspectiva” para descrever isso, pois as considera falhas. Para ela, “elas não fazem uma distinção entre aqueles que veem e aqueles que falam” (BAL, 1997, p. 143; tradução minha), isto é, quando um narrador passa a detalhar pensamentos de algum personagem, não é questão de o personagem ter tomado a narrativa e estar, ele mesmo, falando de seus pensamentos. O narrador segue o mesmo, o que muda é o focalizador pelo qual estamos vendo os acontecimentos pois, segundo Bal, é possível expressar o que outra pessoa está vendo ou sentindo: um narrador externo pode, e constantemente o faz, usar diferentes focalizadores para indicar a visão de diferentes personagens da história que está narrando.

Além de tipos diferentes de narradores, existem tipos diferentes de focalizadores. Herman & Vervaeck (2005) abordam mais aspectos sobre focalização interna e externa: além de indicar que um focalizador é externo caso não se encontre no universo ficcional, e interno caso se encontre, eles também apresentam mudanças e nuances a serem observadas nessas definições. Focalização externa ou interna não devem ser vistas como conceitos absolutos, pois pode haver alternância entre as duas durante uma narrativa, mesmo em uma narrativa em “primeira pessoa” (p. 73):

Se o *narrating I* (eu que narra) pondera sobre algo que o *experiencing I* (eu que vive) fez, então há focalização externa se a cena é percebida pelo *narrating I*, e focalização interna se é percebida pelo *experiencing I*. Um exemplo de “*Sugarplums*”: “Eu estava aborrecido sobre isso, provavelmente devido a algum tipo de ciúmes profissional, eu agora acho.” Uma vez que o *experiencing I* sentiu o aborrecimento, há focalização interna; uma vez que o *narrating I* dá um motivo para o aborrecimento, há focalização externa. (HERMAN & VERNAECK, 2005, p. 73; tradução minha)

Ou seja, enquanto em *Nobody is ever missing* existe um narrador fixo (não há alternância entre um narrador personagem e um narrador externo), existe uma mudança constante de focalização: enquanto Elyria segue sendo sempre a narradora, há alternância constante entre a focalização usada: algumas vezes a focalização está no presente da narrativa (*narrating Elyria*), outras vezes a focalização está acompanhando a Elyria que viveu esses acontecimentos (*experiencing Elyria*), e essa mudança dá margem a questionamentos quanto ao processo de amadurecimento, possíveis arrependimentos e aprendizados que ela pode ter tido durante esses acontecimentos, sobre os quais agora está narrando.

Bal (p. 146) exemplifica a relação entre o narrador, a focalização e o personagem da seguinte forma:

A fala que B vê o que C está fazendo (tradução minha).

Nesse caso, A é o narrador, B é o focalizador, e C é o personagem. É comum, porém, que dois ou mais desses agentes de narrativa coincidam: o narrador pode narrar através de sua própria focalização, assim como o narrador pode narrar o que o

personagem está fazendo através da focalização dele, etc. Também é possível que esses três elementos coincidam: um narrador personagem pode narrar o que ele mesmo está fazendo, usando focalização interna, externa ou fixa (caso ela nunca mude) para narrar suas próprias ações. Nesse caso, “os diferentes agentes não podem ser isolados, eles coincidem. Isso é uma forma de 'fluxo de consciência'. Mas o ato de fala narrativo ainda é diferente da visão, das memórias, do senso de percepção, pensamentos, que são narrados.” (BAL, 1997; tradução minha). É o caso de *Nobody is ever missing*: esses três elementos se coincidem, mas os três ainda existem separadamente:

Elyria fala que Elyria vê o que Elyria está fazendo.

Como se observa na seguinte passagem do romance:

“Saí do apartamento ao meio-dia, com minha mochila nas costas, e estava me sentindo tão mal e absurda que entrei num bar em vez do metrô.” (LACEY, 2014, p. 03; tradução minha)

A narradora Elyria se encontra em algum ponto de seu futuro, e está narrando os acontecimentos desse determinado ponto de sua vida. A narradora Elyria usa diferentes focalizadores (ela própria no presente ou ela no passado) para expor o que aconteceu com a Elyria do passado. No caso de estar se sentindo “mal e absurda”, pode se dizer que o focalizador está com a Elyria do passado: foi a *experiencing* Elyria que definiu seus sentimentos dessa forma, em uma focalização interna.

Herman & Vervaeck apontam que “a mudança entre focalização externa e interna pode ser comparada com a mudança ocasional de imagem durante uma transmissão ao vivo de uma corrida de Fórmula Um”. (p. 72; tradução minha) Durante boa parte da corrida, se vê a pista e os carros de câmeras de fora, de forma a se ter uma visão geral. Mas, diversas vezes, nos é mostrada a corrida também através de uma câmera menor, dentro de algum carro, indicando o ponto de vista do piloto. Essa explicação de focalização interna e externa também pode ser usada para ajudar a ilustrar como a focalização funciona como um todo. É fácil de perder a distinção entre o narrador e o focalizador, mas eles são duas coisas diferentes. Enquanto o narrador faz uso de um focalizador, não é ele próprio quem está focalizando: o focalizador é, como dito acima, como uma câmera pela qual vemos os acontecimentos. É possível, e comum, que exista mais de uma câmera. O narrador faz uso delas ao longo da narrativa, escolhendo qual imagem irá nos apresentar. Em *Nobody is ever missing*, a narradora-personagem pode escolher fazer uso de um focalizador externo (Elyria do

presente, que já viveu todos os acontecimentos e tem uma visão mais ampla de tudo) ou de um focalizador interno (Elyria do passado, que está vivendo os acontecimentos em questão e, dessa forma, tem pensamentos mais confusos e agitados sobre eles).

É de interesse de um tradutor literário observar essas nuances narrativas, pois enxerga-las garante maior compreensão do texto em si e, dessa forma, uma melhor tradução. Antes de começar a discutir e expor como, exatamente, observar um texto por um viés narratológico pode trazer benefícios tradutórios, gostaria de comentar um pouco sobre o fluxo de consciência, mencionado anteriormente. É interessante que Bal chame essa combinação de agentes narrativos de fluxo de consciência quando fluxo de consciência é, também, uma técnica literária. É interessante principalmente porque, em *Nobody is ever missing*, Lacey utiliza esta técnica.

Antes de fluxo de consciência ser associado à literatura, o termo era principalmente associado à psicologia. Ele foi cunhado pelo psicólogo William James, em seu livro *The Principles of Psychology* (1890), onde James descreve, no capítulo *The Stream of Thought*, que os pensamentos e ideias de uma pessoa nunca estão separados ou são individuais — até então se falava em pensamentos isolados que influenciavam os próximos pensamentos — mas que seguem um fluxo, uma “corrente” contínua de pensamentos, o que indica maior conexão entre um pensamento e outro. Afinal, eles não estão separados; todos estão conectados. É apenas algumas décadas mais tarde que Robert Humphrey, em seu livro *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (1962), aborda o termo fluxo de consciência na literatura. Ele aponta que:

O romance de fluxo de consciência pode ser identificado mais rapidamente pelo seu assunto. Isso, em vez de suas técnicas, seus propósitos ou seus temas, o distingue. Assim, romances que dizem usar a *técnica* de fluxo de consciência em um nível considerável provam, sob análise, ser romances que têm como assunto essencial a consciência de um ou mais personagens; isto é, a consciência descrita serve como uma tela na qual o conteúdo desses romances é apresentado. (HUMPHREY, 1962, p. 02; tradução minha)

Algo interessante de se observar é que Humphrey não considera fluxo de consciência uma técnica de escrita: se trata do assunto do romance. Já o dicionário de termos literários *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* traz a seguinte definição:

fluxo contínuo de percepções sensoriais, pensamentos, sentimentos e memórias na mente humana; ou um método literário de representar tal mistura de processos mentais em personagens fictícios, geralmente em uma forma não pontuada ou desconexa de monólogo interior. (BALDICK, 1996, tradução minha)

Essa definição inicial aborda tanto a visão psicológica de William James sobre o fluxo de consciência quanto a visão literária do termo, indicando sua associação com monólogo interior. Nesse ponto, o dicionário passa a conceituar monólogo interior, uma vez que as duas coisas costumam ser consideradas sinônimos. O dicionário afirma que há duas formas de separá-las; uma forma psicológica: “O fluxo de consciência é o assunto, enquanto o monólogo interior é a técnica para apresentá-lo” (BALDICK, 1996, tradução minha). E uma forma literária:

Fluxo de consciência é um estilo especial de monólogo interior: enquanto um monólogo interior sempre apresenta os pensamentos de um personagem “diretamente”, sem a aparente intervenção de um narrador sintetizador e selecionador, não necessariamente os mescla com impressões e percepções, nem necessariamente violar as normas de gramática, sintaxe e lógica; mas a técnica de fluxo de consciência faz uma ou ambas essas coisas. (BALDICK, 1996, tradução minha)

Ou seja, o fluxo de consciência, como técnica literária, é visto como um estilo de monólogo interior que costuma violar normais gramaticais. Existem diversas formas de se utilizar monólogo interior e fluxo de consciência na literatura e, embora esses termos sejam fortemente associados, eles nem sempre estão juntos. Isto é, enquanto

fluxo de consciência é um tipo de monólogo interior, é possível encontrar monólogos interiores sem fluxo de consciência, um exemplo sendo os solilóquios no teatro, onde um personagem fala consigo mesmo (e para a plateia) sobre seus sentimentos e pensamentos, geralmente de forma organizada e coesa, e não da forma caótica que geralmente ignora regras gramaticais encontrada em fluxos de consciência. Considerando a ideia de Humphrey de que o fluxo de consciência é o assunto de um texto, solilóquios poderiam, então, também ser vistos assim. Entretanto, a visão mais moderna do termo, como visto no dicionário de Baldick, é que o fluxo de consciência é uma técnica literária que tende a não respeitar regras gramaticais.

Se olharmos para o fluxo de consciência com um olhar narratológico, a definição de Bal para a coincidência do narrador com a focalização e com personagem faz muito sentido. Um fluxo de consciência, a técnica literária, nada mais é do que um narrador (personagem ou externo) fazendo um uso tão intenso de um focalizador que se tem a impressão de que estamos lendo os pensamentos de quem o narrador está focalizando — no caso de um narrador personagem, como é o caso em *Nobody is ever missing*, os pensamentos do próprio narrador. E mesmo nesse caso, os três agentes narrativos continuam sendo distintos, por mais que se sobreponham. Identificar essa distinção em um fluxo de consciência pode ajudar um tradutor com a tradução dessa técnica literária.

