



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

Natália Elisa Lorensetti Pastore

Ironia e sarcasmo em Anne Enright: uma análise descritiva da obra *O Encontro*, traduzida por José Rubens Siqueira

Florianópolis
2021

Natália Elisa Lorensetti Pastore

Ironia e sarcasmo em Anne Enright: uma análise descritiva da obra *O Encontro*, traduzida por José Rubens Siqueira

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução

Orientadora: Profa. Alinne Balduino Pires Fernandes, Dra.

Florianópolis
2021

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

Pastore, Natália Elisa Lorensetti
Ironia e sarcasmo em Anne Enright : uma análise
descritiva da obra O Encontro traduzida por José Rubens
Siqueira / Natália Elisa Lorensetti Pastore ; orientadora,
Alinne Balduino Pires Fernandes, 2021.
169 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2021.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Ironia. 3. Sarcasmo. 4. Anne
Enright. 5. Estudos Descritivos da Tradução. I. Fernandes,
Alinne Balduino Pires. II. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.
III. Título.

Natália Elisa Lorensetti Pastore
Ironia e sarcasmo em Anne Enright: uma análise descritiva da obra *O Encontro*, traduzida por José Rubens Siqueira

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

Prof^a Beatriz Kopschitz Xavier Bastos, Dr^a
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof^a Caroline Moreira Eufrausino, Dr^a
Instituto Federal de São Paulo

Prof^a Vanessa Lopes Lourenço Hanes, Dr^a
Universidade Federal Fluminense

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

Prof^a Andréia Guerini, Dr^a
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução

Prof^a Alinne Balduino Pires Fernandes, Dr^a
Orientadora

Florianópolis, 2021.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Ineide, ao meu pai, Mário, e aos meus irmãos, Marcelo e Gustavo, por todo o apoio, incentivo, carinho, compreensão e brincadeiras nesses meus sete anos de UFSC. Vocês sempre serão a minha base e meu porto seguro.

Às minhas cunhadas, Kelen e Emanuele, por todo o apoio e diversão que me proporcionam desde que entraram na família.

Ao meu sobrinho, Marco Antônio, e às minhas sobrinhas, Joana e Beatriz. Suas risadas me dão esperança de um futuro melhor.

Às minhas amigas, Beatriz, Bettina, Chayane, Joana, Larissa, Lorenza, Sarah, e ao meu amigo Matheus. Obrigada pelo apoio, risadas, videochamadas e todo o amor que me dão, seja pessoalmente ou à quilômetros de distância.

À equipe da Editora Universitária da UFSC, em especial a Prof^a Dr^a Gleisy Bóries Fachin, pela oportunidade do estágio e pelo incentivo em sempre buscar o que é melhor para mim.

À minha orientadora, Alinne Balduino Pires Fernandes, por aceitar minhas ideias e me guiar durante a pesquisa. Nossas conversas sempre abriram meus olhos para além do mundo acadêmico.

Às colegas e professoras da PGET e PPGI, em especial à professora Maria Lucia Vasconcellos, por toda a ajuda que me deram no andamento e conclusão da pesquisa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela bolsa concedida durante meu período no mestrado.

“E o que me deixa surpresa ao chegar à via expressa não é o fato de que todo mundo perde alguém, mas que todo mundo ama alguém. Parece uma perda tão maciça de energia; e nós todos fazemos isso [...]. Cada um de nós ama alguém, mesmo sabendo que eles vão morrer. E continuamos amando, mesmo quando não estão mais lá para a gente amar.” (ENRIGHT, 2008, p. 29)¹

¹ “And what amazes me as I hit the motorway is not the fact that everyone loses someone, but that everyone loves someone. It seems like such a massive waste of energy – and we all do it [...]. We each love someone, even though they will die. And we keep loving them, even when they are not there to love any more.” (ENRIGHT, 2007, p. 28)

RESUMO

Anne Enright (1962-) é uma autora contemporânea irlandesa caracterizada por estudiosos/as da área como um grande nome da literatura contemporânea de língua inglesa. Sua obra de maior prestígio é intitulada *The Gathering*, romance lançado no ano de 2007, que rendeu à autora o prestigiado prêmio *Man Booker Prize*. Assim como outros escritos de Enright, a obra aborda questões de relações familiares, o papel da mulher na sociedade e momentos de grande relevância histórica para a Irlanda. No Brasil, a obra foi publicada no ano de 2008 pela editora Alfaguara com o título *O Encontro*, em tradução por José Rubens Siqueira. O objetivo proposto nesta pesquisa foi o de analisar as passagens da obra que apresentam ironia e sarcasmo e buscar entender como Siqueira lidou com elas em sua tradução. As figuras de linguagem são apontadas como aspectos fundamentais na escrita da Enright, portanto, acredita-se ser importante mantê-las na tradução. A análise foi realizada a partir do viés dos Estudos Descritivos da Tradução e do modelo metodológico proposto por Lambert e Van Gorp (2011). Também levou-se em consideração que a compreensão de ironia e sarcasmo acontecem de acordo com o contexto e cultura no qual se apresentam, como afirmam Rosas (2003) e Mateo (2010), podendo, portanto, ser um problema tradutório. Após a análise, constatou-se que o tradutor optou predominantemente por uma tradução literal, que em determinados trechos acabou por atenuar a ironia e o sarcasmo na língua de chegada.

Palavras-chave: Ironia. Sarcasmo. Anne Enright. *The Gathering*. *O Encontro*. Estudos Descritivos da Tradução.

ABSTRACT

Anne Enright (1962-) is a contemporary Irish author characterized by scholars as a great name in contemporary English-language literature. Her most prestigious work is entitled *The Gathering*, a novel launched in 2007, which won the prestigious award Man Booker Prize. As recognized in many of Enright's writings, the book depicts family relationships, the role of women in society and moments of great historical relevance for Ireland. In Brazil, Alfaguara published the book in 2008 under the title *O Encontro*, translated by José Rubens Siqueira. The aim of this research was to analyze the passages embedded with irony and sarcasm and try to understand how Siqueira dealt with them in his translation of the book. These figures of speech are pointed out as fundamental aspects in Enright's writing, therefore, one can argue that it is important to keep them as such in the translation. The analysis was carried out from the perspective of Descriptive Translation Studies and the methodological model proposed by Lambert and Van Gorp (2011). In addition, as known, the understanding of irony and sarcasm happens according to the context and culture in which they are presented, as stated by Rosas (2003) and Mateo (2010); therefore, they can constitute a translation problem. After the analysis, I understood that the translator predominantly opted for a literal translation, which, in certain passages, ended up mitigating the presence of irony and sarcasm.

Keywords: Irony. Sarcasm. Anne Enright. *The Gathering*. *O Encontro*. Descriptive Translation Studies.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa da primeira edição do livro em inglês.....	76
Figura 2 – Capa da edição brasileira.....	77
Figura 3 – Capa da terceira edição, feita pela Vintage Books London.....	78
Figura 4 – Capa da segunda edição, feita pela Groove Press.....	168
Figura 5 – Folhas de rosto da edição em português e em inglês.....	168
Figura 6 – Falsa folha de rosto da edição em português e em inglês.....	169

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Estrutura da análise.....	71
Quadro 2 – Título da obra.....	75
Quadro 3 – Notas de rodapé.....	81
Quadro 4 – Exemplos de diálogos.....	86
Quadro 5 – Excerto 01.....	90
Quadro 6 – Excerto 02.....	91
Quadro 7 – Excerto 03.....	92
Quadro 8 – Excerto 04.....	93
Quadro 9 – Excerto 05.....	94
Quadro 10 – Excerto 06.....	95
Quadro 11 – Excerto 07.....	96
Quadro 12 – Excerto 08.....	98
Quadro 13 – Excerto 09.....	99
Quadro 14 – Excerto 10.....	100
Quadro 15 – Excerto 11.....	101
Quadro 16 – Excerto 12.....	103
Quadro 17 – Excerto 13.....	105
Quadro 18 – Excerto 14.....	107
Quadro 19 – Excerto 15.....	108
Quadro 20 – Excerto 16.....	110
Quadro 21 – Excerto 17.....	111
Quadro 22 – Excerto 18.....	113
Quadro 23 – Excerto 19.....	114
Quadro 24 – Excerto 20.....	116
Quadro 25 – Excerto 21.....	117
Quadro 26 – Excerto 22.....	118

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	12
2. REFERENCIAIS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS.....	19
2.1 ESTUDOS DESCRITIVOS DA TRADUÇÃO.....	19
2.2 TRADUÇÃO LITERÁRIA.....	25
2.3 BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DO MOVIMENTO FEMINISTA.....	29
2.4 HUMOR, IRONIA E SARCASMO NA TRADUÇÃO.....	32
2.5 METODOLOGIA.....	39
3. AUTORA, ROMANCE E TRADUTOR.....	43
3.1 ANNE ENRIGHT.....	43
3.2 <i>THE GATHERING</i>	51
3.3 RECEPÇÃO DA OBRA NO BRASIL.....	62
3.4 JOSÉ RUBENS SIQUEIRA.....	66
4. O ENCONTRO: UMA ANÁLISE DESCRITIVA.....	71
4.1 PROCEDIMENTOS TRADUTÓRIOS.....	72
4.2 DADOS PRELIMINARES.....	74
4.2.1 Título, capa e paratextos.....	75
4.2.2 Notas de rodapé.....	80
4.3 MACROESTRUTURAS.....	84
4.4 MICROESTRUTURAS.....	88
4.4.1 Ironia e Sarcasmo.....	88
4.5 CONTEXTO SISTÊMICO.....	120
5. CONCLUSÃO.....	125
REFERÊNCIAS.....	130
APÊNDICE – Excertos contendo ironia e sarcasmo.....	138
ANEXO – Imagens de <i>The Gathering</i> e <i>O Encontro</i>.....	168

1. INTRODUÇÃO

O campo interdisciplinar dos Estudos da Tradução estuda e analisa, em diferentes textos, aspectos que envolvem cultura, gênero, representação de minorias, dentre outras possibilidades, além de realizar análises linguísticas e lexicais. Os teóricos Álvarez e Vidal afirmam que os “estudos contemporâneos nesta área compreendem a necessidade de aprofundar suas análises na relação entre o produto de conhecimento de uma determinada cultura e sua transmissão, realocação e reinterpretação na cultura alvo” (ÁLVAREZ; VIDAL, 1996, p. 2, tradução nossa)². Visto que diferentes países possuem distintas práticas culturais, sejam hábitos ou escolhas lexicais, por exemplo, o/a tradutor/a precisa estar consciente dessas especificidades e levar em consideração ambas as culturas com que está trabalhando, uma vez que suas escolhas tradutórias terão implicações para com o público e cultura-alvo. Já os Estudos Descritivos da Tradução têm como foco de análise a tradução e o sistema-alvo no qual a tradução foi disponibilizada. Na teoria de Gideon Toury, nome importante deste campo de análise, são a cultura e o sistema-alvo que determinam como uma tradução será feita e, portanto, devem ter maior foco e destaque nas análises.

Tendo em mente o impacto que uma tradução pode ter, alguns/algumas teóricos/as consideram-na um ato político, dado que “o estudo e a prática da tradução são inevitavelmente uma exploração das relações de poder na prática textual, que refletem as estruturas de poder dentro de um contexto cultural mais amplo” (BASSNETT, 1996, p. 21, tradução nossa)³. A tradução é capaz de propiciar maior visibilidade para que grupos minoritários ou temas pouco difundidos sejam discutidos em diferentes contextos culturais. Assim, a percepção sobre o outro, assim como semelhanças e diferenças entre o sistema de partida e de chegada, podem ser reconhecidas e, idealmente, discussões sobre essas questões poderão servir para o estímulo do pensamento crítico do público leitor.

² No texto-fonte: “Contemporary studies in translation are aware of the need to examine in depth the relationship between the product of knowledge in a given culture and its transmission, relocation, and reinterpretation in the target culture”.

³ No texto-fonte: “The study and practice of translation is inevitably an exploration of power relationships within textual practice that reflect power structures within the wider culture context”.

Quanto ao estudo das relações de poder mencionadas por Susan Bassnett, pode-se pensar também no campo de Estudos de Gênero, que também é interdisciplinar. De acordo com Luise Von-Flotow (1997), teórica na área de tradução e gênero, quando ambas as áreas se relacionam, muitos assuntos se conectam, tais como estudos das diferenças culturais de gênero, de como essas diferenças são transmitidas de uma cultura para outra na tradução e da presença de uma “linguagem patriarcal” (FLOTOW, 1997, p. 01, tradução nossa)⁴ nas práticas sociais, além de outras questões⁵. Para Von-Flotow, é imprescindível que gênero seja discutido dentro da área da tradução, e que esse tipo de linguagem [linguagem patriarcal] seja revisto nas práticas tradutórias, visto que se entende que a linguagem não é um meio neutro de comunicação, mas uma ferramenta com potencial de determinar diferentes argumentos, científicos ou filosóficos, que instigam a sociedade a ampliar, e até alterar, sua compreensão e visão de determinados assuntos (FLOTOW, 1997, p. 8-12). Desse modo, estudiosas engajadas no movimento buscaram uma nova linguagem para textos que representassem as mulheres, de modo a questionar estereótipos, a sociedade patriarcal e os diferentes papéis que a mulher tem na sociedade.