3.2 TRADUZINDO FLUXO DE CONSCIÊNCIA

Quando se trata de tradução, é interessante estar atento a esta distinção entre os agentes da narrativa porque, desta forma, é possível captar nuances na narrativa que poderiam passar despercebidas. Por exemplo, ao longo de *Nobody is ever missing*, a narradora diversas vezes indica que, em relação aos acontecimentos narrados, se encontra em algum ponto do futuro. Ao mesmo tempo, ela faz algumas indicações de tempo e espaço que podem parecer contraditórias, como “eu estava aqui” enquanto se referindo a um local específico sobre o qual está narrando. Não levando em conta questões de focalização, seria possível simplesmente ajeitar a frase para “eu estava lá” e seguir em frente. Porém, independentemente de onde a narradora se encontra em seu tempo presente, a questão do aqui é que, enquanto narrando este momento em particular, a narradora está focalizando seus pensamentos daquele momento específico e, nele, a focalizadora se encontrava

“aqui”, e não “lá”. Individualmente, essas questões podem não fazer muita diferença, mas quando elas se repetem ao longo de um romance inteiro, a situação é diferente. Isto é, se a narradora por vezes faz uso de um focalizador interno, que se encontra com o seu eu do passado, utilizando dêiticos para definir tempo e espaço que não condizem com o tempo e espaço onde se encontra, modificar esses dêiticos estaria modificando um elemento da obra, que ficaria perdido para os leitores da tradução.

Outro exemplo disso, dessa vez um mais prático, é o do trecho a seguir:

Original	Tradução	Revisão
My arm stayed out for a long time and my elbow ached <u>at the spot where they'd always taken the blood</u> , and I became so accustomed to the passing cars that I forgot that the point of all this was for me to get into a car and go somewhere	Meu braço ficou estendido por um bom tempo e o meu cotovelo passou a doer <u>naquele ponto onde eles sempre tiram sangue</u> , e eu fiquei tão acostumada com a passagem dos carros que eu esqueci que a moral de tudo aquilo era que eu entrasse em um carro e fosse a algum lugar	Meu braço ficou estendido por um bom tempo e meu cotovelo passou a doer <u>naquele ponto onde sempre tiravam meu sangue</u> , e fiquei tão acostumada com a passagem dos carros que esqueci que a moral de tudo aquilo era que eu entrasse em um carro e fosse a algum lugar

Tabela 01: comparação de tradução, grifos meus

Embora já tivesse lido o livro por inteiro antes de fazer a tradução, ao chegar nesse trecho enquanto realizava a tradução em 2017, ignorei o artigo antes de “sangue”, que o especificava. Na época, acreditei que esse detalhe não fazia diferença e, portanto, optei por traduzir de forma mais genérica, eliminando o artigo por completo e modificando o tempo verbal: “naquele ponto onde eles sempre tiram sangue” pode se referir a qualquer pessoa; quem nunca fez um exame de sangue, ou não sabe de qual local ela está falando?

Revisando a tradução para este trabalho, percebi a importância do artigo “the” e sua relação com a focalização da narrativa. A narradora não está apenas indicando um local, mas voluntariando uma informação sobre si mesma: constantemente, ela

tinha seu sangue retirado. Até então, não havia sido feita nenhuma menção a sangue, exames, ou algo do tipo. Portanto, essa informação é relevante não apenas sobre o enredo, mas sobre a personagem. Agora, com a revisão, explicitarei que a retirada de sangue era algo que costumava acontecer, e com ela: “naquele ponto onde sempre tiravam meu sangue”. É claro, usar o artigo “o” causaria um estranhamento desnecessário e, então, no seu lugar coloquei o pronome possessivo “meu”, que causa um efeito mais próximo. A informação de que a protagonista tinha seu sangue retirado com frequência é abordada logo adiante no romance, e esse prenúncio sobre o assunto, indicado de forma tão sutil, pode facilmente passar despercebido. Isso indica a importância de estudos narratológicos para tradução — considerar que narrador, focalizador e personagem se sobrepõem em um fluxo de consciência me fez ficar mais atenta a detalhes e a certas construções que sob outras circunstâncias poderia não ter notado, o que poderia resultar em uma tradução menos competente do romance.

Isto posto, outra característica narrativa importante a ser levada em consideração quando se traduz fluxo de consciência é a pontuação. Como visto no *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, essa técnica literária costuma violar normas gramaticais e de sintaxe, o que acontece em *Nobody is ever missing*. Em se tratando da tradução de trechos onde normas gramaticais são violadas, eu tinha duas opções: manter essas violações ou ignorá-las, fazendo as devidas pontuações requeridas pela gramática do português. Optei pela primeira opção. Afinal de contas, a falta de vírgulas em determinados pontos do romance faz parte do seu estilo, segue um propósito: está diretamente ligada com a técnica narrativa utilizada. A narradora faz uso de menos vírgulas em suas divagações em momentos em que está expondo pensamentos e reflexões conturbadas, refletindo sobre seu passado ou explicando algumas de suas ações.

Também é importante comentar que, embora o português e inglês possuam regras similares para emprego de vírgulas em alguns pontos (como no uso de aposto, listas, etc), a língua inglesa requer, de modo geral, menos vírgulas que a língua portuguesa, particularmente na ocorrência de adjuntos adverbiais deslocados. Além disso, ao se procurar sobre regras de vírgulas na língua inglesa, é muito comum encontrar definições de que a vírgula serve para indicar “uma pausa”: como no guia de pontuação de June Casagrande, *The best punctuation book, period*. (2014, p. 32), e também no folheto informativo sobre uso de vírgula do *Thompson Writing Program*

da *Duke University*¹⁰. Por outro lado, na língua portuguesa, a primeira coisa que se fala sobre vírgulas é que elas não servem, gramaticalmente, para expressar uma pausa, como pode ser encontrado no *Manual de pontuação: teoria e prática*, de J. H. Dacanal, (2007, p. 14) . É claro, mesmo na língua inglesa, essas “pequenas pausas” não se referem a pausas que cada um faz ao falar: separar o sujeito do predicado com vírgula costuma ser considerado um erro, mesmo que uma determinada pessoa faça pausas ao falar essa frase. Essas pequenas pausas seguem regras (separar sentenças coordenadas, etc), e isso se aplica também ao português, apesar da maior separação que se parece impor entre a língua falada e escrita.

De qualquer forma, quando um escritor literário impõe um certo tipo de pontuação em sua obra, como é o caso de Lacey, essa imposição é de caráter estilístico, servindo esse propósito. O não uso de vírgulas de Lacey em passagens longas, considerando a menor necessidade de vírgulas da língua inglesa, pode não ser considerado um desvio à norma em determinados momentos, mas continua sendo uma escolha: apesar de poder pontuar, ela prefere não o fazer. Isso causa um efeito no romance, torna as passagens mais frenéticas, longas, complexas. Ao traduzir essas passagens para o português e inserir vírgulas em passagens onde nenhuma vírgula existia, estaria privando o leitor brasileiro desse efeito, que é tão importante quanto o conteúdo do romance. Portanto, em trechos onde Lacey decidiu trocar vírgulas por sequências de “and”s ou “or”s, fiz o mesmo em português. Afinal de contas, como bem colocou Edmond Cary, “A tradução literária não é uma operação linguística, é uma operação literária.” (apud OUSTINOFF, 2011). Além disso, existe uma clara transição ao longo do romance de trechos que começam com uma narração direta e objetiva, com pontuação padrão, e que, conforme avançam em pensamentos movidos por sentimentos confusos e caóticos, perdem a pontuação.

Um exemplo disso se encontra logo no primeiro capítulo do romance:

The morning I left he got out of bed, got dressed, and left the room. I stayed cold awake under shut lids until I heard our front door close. I left the apartment at noon wearing my backpack and I felt so sick and absurd that I walked into a bar instead of the subway. I ordered a double bourbon even though I don't usually drink like that and

¹⁰ Disponível em < <https://twp.duke.edu/sites/twp.duke.edu/files/file-attachments/commas.original.pdf>>. Acesso em 06 de maio de 2019.

the bartender asked me where I was from and I said Germany for no good reason, or maybe just so he wouldn't try to talk to me, or maybe because I needed to live in some other story for a half hour: I was a lone German woman, here to see the Statue of Liberty and the Square of Time and the Park of Central (not a woman taking a one-way flight to a country where she only knew one person, who had only once extended an offer of his guest room, which, when she thought of it again, seemed to be the kind of invitation a person extends when they know it won't be taken but it was too late now because I was taking it and oh well oh well oh well).

Tabela 02: exemplo de transição de pontuação. (LACEY, 2014), grifos meus.

Como é possível observar a partir dos parágrafos anteriores, Elyria está planejando ir embora, e esta manhã em questão é o dia em que escolheu partir. O parágrafo começa com frases simples e diretas, calculadas. Quando Elyria sai de casa e faz algo completamente fora de sua rotina e, principalmente, completamente fora de seus planos, se sentindo, como ela mesma diz, absurda, entra uma frase que, embora ainda possua a pontuação adequada, é bastante longa. Por fim, enquanto reflete sobre a autenticidade do convite que recebeu, a frase deixa de receber pontuação e, no fim dela, há uma repetição de “oh well”, indicando o seu nervosismo. Olhando narratologicamente, podemos observar a focalização interna dessa passagem, na forma como, cada vez mais, a narradora está expondo seu fluxo de consciência (Elyria do passado) sobre as decisões absurdas que está tomando, deixando de lado as frases calculadas de seu plano (focalização através de Elyria do presente) e expondo suas reflexões sobre ele (focalização via Elyria do passado). Tanto que, dentro do parênteses, quando ela fala em “agora”, não se refere ao agora do tempo da narradora, se refere ao agora do tempo da Elyria que está vivendo aquilo, sentada diante da bancada do bar, questionando suas escolhas. Esse padrão se repete ao longo do romance e, conforme as frases vão ficando cada vez mais longas, esses padrões ficam mais evidentes.

Caso Lacey tivesse decidido pontuar essa última frase, e as frases seguintes do romance onde esse efeito acontece, ele seria perdido. Parafraseando Oustinoff (2011), fazer alterações ou correções no estilo de uma obra é considerado um atentado à própria obra. Meu objetivo ao traduzir *Nobody is ever missing* não é apenas adaptar os seus conteúdos para o português, e sim traduzir a obra, o que inclui não

só o seu conteúdo, mas a forma como foi escrita. Afinal de contas, esse romance não conta com acontecimentos épicos; tudo no romance é mundano, às vezes um pouco absurdo, mas majoritariamente os acontecimentos não são grandiosos. Isso faz com que a técnica utilizada para contar esses acontecimentos mundanos seja tão importante quanto o conteúdo sendo contado. Portanto, traduzir (ou manter) a forma é tão importante quanto traduzir o conteúdo. E como Lacey não usa vírgulas em determinados momentos de sua obra, independentemente do que estipula a gramática normativa, a tradução do trecho anterior ficou como segue:

Na manhã em que fui embora ele se levantou, se vestiu e saiu. Fiquei deitada como um cadáver, olhos fechados, até ouvir nossa porta da frente fechar. Saí do apartamento ao meio-dia, com minha mochila nas costas, e estava me sentindo tão mal e absurda que entrei num bar em vez do metrô. Pedi uma dose dupla de uísque mesmo que não tenha costume de beber assim e o barman perguntou de onde eu era e eu disse Alemanha só por dizer, ou talvez porque assim ele não fosse tentar falar comigo, ou talvez porque precisasse viver em uma outra história por meia hora: eu era uma mulher alemã solitária, que veio ver a Estátua Liberdade e o Times Squared e o Park Central (não uma mulher prestes a pegar um avião só de ida para um país onde ela só conhecia uma pessoa, que tinha uma vez oferecido a ela o seu quarto de hóspedes e que, pensando bem, parecia ter sido aquele tipo de oferta que uma pessoa faz quando sabe que não será aceita mas era tarde demais agora porque eu estava aceitando a oferta e enfim enfim enfim).

Tabela 03: tradução do exemplo de transição de pontuação. (LACEY, 2014; grifos meus).

O único trecho do romance em que Lacey não faz uso de pontuação e que considerei pontuar foi o seguinte:

Original

Isn't everyone on the planet or at least everyone on the planet called me stuck between the two impulses of wanting to walk away like it never happened and wanting to be a good person in love, loving, being loved, making sense, just fine?

Tabela 04: trecho original sem pontuação. (LACEY, 2014)

O trecho “or at least everyone on the planet called me” pode ser considerado um aposto, por estar especificando “everyone on the planet”. De acordo com o *site Literary Devices*¹¹, sempre se separa apostos com vírgulas na língua inglesa, mas Lacey decidiu não fazê-lo. Isoladamente, não há motivos para a falta de separação de aposto nessa frase, e considere pontuá-la de acordo com as regras do português para evitar possíveis confusões de leitura. Entretanto, a frase não está isolada: antes dela, no parágrafo anterior, Elyria reflete sobre o seu casamento, sobre sua vontade de ser uma pessoa normal e sua vontade de fugir de seu marido. Assim, considerando a acumulação de sentimentos carregados pela personagem ao longo do parágrafo anterior, é compreensível que este comece igualmente frenético, sem pontuação. Considerando isso, acabei não pontuando a frase:

Tradução
Todas as pessoas no planeta não estão ou pelo menos todas as pessoas no planeta chamadas eu não estão presas entre os dois impulsos de querer ir embora como se nada nunca tivesse acontecido e querer ser uma boa pessoa apaixonada, que ama, que é amada, que faz sentido, que está bem?

Tabela 05: trecho traduzido sem pontuação. (LACEY, 2014)

Outro exemplo de um parágrafo que começa objetivo e direto mas que perde a pontuação conforme a narradora fala de um assunto delicado é o seguinte:

Original	Tradução
He was wearing a suit that day and his deep red tie made his eyes seem even greener and brought out the pale pink in his face. He was thirty-two, but still looked boyish. I was barely twenty-two but everyone guessed older. We were sitting in a small and brutally lit waiting	Ele estava usando um terno naquele dia e a sua gravata de um vermelho intenso fazia seus olhos parecerem ainda mais verdes e destacava o rosa pálido em seu rosto. Ele tinha trinta e dois anos, mas ainda parecia juvenil. Eu mal tinha vinte e dois, mas todo mundo me achava mais

¹¹ Disponível em <<https://literarydevices.net/appositive/>> Acesso em 23 de abril de 2019.

<p>area in the university police office. We sat next to each other for maybe twenty minutes without saying anything and we didn't even bend a glance at the other because it's hard to do that when you're thinking about what a woman can do to herself and how a brick courtyard on a nice autumn afternoon can so quickly become a place you'll never want to see again. Police officers were speaking into phones and walkie-talkies and one of them walked over to ask me my name.</p>	<p>velha. Estávamos sentados em uma pequena e impiedosamente iluminada sala de espera no escritório da polícia da universidade. Ficamos sentados um do lado do outro por talvez vinte minutos sem dizer nada e sem nem sequer olhar de relance para o outro porque é difícil fazer isso quando você está pensando sobre o que uma mulher pode fazer a si mesma e como um átrio em uma tarde agradável de outono pode rapidamente se tornar um lugar que você nunca mais gostaria de ver. Policiais estavam falando em telefones e walkie-talkies e um deles caminhou até mim para perguntar o meu nome.</p>
---	---

Tabela 06: trecho sobre pontuação. (LACEY, 2014)

Nas primeiras frases, a narradora expõe de forma direta informações sobre seu futuro marido e sobre si mesma em frases curtas. Então, ela passa a falar sobre o que estava pensando naquele momento, e considera que seu futuro marido está pensando o mesmo que ela — o uso de “nós” quando ela fala sobre não olhar um para o outro e sobre pensar sobre o suicídio de Ruby é um bom indicativo da sensação de parceria e entendimento que Elyria sente com seu futuro marido ao longo do capítulo. Atentando para a focalização dessa passagem, então, fica claro que o começo, objetivo, tem focalização da Elyria do presente, e o que vem em seguida, a descrição da sala impiedosamente iluminada, a ideia de que o professor está sentindo o mesmo que ela, é focalizado através da Elyria do passado. É possível concluir isso porque, considerando que a Elyria do presente, narradora, tem diversos questionamentos, dúvidas e rancores sobre seu (então) marido, é de se esperar que ela não sinta mais essa parceria. Nesse caso, a frase longa em questão não está necessariamente errada: em inglês, seria possível excluir o “and” depois de “anything”, colocando uma vírgula depois dele e uma antes de “because”, mas Lacey prefere não fazer isso, gerando uma frase mais longa e sem intervalos, o que tentei repetir em português.

É muito comum, ao longo do romance, a troca de vírgulas por “and”, como podemos observar nesse trecho:

Tradução	Original
<p>If he was no longer a part of my life then the fact that he was no longer a part of my life would be <i>new</i> <u>and</u> maybe the newness was what had made me make sense to myself—not him, another human, just fallible <u>and</u> breakable <u>and</u> not capable of creating redemption—because that’s the thing: people can’t really redeem people <u>and</u> I don’t know what redeems people, what keeps people good, what keeps people in the sense-making part of being a human instead of the senseless, the unwell, the wildebeests that everyone has—because we all have them <u>and</u> there is a part of every human brain that just can’t bear <u>and</u> be, can’t sit up straight, can’t look you in the eye, can’t sit through time ticking, can’t eat a sandwich off a plate, can’t read the newspaper, can’t put on clothes <u>and</u> go somewhere, can’t be married, can’t keep looking at the same person every day <u>and</u> being looked at by the same person every day without wanting to make him swallow a tiny bomb <u>and</u> set that bomb off <u>and</u> make him disappear, go back in time and never get near this man who is looking at you <u>and</u> living with you <u>and</u> being so happy to just</p>	<p>Se ele não fizesse mais parte da minha vida, então o fato de ele não ser mais uma parte de minha vida seria <i>novo</i> <u>e</u> talvez a novidade fosse aquilo que fazia com que eu fizesse sentido para mim mesma — não ele, outro humano, apenas falível <u>e</u> quebrável <u>e</u> incapaz de criar redenção — porque é isso: pessoas não conseguem realmente redimir outras pessoas <u>e</u> eu não sei o que redime pessoas, o que mantém as pessoas boas, o que mantém as pessoas no lado humano que faz sentido ao invés do lado sem sentido, indisposto, com as bestas selvagens que todos têm — porque todos nós as temos <u>e</u> há uma parte de cada cérebro humano que simplesmente não pode suportar <u>e</u> ser, não consegue se sentar com a coluna ereta, não consegue olhar os outros nos olhos, não consegue ficar parado ao ouvir o relógio fazendo tique-taque, não consegue comer um sanduíche em um prato, não consegue ler o jornal, não consegue se vestir <u>e</u> sair, não consegue ser casado, não consegue olhar para a mesma pessoa todos os dias <u>e</u> ser olhado pela mesma pessoa todos os dias sem querer fazer com que ele engula uma bomba</p>

love <u>and</u> be loved <u>and</u> we all sometimes want to walk away like it never happened.	bem pequenininha <u>e</u> detonar essa bomba <u>e</u> fazer com que ele desapareça, voltar no tempo <u>e</u> nunca se aproximar desse homem que está olhando para você <u>e</u> vivendo com você <u>e</u> sendo tão feliz de apenas amar <u>e</u> ser amado <u>e</u> todos nós às vezes queremos ir embora como se nada nunca tivesse acontecido.
--	---

Tabela 07: uso de “and” (LACEY, 2014; grifos meus)

Podemos ver a forma como a frase parece ter sido retirada diretamente da mente da personagem, em um fluxo intenso de divagações. Essa repetição de “ands” e também de “he was no longer a part of my life”, no começo da frase, faz muito sentido em um fluxo de consciência, onde os pensamentos fluem livres: os pensamentos dela não estão separados em blocos (divididos por vírgulas), mas são um só, longo e fluído, uma corrente de pensamentos. Esse trecho é especialmente importante para o romance pois é nele que, pela primeira vez, se fala em uma *wildebeest*. Elyria afirma que todos têm um desses animais dentro de si, e que o dela em particular é violento e agitado, a mandando tomar decisões e fazer escolhas que ela, que gostaria de ser uma mulher sensata e normal, preferia não tomar. O animal selvagem, violento e imprevisível, a manda fazer coisas e ela o faz, pois não quer ficar em seu caminho. A sua forma de narrar a história, suas frases e sintaxe, então, parecem fazer o mesmo: frases longas e imprevisíveis, rápidas e descontroladas, motivadas pela selvageria que existe dentro de si.

3.3 QUESTÕES DE CONFIABILIDADE E TRADUÇÃO

Devido ao estilo de narrativa e às informações que temos sobre a protagonista do romance, é interessante pensar também em questões de confiabilidade ao se pensar em traduzir *Nobody is ever missing* para o português. Explico:

Em seu artigo *Reconsidering unreliability — fallible and untrustworthy narrator* de 2003, Greta Olson analisa os modelos de Booth e Nunning sobre narradores não confiáveis e conclui que narradores não confiáveis podem ser divididos entre falíveis (narradores que, por não terem todas as informações ou por terem fontes

questionáveis, não apresentam as coisas como elas são) e desonestos (que propositalmente não contam toda a verdade). Ela diz ainda que esses níveis podem variar ao longo do texto. Além disso, considerando a narrativa em primeira pessoa desse romance em particular, é interessante observar outro ponto do artigo de Olson. Ela diz que narradores homodiegéticos (em primeira pessoa) estão “sujeitos à incerteza epistemológica da experiência vivida”¹² (OLSON, 2003, p. 06) mas não são, necessariamente, não-confiáveis. A autora parte do pressuposto de que, embora tendo seu ponto de vista moldado de acordo com as suas experiências de vida, enquanto o narrador estiver oferecendo todos os fatos de forma clara, trata-se de um narrador confiável.