Este trabalho apresenta um estudo sobre a tradução do texto literário *The Gathering*, da autora irlandesa Anne Enright, publicado no ano de 2007 e traduzido para o português brasileiro no ano de 2008 pelo tradutor José Rubens Siqueira. A obra de Enright foi premiada, ainda em 2007, com o Prêmio *Man Booker Prize*, que prestigia “as melhores obras de ficção, põe em destaque ótimos livros para leitores e transforma a carreira de autores” (BOOKERPRIZE, 2019, tradução nossa)⁶. Para fins do presente estudo, a obra foi escolhida por ser considerada o título de maior prestígio de Enright e também por ser a primeira obra da autora a ser traduzida para o português brasileiro. Assim, a proposta

⁴ No texto-fonte: “patriarchal language”.

⁵ A visão que a teórica propõe assemelha-se às teorias da Linguística Sistêmico-Funcional, propostas por Michael Halliday (1994), em que o autor afirma que utilizamos a linguagem para compreender nossas experiências de mundo, auxiliar na formação da realidade e interagir com outras pessoas. Como a linguagem é utilizada para expressar o ponto de vista de determinada pessoa, pode-se notar, como consequência, que a linguagem tem a capacidade de moldar a consciência humana e manipular o meio sócio-cultural no qual é utilizada.

⁶ No texto-fonte: “the finest in fiction, highlighting great books to readers and transforming authors’ careers”.

desta dissertação é, a partir de uma análise descritiva da tradução, trazer maior visibilidade à literatura e à cultura irlandesa através de uma voz feminina. Ressalta-se também que não foram encontrados estudos semelhantes ao proposto até o presente momento sobre a obra em questão, ou sobre a autora escolhida, no âmbito acadêmico brasileiro nem no internacional.

Anne Enright, nascida em 1962 em Dublin, é uma autora contemporânea irlandesa que tem em sua escrita temas voltados para os papéis da mulher na sociedade, por meio de protagonistas mulheres. A autora questiona estereótipos, regras e costumes que a sociedade irlandesa desenvolveu e impôs às mulheres de sua nação ao longo de sua história. A autora ainda traz para o espaço-tempo de seus romances e contos momentos importantes na história da Irlanda e também a presença e influência da religião católica no país. Com isso, Enright possibilita que seu público leitor reflita não só sobre a mulher, mas também sobre as múltiplas facetas do nacionalismo irlandês. Enright combina aspectos do dia a dia na Irlanda com os mais diversos temas, como relacionamentos amorosos, sexo, traumas, família e outros.

Caitriona Moloney (2003, p. 51) afirma que a ficção de Enright é um prêmio ao engajamento intelectual do público leitor, pois o humor da autora é colocado em situações e tópicos do dia a dia da sociedade, que são expostos por ela, de modo a mostrar incongruências nos pensamentos e a perturbar crenças individuais. Em *The Gathering*, os assuntos que emergem são quase sempre apresentados juntos de um humor sutil e um distinto estilo de escrita, sempre através da voz de uma protagonista que compartilha suas memórias. Sendo assim, Enright foi escolhida porque, apesar de ela não se chamar de feminista, suas obras trazem à tona importantes discussões feministas e por ser considerada uma importante autora contemporânea de língua inglesa.

The Gathering é um romance narrado em primeira pessoa e conta a história de Veronica Hegarty, mãe de duas meninas e oitava filha entre doze irmãos. As ações centrais do tempo presente se desenrolam a partir de seu luto devido ao suicídio de seu irmão, Liam Hegarty. O enredo se dá em dois planos principais: o das memórias de Veronica, muitas vezes incertas, que a protagonista-narradora decide escrever para compreender o que levou o irmão a se suicidar; e o do presente, no qual o reencontro familiar acontece no velório

de Liam. Durante esse processo, a personagem compartilha suas percepções a respeito de diferentes pessoas que fizeram, ou fazem, parte de sua vida, além de enfrentar um trauma que escondeu durante décadas.

The Gathering foi publicado no Brasil no ano de 2008 pela Editora Alfaguara e tem como título *O Encontro*. A tradução é assinada por José Rubens Siqueira, profissional na área das Artes, cuja relação com a tradução se dá há mais de cinquenta anos. Dentre todas as áreas nas quais Siqueira trabalhou, ele afirma em uma entrevista fornecida à jornalista Edinara Kley que:

Como tradutor, eu tive uma carreira interessante porque traduzi vários livros de um mesmo autor [*sic* - provavelmente em referência à escritora Toni Morrison]. Vou trabalhar com isso até morrer. Paga pouco, mas é um trabalho muito bonito. É nobre poder possibilitar a leitura para alguém que não fala aquela língua. (KLEY, 2014)

Pela fala de Siqueira, nota-se que, para ele, a tradução é um trabalho de grande importância para disseminação de diferentes culturas e que o tradutor tem apreço pelo ofício. Siqueira já traduziu diferentes títulos de J.M. Coetzee e Toni Morrison e dois dos três romances de Anne Enright disponíveis no Brasil.

Levamos em consideração aqui que, majoritariamente, estudam-se autores irlandeses, homens, como James Joyce, Oscar Wilde, Yeats, mas poucas são as autoras que se fazem presentes nas discussões, mesmo que o movimento feminista iniciado na década de sessenta tenha aberto o caminho para que as mulheres irlandesas pudessem sair das margens e usar suas vozes para modificar os pensamentos enraizados do nacionalismo irlandês (INGMAN, 2007, p. 49). No caso de Enright, seu reconhecimento no Brasil parece ser ainda tímido, pois foram encontrados apenas três artigos e duas teses, publicados nos últimos dez anos, que analisam a autora e sua produção.

O objetivo geral desta dissertação é o de realizar uma análise descritiva da tradução realizada por José Rubens Siqueira (2008) para o português do Brasil. A análise será realizada tendo como base o que é proposto pelos Estudos Descritivos da Tradução, através da Teoria dos Polissistemas de Itamar Even-Zohar (1978), pela organização e explicação da área proposta por Gideon Toury (2012) e pelo modelo de análise proposto por José Lambert e Hendrik Van Gorp (2011). Será dada maior ênfase às passagens do romance que contêm ironia e sarcasmo. O propósito é o de investigar as possíveis soluções que o tradutor

utilizou para transpor as figuras de linguagem e, por ventura, o humor nelas embutido, para o contexto brasileiro, uma vez que ironia, sarcasmo e humor estão intrinsecamente ligados à cultura de cada país (MATEO, 2010; ROSAS, 2003; CHIARO, 2010). A partir dessa proposta, também busca-se refletir sobre os diferentes tópicos presentes na escrita de Anne Enright que se relacionam aos estudos de gênero, como a representação e papel da mulher na sociedade, além de promover maior visibilidade da autora em nosso meio acadêmico e literário.

Ao considerar as características estilísticas que Enright apresenta em suas obras e o que é postulado pelos Estudos Descritivos, toma-se como hipótese que José Rubens Siqueira manteve as características da autora em sua tradução e que a análise da tradução demonstrará consistências nas escolhas realizadas para os níveis macro e microestruturais. Com a realização da análise, também almeja-se responder as seguintes perguntas de pesquisa:

- Como o tradutor lidou com as passagens que apresentam ironia e sarcasmo na tradução da obra?
- Dentre os procedimentos tradutórios propostos por Vinay e Dalbernet (2000), qual foi o mais utilizado para realizar a “manutenção” das características do texto-fonte na tradução da obra? Quais as implicações dos usos desses procedimentos na percepção da ironia e do sarcasmo?
- Através da análise e comparação entre macro e micronível, pode-se classificar a tradução da obra como “aceitável” ou “adequada”, conforme postulado por Toury (2012)?
- Como se deu a recepção da obra no Brasil?

Para fins desta dissertação, o termo manutenção é compreendido como a maneira com a qual o tradutor lidou com as características estilísticas de Enright, a ironia e sarcasmo, para preservá-las no texto-alvo. Tomamos como referência os procedimentos tradutórios propostos por Jean-Paul Vinay e Jean Dalbernet (2000) para auxílio na análise. Busca-se analisar se a presença de ironia e sarcasmo encontra-se no excerto correspondente no texto-alvo, ou se houve alguma perda ou alteração no sentido.

Esta dissertação está dividida em três grandes capítulos. O primeiro capítulo expõe o referencial teórico utilizado para embasar a análise proposta, partindo de discussões gerais sobre os Estudos Descritivos da Tradução e sobre tradução literária. Tomando como base teórico-metodológica os Estudos Descritivos da Tradução, compreende-se aqui que as culturas são compostas por diferentes sistemas inter-relacionados, que também determinam normas de tradução e, por isso, todos os sistemas (linguístico, religioso, econômico, político, social, editorial, etc.) devem ser levados em consideração ao realizar uma análise tradutória. Além disso, tomam-se por base teorias de tradução literária propostas por Susan Bassnett, em seu livro *Translation Studies* (2002), e por Paulo Henrique Brito, em *Tradução Literária* (2012), para levantar questionamentos sobre a tradução de prosa. Em seguida, o movimento feminista e sua influência na escrita será brevemente explicado, pela visão de Magda Guadalupe dos Santos (2016), uma vez que Enright é classificada por estudiosas como pertencente ao movimento feminista.

Depois disso, serão apreciados estudiosos/as que teorizaram sobre tradução de humor. Os artigos de Marta Mateo e Marta Rosas, *A “Tradução de Ironia”* (2010) e *“Por uma Teoria da Tradução do Humor”* (2003), respectivamente, e o livro *Translation, Humour and Literature* (2010) de Delia Chiaro, são base para as reflexões dessa seção, uma vez que seus textos trazem importantes considerações que serão aplicadas na análise deste trabalho. O capítulo será finalizado com a metodologia adotada para análise, através do esquema proposto por Lambert e Van Gorp (2011), advindo da Teoria de Polissistemas de Even-Zohar (1978) e das considerações de Toury (2012).

O segundo capítulo trata, primeiramente, de uma contextualização da vida e obras de Anne Enright, onde serão abordados os temas trabalhados pela autora e algumas das características que críticos/as e estudiosos/as de Enright apontam em sua escrita. Em seguida, será realizada uma análise literária de *The Gathering*, seguida da apresentação da fortuna crítica encontrada sobre a obra. Neste capítulo, também será observado como se deu a recepção da obra no Brasil. Para finalizar o capítulo, apresentar-se-á o que foi encontrado sobre a vida e trabalho do tradutor José Rubens Siqueira, e também sua visão sobre o ato de traduzir.

O terceiro capítulo apresenta a análise descritiva da tradução, objetivo central deste trabalho. Como já mencionado, a análise foi realizada através do método proposto por Lambert e Van Gorp (2011), que sugere uma análise em quatro níveis: dados preliminares, macronível, micronível e contexto sistêmico. A edição aqui analisada é a única existente no Brasil, publicada no ano de 2008. Para finalizar a dissertação, foram retomados os objetivos almejados, as questões propostas, as conclusões advindas da análise e possíveis sugestões para futuras pesquisas semelhantes a que se faz aqui.

2. REFERENCIAIS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS

Este capítulo é destinado a apresentar as teorias de tradução que serviram de apoio para a realização da dissertação e a metodologia utilizada na análise, que advém das teorias aqui discutidas. Iniciamos apresentando os Estudos Descritivos da Tradução e, em seguida, apresentamos as perspectivas teóricas que discutem a tradução literária com uma visão mais geral do processo tradutório. Depois, examinamos brevemente o contexto histórico do movimento feminista, temática presente nas obras de Anne Enright que serve de contexto para a análise de sua obra. Apresentamos também reflexões voltadas ao processo de tradução do humor, com foco nas figuras de linguagem presentes na obra analisada. Por último, o esquema de análise tradutória, proposto pelos teóricos Lambert e Van Gorp (2011), será apresentado como metodologia deste estudo.

2.1 ESTUDOS DESCRITIVOS DA TRADUÇÃO

Os Estudos Descritivos da Tradução, de acordo com Anthony Pym (2017, p. 131), advém dos formalistas russos que, no início do século XX, defendiam a ideia de que métodos científicos poderiam ser aplicados em produtos culturais. De acordo com Pym (2017), a incorporação do pensamento formalista russo no campo da tradução se deu a partir da década de setenta, com estudos realizados na República Tcheca, Eslováquia e Alemanha, com teóricos israelenses da Escola de Tel Aviv, e também na Holanda e Bélgica. Os/as estudiosos/as voltados/as a esse paradigma observavam os aspectos sociais da tradução e tinham como foco a descrição dos diferentes sistemas da língua e cultura-alvo do texto. Nas conferências realizadas na Bélgica (1976 e 1980) e Israel (1978), estudiosos/as da área da tradução, como Theo Hermans, James Holmes e Gideon Toury, compartilharam suas pesquisas, cujo objetivo era o de estabelecer um novo paradigma para os estudos da tradução literária.

No final da década de setenta e início da década de oitenta do século XX, estudiosos/as como Gideon Toury, José Lambert, Hendrik Van-Gorp, Susan Bassnett e André Lefevere propuseram reflexões que se opunham às teorias prescritivistas de tradução, cujo foco eram apenas questões linguísticas voltadas

ao texto-fonte (SNELL-HORNBY, 2006, p. 48). As teorias prescritivistas analisavam os aspectos gramaticais dos textos e os/as teóricos/as esperavam desenvolver uma teoria tradutória que servisse de base a ser seguida para todas as traduções (SNELL-HORNBY, 2006, p. 36). No entanto, estudiosos/as começaram a perceber que a atividade tradutória vai além dos aspectos linguísticos e passaram a contestar esse modelo. O argumento desenvolvido era de que a tradução não deveria ser estudada somente a partir do texto-fonte, pois é a cultura-alvo que determina como uma tradução será feita dentro do seu sistema. Essa década tornou-se posteriormente conhecida como o momento de virada cultural na área dos Estudos da Tradução, pois suas teorias pautavam-se na ideia da tradução como um fenômeno cultural, no qual a abordagem linguística foi abandonada (SNELL-HORNBY, 2006, p. 50) e o foco principal era a cultura e o texto-alvo, que eram analisados através de seus polissistemas.

Anterior à consagração dos Estudos Descritivos no campo da tradução, Itamar Even-Zohar, teórico israelense da Escola de Tel Aviv, propôs a Teoria dos Polissistemas, cuja noção principal é a de que as culturas são compostas por diferentes sistemas (linguístico, religioso, econômico, político, social etc.) que se inter-relacionam e formam uma cadeia dinâmica, hierárquica e que se encontra em constante mutação. O teórico volta sua teoria para o campo da literatura e, assim, classifica a relação de hierarquia do sistema literário pela dicotomia “centro” e “periferia”, no qual a “periferia” abrange o que é menos prestigiado no sistema, e o “centro” abrange o que possui poder dentro do sistema (EVEN-ZOHAR, 1978, p.118-121).

Para Even-Zohar, a cultura/contexto no qual o sistema literário se insere é o que determina a sua hierarquia. Por exemplo, se a população em questão consome mais textos de autores/as que escrevem poesia, estes encontram-se no centro do sistema, enquanto que romances seriam alocados na periferia. Já a tradução, para o teórico, é vista como um subsistema do sistema literário, podendo ser classificada, também, de acordo com a ideia de “periferia” e “centro”. O teórico, no entanto, afirma: “[a] dinâmica inserida no polissistema cria pontos de inflexão, ou seja, momentos históricos onde os modelos estabelecidos não são mais sustentáveis para uma geração mais nova” (EVEN-ZOHAR, 1978,

p. 120, tradução nossa)⁷. Ou seja, Even-Zohar aponta que mudanças ocorrem com frequência dentro de um sistema, uma vez que ele não é fixo, interage com outros sistemas (religioso, político, econômico, por exemplo) e se altera por meio da troca e inserção de informações entre sistemas de diferentes culturas — troca essa que se dá pela tradução.

Utilizando dos conceitos propostos pela teoria de Even-Zohar, Gideon Toury desenvolveu uma abordagem de análise na área da tradução que tem o texto traduzido como foco principal. De acordo com Pym (2017, p. 133), a área dos Estudos Descritivos “obteve completa consagração apenas com o livro de Gideon Toury, chamado *Descriptive Translation Studies and Beyond* (1995/2012)”. As discussões e propostas sobre a área existiam anteriormente, porém Toury propôs uma teoria geral para ela, sistematizando-a e, conseqüentemente, propiciando-lhe maior reconhecimento no campo dos Estudos da Tradução.

Em seu livro, o teórico propõe que o texto-alvo seja de maior relevância para uma análise tradutória. Referindo-se à sua abordagem como “*target-oriented*” (TOURY, 2012, p. 17), ou seja, voltada para o alvo, o teórico explica que o modo como os textos são traduzidos em determinado local é estabelecido pela sua respectiva cultura, ou seja, pela cultura-alvo, que utiliza de estratégias e normas para suprir lacunas que existem entre os diferentes sistemas culturais. Sua abordagem não exclui o texto ou a cultura-fonte da análise, mas propõe maior destaque a todo o sistema-alvo, visto que é ele que constitui os procedimentos tradutórios e seria o ponto de partida para a análise do/a pesquisador/a.

Toury também explica que comunidades possuem normas e que essas convenções são necessárias para manter um senso de ordem e estabilidade entre os membros da comunidade. Toury (2012, p. 63, tradução nossa)⁸ afirma que:

[n]ormas há muito são consideradas como a tradução de valores ou ideias gerais compartilhados por uma comunidade – quanto ao que

⁷ No texto-fonte: “The dynamics within the polysystem creates turning points, that is to say, historical moments where established models are no longer tenable for a younger generation”.

⁸ No texto-fonte: “Norms have long been regarded as the translation of general values or ideas shared by a community – as to what would count as right or wrong, adequate or inadequate – into performance ‘instructions’ appropriate for and applicable to concrete situations”.

seria considerado certo ou errado, adequado ou inadequado – para instruções de desempenho adequado e aplicável a situações concretas.

Pode-se citar como exemplo a utilização dos pronomes de tratamento, como senhor e senhora, para demonstrar respeito a outra pessoa em situações formais, e também como se portar em determinadas situações. As normas, na tradução, seriam a base para definir o funcionamento do sistema e estabelecer os padrões comportamentais do sistema literário da cultura-alvo.

Tais normas, no entanto, não são absolutas ou estáticas, assim como Even-Zohar afirma que os sistemas em uma cultura não o são. As normas são sancionadas a partir das convenções formadas em cada comunidade, e tais sanções servem como parâmetro para avaliar o comportamento dos indivíduos que compõem uma comunidade. As normas são assimiladas através da socialização dos indivíduos em determinada cultura e, de acordo com Toury (2012, p. 64), as negociações que estabelecem as normas socioculturais podem ser realizadas sem serem explicitadas em um primeiro momento. Em outras palavras, elas podem ser internalizadas e passadas por gerações através apenas da observação de comportamentos. Assim, as normas podem existir, ser ensinadas, aprendidas e colocadas em prática sem a devida verbalização, ou seja, sendo perpetuadas de modo implícito entre os indivíduos de uma mesma comunidade. Toury também afirma que a utilização da linguagem para sancionar uma norma demonstra a importância que ela tem para a cultura, assim como a necessidade de uma maior conscientização sobre ela. De acordo com o que é apresentado pelo teórico, entende-se que o acesso às normas de determinada cultura e a compreensão sobre elas facilitaria o processo de uma análise descritiva, porém, o/a pesquisador/a “deve ter cuidado para não considerá-las [as normas] ingenuamente” (TOURY, 2012, p. 64, tradução nossa)⁹, apenas de modo superficial e no primeiro momento em que são percebidas, mas sim compreender a complexidade e importância que elas carregam para aquela cultura.

Toury divide as normas tradutórias em três categorias: iniciais, preliminares e operacionais. As normas iniciais relacionam-se às estratégias e

⁹ No texto-fonte: “[...] should be careful not to take them naively [...]”.

às políticas tradutórias adotadas pelo/a tradutor/a — ou seja, se o/a tradutor/a se adapta às convenções do sistema-fonte ou do sistema-alvo. Essa escolha define se a tradução será classificada como “adequada”, quando são seguidas as normas do sistema-fonte, ou “aceitável”, quando se opta por seguir as normas do sistema-alvo (TOURY, 2012, p. 79). No entanto, Toury (2012, p. 80, tradução nossa)¹⁰ afirma que o/a pesquisador/a “deve ter cuidado para não dar ênfase excessiva às normas iniciais”, pois as escolhas são, em geral, feitas de modo não tão consciente. Devido às convenções sociais responsáveis por normalizar determinados padrões, é comum que o/a tradutor/a adote tais convenções e normas em seu trabalho, sem realmente refletir sobre elas, pois “tão forte é a norma inicial que outras decisões tendem a refleti-la” (TOURY, 2012, p. 80, tradução nossa)¹¹. Por isso, as normas iniciais servem para ter uma noção das tendências macroestruturais do sistema, e, portanto, é necessário que a análise também seja realizada nos níveis microestruturais do texto.

As normas preliminares referem-se à existência de uma natureza política da tradução, os princípios e padrões que permeiam o sistema-alvo e que definem quais textos serão introduzidos em uma cultura, em um determinado período de tempo. A política tradutória será percebida “na medida em que as escolhas feitas forem consideradas não aleatórias” (TOURY, 2012, p. 82, tradução nossa)¹². Para delinear essa política, diferentes pessoas (revisores/as, editores/as, dentre outros/as), a partir da conscientização dessas escolhas não aleatórias, podem questionar quais são os textos aceitos, consumidos e produzidos no sistema, se as traduções são realizadas por profissionais da área ou pelas editoras, se as traduções indiretas são aceitas, preferidas ou toleradas no sistema-alvo, a partir de que língua as traduções ocorrem, dentre outras questões (TOURY, 2012, p. 81-82). Assim, começa-se a delinear as normas do sistema. Ao realizar esse levantamento, o/a pesquisador/a notará os padrões que definem o sistema literário da cultura-alvo e também a tolerância que o sistema tem para com traduções indiretas.

¹⁰ No texto-fonte: “[...] one should take care not to read too much into the initiality of the initial norm”.

¹¹ No texto-fonte: “[...] so strong is the initial norm that other decisions tend to reflect it [...]”.

¹² No texto-fonte: “[...] inasmuch as the choices made will be found to have been non-random”.

Por último, as normas operacionais envolvem as escolhas realizadas pelo/a tradutor/a ao longo do processo tradutório, além de delimitar, direta ou indiretamente, as relações entre texto-fonte e texto-alvo. As relações entre os sistemas “determina[m] o que provavelmente permaneceria intacto, apesar das transformações feitas na tradução, e o que seria alterado” (TOURY, 2012, p. 82, tradução nossa)¹³. Também, as normas operacionais verificam se omissões, adições ou manipulações foram feitas no texto e nos paratextos, e abrangem questões linguísticas e práticas adotadas para resolver problemas tradutórios — resoluções essas que podem vir a ser aplicadas em diferentes traduções (TOURY, 2012, p. 82-83). As normas operacionais podem ser relacionadas às normas iniciais, uma vez que as normas iniciais estabelecem o conjunto de práticas que influenciará as normas operacionais a serem seguidas pelo/a tradutor/a.

As normas, no entanto, não podem ser determinadas de modo preciso, pois, como já mencionado, os sistemas culturais variam entre si e, portanto, as normas também podem variar. Caberá ao/à pesquisador/a a tarefa de delimitar quais são os comportamentos recorrentes na cultura em questão, para assim descobrir quais normas são mais importantes para o sistema. Para auxiliar nessa busca, os teóricos José Lambert e Hendrik Van-Gorp (1985), a partir das perguntas e conceitos propostos por Toury, desenvolveram um modelo prático para a realização de análises descritivas de traduções literárias.

O modelo em questão será melhor explanado na seção de metodologia. A seguir, serão apresentadas noções gerais sobre a tradução literária, cujas ideias assemelham-se ao que o tradutor de *The Gathering* afirma seguir ao realizar uma tradução. Como será visto na seção dedicada a ele (3.4), Siqueira afirma que “traduzir de uma língua para outra é mais do que traduzir palavras” (SIQUEIRA, 2009).

¹³ No texto fonte: “[...] determine what would more likely remain intact despite the transformations involved in translation, and what would tend to get changed”

2.2 TRADUÇÃO LITERÁRIA

O campo acadêmico dos Estudos da Tradução é “uma disciplina relacionada ao estudo da teoria e o fenômeno da tradução” (MUNDAY, 2001, p.01, tradução nossa)¹⁴. Sendo interdisciplinar, ele apresenta uma variedade de abordagens que podem ser aplicadas em suas diferentes áreas de pesquisa (TORO, 2007). Visando à análise da tradução de um romance, as teorias aqui apresentadas são as discutidas por teóricos/as como Susan Bassnett (2002) e Paulo Henriques Britto (2012), que, em seus estudos, fazem considerações sobre a área da tradução e, mais especificamente, sobre a tradução literária.

Bassnett, em seu livro *Translation Studies*, faz um apanhado histórico do desenvolvimento dos Estudos da Tradução, das diferentes teorias que foram desenvolvidas por estudiosos/as ao longo dos anos de pesquisa, e reflete sobre a importância da área, afirmando que “a tradução ajudou a moldar nosso conhecimento do mundo [...]” (BASSNETT, 2002, p. 2, tradução nossa)¹⁵. No decorrer das décadas de estudos na área, Bassnett afirma que, a partir dos anos 1980, os/as estudiosos/as passaram a enfatizar a importância dos aspectos culturais para realizar uma tradução. Assim, a interdisciplinaridade se expandiu e teóricos/as passaram a englobar em suas análises questões de gênero, minorias, relações de poder, entre outros tópicos intrinsecamente conectados com a cultura de cada país, e como a tradução dessas questões poderia se dar de modo a englobar o outro e suas diferenças.