Elyria, desde o começo do romance, se apresenta como uma pessoa instável. Suas ações, pensamentos e interações com outros personagens indicam algum tipo de deterioração ou desgaste mental, mas ela é, na maior parte do tempo, honesta ou pelo menos consciente de suas ações e das informações que compartilha. Elyria não está tentando enganar ninguém, não diretamente, pelo menos, uma vez que a forma como organiza seus pensamentos indica a sua busca por entendimento e, principalmente, fuga de si mesma. Até então, considerando as ideias propostas por Olson, o livro apresentaria um narrador confiável. Porém, em alguns momentos do romance, fica claro que, até certo nível, a narradora não está nos fornecendo, ou ela mesma não sabe, de alguns detalhes dos eventos que está contando. Isso fica evidente pela primeira vez no capítulo dez, quando Elyria está contando para a sua mãe que irá se casar com o professor de sua falecida irmã. Depois de sua mãe dizer que ela está com depressão e que casar com o professor não é a resposta, Elyria expressa o seguinte:

Eu não pedi pra trazê-la de volta, eu disse, e esse pode ou não ter sido o momento em que me levantei e coloquei meu casaco e minha mãe disse: Ah, eu simplesmente não consigo entender você e essas suas mudanças de humor, por que você não consegue só se controlar, ou talvez ela não tenha dito nada naquele momento, talvez ela só tenha tirado

¹² “subject to the epistemological uncertainty of lived experience” (tradução minha)

uma base compacta da bolsa para se olhar no espelho e aplicar pó no nariz e eu sabia que isso era o que ela provavelmente fez depois de escrever aquele e-mail de uma linha, aquele *tudo bem?* Ela provavelmente olhou em um espelho para se certificar de que seu nariz ainda estava firme em seu rosto como de costume, e eu não sou uma daquelas pessoas que pensam na coisa certa a se dizer no momento certo, então naquele dia no restaurante eu não tentei me explicar ou explicar as minhas mudanças de humor ou minha falta de habilidade em me controlar, e nesse outro dia eu não escrevi a ela qualquer resposta para o seu e-mail de uma linha, não disse a ela se estava tudo bem ou não. (LACEY, 2014. Tradução minha)

Ao indicar incerteza sobre o que foi dito ou não dito, sobre o que fez ou não nesse momento, abre-se a janela para olharmos para esse narrador como não confiável. Ou, considerando as explicações anteriores de tipos de confiabilidade, falível. A narradora não está tentando nos enganar, mas ela claramente não tem todas as informações para apresentar aos leitores.

Isso é uma questão interessante da narrativa, mas por que considerar isso necessariamente ao se traduzir esse romance? O motivo é a forma como, durante todo o livro, os diálogos se apresentam. Até então, estava considerando colocar os diálogos do livro entre travessões, como é a norma na língua portuguesa (PRADO, 2009, p. 63). Contudo, a narradora não se lembrar o que a sua mãe disse nesse ponto coloca em evidência o que outros personagens falaram ao longo do livro, uma vez que todas as falas de outros personagens estão em itálico, e não entre aspas, o que é o mais comum na língua inglesa. As aspas são indicadas no uso de diálogos por Casagrande (2014, p. 85), e também por O'Sullivan & Woods, (2010 p. 105), mas nenhum deles sequer menciona itálico como uma opção.

É interessante observar que, ao longo do romance, diálogos e falas de personagens são apresentadas de duas maneiras, embora todas sempre em itálico. A primeira é apresentando cada fala em um novo parágrafo:

What do they do with the blood? After they're done with it, I mean.
What blood? she asked.
When they test it. After they test it for disease or hormone levels or whatever. All those tubes of it—what happens?

Tabela 08: exemplo de diálogo (LACEY, 2014)

A segunda forma como diálogos são apresentados é dentro de um parágrafo, também em itálico:

After a while a little red car made a three-point turn and pulled up beside me and he leaned over to pop open the passenger door and I got in and thought, this is exactly who they said I should stay away from and exactly what I am not staying away from, and the bloke said, *Where you headed?*, and I said, *The ferry*, and he said, *Which one?*

Tabela 09: exemplo de diálogo II (LACEY, 2014)

Gostaria de apontar que os diálogos que aparecem dentro de parágrafos tendem a ser diálogos inventados e que aqueles que aparecem em novos parágrafos têm maior credibilidade — isso ajudaria a decifrar um pouco a narradora — mas esse não parece ser o caso. Em dado momento, a narradora faz uso de diálogos com as quebras apropriadas de parágrafo para indicar uma conversa que aponta ser inventada:

I thought you hated the chalkboard, I imagined him saying to my nostalgia.
I do, but the sound of you putting things on it makes it okay.

Tabela 10: exemplo de diálogo III (LACEY, 2014)

A única lógica que consegui encontrar na forma como Elyria narra diálogos com outros personagens está ligada com o seu fluxo de consciência. Os diálogos parecem se encontrarem no meio de algum parágrafo quando ela quer indicar o que alguém disse, mas quer seguir com o seu fluxo de pensamentos desenfreados. Isso também indica uma mudança de focalização, assim como a questão do não uso de vírgulas, já que isso também se insere na questão do fluxo de consciência: querendo mostrar

os pensamentos da Elyria do passado, se faz uso também desse focalizador, e o fluxo dos pensamentos se torna mais importante do que a forma como eles serão apresentados, então não há quebra de parágrafos para indicar diálogos. Um exemplo é quando ela está refletindo sobre seu relacionamento com seu marido e sobre ser uma mulher normal:

I would like them not to go away and I would like to go back to being or feeling redeemed by him, by the white glow of his teeth in the dark, by our skin against each other—*What are you thinking?* he asked me that night with his teeth, and I thought about what I was thinking about and I worried that I was slipping away from making sense, but I gripped hard on that sense and said, *Oh, nothing, just how I love you,* and I twisted my toes under the sheets and told myself to be a woman who lives normally, being loved and loving—and I could be her—couldn't I? Couldn't I?

Tabela 11: exemplo de diálogo IV (LACEY, 2014)

Pensando nessa incerteza produzida pela forma como os diálogos são apresentados (seriam reais? Apenas discussões imaginadas?), optei por deixar todos os diálogos em itálico, como no original, a fim de manter essa ambiguidade também na língua portuguesa, o que, imagino, ficaria perdido caso fosse feito o uso de travessões. Além disso, eu não teria como inserir travessões para indicar os diálogos dentro de parágrafos, e teria que optar ou por itálico ou pela quebra do parágrafo, o que quebraria, também, o ritmo e fluxo de consciência utilizado. Portanto, itálico.

Levando em consideração as observações levantadas nesse capítulo sobre narratologia, o estilo da narrativa e sobre a narradora, comentarei, no capítulo seguinte, alguns trechos selecionados do romance que se apresentaram como desafios para a tradução.

4. COMENTÁRIOS DE TRADUÇÃO

Além das questões levantadas no capítulo anterior, o romance também apresentou alguns desafios tradutórios em questões mais específicas, como em seu título e trechos retirados de outras obras, assim como nos neologismos ao longo do texto. Portanto, a seguir, exponho e analiso meu processo tradutório também desses trechos.

4.1 DO TÍTULO

O título do romance é um recorte direto da última linha do poema que consta na epígrafe: “Dream Song 29”, de John Berryman. *The dream songs*, onde o poema se encontra originalmente, foi publicado em 1969, e não existe uma tradução para o português. Isto é, existe uma, de Ismar Tirelli Neto, que publicou suas traduções de alguns dos poemas no blog “modo de usar & co. revista de poesia e outras textualidades conscientes”¹³. Como não se trata de uma tradução oficial, fiz a minha própria tradução do poema. Para a tradução desse poema, dei grande atenção à sua forma e às suas agramaticidades, conforme sugerido por Laranjeira (2012), que aponta que tradutores devem achar formas de mantê-las, ao invés de eliminá-las, e que elas podem se encontrar tanto em erros gramaticais de fato, quanto na forma do próprio verso. Na segunda linha do poema, há um acento agudo na palavra “so”, apesar da não utilização de acentos de pontuação na língua inglesa. Considerando que a palavra “tão”, que utilizaria na tradução, contém um til, e visando manter a estranheza presente no original, decidi trocar o til da palavra “tão” por um acento agudo. Tentei também usar a linguagem informal do poema original, fazendo as inversões nas frases sempre que possível.

Dream Song 29
BY JOHN BERRYMAN

¹³ Disponível em <<http://revistamododeusar.blogspot.com/2010/07/john-berryman-1914-1972.html>> Acesso em 01 de Abril de 2019.

Poema Original	Minha tradução
<p>There sat down, once, a thing on Henry's heart só heavy, if he had a hundred years & more, & weeping, sleepless, in all them time Henry could not make good. Starts again always in Henry's ears the little cough somewhere, an odour, a chime.</p> <p>And there is another thing he has in mind like a grave Sienese face a thousand years would fail to blur the still profiled reproach of.</p> <p style="padding-left: 40px;">Ghastly, with open eyes, he attends, blind.</p> <p>All the bells say: too late. This is not for tears; thinking.</p> <p>But never did Henry, as he thought he did, end anyone and hacks her body up and hide the pieces, where they may be found.</p> <p>He knows: he went over everyone, & nobody's missing.</p> <p>Often he reckons, in the dawn, them up. Nobody is ever missing.</p>	<p>Sentou-se, uma vez, algo no coração de Henry tão pesado, se ele tivesse cem anos & mais, & chorando, sem dormir, nesse tempo todo Henry não conseguiria vencer.</p> <p>Sempre começa de novo nos ouvidos de Henry Uma tossezinha em algum lugar, um odor, um badalo.</p> <p>E há outra coisa em sua mente como um rosto Sienês sombrio que mil anos falhariam em obscurecer sua reprovação imóvel.</p> <p style="padding-left: 40px;">Pavoroso, com olhos abertos, ele frequenta, cego.</p> <p>Todos os sinos dizem: tarde demais. Isto não é para lágrimas; pensando.</p> <p>Mas nunca Henry, como pensou ter feito, acabou com alguém e esquartejou o corpo delas e escondeu os pedaços, onde pudessem ser encontrados.</p> <p>Ele sabe: verificou todas elas, & ninguém desapareceu.</p> <p>Constantemente ele, ao amanhecer, as conta.</p>

	Ninguém nunca desaparece.
--	---------------------------

Tabela 12: Dream Song 29

Assim, usando a tradução da última linha do poema como título da tradução do romance, o título ficaria *Ninguém nunca desaparece*. Há certa estranheza na frase, uma declaração ousada, como se desafiasse um conhecimento comum — como ninguém nunca desaparece? Acredito que essa estranheza exista também no título original, o que me fez ficar bastante satisfeita com a tradução.