Ao discorrer sobre diferentes gêneros literários, Bassnett inicia com a afirmação de que muito se discute sobre a tradução de poesia, mas pouco sobre tradução de prosa. Ela justifica tal afirmação dizendo que existe “a noção errônea muito difundida de que um romance tem, de alguma forma, uma estrutura mais simples que o poema e, conseqüentemente, mais fácil de traduzir” (BASSNETT, 2002, p. 114, tradução nossa)¹⁶. Com essa ponderação, a teórica afirma que muitos/as tradutores/as têm como objetivo um texto-alvo de leitura fluida e

¹⁴ No texto-fonte: “discipline related to the study of the theory and phenomena of translation”.

¹⁵ No texto-fonte: “translation has helped shape our knowledge of the world [...]”.

¹⁶ No texto-fonte: [...] the widespread erroneous notion that a novel is somehow a simpler structure than a poem and is consequently easier to translate”.

agradável, e acabam por focar nas estruturas sintáticas das frases ao invés de observar o texto como um todo (BASSNETT, 2002, p. 120).

Para demonstrar que também é necessário cautela e reflexão ao traduzir um romance, Bassnett conta sobre um exercício que fez com seus/suas alunos/as, em que eles/as devem traduzir a sentença inicial de um romance. Seu objetivo com o exercício é o de demonstrar a importância que a frase inicial tem para a prosa, pois o tom dado a ela irá reverberar ao longo de todo o romance. Com isso, Bassnett (2002, p. 119) afirma que, ao trabalhar na tradução de um romance, o/a tradutor/a deve sempre pensar no texto como uma unidade integral, onde uma frase sempre indicará que algo irá acontecer a seguir. Caso o/a tradutor/a trabalhe com as frases individualmente, o texto final poderá apresentar perdas significativas na coesão e coerência da trama.

No decorrer da explanação sobre o que deve ser considerado na tradução de prosa, Bassnett (2002, p. 120-121) traz em seu texto o que seriam “regras” propostas pelo escritor Hilaire Belloc, que discute a tradução de textos do francês para o inglês, mas cuja proposta pode ser aplicada à tradução de um modo geral. Dentre elas, vale ressaltar a preocupação por analisar e traduzir o texto como uma unidade e não palavra por palavra, como explanado anteriormente por Bassnett. Belloc aponta a necessidade de ater-se a expressões idiomáticas, que podem ser bastante distintas entre diferentes culturas, para que se utilize uma expressão cujo significado tenha o mesmo sentido na língua de chegada, ao invés de traduzi-las literalmente. Esse cuidado e atenção quanto ao significado que determinada expressão tem para a língua-fonte se dá pois a tradução literal poderá comprometer a compreensão da expressão na língua-alvo e, assim, a tradução não efetivará seu papel de transmitir determinada mensagem. Desse modo, caberá ao/a tradutor/a fazer algum tipo de modificação para auxiliar na interpretação de texto.

De acordo com Bassnett, Belloc também aponta para a cautela com falsos cognatos, unidades linguísticas que se assemelham em grafia ou fonética, mas que possuem significados distintos, o que também pode comprometer a compreensão do texto. O escritor francês aponta um caminho para realizar uma tradução literária que tenha cuidado com as diferenças linguísticas e culturais, e também retoma o princípio de respeito e cuidado com o texto original nos

excertos em que há a necessidade de fazer modificações linguísticas, uma vez que o/a tradutor/a deve fazer as alterações necessárias para “fornecer ao leitor do texto-alvo um texto que esteja em conformidade com o estilo e normas idiomáticas [da língua-alvo]” (BASSNETT, 2002, p. 121, tradução nossa)¹⁷.

Paulo Henriques Britto (2012), em seu livro intitulado *A tradução literária*, define tradução literária como “a tradução que visa recriar em outro idioma um texto literário de tal modo que sua literalidade seja, na medida do possível, preservada” (BRITTO, 2012, p. 47). Ele afirma ainda que o/a tradutor/a literário/a “não pode se contentar em transportar para o idioma-meta a teia de significados do original: há que levar em conta [...] muitas outras coisas” (BRITTO, 2012, p. 49). Em seu livro, o teórico aponta que a tradução não deve envolver apenas escolhas linguísticas, e retoma que seja dada atenção aos aspectos culturais, contexto histórico, características do autor, entre outras questões.

Para Britto, é importante pensar no público-alvo do texto, seu meio de divulgação, as características do texto que devem ser mantidos na tradução, além das características do/a autor/a e os artifícios que ele/a usou na história. Todos esses pontos, tanto para Britto como para Bassnett, deveriam ser levados em consideração no projeto tradutório do/a tradutor/a. Ao pensar a tradução literária como um processo criativo, e não mecânico, Britto (2012, p. 18-19), ressalta que o/a tradutor/a deve utilizar-se dos recursos que possui e ter plena noção de suas limitações (como questões voltadas ao mercado editorial, referente a prazos ou direitos autorais) para que possa produzir um texto-alvo que corresponda ao seu original, tanto em sua forma quanto em significado, o que também retoma a noção de respeito ao texto-fonte, levantada anteriormente.

De forma complementar, trazemos a noção da teórica feminista Sherry Simon de que “[a] fim de determinar a mensagem e garantir que ela seja retratada de maneira adequada, o/a tradutor/a deve se engajar aos valores do texto” (SIMON, 1996, p. 133, tradução nossa)¹⁸. Os valores mencionados por Simon referem-se aos valores políticos, sociais, culturais e literários que o/a autor/a imprime em seu texto, e afirma que não importa qual é o gênero do

¹⁷ No texto-fonte: “[...] to provide the TL reader with a text that conforms to TL stylistic and idiomatic norms”.

¹⁸ No texto-fonte: “In order to determine meaning and ensure its transfer adequately, the translator must engage with the values of the text”.

profissional, mas sim qual é a ideologia política que se almeja transmitir no texto (SIMON, 1996, p. ix). Com isso, Simon também justifica a necessidade de um projeto tradutório, como Britto (2012) o faz, e afirma que o/a tradutor/a precisa ter claro quais as características presentes do texto-fonte que seriam consideradas importantes para serem mantidas, e analisar quais características são passíveis de modificações para a língua-alvo sem que aconteçam perdas de conteúdo.

Percebe-se que todos os teóricos apontam ser necessário olhar a obra e todo o seu contexto para realizar uma boa tradução e não apenas questões de gramática e léxico, que diferem o par linguístico com o qual se trabalha. Quanto ao que se classifica como uma boa tradução, referenciamos o texto de Michael Halliday, *Towards a theory of good translation* (2001), no qual o teórico corrobora a opinião de que é preciso levar em consideração os diferentes níveis linguísticos de um texto (conteúdo léxico-gramatical, semântica, metafunções, entre outros) e o contexto cultural dele ao realizar uma tradução.

Em sua discussão sobre o que caracteriza uma boa tradução, Halliday (2001, p. 13-18) argumenta que a avaliação depende de diversos fatores complexos, mas que, de modo geral, busca-se analisar se o/a tradutor/a trouxe “equivalência” em sua tradução. O linguista explica que o significado de equivalência é abstrato pois “podem ser atribuídos diferentes valores [ao termo em questão], de acordo com as condições específicas associadas a uma determinada instância da tradução” (HALLIDAY, 2001, p. 15, tradução nossa)¹⁹. Portanto, entende-se que o significado de “equivalência” pode variar de acordo com a importância que cada nível linguístico tem, em consonância com o tipo de texto com o qual se está trabalhando e o contexto no qual a tradução está sendo realizada. Com isso, Halliday afirma que uma “boa” tradução será “equivalente” ao seu original quando respeitar os diferentes níveis linguísticos do texto, como

¹⁹ No texto-fonte: “[...] could be assigned differential values according to the specific conditions attaching to a particular instance of translation”. Houve certa dificuldade em traduzir o termo “instance” por “instância”, pois acredita-se que essa palavra não carrega o mesmo significado na língua portuguesa. Aqui, entendemos instância como categoria ou área, neste caso, da tradução. Assim, a ideia é de que uma determinada palavra pode ter uma “equivalência” diferente, dependendo do tipo da tradução que está sendo feita (literária, técnica, legendagem, etc.).

semântica, gramática, léxico, e também as diferenças nos contextos culturais do par linguístico com o qual se está trabalhando.

No entanto, ele afirma que as traduções geralmente só são avaliadas de acordo com sua organização textual e registro, em análises mais simples e superficiais, enquanto uma análise que envolve o contexto e a cultura em que a obra foi escrita e também questões relativas a seu/sua autor/a traz maiores dificuldades, pois lida com a “eficácia” que a tradução poderá ter após sua inserção no contexto da língua-alvo (HALLIDAY, 2001, p. 13-14). A ideia de Halliday vem ao encontro do que é abordado pelos teóricos dos Estudos Descritivos e é justamente o que é proposto para essa dissertação. Os descritivistas valorizam o papel da cultura e sistema-alvo nas escolhas tradutórias e criticam o caráter normativo da linguística. Portanto, a ideia de “equivalência” foi reformulada e textos “equivalentes” passam a ser aqueles “considerados como ta[is] pela comunidade receptora da tradução, com pouca ou nenhuma ênfase no original [...]” (RIECHE, 2004, p. 6). Sendo assim, os descritivistas dão maior ênfase à cultura-alvo e não aos aspectos linguísticos para analisar uma tradução..

Levando-se em consideração a importância de analisar o contexto histórico e cultural tanto do/a autor/a quanto da história para um estudo cuidadoso da tradução da obra, a seção a seguir discute o espaço da mulher na escrita e na tradução. Enright é relacionada ao movimento feminista (ROBIN, 2017; SCHNEIDER, 2018; entre outras) devido a algumas características de suas obras que elencamos a seguir. Assim, acredita-se ser relevante abordar o contexto histórico e acadêmico deste movimento político, social e linguístico, para compreender a relação que a autora tem ao movimento.

2.3 BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DO MOVIMENTO FEMINISTA

O feminismo surgiu e se desenvolveu ao longo de séculos, e instigou reflexões sobre igualdade, pluralidade, diferenças de raça, sexualidade e desigualdades sociais. O movimento feminista é dividido historicamente em três momentos, chamados de “ondas” por teóricas como Magda Guadalupe dos Santos (2016). A base do movimento sempre foi a reflexão sobre as imposições

da sociedade sobre a mulher e a possibilidade de transformar tais visões. Percebe-se que, nos três momentos, a escrita tem papel significativo para o movimento.

A primeira onda, como explica Santos em seu capítulo do livro *Filosofia: machismos e feminismos* (2016), iniciou em meados do século XVI, em menor escala na França e Inglaterra. Os pequenos grupos questionavam as imposições da sociedade patriarcal da época, suas disparidades sociais, legais e a representação da mulher nas artes. Já no início do século XX os movimentos sufragistas passaram a ganhar adesão das massas, o que trouxe maior força para o movimento e novas questões para a pauta, como o uso do anticoncepcional e o espaço da mulher no mercado de trabalho.

Iniciada em meados dos anos cinquenta, adquirindo maior força na década de sessenta, a segunda onda trouxe grande impacto cultural e político, pois essa fase revolucionária chamou mulheres para o ativismo e visou a reconstrução da sociedade em nível mundial. Ao refletirem sobre o papel da mulher na sociedade e comparando-o ao papel do homem, notava-se a existência de uma diferença substancial, cuja consequência era “[a] concomitante impotência cultural e política” (FLOTOW, 1997, p. 5, tradução nossa)²⁰ que a mulher tinha em sociedade. A luta das mulheres era pelo direito de serem ouvidas, reconhecidas e respeitadas em seus diferentes locais de fala, reconhecimento no mercado de trabalho, direito sobre o próprio corpo, reconhecimento de relações homoafetivas, entre outros. Novamente, muitas mulheres voltaram-se à escrita, e encontraram nesse local de teorização, espaço para se redescobrirem e instigarem uma possível transformação (SANTOS, 2016, p. 140-148).

A terceira onda, iniciada no final do século XX, é vista por Santos como a onda de "complexidade maior, com relevos paradoxais" (SANTOS, 2016, p. 149), pois traz um novo olhar ao projeto ético-político construído na segunda onda. As teóricas feministas agora olham os valores e vontades das mulheres nos seus cotidianos e buscam consolidar o espaço da área nos estudos acadêmicos. A problematização da terceira onda feminista se volta à desconstrução e

²⁰ No texto-fonte: “[...] concomitant cultural and political powerlessness”.

reconstrução das diferentes identidades que existem no mundo de forma a incentivar a aceitação deste pluralismo (SANTOS, 2016 p. 149-159). Nessa onda, as teóricas indagam sobre a existência de um conjunto de valores que foram formados e reformulados ao longo dos anos e que apontam uma “feminilidade específica”, que pode ser associada às mulheres, como um grupo. Pretende-se expandir a categoria “mulher” de modo a dar conta de maneira mais complexa das diferentes facetas dessa categoria, que não corroboram mais com a ideia unitária de “fragilidade” (SANTOS, 2016, p. 150).