4.2 MRS. BRIDGE

Durante o capítulo 12, Elyria lê passagens do romance *Mrs. Bridge*, do escritor americano Evan S. Connell. Publicado originalmente em 1959, o livro tem como enredo “a esposa de um advogado bem sucedido de Kansas City nos anos 30, India Bridge, que tenta lidar com a insatisfação com sua vida fácil, mas vazia.”¹⁴ Os trechos lidos por Elyria tratam especificamente de momentos de grande ansiedade e de menções de suicídio, temas recorrentes no próprio *Nobody is ever missing*. É claro, o estilo de *Mrs Bridge* é extremamente diferente daquele encontrado em *Nobody is ever missing*: com um narrador externo e focalização interna da protagonista, o romance, nos trechos usados, não faz uso de fluxo de consciência, e conta com uma narrativa direta e pontual:

Original	Tradução
In the days that followed Mrs. Bridge attempted to suppress this fact. Her reasoning was that nothing could be gained by discussing it; consequently she wrote to Ruth that there was some doubt as to what had been the cause of Mrs.	Nos dias que se seguiram, a Sra. Bridge tentou suprimir esse fato. Seu raciocínio era de que nada poderia ser obtido ao discutir o assunto; por conseguinte, ela escreveu à Ruth que havia alguma dúvida sobre o que tinha sido a causa da morte

¹⁴ Tradução do trecho encontrado no site GoodReads, disponível em <https://www.goodreads.com/book/show/129972.Mrs_Bridge>. Acesso em 18 de abril de 2019.

Barron's death but it was presumed she had accidentally eaten some tuna-fish salad which had been left out of the refrigerator overnight and had become contaminated, and this was what she told Douglas and Carolyn.	da Sra. Barron, mas que se presumia que ela havia acidentalmente comido uma salada de atum que havia sido deixada fora da geladeira durante a noite e ficara contaminada, e foi o que ela também disse a Douglas e Carolyn.
---	---

Tabela 13: Mrs. Bridge

Ao me deparar com trechos de outro livro, procurei por alguma tradução já existente dele para o português. Infelizmente, não consegui encontrar nenhuma, então traduzi eu mesma os trechos. Segui as normas gramaticais do português, pontuando sempre que necessário, e tentei manter um estilo um pouco mais datado, usando palavras como “por conseguinte” que, em outros contextos, não seriam encontrados em *Nobody is ever missing*.

4.3 ELEMENTOS CULTURAIS

Quando se traduz, principalmente literatura, podemos escolher entre deixar o texto mais próximo da cultura de chegada (domesticação), ou manter os elementos que deixam claro que o texto original tem origem em algum lugar estrangeiro (estrangeirização). Britto (2012) comenta sobre esses dois tipos de tradução, que receberam sua nomenclatura de Venutti, em seu artigo “Tradução e Ilusão”. Segundo ele, atualmente no Brasil, traduções tendem a ser estrangeirizadoras, mantendo o leitor “côncio o tempo todo de que o que ele está lendo é uma versão de uma obra estrangeira, que apresenta as naturais dificuldades de tudo que é estranho e alheio.” (BRITTO, 2012, p. 22) Para *Nobody is ever missing*, busquei aplicar essa abordagem para todos os elementos culturais presentes no texto.

O primeiro deles se encontra logo no primeiro parágrafo do primeiro capítulo: o marido de Elyria está bebendo bastante cervejas compradas em lojas de bebidas, e chegava em casa com bebidas enroladas em um saco de papel. Quem estiver familiarizado com a cultura americana, entenderá que o motivo que leva o marido de Elyria a fazer isso é que, nos Estados Unidos, é ilegal consumir bebidas alcoólicas na rua. Por outro lado, quem não souber sobre esse detalhe da cultura americana, não

entenderá o contexto dessa ação. Refleti sobre essas duas opções — poderia simplesmente remover qualquer menção de saco de papel, poupando o leitor do estranhamento, mas então o estaria privando da carga cultural que ele carrega. No fim, optei por deixar o saco de papel, considerando que, mesmo caso não entendessem o porquê do saco de papel, leitores conseguiriam compreender que se trata de algum elemento cultural, mesmo que não entendessem qual.

Alguns capítulos adiante, enquanto faz compras com o marido, Elyria é questionada sobre querer uma certa marca de cereal. Essa marca não é popular no Brasil e, portanto, considerei modificar a frase de modo a omiti-la:

Original	Primeira opção de tradução
He said, <i>Wheaties?</i> , and I opened my mouth to say it didn't matter, but had started sobbing instead.	Ele disse, <i>Cereal?</i> , e abri a boca para dizer que não importava, mas em vez disso comecei a chorar copiosamente.

Tabela 14: elementos culturais — cereal: primeira opção

Entretanto, logo após escrever essa opção, percebi que ela não era ideal. Primeiramente, Elyria já havia deixado claro, no parágrafo anterior, que eles estavam no corredor de cereais. Fazer com que seu marido perguntasse se ela queria cereal, com eles já nesse corredor, me parecia ser uma pergunta redundante — nesse caso, a tendência seria perguntar qual cereal a pessoa quer. Nisso, pensei em uma segunda opção: perguntar “qual cereal você quer?”, pois nesse formato, a pergunta não ficaria redundante. Por fim, conclui que não havia motivos para omitir a marcação cultural do nome do cereal. É claro, deixar apenas o nome da marca, tal qual o original, poderia causar confusão — seria possível que alguém não entendesse que se trata de uma marca de cereal. Assim, para evitar isso, fiz um acréscimo à fala do marido de Elyria, de modo a deixar claro que ele estava falando de algo que poderia ser encontrado no corredor onde eles se encontravam, mas ainda mantendo a marca original:

Original	Tradução final
He said, <i>Wheaties?</i> , and I opened my	Ele disse, <i>Você quer Wheaties?</i> , e abri a

mouth to say it didn't matter, but had started sobbing instead.	boca para dizer que não importava, mas em vez disso comecei a chorar copiosamente.
---	--

Tabela 15: elementos culturais — cereal: tradução final

Em outro capítulo, durante o Natal, Elyria e sua irmã, Ruby, assistem a um filme. O filme em questão é *It's a wonderful life* (em tradução literal, *É uma vida maravilhosa*, um filme americano e natalino de 1946 cujo tema central é o suicídio do protagonista). As duas irmãs, ao verem o título do filme após terem tido que lidar com as loucuras de sua mãe, ironizam o título. O dilema aqui é que o título desse filme, em português, é “A felicidade não se compra,” o que, quando as meninas fazem sua ironia, não parece ter o mesmo efeito do original, isto é, elas estariam ironizando o fato da felicidade não poder ser comprada, e não o fato da vida ser maravilhosa.

Pensando nisso, considerei escolher outro filme para que elas estivessem assistindo, algum filme que carregasse, em seu título, algo mais próximo ao original. Pensei em “A vida é bela”, pois seu título acarretaria uma ironia mais próxima do original. Por outro lado, havia algumas coisas a serem levadas em consideração antes de fazer essa escolha:

- A) Durante o romance, as obras que Elyria faz referência costumam tratar de suicídio, e isso não parece ser coincidência: em uma obra cujo tema central é a protagonista fugindo de sua própria vida, se desligando dela por completo, após o suicídio de sua irmã, é inegável que a autora tenha selecionado com precisão que tipos de livros ou filmes suas personagens estariam lendo ou assistindo.
- B) “A felicidade não se compra” é um filme natalino, e faz sentido que as meninas tenham se deparado com esse filme ao ligarem a televisão, considerando ser Natal. “A vida é bela”, no entanto, tem como foco a Segunda Guerra Mundial, e faria menos sentido que esse filme, dentre todos outros, estivesse passando na televisão na noite de Natal.

Feitas essas considerações, decidi manter o filme original, com a tradução usada no Brasil. Apesar da leve mudança no tom e foco da ironia das personagens diante do título do filme, decidi manter o padrão de Lacey de usar obras cujo tema seja suicídio. Também não poderia desconsiderar a falta de sentido existente no filme

“A vida é bela” ser exibido na noite de Natal, com tantas outras opções natalinas (e americanas) disponíveis. Assim, a tradução ficou como segue:

Original	Tradução
Ruby turned on the TV and the first thing we saw was the title screen for <i>It's a Wonderful Life</i> . We looked at each other like <i>Yeah, uh-huh, sure</i> , and we ate cheese and crackers for dinner and watched that movie and we didn't have to talk because we knew what the other was thinking	Ruby ligou a TV e a primeira coisa que vimos foi o título de <i>A felicidade não se compra</i> . Nós olhamos uma para a outra tipo <i>É, uhum, com certeza</i> , e nós comemos queijo e biscoitos de jantar e assistimos aquele filme e não precisamos conversar porque sabíamos o que a outra estava pensando

Tabela 16: elementos culturais — filme

4.4 WILDEBEEST

Elyria explica seu impulso de ir embora de casa, e tantas outras coisas que faz ao longo do romance, como se tivesse, dentro dela — como se todos tivéssemos dentro de nós — um animal selvagem que tem vontades próprias e que nos dá ordens: no caso de Elyria, ela o escuta com medo das consequências de não fazer o que lhe é pedido. É uma metáfora interessante, e é ainda mais interessante a escolha do animal feita por Lacey: *wildebeest*. Esse animal africano pesa entre 118 e 270 quilos, tem cerca de 123 centímetros de comprimento, e é capaz de correr cerca de oitenta quilômetros por hora¹⁵.

Tenho a impressão, no entanto, que a escolha do animal se deu principalmente pelo seu nome que, em inglês, soa muito como *wild beast*, besta selvagem. Esse animal é mencionado diversas vezes ao longo do romance, pela primeira vez no capítulo onze, e então cada vez mais conforme a história progride. Ao me deparar com essa palavra, sabia que tinha uma escolha importante para fazer: como apresentar esse animal na tradução em português?

¹⁵ Fonte: African Wildlife Foundation, disponível em <<https://www.awf.org/wildlife-conservation/wildebeest>>. Acesso em 19 de abril de 2019.

Em português, *wildebeest* chama-se gnu ou, em alguns casos, boi-cavalo. Precisava escolher entre uma das opções, mas nenhuma delas parecia suficientemente apropriada: gnu, embora remetesse diretamente ao animal em questão e tenha sido minha primeira opção, é uma palavra curta e deveras anticlimática:

Original	Opção de tradução
because that's the thing: people can't really redeem people and I don't know what redeems people, what keeps people good, what keeps people in the sense-making part of being a human instead of the senseless, the unwell, the wildebeests that everyone has	porque é isso: pessoas não conseguem realmente redimir outras pessoas e eu não sei o que redime pessoas, o que mantém as pessoas boas, o que mantém as pessoas no lado humano que faz sentido ao invés do lado sem sentido, indisposto, com os gnus que todos têm

Tabela 17: gnu

Por outro lado, a palavra boi-cavalo levantava outras questões. Primeiramente, boi-cavalo, além de soar como uma palavra inventada, não remete ao animal africano nas primeiras buscas da internet, mas sim a um restaurante português. Em segundo lugar, apesar da monstruosidade de um híbrido entre boi e cavalo que o termo sugere, trata-se de uma palavra duplamente masculina. Embora Elyria se refira ao seu animal de forma neutra (it), não gostei da ideia de me referir à criatura de forma tão masculina.