Durante as ondas do feminismo, em meio à luta por questionar os modos de vida tidos como patriarcais e a busca por mais voz na sociedade e no meio acadêmico, estudiosas encontraram na escrita um lugar para serem ouvidas e para disseminar suas discussões. Por muito tempo, obras escritas por mulheres enfrentavam a opressão da sociedade patriarcal, o que levava muitas autoras a “assinar[em] suas obras com pseudônimos masculinos [...] como estratégia para conseguir[em] ver seus livros publicados” (CASTRO, 2017, p. 228). Com o crescimento do movimento feminista e seus impactos no mundo, algumas mulheres, como a autora Nicole Brossard e a filósofa Mary Daly, passaram a escrever de um modo experimental, buscando desenvolver novas ideias e também uma linguagem feminina que pudesse caracterizar o movimento e se relacionar com o público do sexo feminino (FLOTOW, 1997, P. 6). Também, algumas teóricas passaram a analisar a relação e impacto do feminismo na escrita e na tradução. Dentre elas, podemos citar Sherry Simon, que no seu livro *Gender in Translation* (1996) mostra como o movimento feminista impactou a política, a literatura e, principalmente, a teoria e prática tradutórias.

Como mencionado anteriormente, a autora da obra aqui analisada utiliza-se da escrita para levantar questionamentos referentes ao papel da mulher na sociedade, através de diferentes temas, e sempre exaltando a mulher como personagem principal de seus romances e contos. Desse modo, considera-se que suas obras são relacionadas ao movimento feminista, apesar de a autora não adotar o rótulo de feminista para si e afirmar que evita o uso de uma linguagem ideológica em sua escrita. Mais sobre o assunto será discutido na seção dedicada à autora.

Dentre as características presentes na escrita de Anne Enright, pode-se destacar a presença do humor, especificamente de ironia e sarcasmo. Sendo assim, a última seção é voltada a estudiosos/as que refletem sobre a complexidade de realizar a tradução dessas figuras de linguagem.

2.4 HUMOR, IRONIA E SARCASMO NA TRADUÇÃO

Para se discutir a tradução de ironia, sarcasmo e humor na literatura, primeiramente definiremos o conceito de humor e das figuras de linguagem a serem analisadas aqui. De acordo com José de Souza Silva (2012, p. 02), o termo “humor” advém do latim *umor* e significa “líquido ou úmido”, referindo-se aos fluidos corporais. O campo da biologia utiliza o termo com esse sentido, já o da psicologia o relaciona ao estado de espírito de uma pessoa, sua personalidade e sua função nos contextos em que é utilizado (MARTIN; FORD, 2018. p. 13-14).

No entanto, não há um consenso entre os/as teóricos/as quanto a uma possível definição para humor. Uma vez que o termo é subjetivo, ele pode ser utilizado em diferentes contextos, como na biologia ou na psicologia, além de ser usado como sinônimo para “senso de humor” (CHIARO, 2010, p. 13) ou, genericamente, de modo a definir o que é potencialmente engraçado (PALMER, 1994, p. 03). No entanto, diferentes teóricos (ROSS, 1998; ROSAS, 2003; CHIARO, 2010) afirmam ser difícil definir o que é humor em uma visão genérica, pois a compreensão do humor depende de questões sociais, culturais, do contexto, da época, da personalidade dos sujeitos, da faixa etária destes e até mesmo da religião que seguem.

Delia Chiaro, professora no departamento de interpretação e tradução na Universidade de Bolonha, explica em sua introdução do livro *Translation, Humour and Literature* (2010) que algo é considerado engraçado quando o sujeito exibe uma resposta positiva à situação, sendo que a resposta é caracterizada pela risada ou um sorriso e traz uma sensação de bem-estar à pessoa. Porém, a teórica afirma que “a resposta comportamental para um estímulo humorístico, tipicamente a risada, é apenas parte de um todo maior”

(CHIARO, 2010, p. 17, tradução nossa)²¹. Chiaro explica que nem sempre a risada ou sorrisos se dão em contextos cômicos, então o que possui maior importância é a sensação psicológica e fisiológica que o divertimento traz para a pessoa, a qual muitas vezes não é perceptível a outros. Sendo assim, o que é engraçado para algumas pessoas pode não ser para outra, e, se dentro de uma mesma cultura podem existir divergências na compreensão e definição do que é humor, questiona-se como seria possível transpô-lo e contemplar o mesmo efeito em outra cultura e contexto.

Na busca por uma possível explicação do que tende a causar o efeito de comicidade em determinadas situações, teóricos/as como Marta Mateo (2010), Delia Chiaro (2010) e Jeroen Vandaele (2019) explicam que o humor advém do momento em que ocorre uma quebra no que seria o andamento usual de determinada situação ou fala. Essa quebra traz uma sensação de ambiguidade e surpresa nos/as receptores/as, porém a compreensão também depende do conhecimento implícito deles/as para que os sujeitos possam identificar essa quebra e perceber o humor sozinhos. Ou seja, a criação e percepção do humor dependem da súbita confusão causada pela ambiguidade da situação, e se dará em níveis linguísticos, pragmáticos, culturais, mentais, entre outros, o que demonstra que um processo, muitas vezes considerado simples, é na realidade complexo. É necessário ressaltar que, ao explicar o que causa humor em determinado contexto ou fala, ele geralmente é destruído.

É importante salientar que, a partir dos textos teóricos usados para elaboração desta seção, percebeu-se que “humor” é um termo amplo, com diversas ramificações, sendo duas delas a ironia e o sarcasmo. Como será explicado adiante, não necessariamente a ironia e o sarcasmo geram humor, entendido aqui como sensações de divertimento, mas têm esse potencial dependendo do modo como e contexto no qual são apresentadas.

A percepção das figuras retóricas de ironia e sarcasmo, presentes na obra de Enright, são compreendidas na escrita através do contexto no qual se apresentam, como afirmam diferentes teóricos/as (CHARAUDEAU;

²¹ No texto-fonte: “ [...] the behavioural response to a humorous stimulus, typically laughter, is merely a part of a larger whole”.

MAINGUENEAU, 2004; MATEO, 2010), assim como na criação e entendimento do humor. A percepção e compreensão das figuras de linguagem na escrita podem produzir efeitos emocionais e intelectuais (GRAY, 1960, p. 220) que enriquecem a experiência de leitura. Para que seja possível apontar em uma frase a presença de ironia e sarcasmo, acredita-se ser importante trazer algumas definições existentes para os termos.

De acordo com o Dicionário de Análise do Discurso, ironia é definida como:

[R]etórica que consiste em dizer o contrário do que se quer fazer o destinatário compreender. Na ironia, há um efeito de não assumir a enunciação por parte do locutor e de *discordância* em relação a fala esperada em tal tipo de situação. É, pois, um fenômeno essencialmente *contextual* (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 291 — itálicos dos autores).

Wilson e Sperber (1992, p. 54) afirmam que uma declaração que contém ironia não deve ser interpretada em seu significado básico e literal, mas sim com um sentido contrário, pois a ironia traz ambiguidade para a fala do/a interlocutor/a, podendo causar confusão em sua compreensão. A ironia, no entanto, nem sempre pode ser caracterizada como humorística, mas pode sim ser fonte de humor (MARTIN; FORD, 2018, p. 148).

Marta Mateo (2010), professora na Universidade de Oviedo, em seu artigo sobre a tradução de ironia, explica que a ironia verbal utilizada por autores/as na literatura não será reconhecida por determinado tom ou característica estilística, mas sim pelo contexto no qual está sendo apresentada. A teórica faz referência à obra *The Language of Humour: Style and Technique in Comic Discourse*, de Walter Nash, para explicar os diferentes níveis de complexidade para compreensão do humor.

Na obra, Nash afirma que as passagens humorísticas deverão ser definidas extrinsecamente, por relações semânticas e contextuais (MATEO, 2010, p. 198). Para o teórico, a compreensão do humor se dá por duas estruturas: a primeira é chamada superestrutura e relaciona-se à estrutura da passagem que apresenta humor, enquanto a segunda é chamada de subestrutura e refere-se ao contexto que precisa ser percebido pelo leitor (NASH, 1985, p. 31 apud MATEO, 2010, p. 198). Mateo explica que ambas

precisam estar envoltas de uma sensação de ambiguidade, uma vez que o objetivo da ironia seria o de apresentar duas possíveis interpretações em determinado excerto.

A teórica explica que a função da ironia não é levar o/a receptor/a a compreender a mensagem erroneamente, mas sim apresentar a ambiguidade de maneira explícita. Assim, o real sentido do que está sendo dito, ou escrito, será efetivamente compreendido. Mateo (2010, p. 199) afirma que podem existir sinalizações no texto para que a ironia se faça entender: “os sinais podem estar no contexto [...] ou podem acompanhar o texto (gestos...) ou ser parte do texto em si”. No entanto, a percepção também advém do/a receptor/a, ou seja, da competência comunicativa do sujeito para compreender que existe ironia no texto do emissor.

Mateo também identifica subdivisões para os tipos de ironia, sendo elas a ironia intencional e a não-intencional. Na ironia intencional, o emissor está consciente do uso da figura de linguagem, ou seja, o emissor faz a escolha de ser irônico. Na ironia não-intencional, o/a receptor/a capta uma contradição na mensagem, porém o emissor ignora a possibilidade de estar sendo irônico, uma vez que esse não foi seu objetivo inicial. No entanto, a distinção entre esses tipos de ironia em um texto literário não é facilmente definida, pois “o ponto de vista do autor nem sempre é óbvio ou fácil de avaliar” (MATEO, 2010, p. 201). Portanto, no caso da tradução, ressalta-se a necessidade de o/a tradutor/a ter atenção em sua leitura e conhecimento do estilo linguístico do/a autor/a que está traduzindo para perceber essas possíveis nuances no texto.

O sarcasmo, por sua vez, é classificado como um tipo de ironia, e definido como “ironia pesada e injuriosa” (CHERUBIN, 1989, p. 41). Visto como um tipo especial de ironia, o “sarcasmo transmite uma avaliação ou opinião negativa sobre uma declaração positiva” (MARTIN; FORD, 2018, p. 148, tradução nossa)²², e é utilizado de maneira maldosa, cuja intenção é a de zombar e desdenhar de outra pessoa. Ao se referir ao sarcasmo, Mateo explica que Nash distingue este de ironia, chamando-o de “ironia mal codificada” (NASH, 1985, p. 152-153, apud MATEO, 2010, p. 199). Enquanto a ironia busca a ambiguidade,

²² No texto-fonte: “[...] sarcasm conveys a negative evaluation or opinion from a positive statement”.

o sarcasmo não apresenta nenhuma contradição e é tido como uma “afirmação aparentemente sincera” (MATEO, 2010, p. 199) por parte do emissor. Partindo do raciocínio que Mateo apresenta sobre as sinalizações no texto, o sarcasmo também teria sinalizações e também caberá ao/à receptor/a a codificação dessa figura de linguagem, por mais explícito que o emissor possa ser em sua mensagem.

Através das leituras realizadas sobre essas figuras de linguagem, pôde-se perceber que muitos/as autores/as não fazem grande distinção entre ironia e sarcasmo. Os termos acabam sendo tratados indistintamente e o sarcasmo é generalizado como ironia maldosa apenas. No entanto, Christopher Lee e Albert Katz distinguem ironia de sarcasmo afirmando que “[n]o sarcasmo existe uma vítima específica, que é alvo de ridicularização, enquanto que na ironia não há ninguém em particular que seja vítima” (LEE; KATZ, 1998, p. 01, tradução nossa)²³. No sarcasmo o/a interlocutor/a desdenha de uma pessoa, enquanto na ironia, produz-se um comentário ambíguo sobre uma determinada situação. Portanto, a presença de uma vítima é imprescindível para que se entenda o sarcasmo, mas não tão importante quando se trata da ironia.

A partir dessas definições, pode-se inferir que é necessária maior atenção por parte do/a receptor/a da mensagem (seja o/a tradutor/a ou o/a leitor/a) quando determinado texto apresenta essas figuras de linguagem, uma vez que uma interpretação precipitada pode acarretar em uma compreensão errônea da mensagem que está sendo apresentada no texto.

No que se refere ao ato de traduzir humor, ironia e sarcasmo, os/as teóricos/as aqui já mencionados corroboram a percepção de que eles variam, principalmente, de acordo com a cultura em que se insere, e que a suas presenças em um texto tendem a se tornar um problema, muitas vezes complexo, para o/a tradutor/a. Chiaro (2010, p. 20, tradução nossa)²⁴ afirma que “uma coisa é reconhecer o humor, outra é apreciá-lo, e outra ainda é produzi-lo”. Assim, Chiaro conclui que o/a tradutor/a deve analisar tais passagens e entender o que traz as sensações de divertimento à frase, para que, assim, adapte-as a

²³ No texto-fonte: “In sarcasm, there is a specific victim who is the target of ridicule, whereas in irony, there is no one in particular who is the victim”.

²⁴ No texto-fonte: “[...] one thing is recognizing humour, another is appreciating humour and another still is producing it”.

língua de chegada com o propósito de instigar a mesma reação emocional no público. Tal conclusão faz-se presente na visão de diferentes autores/as.

Jeroen Vandaele (2019, p. 331-333) afirma que o humor é comumente visto como intraduzível, e explica que a “intraduzibilidade” é sempre relacionada a aspectos linguísticos e culturais. Sendo assim, o teórico reforça a ideia de que é imprescindível possuir conhecimento implícito sobre a língua e cultura de chegada, pois, desse modo, o/a tradutor/a poderá captar se o humor está relacionado à política ou religião de tal cultura, ou se o efeito humorístico se dá por dialetos ou trocadilhos. O teórico apresenta excertos e opiniões de outros estudiosos para exemplificar que o humor pode se apresentar de diferentes formas que podem fazer sentido em uma língua, mas poderão não fazer em outra. Caberá ao/a tradutor/a analisar as passagens com atenção, pesquisar sobre elas e compreender as duas culturas e línguas com que está trabalhando para, assim, buscar uma solução que causa efeito similar na tradução.

Mateo (2010, p. 204) explica que a tradução de humor e ironia são frequentemente relacionadas à tradução de poesia, pois ambas necessitam de subjetividade e trazem dificuldade ao/a tradutor/a. A teórica reforça novamente a importância do contexto para traduzir ironia, afirmando que é preciso, por parte do/a tradutor/a, possuir conhecimento sociocultural prévio para compreender o que pode ser visto como humor ou não na língua de chegada. Mateo (2010, p. 205) afirma: “[a] tradução do humor e da sátira depende da proximidade das culturas; quanto mais distante a cultura, tanto maior será a dificuldade para se entender o humor”. Aqui, nota-se que tanto Mateo quanto Vandaele voltam a uma premissa discutida no âmbito da tradução literária, em uma visão mais generalizada: o conhecimento de ambas as culturas com a qual o/a tradutor/a está trabalhando é imprescindível na realização de seu projeto tradutório.

Para complementar, Mateo destaca a importância da semântica no humor, lembrando que, muitas vezes, “a ironia e o humor podem simplesmente surgir de uma alteração da ordem sintática normal de uma oração” (MATEO, 2010, p. 205). Não obstante, mesmo que o/a tradutor/a encontre meios de recriar o humor, ainda existe a possibilidade de seu público não responder positivamente a ele. A transposição do sentido, nesse caso, tem uma natureza e complexidade maior do que o que se pode encontrar em outros gêneros

tradutórios, além de depender fortemente do conhecimento implícito do/a receptor/a.

Marta Rosas escreveu em 2003 um artigo defendendo uma teoria para a tradução de humor. Nele, ela afirma já na introdução que a visão teórica sobre qualquer texto, principalmente o humorístico, deve considerar “*a indissociabilidade entre o elemento linguístico e o cultural, a função do texto traduzido e o papel de intérprete que cabe ao tradutor* no cumprimento de sua tarefa” (ROSAS, 2003, p. 134 — itálicos da autora). Sendo a tradução uma prática que adota perspectivas multidisciplinares, o humor, devido à sua complexidade, “é um campo de estudo que necessariamente requer a contribuição de outros campos” (ROSAS, 2003, p. 134) para que o fenômeno seja estudado e compreendido.

No decorrer de seu artigo, Rosas explica o humor e sua linguística pelos estudos de Freud, Bergson e Raskin. Os estudiosos mencionados por Rosas, em seus trabalhos, explicam a complexidade do humor e destacam quais são os componentes que configuram a presença do duplo sentido e, conseqüentemente, humor em um excerto. Nesta dissertação, os componentes utilizados na análise serão: presença de ambigüidade e presença de escárnio no comentário voltado a outra pessoa. Com o objetivo de propor uma teoria para traduzir humor, Rosas (2003, p. 145) acredita que a abordagem funcionalista de Katharina Reiss e Hans Vermeer, conhecida como a Teoria de *Skopos* — cuja proposta é que a tradução funcione de maneira a atingir uma finalidade — seja a que melhor se encaixe na obtenção do efeito humorístico na tradução, pois o que importa é que o/a tradutor/a busque uma solução que reproduza o efeito, e não uma tradução literal do texto-fonte.

Após a explanação que diferentes estudiosos/as apresentam sobre o humor e sua tradução, pode-se perceber que todos/as compartilham a tentativa de definir uma teoria ou método para que o humor seja traduzido de modo a cumprir com seu objetivo inicial. Apesar da impossibilidade de reproduzir o mesmo humor do texto-fonte, os/as teóricos/as discutidos afirmam que existem caminhos que o/a tradutor/a pode seguir na sua busca de recriar o efeito humorístico para o público-alvo. De maneira geral, a ideia é que os pontos que

trazem humor em uma determinada frase sejam mantidos, mesmo quando for necessário alterar algum significado específico no determinado excerto.

Feita essa exposição de diferentes autores/as e teorias que embasarão as análises e reflexões desta dissertação, a próxima seção apresentará a metodologia de teóricos dos Estudos Descritivos sobre um possível caminho para que uma análise descritiva de tradução seja realizada.

2.5 METODOLOGIA

Os Estudos Descritivos da Tradução propõem que uma análise tradutória deve considerar os contextos socioculturais específicos entre o país do texto-fonte e o país do texto-alvo. Sendo assim, a metodologia adotada nesta dissertação será baseada no modelo proposto pelos teóricos José Lambert e Hendrik Van Gorp (1985). No ano em questão, os teóricos escreveram um artigo intitulado *On describing translations* em que explicam seu método, advindo dos termos propostos por Gideon Toury (2012) e pela Teoria dos Polissistemas, e afirmam que seu objetivo é voltado a apresentar “um quadro metodológico próprio e abrangente, que nos permitirá estudar os diversos aspectos da tradução no contexto de uma teoria da tradução geral e flexível” (LAMBERT; VAN GORP, 2011, p. 209)²⁵. De acordo com os autores, esse método sistêmico e funcional busca colocar em prática as teorias propostas por Even-Zohar e Toury, em que o texto-alvo é o principal objeto a ser estudado.

Os teóricos apresentam um esquema para ilustrar as relações entre os sistemas-fonte e alvo, em que cada sistema tem como componentes o texto, o/a autor/a e o/a leitor/a. A comunicação entre os dois sistemas não pode ser prevista, pois a natureza dessa relação varia de acordo com as prioridades elencadas pelo/a tradutor/a. Já o/a profissional, de acordo com os teóricos, deve ser analisado/a a partir das normas dominantes do sistema-alvo. Lambert e Van Gorp também destacam que o sistema-alvo não se restringe apenas ao sistema literário de sua cultura, uma vez que sistemas literários não se dão isoladamente,

²⁵ As citações utilizadas aqui foram extraídas da tradução do artigo realizada por Maria-Hélène Torres e Lincoln P. Fernandes, ambos professores na Universidade Federal de Santa Catarina, no ano de 2011.

mas sim em conjunto com o sistema social, religioso, político, entre outros, como explicado por Even-Zohar (1978).

Visto que todos os componentes do sistema influenciam o processo tradutório, caberá ao/à pesquisador/a determinar quais são as relações mais importantes para sua análise, pois “toda tradução é o resultado de relações específicas entre os parâmetros mencionados” (LAMBERT; VAN GORP, 2011, p. 211). De acordo com os teóricos, o esquema de análise proposto por eles permite que o/a pesquisador/a desconsidere as noções tradicionais de “fidelidade” e “qualidade” que tem como foco o texto-fonte, e não faça em sua análise um julgamento que indique como uma tradução deve ou não ser feita.

Ao fazer menção aos estudos de Toury (2012), Lambert e Van Gorp retomam a ideia de que as comparações textuais são sempre indiretas, realizadas a partir de categorias selecionadas. Portanto, não se pode comparar textos apenas justapondo-os, mas sim a partir de um quadro de referências que não exclua nenhum fator presente nos sistemas-fonte e alvo (LAMBERT; VAN GORP, 2011, p. 216). Desse modo, o esquema proposto pelos teóricos é dividido em quatro pilares: dados preliminares, macronível, micronível e contexto sistêmico. A partir das informações coletadas em cada pilar, o/a pesquisador/a será capaz de examinar e descrever as estratégias utilizadas na tradução de determinado texto literário, seja teatro ou prosa, por exemplo. Os diferentes pontos de análise, a seguir apresentados, são encontrados no apêndice do artigo de Lambert e Van Gorp.

Os dados preliminares sugerem atenção ao título do texto, presença ou ausência do nome do/a tradutor/a, nome do/a autor/a, presença de prefácio, notas de rodapé, notas do tradutor e se a tradução foi parcial ou completa. As informações encontradas na primeira etapa da análise podem levar a hipóteses sobre o que será encontrado nos níveis macroestrutural e microestrutural, ou seja, como essas informações estarão refletidas no decorrer do texto. No macronível, deve-se analisar a divisão do texto (capítulo, atos, estrofes, etc.), se há títulos para cada seção, a estrutura narrativa interna, intriga dramática (prólogo, exposição, clímax, conclusão, epílogo), estrutura poética, relação entre tipos de narrativa, diálogos ou descrições, comentários do/a autor/a e instruções de palco, dependendo do texto literário que está sendo analisado.

Possivelmente, as informações encontradas aqui poderão levar a novas hipóteses sobre as estratégias encontradas no micronível.

No micronível, devem ser identificadas mudanças em diferentes níveis linguísticos, como os níveis fônico, gráfico, lexical, semântico, estilístico, níveis de linguagem (socioletos, dialetos, jargões), modalidade (passiva, ativa, expressões de ambiguidade e incerteza), a seleção de palavras, os padrões gramaticais dominantes, as estruturas literárias formais, formas de reprodução da fala e a perspectiva e o ponto de vista da narrativa. Para os teóricos, as estratégias encontradas aqui deveriam ser confrontadas com o encontrado na análise do macronível, e então realizar a análise do contexto sistemático mais amplo. Como mencionado anteriormente, para a análise desta dissertação, será dado foco especial às passagens que contêm ironia e sarcasmo na análise do micronível. Na última etapa, o contexto sistêmico, macro e micronível devem ser contrapostos, assim como o texto e a teoria (normas e modelos), para que sejam identificados os elementos que possivelmente dificultaram as escolhas do/a tradutor/a. Também devem ser apontadas as relações intertextuais com outras traduções e outras obras “criativas” e as relações intersistêmicas, como os códigos estilísticos ou estruturas de gênero.

Ao refletir sobre as implicações desse método, os teóricos afirmam que a abordagem sistêmica possibilita diferenciar normas coletivas de tradução de normas individuais, e que dificilmente um/a tradutor/a não tenha sido influenciado/a por outros/as profissionais ou traduções. Nas palavras dos teóricos:

Não podemos analisar adequadamente traduções específicas se não levarmos em consideração outras traduções pertencentes ao(s) mesmo(s) sistema(s), e se não analisarmos as mesmas em vários níveis micro e macroestruturais. Não é nem um pouco absurdo estudar um único texto traduzido ou um único tradutor, mas é absurdo desconsiderar o fato de que esta tradução ou este tradutor possui elos (positivos ou negativos) com outras traduções e tradutores (LAMBERT; VAN GORP, 2011, p. 221).

Acredita-se ser importante utilizar esse método para a análise, pois ele abrange uma variedade de questões e fatores que podem ser apontados e discutidos na análise de uma tradução, que podem desenvolver hipóteses sobre as teorias e normas utilizadas, no caso desta dissertação, no sistema literário e tradutório do

Brasil. Além disso, o método foi escolhido porque o objetivo aqui não é analisar a obra apenas em seu nível linguístico, mas também o contexto cultural e social do Brasil, no qual a tradução de *The Gathering* foi inserida no ano de 2008, com base no postulado dos Estudos Descritivos de que a cultura da língua-alvo influencia nas escolhas tradutórias de um/a tradutor/a.

Após a explanação das teorias e metodologia que embasam esta pesquisa, o capítulo a seguir é dedicado à apresentação da autora estudada, do romance escolhido para análise, a recepção da obra no Brasil e do tradutor para o português brasileiro.

3. AUTORA, ROMANCE E TRADUTOR

O capítulo que segue é dedicado a discorrer sobre as temáticas trabalhadas por Enright, suas constatações sobre o que escreve e escolhas que faz ao escrever. A seção sobre a autora pincela pontos que serão abordados com minúcia na seção que analisa o nível microestrutural da obra. Um intuito secundário é o de propiciar e instigar estudos sobre a autora, que vem se destacando na literatura contemporânea anglófona. A seção 3.2 discorre sobre a fortuna crítica existente da obra escolhida para análise e aborda o sistema literário irlandês, o contexto histórico no qual a obra foi escrita, a época na qual o enredo se passa e os temas nela presentes. A seção 3.3 apresenta a recepção que a obra teve no Brasil, seguida da seção 3.4, com uma breve apresentação do profissional, José Rubens Siqueira, incumbido de traduzir o romance para o português brasileiro. As informações fornecidas elucidam brevemente o contexto sistêmico no qual a obra foi publicada tanto no exterior quanto no Brasil e as possíveis normas tradutórias seguidas pelo profissional.