É possível dizer que Lacey escolheu *wildebeest* por dois motivos. Primeiro, gnus não são animais particularmente agressivos; ao se assustarem, no entanto, a manada avança freneticamente, arrastando e destruindo tudo que está no seu caminho. Elyria é semelhante, pois não é uma pessoa agressiva, mas que quando se vê ameaçada, toma decisões que ferem tudo e todos no seu caminho. O segundo motivo para a escolha de *wildebeest*, pode-se dizer, é devido à semelhança sonora com *wild beast*. Considerando que o animal de Elyria seja de fato uma criatura selvagem que motiva suas ações impulsivas, a solução que encontrei para o problema foi, ao invés de manter o animal específico, adotar essa semelhança sonora para a tradução: decidi chamá-lo de besta selvagem. Apesar da perda da especificidade do animal, ainda é possível dizer que uma besta selvagem pode se assemelhar às

características de um gnu: sua violência é instintiva. Além disso, *besta selvagem* é um termo neutro, não carregando a dupla masculinidade de *boi-cavalo*.

A única questão que poderia ser considerada um problema é o fato de que “*besta selvagem*” são duas palavras, o que torna os trechos onde é repetido diversas vezes um pouco mais longos, como no trecho abaixo. Ainda assim, considerando as repetições que Elyria faz em sua narrativa de fluxo de consciência, acredito que, no fim das contas, isso pode contar ainda mais pontos a favor da narrativa, indicando de forma ainda mais visual a maneira como pensamentos fluem e se repetem em nossas mentes.

Original	Tradução
<p><i>Nothing is wrong with you, sugar, Jaye said, and I knew she thought that was true, but she didn't know about that wildebeest that lived in me and told me to leave that perfectly nice apartment and absolutely suitable job and routines and husband who didn't do anything completely awful—and I felt that the wildebeest was right and I didn't know why and even though a wildebeest isn't the kind of animal that will attack, it can throw all its beastly pounds and heavy bones at anything that attacks it or stands in its way, so I took that also into account. One should never provoke or disobey a wildebeest, so I did leave, and it seems the wildebeest was what was wrong with me, but I wasn't entirely sure of what was wrong with the wildebeest.</i></p>	<p><i>Não tem nada errado com você, fofa, disse Jaye, e eu sabia que ela achava que era verdade, mas ela não sabia sobre a besta selvagem que vivia dentro de mim e que me disse para deixar aquele apartamento perfeitamente agradável e aquele trabalho e rotinas absolutamente apropriados e marido que não fez nada de totalmente horrível — e eu sentia que a besta selvagem estava certa e não sabia o porquê e mesmo que uma besta selvagem não seja o tipo de animal que irá atacar, ela pode jogar todos os seus quilos bestiais e ossos pesados em qualquer coisa que a ataque primeiro ou que fique em seu caminho, então também levei isso em consideração. Nunca devemos provocar ou desobedecer uma besta selvagem, então realmente parti, e parece que a besta selvagem é o que estava errado comigo, mas eu não tinha</i></p>

	certeza sobre o que havia de errado com a besta selvagem .
--	---

Tabela 18: wildebeest. Grifos meus

4.5 NEOLOGISMOS

Línguas constantemente se renovam: com o passar das gerações e contato com outras línguas, palavras deixam de ser usadas ou ganham novo significado, e novas palavras são criadas. Esse processo é chamado de neologia e o seu produto, as novas palavras que entram na língua, é chamado neologismo. (CAMPOS, 2012, p. 2, apud ALVES 2004, p. 5) Neologismos são comuns em qualquer língua, e costumam acontecer de forma natural. Entretanto, também é comum, na literatura, que autores façam uso de criações de novas palavras ou termos para fins literários. Lacey faz uso de algumas justaposições para criar novas palavras ao longo do romance. Essas palavras não são usadas como termos, sendo usadas geralmente uma única vez, e não tendo nenhum tipo de importância para o enredo do romance. Por outro lado, a frequência dessas brincadeiras com palavras as tornam parte da narrativa e têm peso no efeito causado pelo estilo do romance.

Em um momento em que Elyria está discorrendo sobre como, no começo do relacionamento com seu marido, ela se sentia uma pessoa mais humana, que conseguia fazer coisas que outras pessoas fazem normalmente, existe uma brincadeira com as palavras “observer” e “be”: Elyria está dizendo que não está mais apenas observando sua vida, mas tomando ação e realmente vivendo, e acha uma forma interessante de dualizar essas duas coisas: “I was not an **observer** of myself, but a **be-er** of myself”.

Em um primeiro momento, achei que não conseguiria encontrar uma forma de converter esse jogo de palavras para o português, pois não estava conseguindo achar algo que soasse apropriado. Logo percebi, no entanto, que “be-er” também não soa natural em inglês: sem o traço separando a palavra “be” da partícula “er”, a palavra se transformaria em “beer” (cerveja). A intenção, aparentemente, era simplesmente criar uma dualidade, uma brincadeira entre as duas palavras em questão, independentemente disso soar natural ou não. Dessa forma, decidi simplesmente pegar o final da palavra “observadora” e acrescentar à palavra “ser”, criando “ser-

dora”, com um traço, criando uma dualidade satisfatoriamente similar a original, conforme tabela abaixo:

Original	Tradução
<p>And this went on for a while and I became a haver-of-authentic-emotions, an openhearted, well-adjusted, and thriving person, a dependable employee, a woman who could go out to a deli and order a sandwich and eat it and read the newspaper like a grown woman without thinking of the sentence <i>I am being a grown woman, eating off a plate, and reading the news</i>, because I was not an observer of myself, but a be-er of myself, a person who just was instead of a person who was almost.</p>	<p>E isso continuou por um tempo e me tornei uma dona-de-emoções-autênticas, uma pessoa de coração aberto, bem ajustada e bem sucedida, uma funcionária confiável, uma mulher que poderia ir até uma deli e comprar um sanduíche e comê-lo e ler o jornal como uma mulher adulta sem pensar na frase <i>Estou sendo uma mulher adulta, comendo em um prato, lendo o jornal</i>, porque eu não era uma observadora de mim mesma, mas uma ser-dora de mim mesma, uma pessoa que simplesmente era em vez de uma pessoa que quase era.</p>

Tabela 19: ser-dora

Outro jogo interessante de palavras encontrado algumas vezes ao longo do romance, em contextos e com palavras diferentes, é o acréscimo de um prefixo na frente de uma palavra a fim de criar uma repetição. Por exemplo, no trecho abaixo, a autora acrescenta o prefixo “un” na frente da palavra “understandable”, dando um sentido oposto à palavra. Ela poderia ter usado alguma outra palavra, como “incomprehensible”, ou reestruturado a frase, mas preferiu criar essa nova palavra.

Para criar um efeito semelhante, optei pela construção “in-compreensível”. No português, temos a palavra “incompreensível”, e poderia ter utilizado essa construção, mas ao fazer isso perderia o jogo de palavras, portanto optei por deixar a palavra separada por um traço, mantendo a forma de pensar da narradora:

Original	Tradução
----------	----------

<p>and it was everyone versus me, an undetectable war against an un-understandable wife, a Trojan horse—this study I'd volunteered for, for the sake of science, a discovery, for the sake of a slightly better understanding of the mess of all minds.</p>	<p>e era todos contra mim, uma guerra indetectável contra uma esposa incompreensível, um cavalo de Troia — este estudo para o qual eu havia me voluntariado, em nome da ciência, da descoberta, de uma compreensão um pouco melhor da bagunça de todas as mentes.</p>
---	---

Tabela 20: in-compreensível

Além dos neologismos no nível da palavra, Campos (2012) apresenta também a existência daqueles em níveis semânticos, que podem ocorrer através de metáforas, por exemplo. Em determinado trecho do romance, duas coisas interessantes acontecem no mesmo parágrafo: após pegar carona com um ônibus escolar, Elyria imagina que o motorista é, ou poderia ser, um assassino, e que ela deveria fazer algo sobre isso, mas sabe que não conseguiria. Enquanto pensa sobre isso, uma das meninas no ônibus fala para outra menina “takes one to know one” (precisa ser um para identificar um), e Elyria se pergunta, então, se ela também não é uma pessoa tão horrível quanto acha que o motorista é. Então, após agradecer ao motorista e ele responder “you’re welcome”, ela se pergunta se o motorista sabe o que mais ela é (if he knew what else I was).

Há um jogo interessante aqui com a expressão idiomática “you’re welcome”, uma vez que ela carrega tanto o sentido de “bem-vinda” quanto de “de nada”. Nesse contexto, a tradução de “you’re welcome” por “de nada”, impossibilitaria esse jogo de palavras, enquanto que uma tradução para “você é bem-vinda” não faria sentido nesse contexto. Também é preciso considerar a expressão dita pela menina no ônibus que, em tradução literal, soaria estranho. Como traduzir, então, essa passagem?

Original
<p><i>Thanks</i>, I said to the bus driver, to cover up what I was thinking, and one of the girls in the back shouted, <i>Takes one to know one</i>, and it made me gasp even though I knew she wasn't talking to me and I worried that what I had seen in the driver was something</p>

<p>I'd seen in myself, that it took me to know me. The bus driver said, <i>You're welcome</i>, and I wondered if he knew what else I was.</p>

Tabela 21: you're welcome - original

Comecei pela expressão idiomática, buscando um equivalente próximo em português brasileiro. Escolhi “o sujo falando do mal lavado”, pois se aproxima, no conteúdo, bastante da expressão original. Depois disso, tentei pensar em como adaptar o jogo de palavras para o português. Sabia que seria impossível traduzir de forma a dizer o que Elyria “era”, mas também sabia que seria possível encontrar alguma outra forma de informar, com outras palavras, o que estava sendo dito. Afinal, como bem colocou Jakobson (1959), “A ausência de certos processos gramaticais na linguagem para a qual se traduz nunca impossibilita uma tradução literal da totalidade da informação conceitual contida no original.” Portanto, decidi usar, no lugar de “de nada”, outra resposta para “obrigada”: “não há de quê.” Com essa construção, eu poderia brincar com a palavra “haver”, reproduzindo o jogo de palavras de Lacey de uma forma satisfatória:

Tradução
<p><i>Obrigada</i>, disse ao motorista para disfarçar o que estava pensando, e uma das meninas no fundo berrou, <i>O sujo falando do mal lavado</i>, e isso me fez arfar mesmo que soubesse que ela não estava falando comigo e fiquei preocupada que o que tinha visto no motorista era algo que tinha visto em mim mesma. O motorista disse, <i>Não há de quê</i>, e me perguntei se ele sabia o que havia em mim.</p>

Tabela 22: you're welcome - tradução

4.6 TROCAS DE FOCALIZAÇÃO

Como observado no capítulo anterior, há uma mudança constante de focalização entre a Elyria do futuro, que narra a história, e a Elyria do passado, que viveu os acontecimentos. Como observado, essa mudança de focalização gera mudanças de tempo verbal na narrativa e, somadas com repetições e neologismos, criam uma narrativa desafiadora. No trecho abaixo, é possível observar algumas

dessas características: há o uso da palavra “unkilled” para indicar os gambás que não deveriam estar lá e que não foram mortos, e também trechos em itálico que indicam algo que Simon possivelmente disse. Nesse caso, esses trechos em itálico que servem de diálogo parecem estar sendo usados como citações para justificar a informação sobre os gambás, e parecem estar dentro do parágrafo muito mais para esse motivo do que para indicar que a focalização se encontra com a Elyria do passado. Ainda assim, é possível notar que a focalização está sobre ela devido ao tempo verbal no passado e do uso da palavra “here” para se referir à Nova Zelândia, até que isso muda quando o tempo verbal muda e as frases seguem organizadas e devidamente pontuadas. No final do trecho, Elyria não está falando mais apenas de como ela estava pensando sobre seus elementos nativos ou estrangeiros; o verbo agora está no presente, indicando a mudança de focalização: ela ainda é povoada inteiramente por ela mesma.