3.1 ANNE ENRIGHT

Anne Enright nasceu em outubro de 1962 na cidade de Dublin, na Irlanda. Possui formação acadêmica pela Pearson College UWC em Victoria, no Canadá; formação em Literatura Inglesa e Filosofia pela Trinity College Dublin e mestrado com foco em escrita criativa pela University of East Anglia, na Inglaterra. Antes de dedicar-se exclusivamente à escrita, ofício que veio a formalizar na década de mil novecentos e noventa, Enright trabalhou como produtora de televisão na rede irlandesa RTÉ durante seis anos, e atualmente também dá aulas de escrita criativa na University College Dublin (BRITISH COUNCIL, 2019).

Até o ano de 2020, a autora irlandesa publicou um total de três coletâneas de contos, sete romances e um livro não ficcional. Teve seu primeiro conto publicado na antologia *First Fictions*, no ano de 1989. Seu primeiro livro é uma coletânea de contos, *The Portable Virgin*, publicado no ano de 1991 e ganhador do prêmio *Rooney Prize for Irish Literature*. Quatro anos depois, em 1995, lançou seu primeiro romance, *The Wig My Father Wore*, que foi sua primeira obra traduzida para outros idiomas: francês, alemão, russo e holandês. Seu único

trabalho não ficcional, intitulado *Making Babies*, foi lançado em 2004 e traz suas reflexões e experiências próprias relacionadas a maternidade. Mais informações sobre a produção da autora e os prêmios já ganhos podem ser acessados no site British Council Literature²⁶.

Anne Enright ganhou maior destaque internacional após a publicação do livro *The Gathering*, no ano de 2007, que ganhou o prêmio *Man Booker Prize*, prestigiado prêmio britânico. Seus demais trabalhos foram aclamados pela crítica e tiveram destaques em diferentes premiações, tanto como ganhadores quanto finalistas. No ano de 2015, a autora ganhou o título de *Inaugural Fictional Laureate of Ireland*, iniciativa do Conselho das Artes Irlandês que tem como objetivo reconhecer a importância e contribuição dos autores de ficção irlandesa para a cultura do país, e também incentivar a leitura.

Além de se dedicar aos seus romances e contos, Enright escreve para diferentes jornais como o *The Irish Times*, *The New York Times* e o *The Guardian*. Quanto aos gêneros com os quais a autora trabalha, ela afirma apreciar escrever contos, pois “o conto não reivindica [para si] importância, é uma forma modesta [de se contar histórias] [...]. O que eu amo nos contos é como a história se escreve sozinha. Você sente em um romance que o/a autor/a o está escrevendo, mas os contos se escrevem sozinhos, você não os pode forçar” (ENRIGHT, 2015). Independentemente das preferências de Enright, no Brasil ela é ainda pouco conhecida e majoritariamente por seus romances. De todos os seus títulos, apenas os últimos três foram traduzidos para o português brasileiro: *O Encontro* (2008), *A valsa esquecida* (2012) e *A estrada verde* (2017). Em inglês, as obras se chamam, respectivamente, *The Gathering* (2007), *The Forgotten Waltz* (2011) e *The Green Road* (2015). Todas as traduções foram publicadas pela editora Alfaguara, sendo que os dois primeiros títulos foram traduzidos por José Rubens Siqueira e o último foi traduzido por Débora Landsberg.

Predominantemente, os temas presentes nas obras de Anne Enright discutem questões associadas ao amor, relações familiares, sexo, expectativas de vida, frustrações, traições, gênero, catolicismo e como é ser uma mulher na

²⁶ Site para acesso: <https://literature.britishcouncil.org/>

Irlanda contemporânea (ROBIN, 2017, p. 171) — temas esses sempre vocalizados por uma voz feminina. A autora também aborda aspectos relacionados à identidade, cultura e política de seu país, tanto de épocas passadas quanto da Irlanda moderna.

Nota-se que os temas abordados por Enright caracterizam pontos apresentados na seção sobre o movimento feminista. Por muitos anos, a Irlanda teve a influência da Igreja Católica em seu projeto nacional, que reproduzia o discurso católico que legitimava a ideia de que as mulheres eram coadjuvantes dos homens na sociedade (SOUZA, 2016, p. 44-45). Para os nacionalistas irlandeses do século XX, a mulher irlandesa “não passava de uma idealização a partir do modelo mental da Virgem [Maria]” (SOUZA, 2016, p. 47). Enright afirma que nos anos mil novecentos e sessenta, década de seu nascimento, era “notável o enfraquecimento da igreja católica [no país]” (CHAVES, 2009a). Conforme as mulheres tomavam conhecimento e aderiam aos movimentos sufragistas que eclodiram no mundo no início do século XX, a sociedade irlandesa foi mudando sua mentalidade conservacionista e também foi possível perceber a quebra gradual da influência da Igreja Católica sobre o país. De acordo com Caroline Moreira Eufrausino (2016, p. 30), “na Irlanda tais movimentos foram especialmente promovidos através da literatura” e, ao longo dos anos seguintes, as mulheres irlandesas foram adquirindo novos direitos e deveres perante o Estado. A análise da história do movimento feminista na Irlanda está fora do escopo deste trabalho, porém sugerimos o livro de Clara Fischer e Mary McAuliffe, intitulado *Irish Feminisms: Past Present and Future* (2016) e o texto de Mary Ryan, *A Feminism of Their Own?: Irish Women’s History and Contemporary Irish Women’s Writing* (2010).

Enright cresceu vendo uma sociedade que agora discutia a igualdade entre os sexos, o uso de anticoncepcionais, a complexa discussão sobre a legalização do aborto e demais questões. A autora, quando começou a escrever, trouxe tais temáticas discutidas pelo movimento para suas obras, dando protagonismo a personagens mulheres que não se encaixam, e não aceitam, na ideia de “fragilidade” do sexo — termo discutido durante a terceira onda do movimento (SANTOS, 2017, p. 150), que coincide temporalmente com a época que Enright começou a escrever.

A autora também usa da escrita como seu espaço de fala e, nele, Enright questiona o papel da mulher na sociedade, na família — questionamentos de predominância durante a segunda onda do movimento, como apontam Flotow (1997, p. 4-5) e Santos (2017, p. 139-149) —, e também levanta questões sociopolíticas do contexto cultural irlandês. De acordo com Teresa Chaves, Enright vê as mulheres da Irlanda como “sedutoras, criadoras e muito, muito divertidas. E não é porque não aparecem assim descritas na literatura que essas características sejam menos reais” (CHAVES, 2009a). No caso de *The Gathering*, como será mais bem explicitado na seção 3.2, a personagem Veronica também recorre à escrita como seu espaço de fala e seu lado cômico, não tão óbvio, a acompanha durante seu reencontro com ela mesma.

Neste trabalho, parte-se do princípio de que é importante dar espaço para que diferentes vozes femininas sejam conhecidas e estudadas no âmbito acadêmico brasileiro. Portanto, através da análise da obra de Enright e o modo como a autora se conecta aos movimentos feministas, almeja-se que esse trabalho fortaleça a discussão e representação da autora nos estudos feministas na literatura e na tradução, especificamente no Brasil.

Ana-Karina Schneider (2018) analisa as obras da autora como pertencentes aos movimentos do pós-colonialismo, pós-modernismo, pós-nacionalismo e pós-feminismo. Schneider (2018, p. 401, tradução nossa)²⁷ afirma que Enright “pertence a uma geração que se consolidou enquanto a Irlanda entrava em um período de acelerada modernização e liberalização [econômica]”, o que resultou em uma grande difusão de diferentes vozes e perspectivas no campo artístico e cultural do país. Mesmo após afirmar que não possui grande interesse em um discurso nacionalista, é possível notar questões ligadas à Irlanda nas narrativas de Enright. Assim, Schneider (*ibid passim*) ainda aponta que o engajamento que a autora tem com a área dos Estudos Irlandeses se dá como forma de participar e responder a reinvenção que o país vem tendo nas últimas décadas, e que tal categorização dos movimentos se dá pela necessidade de definir este período contemporâneo. Eufrausino (2016) e Sara E. Stenson (2006, p. 121) corroboram essa ideia, afirmando que a autora utiliza-

²⁷ No texto-fonte: “[...] belongs to a generation that came into their own as Ireland was entering a period of accelerated modernization and liberalization”.

se da literatura como um instrumento para instigar mudanças e contestar a política do país, alinhando seus temas com experiências do dia a dia do povo irlandês. Desse modo, o “estilo descentralizado de escrita [de Enright] captura o momento, a multiplicidade e a veracidade das identidades irlandesas na era da pós-modernidade” (STENSON, 2006, p. 121, tradução nossa)²⁸, centrando seus temas na mulher irlandesa.

Quanto à sua classificação como pós-modernista, Jeanett Shumaker (2005, p. 118-119) afirma que nas obras de Enright nota-se uma busca por desmistificar lendas e tradições da cultura irlandesa, questionar e desafiar dicotomias relacionadas às tradições que o país mantém, sejam elas relacionadas à feminilidade, voltadas ao cristianismo (sobre corpo e espírito, pecados e prazeres, entre outras) ou até mesmo políticas. Desse modo, as obras de Enright proporcionam reflexões voltadas à construção da identidade do país e no país, mas sem incitar explicitamente mudanças de visão quanto aos assuntos abordados.

Ao analisar os primeiros trabalhos de Anne Enright, Shumaker identifica que uma dicotomia entre nações se faz presente na escrita da autora, que relaciona-se à questão da construção da identidade irlandesa. Shumaker (2005, p. 118, tradução nossa)²⁹ afirma que “[a] identidade [da Irlanda] foi roubada pelos invasores britânicos séculos atrás”, durante os anos em que colonizaram o país. Isso fez com que a cultura, folclore, religião e língua nativa fossem quase extintos pela nação vizinha — essa relação causou conflitos entre os países por muitos anos e também preconceitos entre as nações. Shumaker (2005, p. 118) afirma que em *What Are You Like?* (2000), Enright dicotomiza a relação de ódio entre Irlanda e Inglaterra através das duas personagens principais. Já em *The Wig My Father Wore* (1995), a perda de identidade da personagem é uma alegoria para tratar de outros assuntos, como o bem e o mal ou morte e eternidade. Em *The Gathering* (2007), que não entra na análise de Shumaker, a Inglaterra também é cenário da história. Em uma das menções que a personagem principal faz ao país, o comentário feito é sarcástico, no qual Veronica zomba de um costume

²⁸ No texto-fonte: “[...] decentered writing style capture the momentum, multiplicity, and veracity of the Irish identities in the postmodern age”.

²⁹ No texto-fonte: “[...] identity was stolen by English invaders centuries ago [...]”.

cultural britânico. No entanto, Enright, de acordo com Shumaker, toma uma posição pós-modernista, na qual não busca acentuar as diferenças entre os países ou causar mais conflito entre eles. De maneira não tão destacada, Enright busca trazer a cultura e momentos históricos da Irlanda para o contexto de sua escrita, colocando os países meramente como nações vizinhas, e não nações conflitantes. Assim, Enright, aparentemente, reconhece a relação entre as nações e busca desmistificar o histórico de ódio que a sociedade irlandesa pudesse nutrir pela Inglaterra.

Outra questão presente nas obras de Enright, mencionado anteriormente, está relacionada com o movimento feminista do século XX, que vem até os dias atuais. Para Stenson (2006, p. 122), as mulheres das narrativas de Enright mostram-se perplexas e desorientadas com o que está acontecendo ao seu redor. Porém, Enright não busca a vitimização da mulher ao escrever as histórias de suas personagens, mas sim confrontar seus leitores e leitoras quanto aos estereótipos criados acerca do sexo feminino. Através de suas personagens irlandesas, Enright discute o papel da mulher na história e sociedade, refletindo criticamente sobre diferentes temas, como as expectativas da maternidade, as diversas opiniões e julgamentos aos quais a mulher é exposta, a necessidade de seguir preceitos impostos pela Igreja Católica e pelo Estado, sexualidade, gênero, modos de se portar diante crises familiares, e até questões socioeconômicas e de consumismo referentes ao crescimento econômico da Irlanda durante o período definido como o “Tigre Celta” (*Celtic Tiger*, em inglês) (EUFRAUSINO, 2016; SCHNEIDER, 2018).