Original	Tradução
<p>I walked through a forest near a highway until I found a clump of moss to sleep on and I remembered that Simon said possums were not indigenous to New Zealand, that they had been brought here by somebody a long time ago, some European, and since there were no animals here that liked to kill possums, all those unkilld possums <i>had fucked up the whole fucking ecosystem</i> by eating plants, too many plants, by wanting so much, and now there were <i>what?—ten or fifteen possums per person in New Zealand? Something fucked-up like that</i>, and I imagined my dozen fucked-up possums gathered around me, a personal audience, and I wondered which things inside a person might be</p>	<p>Caminhei por uma floresta perto de uma rodovia até encontrar um monte de musgo onde deitar para dormir e lembrei que Simon disse que gambás não eram nativos da Nova Zelândia, que eles haviam sido trazidos por alguém há muito tempo atrás, alguns europeus, e já que não havia animais aqui que gostassem de matar gambás, todos esses gambás não-mortos <i>tinham fodido com todo o maldito ecossistema</i> comendo plantas, plantas demais, querendo demais, e agora havia <i>o quê? — dez ou quinze gambás por pessoa na Nova Zelândia? Algo desgraçado desse tipo</i>; E eu imaginei a minha dúzia de gambás desgraçados se juntando ao meu redor, um público particular, e me</p>

<p>indigenous or nonindigenous, but it isn't as easy to trace those kinds of things in a person as it is in a country. I wished that I could point to some colonizer and blame him for everything that was nonindigenous in me, whoever or whatever had fucked my ecosystem, had made me misunderstand myself—but I couldn't blame anyone for what was in me, because I am, like everyone, populated entirely by myself</p>	<p>perguntei quais coisas dentro de uma pessoa podem ser nativas ou estrangeiras, mas não é tão fácil de rastrear esse tipo de coisas em uma pessoa como é em um país. Desejei que pudesse apontar para algum colonizador e culpá-lo por tudo que é estrangeiro em mim, quem ou o que quer que tivesse fodido com o meu ecossistema, feito com que eu me entendesse mal — mas eu não podia culpar alguém pelo que estava em mim, porque sou, como todo mundo, povoada inteiramente por mim mesma</p>
---	--

Tabela 23: capítulo 06

É interessante também observar que há uma dualidade entre “indigenous or nonindigenous” nesse trecho. Originalmente traduzi como “indígena e não-indígena,” a fim de manter essa dualidade. Entretanto, ao chegar no capítulo nove, quando essas questões voltam a ser abordadas, decidi modificar minha escolha para “nativo e estrangeiro”, que possui uma dualidade entre si e que, a longo prazo, seria uma referência melhor de lembrar e mais fácil de adaptar em outros trechos, como no seguinte:

Original	Tradução
<p>The wisp-thin crack in the ceiling reminded me of bones and spines and the way they give up, eventually, and what happens to a body when it gives in to time—Better not say anything about that, I thought; I rolled to face the wall because I did not care for the here or the now and I wondered whether we were</p>	<p>A rachadura fina no teto me fez pensar em ossos e vértebras e na maneira como eles cedem, eventualmente, e o que acontece com um corpo quando ele cede ao tempo — Melhor não falar nada sobre isso, pensei; rolei para o lado da parede porque não me importava com o aqui ou o agora e me perguntei se nós éramos</p>

<p>who we thought we were, if we were actually married or just in a continuous situation with each other and I wondered if my want to get up and leave him was an indigenous want, something I had birthed, or whether this want was foreign, a splinter, something to pry out.</p>	<p>quem achávamos que éramos, se nós estávamos casados de verdade ou apenas em uma situação contínua um com o outro e também se a minha vontade de me levantar e deixá-lo era uma vontade nativa, algo a que eu tinha dado à luz, ou se esse desejo era estrangeiro, uma farpa, algo para remover.</p>
---	--

Tabela 24: capítulo 09

Aqui, de novo, se faz uso de “here and now” enquanto em tempo verbal no passado, indicando que há focalização da Elyria do passado. Há também algo curioso sobre a forma como ela indica seus pensamentos: ele não se encontra em itálico, mas separados por um travessão e ponto-e-vírgula. Alguns outros pensamentos em discurso direto livre ao longo do romance também são apresentados dessa forma, o que pode indicar focalização sobre a Elyria do presente, que quer se distanciar da Elyria do passado, evidenciando que aquele pensamento em específico não é atual, mas da pessoa que ela costumava ser.

No capítulo onze novamente há indicativo de distanciamento entre a Elyria do presente e a Elyria do passado. No trecho, ela indica que às vezes consegue olhar para esse momento específico e o romantizar, mas que ainda se lembra do que estava pensando naquele momento específico. Essa é a primeira menção direta no romance de que a Elyria que narra a história se encontra em algum ponto do futuro, indicando que ela está de fato escrevendo, ou narrando, sua história. É interessante observar, também, a sutileza com a qual a focalização é trocada nesse trecho. No começo, é evidente que a focalização está acontecendo através da Elyria do presente, na forma como ela indica claramente que não vê mais aquele momento como o viu no passado. Entretanto, enquanto a narrativa passa a ser sobre seu marido, é possível observar a distância que ela impõe entre eles no começo, falando sobre “o professor que virou meu marido”, e como essa distância desaparece quando ela fala sobre o momento que eles compartilharam no dia da morte de Ruby. A Elyria do passado, de luto, vê naquele professor alguém com quem pode contar: ela acha que ele está compartilhando da mesma “realidade emocional” que ela, e segura sua mão. Não há

indicação de quem iniciou o contato, no entanto: se faz uso de “nós.” Então, no fim do parágrafo, a focalização volta à Elyria do presente, na retomada da distância entre ela e seu marido: ela está começando a compreender seus sentimentos daquela época.

Original	Tradução
<p>The sky was brightening slowly as I walked into Taupo, past a parking lot full of boats, down a highway just east of the lake, and though I can sometimes think back and romanticize this moment, the sheer morning glow, the cloudless sunrise, I know that all I was really thinking about in that objectively beautiful moment was whether I'd even had a choice when it came to leaving my husband, and whether we are, like Ruby had once said we were, just making decisions based on inner systems we have little to no control in creating—and I thought of that professor who became my husband and I thought of the sensation that came after he put a hand on my shoulder, a sensation that had turned me more human, put me in contact with what I think I was supposed to be feeling, and how it allowed me to be destroyed by the leaving of Ruby because being occasionally destroyed is, I think, a necessary part of the human experience. Before he put his hand on my shoulder I suspected that somewhere in me or near me was the appropriate human reaction for that moment and</p>	<p>O céu estava clareando lentamente enquanto eu caminhava em direção a Taupo, passando por um estacionamento cheio de barcos, descendo uma rodovia a leste do lago, e embora às vezes eu possa olhar para trás e romantizar esse momento, o brilho da manhã, o nascer do sol sem nuvens, sei que tudo que realmente estava pensando naquele momento objetivamente belo era se eu realmente tivera mesmo uma escolha se tratando de ter deixado meu marido, e se estamos, como Ruby disse uma vez que estamos, apenas tomando decisões baseadas em sistemas internos sobre cuja criação temos pouco ou nenhum controle — e pensei naquele professor que se tornou meu marido e pensei na sensação que veio depois que ele colocou uma mão no meu ombro, uma sensação que tinha me tornado mais humana, que me colocou em contato com o que achava que deveria estar sentindo, e como isso permitiu que eu fosse destruída pela partida de Ruby porque ocasionalmente ser destruída é, acho, uma parte necessária da</p>

<p>after he put his hand on my shoulder the appropriate human reaction made itself evident, and when he touched my shoulder, he also seemed to have come into contact with the emotional reality that he needed to experience. We both cried and the fluorescent light tinted our skin blue and I could see right through his skin to a vein in his face, a tiny blue vein on his forehead made bluer in the blue light and we held hands—it somehow made sense to hold hands with this stranger in ways it had never made sense to hold the hand of any other stranger—and Mother came back in and sat beside me and put a hand on my shoulder and nothing happened, nothing changed, nothing felt better, because she didn't have the same effect on me that this professor had on me and I didn't know why that was then, but I am coming nearer to understanding it now.</p>	<p>experiência humana. Antes de ele colocar a mão no meu ombro eu estava suspeitando que em algum lugar de mim ou perto de mim estava a reação humana apropriada para aquele momento e depois que ele colocou a mão no meu ombro a reação humana apropriada se tornou evidente, e quando ele tocou meu ombro, ele também parecia ter entrado em contato com a realidade emocional que ele precisava experimentar. Nós dois choramos e a luz fluorescente tingiu nossas peles de azul e eu podia ver através da pele dele uma veia em seu rosto, uma pequena veia azul em sua testa que estava ainda mais azul sob a luz azul e nós demos as mãos — de alguma forma fazia sentido ficar de mãos dadas com esse estranho de uma maneira que nunca havia feito sentido segurar a mão de qualquer outro estranho — e minha Mãe voltou e se sentou ao meu lado e colocou uma mão no meu ombro e nada aconteceu, nada mudou, nada pareceu melhor, porque ela não tinha o mesmo efeito em mim que esse professor tinha e na época eu não sabia por que, mas agora estou chegando mais perto de entender.</p>
--	---

Tabela 25: capítulo 11

Na passagem seguinte, onde Elyria pensa sobre o estudo do qual participava, temos uma repetição de fala do técnico de laboratório dentro de parênteses, indicando que esses pensamentos de Elyria aconteceram enquanto essa repetição de fala

acontecendo. É como se estivéssemos lendo a mente dela naquele exato momento, o que fica ainda mais claro pelo uso de "now" quando ela fala sobre o quanto sentia que o estudo parecia invasivo, e ainda mais com a repetição de "of course not" que primeiro perde as vírgulas, depois até mesmo os espaços. Para a minha tradução, repeti esses padrões e repetições.

No trecho abaixo, a focalização mais uma vez se encontra com a Elyria do passado: ao falar da Nova Zelândia, ela fala sobre "aqui." Originalmente ao traduzir esse trecho, havia eliminado essa palavra: havia traduzido apenas como "coisas novas onde nada era familiar."

Original	Tradução
<p>A tremendous amount of my brain was filled with noticing new things out here where nothing was familiar: buildings, types of cars, types of people, accents, plants, packaged-food items. Before I left my brain never had to register my bedroom, my husband, mailbox, apple core, alarm clock, walls. My brain just said, "____, ____, ____, ____, ____, ____, ____, ____," to those things, because a brain lets you keep going, keep not seeing your same walls, underwear, husband, doorknobs, ceiling, husband, husband. A brain can be merciful in this way: sparing you the monotony of those monotonies, their pitiful cozy. A brain lets all the bore-filled days shrink like drying sponges until they're hard and ungiving.</p>	<p>Uma parte enorme do meu cérebro estava ocupada em perceber coisas novas aqui onde nada era familiar: edifícios, tipos de carros, tipos de pessoas, sotaques, plantas, alimentos embalados. Antes de partir, o meu cérebro nunca tinha que registrar meu quarto, meu marido, caixa de correio, caroço de maçã, despertador, paredes. Meu cérebro apenas dizia: "____, ____, ____, ____, ____, ____, ____", para essas coisas, porque um cérebro deixa você continuar, continuar não vendo as mesmas paredes, roupa íntima, marido, maçaneta, teto, marido, marido. Um cérebro pode ser misericordioso dessa forma: te poupando a monotonia dessas monotonias, seu conforto patético. Um cérebro permite que dias cheios de tédio se encolham como esponjas deixadas para secar até se tornarem duras e inflexíveis.</p>

Tabela 26: capítulo 19

E, embora isso não afete de nenhuma forma a passagem, ao fazer a revisão, acrescentei essa palavra. Considerando todas as demais vezes onde o uso de "agora" e "aqui" é feito em passagens onde se está sendo usado verbos no passado, acredito que isso molde a narrativa e evidencie através de quem a narrativa está sendo focalizada. Afinal, são esses pequenos detalhes que dão vida à narrativa, que evidenciam suas nuances e peculiaridades.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como objetivo analisar uma tradução por um viés narratológico, atentando a detalhes e nuances narrativos, sobretudo a troca de focalização durante a narrativa, a fim de garantir que esses aspectos estariam presentes também no texto traduzido. Essas nuances, por serem por vezes extremamente sutis, podem facilmente passar despercebidas por um tradutor. Embora, em um primeiro momento, a sua falta não pareça fazer diferença no nível do enredo, e a compreensão de um romance possa não ser perdida caso a especificação dessas nuances seja eliminada, elas são de grande importância em um caráter estilístico a fim de causar algum efeito narrativo. Além disso, com um olhar mais atento, podemos observar o quanto essas nuances, por menores que sejam, constroem a mudança de focalização da personagem, indicando aos leitores que não se trata de uma narrativa cronológica, que há indícios de pensamentos e ideias presentes na narrativa com os quais, em alguns momentos, a narradora já não concorda, mas que expõe tal qual lhe haviam ocorrido. Essa mudança de focalização, então, se reveste de importância no enredo, mostrando o desenvolvimento da personagem e indicando aspectos em que ela se mostra falível.

No caso de *Nobody is ever missing*, as mudanças de tempo verbal e o uso de “aqui” no lugar de “lá” e “agora” no lugar de “então” (ou derivados), são algumas das indicações da troca de focalização ao longo da narrativa, evidenciando como a narradora, que se encontra em algum tempo do futuro em relação aos acontecimentos narrados, ainda tem emoções fortes o suficiente sobre esses acontecimentos para se inserir no tempo verbal em que tais coisas estão acontecendo. Em um romance de fluxo de consciência, onde a narrativa em si é tão importante quanto o que está sendo narrado, essas características ganham peso e importância.

Outras características do romance, como o caráter falível da narradora e a sua forma de apresentar diálogos, também foram exploradas neste trabalho. A comparação de possibilidades de tradução foi um ótimo exercício na hora de decidir qual opção seria adotada ao longo da tradução, como exemplo os aspectos culturais e a forma como iria apresentar os diálogos ao longo do romance. Discutir sobre essa tradução, mesmo que comigo mesma, foi uma ótima forma de garantir um produto final mais cuidadoso, mais bem acabado.

Afinal, traduzir é um trabalho solitário — é o tradutor, seu computador, talvez uma xícara de café, um dicionário. Por mais que, ao fazer minha primeira tradução desse romance ainda tivesse com quem comentar minhas escolhas nos encontros dos estágios supervisionados, fiquei frente à solidão da tradução: não tinha colegas ou professores com quem discutir minhas escolhas e minhas dúvidas em aulas organizadas especialmente com esse objetivo. Poder retornar a essa tradução de forma a discuti-la, aplicando teorias à prática do ato tradutório, qualificando minha tradução através de conceitos teóricos e os usando para tentar entender e ultrapassar desafios impostos pelo ato de traduzir, portanto, foi uma ótima experiência.

Ademais, acredito que esse trabalho ensaie possibilidades de discussões entre tradução e narratologia. Os estudos de narrativa oferecem grandes ferramentas de leitura e podem ser bastante úteis e interessantes para se refletir sobre tradução, como expus ao longo desse trabalho. Acredito que existem diversas vantagens envolvidas em refletir sobre esses dois assuntos, e espero que esse trabalho consiga incentivar meus colegas tradutores e acadêmicos a fazerem isso.

Por fim, sobre *Nobody is ever missing*, percebi ao longo da revisão da tradução por um viés narratológico o quanto as mudanças de passagens pontuadas para passagens sem pontuações estava, como eu havia imaginado, ligadas a trechos mais emotivos para a protagonista. Não apenas isso, mas também ligadas à mudança de focalização do romance. A sutileza dessas mudanças de focalização, de passagens controladas para o estampido e violência de passagens não-pontuadas, frenéticas como animais selvagens, indicam a ligação do enredo com a forma como ele foi escrito, o que torna o resultado final uma leitura interessante. Espero que as discussões e análises da obra tenham possibilitado que a minha tradução esteja igualmente interessante.

REFERÊNCIAS

"**NOBODY IS EVER MISSING**" IS A STUDY IN SELF EXCAVATION. The Young Eclectic. 2019. Disponível em: <theyoung eclectic.com/2019/03/16/nobody-is-ever-missing-is-a-study-in-self-excavation>. Acesso em: 29 de abr. 2019.

BAL. Mieke. **Narratology**: Introduction to the theory of narrative. Segunda edição. Toronto Buffalo London, 1997.

BALDICK, Chris. **The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms**. Oxford University Press, 1996.

BERNAERTS, Lars; DE BLEEKER, Liesbeth; DE WILDE, July. **Narration and translation**. Language and Literature, 23, 3, 203-212, ago. 2014. Disponível em: <journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0963947014536504>. Acesso em: 30 de mar. 2019.

BERRYMAN, John. **The dream songs**. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1969.

BRITTO, Paulo Henriques. **Tradução e ilusão**. Estudos avançados, 26, 76, 21-27, 2012

CAMPOS, Solange Maria Moreira de. **Malabarismos lexicais na literatura**: os neologismos visitam a sala de aula. Anais do SIELP, 2, 1, 2012. Disponível em: <www.ileel.ufu.br/anaisdosielp/wp-content/uploads/2014/07/volume_2_artigo_277.pdf>. Acesso em: 30 de abr. 2019.

CASAGRANDE, June. **The best punctuation book, period**. Ten Speed Press Berkeley, 2014.

CATHERINE LACEY. Disponível em: <www.catherinelacey.com>. Acesso em: 29 mar. 2019.

CATHERINE LACEY. John Simon Guggenheim Memorial Foundation. Disponível em: <www.gf.org/fellows/all-fellows/catherine-lacey/>. Acesso em 29 de abr. 2019.

CONNELL, Evan S. **Mrs. Bridge**. North Point Press, 1981.

GILBERT, Tiffany. **The 10 best books of 2014**. Disponível em: <www.timeout.com/newyork/books/the-10-best-books-of-2014>. Acesso em: 29 de mar. 2019.

HERMAN, Luc; VERVAECK, Bart. **Handbook of narrative analysis**. Lincoln and London, 2005.

HUMPHREY, Robert. **Stream of Consciousness in the Modern Novel**. University of California Press, 1962.

JAKOBSON, Roman. **Aspectos linguísticos da tradução**. 1959

JAMES, William. **The principles of psychology**. Disponível em: <ebooks.adelaide.edu.au/j/james/william/principles/index.html>. Acesso em: 30 de abr. 2019.

JORDAN, Justine. **Nobody Is Ever Missing by Catherine Lacey review – a propulsive debut**. The Guardian, 2015. Disponível em: <www.theguardian.com/books/2015/mar/14/nobody-is-ever-missing-catherine-lacey-review-debut>. Acesso em: 29 de abr. 2019.

LACEY, Catherine. **A way for artists to live**. The New York Times, 2014. Disponível em: <www.nytimes.com/2014/04/20/opinion/sunday/a-way-for-artists-to-live.html?ref=opinion>. Acesso em: 29 de abr. 2019.

LACEY, Catherine. **Certain American States: stories**. Primeira edição. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2018.

LACEY, Catherine. **Nobody is ever missing**. Primeira edição. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2014.

LARANJEIRA, Mário. **Sentido e significância na tradução poética**. Estudos Avançados, 26, 76, 29-37, 2012.

LATE NIGHT LIBRARY. Disponível em: <latenightlibrary.org/2015-debut-litser-winner/>. Acesso em: 29 de mar. de 2019.

MCDONALD, Jennifer B. **A woman leaves her husband for New Zealand in Catherine Lacey's moving first novel**. Slate, 2014. Disponível em: <slate.com/culture/2014/07/catherine-laceys-nobody-is-ever-missing-reviewed.html>. Acesso em 29 de abr. 2019.

OLSON, Greta. **Reconsidering unreliability: fallible and untrustworthy narrators**. Narrative, Ohio State University Press, 11.1, p. 93+, jan. 2003.

O'SULLIVAN, Nuala; WOODS, Geraldine. **English grammar workbook for dummies**. John Wiley & Sons, 2010.

OUSTINOFF, Michael. **Tradução: história, teorias e métodos**. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

PRADO, Emanuel Marcos Cruz E. **Como escrever um romance**. Clube de Autores, 2009.

THE LIVING HANDBOOK OF NARRATOLOGY. Disponível em: <www.lhn.uni-hamburg.de>. Acesso em: 11 de abr. 2019.