Apesar de reconhecer a importância e presença de suas temáticas, Anne Enright afirma não se interessar pelos rótulos dados a ela nos estudos realizados sobre sua escrita, principalmente quanto ao rótulo de “feminista”. Em uma entrevista concedida em 2003 para Caitriona Moloney, Enright afirma que:

Não tem por que me envolver em argumentos linguísticos, ideológicos, sobre o termo “feminismo”. Mas eu me posiciono em todas as oportunidades ... Eu tenho sim minhas opiniões. Atualmente minha opinião é, não posso ser irlandesa o dia todo; é muito esforço. Não posso ser mulher o dia todo; o trabalho é muito árduo. É muito chato ser mulher o dia todo. Precisa de atenção constante e isso me cansa. Como escritora, não quero usar uma linguagem que se tornou ideológica, porque é anestesiante para um escritor de ficção. Então, eu gosto de manter

minha política fluida para que não limite a minha obra (MOLONEY; THOMPSON, 2003, p. 63, tradução nossa)³⁰.

Pelo que se pode compreender a partir dessa fala, Enright aparenta não querer ser taxada ou adotar qualquer tipo de linguagem que possa limitar sua escrita ou interferir na compreensão e interpretação do que ela escreve. Schneider (2018, p. 408, tradução nossa)³¹ afirma que “sua cautela com uma 'linguagem ideológica' continua sendo uma das características mais proeminentes de seu estilo”. Sua posição quanto a rótulos, como ressaltado pela própria Enright, busca não influenciar suas intenções de questionar o papel da mulher na sociedade irlandesa, a sociedade como um todo, o papel da igreja católica junto ao governo, a busca pela reivindicação de direitos civis, e seu impulso em alcançar diferentes leitores/as.

Outra característica da autora é o humor presente em sua escrita. Elizabeth O'Reilly (2008), artista irlandesa, afirma que o humor da autora é seco e sutil, o que traz uma honestidade feroz a suas obras. De acordo com Stenson, o humor é uma espécie de assinatura literária de Enright, e o tom trágico em seu humor expõe “a preocupação modernista com a consciência [humana]” (STENSON, 2006, p. 121, tradução nossa)³². Ao ser questionada sobre a presença do humor em sua escrita, a autora afirma que a ironia que usa “não é literal, mas sim literalmente a maneira como escuto as mulheres falando” (ENRIGHT, 2015). Enright explica que as mudanças econômicas e o papel da mulher na sociedade durante o século XX fizeram com que a sociedade adotasse um humor diferente do usual, pautado na ideia de o utilizar como apoio e incentivo para que as pessoas continuassem a viver em determinadas circunstâncias — e Enright acredita ver muito deste humor nas mulheres. Assim, as figuras de linguagem estão conectadas as suas personagens e podem ser

³⁰ No texto-fonte: “There’s no point in getting involved in linguistic, ideologist arguments about the term “feminism.” But I do stick my outspoken neck out at every opportunity... I do take a line on things. The current line is, I can’t be Irish all day; it’s too much of an effort. I can’t be a woman all day; the work of it is too strenuous. It’s too boring, being a woman all day. It needs constant attention; I can’t be bothered. As a writer, I don’t want to use language that has become ideological because that’s a deadener for a writer of fiction. So, I like to keep my politics fluid so that it won’t hem in the work”.

³¹ No texto-fonte: “Her wariness of “ideological language” remains one of the most recognizable features of her style.”

³² No texto-fonte: “[...] the modernist preoccupation with consciousness [...]”.

consideradas características imprescindíveis a serem mantidas em eventuais traduções de seus títulos.

Com o humor entrelaçado à sua escrita, Enright traz ao seu público leitor diferentes tipos de sensações e emoções, almejando uma honestidade considerada até bruta (KENNEDY, 2007; O'REILLY, 2008). Até o momento em que esta dissertação foi escrita, não foram encontrados trabalhos acadêmicos relacionados a essa característica da autora, apenas sua percepção sobre a questão em entrevistas fornecidas ou menções em resenhas críticas de suas obras. Desse modo, acredita-se ser importante que tal ponto seja evidenciado e discutido neste trabalho, assim como em pesquisas futuras.

Pela leitura de resenhas críticas e na opinião de teóricos/as, percebe-se que muitos caracterizam a escrita de Enright como complexa e muitas vezes difícil de ser compreendida. Moloney (2007, p. 8, tradução nossa)³³, por exemplo, caracteriza a escrita de Enright como uma ficção “que desafia os sistemas tradicionais de crenças e epistemologias, frequentemente combinando gêneros jornalísticos, históricos e de ficção”. Já Schneider (2018, p. 412, tradução nossa)³⁴ vê a escrita de Enright como “uma prosa complexa e multifacetada, de intensidade visceral, tons existencialistas, humor seco e estilo idiossincrático”. Stenson (2006, p. 122-123) aponta que críticos literários, como Penelope Fitzgerald e William Skidelsky, caracterizam Enright como uma autora cuja habilidade no uso da linguagem assemelha-se à de James Joyce e outros escritores irlandeses.

No entanto, Enright (2013) afirma que busca escrever usando uma linguagem mais simples, algumas vezes detalhando os sentimentos e pensamentos dos personagens, pois sua intenção é atingir tanto o público mais letrado quanto o/a leitor/a comum. Através de tópicos comuns à sociedade irlandesa — como o papel da mulher como mãe e a importância da religião —, junto dos temas abordados em suas histórias, a autora traz novas perspectivas críticas sobre o país, assim como cria uma ponte que estimule a comunicação

³³ No texto-fonte: “[...] challenges traditional belief systems and epistemologies, often conflating the genres of journalism, history, and fiction”.

³⁴ No texto-fonte: “[...] multi-faceted and challenging prose, with its elemental, visceral intensities, existential undertones, dry humor, and idiosyncratic style”.

entre diferentes grupos — acadêmicos, jornalistas, críticos, mães em tempo integral, mães com empregos, jovens, entre outros.

Atualmente, Anne Enright tem diversas obras traduzidas para diferentes países, o que pode ser analisado como a consolidação do seu papel como uma autora contemporânea de grande importância na língua anglófona. Os temas em suas obras podem ser considerados atemporais, como a busca por uma identidade irlandesa no meio da dominância e influência inglesa, o papel da mulher na sociedade, relações familiares e religião, por exemplo. Seu intuito de falar com diferentes grupos de leitores/as, seu modo de escrever e seu tipo de humor são pontos que instigam análises em diferentes áreas acadêmicas de pesquisa.

3.2 THE GATHERING

The Gathering, traduzido para o português do Brasil como *O Encontro*, foi escrito por Anne Enright no ano de 2007 e publicado pela editora Jonathan Cape. A obra foi lançada no Brasil no ano de 2008, pela Alfaguara. Além da tradução para o português brasileiro, os direitos autorais da obra foram comprados por editoras de outros vinte e sete países (SIMÕES, 2007) após ganhar o prestigiado prêmio britânico, o que consolidou a importância do romance na carreira de Enright e para a literatura inglesa. A história se passa no final da década de mil novecentos e noventa e a narração é feita em primeira pessoa por Veronica Hegarty, que tem trinta e nove anos, é mãe de duas meninas e a oitava filha entre doze irmãos. Ao longo da narrativa, Veronica passa pelo processo de luto após o suicídio de seu irmão mais próximo, Liam Hegarty, e relembra acontecimentos do passado que afetaram ambos.

O enredo do romance inicia-se após o funeral de seu irmão, com Veronica disposta a recordar um evento que aconteceu durante sua infância e que envolve Liam, enquanto moravam na casa de sua avó Ada, junto a sua irmã mais nova, Kitty. O evento em questão só é revelado mais tarde no livro e, desde o início, Veronica demonstra não ter absoluta certeza do que aconteceu naquele dia. Ao longo do romance, alguns eventos compartilhados por Veronica são narrados mais de uma vez, conforme a personagem acessa suas memórias ou as discute

com algum familiar, o que faz com que Veronica constantemente questione a veracidade de suas memórias.

A personagem aborda diferentes lembranças através da escrita — processo esse que se dá de madrugada, junto a uma garrafa de bebida. Os capítulos da obra não possuem título e, em sua maioria, tratam de acontecimentos que voltam até antes do nascimento de Veronica, sobre os quais a personagem se debruça detalhadamente e usa de sua imaginação para contar sua história e a do irmão. Através de suas memórias, Veronica escreve que a família Hegarty é constituída de doze filhos — onze que chegaram à vida adulta e um que faleceu quando bebê. Veronica relata ainda que a matriarca da casa sofreu sete abortos e que é a culpada pela irresponsabilidade de tantas gestações. A personagem também ressentida o fato da mãe não ter sido tão presente durante seu crescimento devido às suas múltiplas gestações e por ter feito com que Veronica, Liam e Kitty vivessem com a avó por alguns anos. No decorrer da história, Veronica apresenta suas impressões e julgamentos sobre cada irmão e demais membros de sua família, assim como do marido e das filhas. Ela também reflete sobre a conexão que sentia com o irmão apenas onze meses mais velho que ela. De acordo com a personagem, ela acredita que eles eram praticamente gêmeos, uma vez que “[n]ós saímos de dentro dela um no rastro do outro (...). Às vezes acho que a gente esteve juntos [*sic*] lá dentro, que ele só saiu mais cedo para esperar do lado de fora” (ENRIGHT, 2008, p. 16)³⁵.

O romance de Enright tem como contexto histórico um período de grande importância econômica para a Irlanda e aborda indiretamente descobertas realizadas pela sociedade quanto a abusos ocorridos em instituições religiosas e governamentais. Enright afirma que ambos os momentos “aconteceram juntos e levaram as pessoas [com o passar dos anos] a pensarem que os tempos difíceis haviam acabado. E aquele era o momento de falar certas verdades” (FOLHA, 2007). Pode-se inferir, pela afirmação apresentada, que Enright toma uma posição de não permitir que o passado traumático do país seja deixado de lado durante o momento de importância econômica. Acredita-se que a leitura da obra pode proporcionar reflexão quanto aos efeitos do *boom* econômico no país

³⁵ No texto-fonte: “We came out of her on each other’s tale; (...). Sometimes I think we overlapped in there, he just left early, to wait outside” (ENRIGHT, 2007, p. 11).

e em sua população e principalmente refletir sobre os efeitos que presenciar e enfrentar um trauma podem causar nas pessoas. Tais reflexões são passíveis por meio da história de Veronica, as memórias que a personagem revisita e na relação com seus familiares.

No final da década de mil novecentos e noventa, o país se encontrava em um momento de forte crescimento econômico, hoje conhecido como Tigre Celta. Durante esse período, considerado o melhor momento econômico já tido no país, a Irlanda passou de uma das economias mais pobres da Europa para uma das mais ricas, devido a fatores como: os valores reduzidos das taxas de impostos, que estavam significativamente mais baixos do que em outros países da Europa; o aumento de investimentos em negócios e construções; aumento do consumo de bens; o aumento da participação das mulheres no mercado de trabalho, dentre outros fatores (BATTEL, 2003; FITZGERALD, 2007). Na obra, o momento é percebido em comentários que Veronica faz sobre os utensílios que têm em casa ou sobre o emprego do marido, Tom. A personagem afirma que seu marido “faz transferências de dinheiro, por meios eletrônicos, [e] cada vez que ele faz isso, um pouquinho fica grudado nele” (ENRIGHT, 2008, p. 40)³⁶. O poderio monetário advindo desse emprego permite a ela ter utensílios como “uma lavadora de pratos Miele de aço inoxidável” (ENRIGHT, 2008, p. 85)³⁷ e uma TV tela plana.

Denell Downum realizou uma análise entre história cultural e memória pessoal em obras de Anne Enright, Roddy Doyle e Tana French, e seu foco foi nas memórias revividas durante o período econômico do Tigre Celta. Ao analisar *The Gathering*, Downum (2015, p. 81) descreve Veronica como resultado do Tigre Celta, além de consumidora do momento — a personagem possui uma casa de cinco quartos, um conversível e diversos utensílios. Seus bens foram propiciados, principalmente, pelo sucesso financeiro do marido, que lhe possibilita ser mãe em tempo integral para as filhas do casal. Essa vida é muito diferente das condições nas quais Veronica cresceu. Anteriormente ao sucesso econômico de Tom, Veronica trabalhava como jornalista e escrevia sobre

³⁶ No texto-fonte: “Tom moves money around, electronically. Every time he does this a tiny bit sticks to him” (ENRIGHT, 2007, p. 39).

³⁷ No texto-fonte: “a stainless-steel Miele dishwasher” (ENRIGHT, 2007, p. 89).

compras para um jornal. Conforme o emprego do marido lhe exigia mais tempo e rendia mais dinheiro, Veronica deixou sua profissão para ficar em casa com as filhas. Na descrição que dá, a personagem afirma que “alguém tem que fazer isso” quando aponta sua atuação no jornalismo, mas que agora ela “cuid[a] das crianças... como se chama isso?” (ENRIGHT, 2008, p. 40)³⁸. Nota-se que Veronica ironiza não só sua antiga profissão, mas também a escolha de ficar em casa com as crianças, propiciando a impressão de que a personagem menospreza ambas atividades.

Apesar de todo o conforto e dinheiro, a personagem não demonstra satisfação com seus bens. Sua bela casa pintada em “cor-de-aveia, creme, areia, ardósia” (ENRIGHT, 2008, p. 37)³⁹ tão pouco serve de acalento para sua mente conturbada. As menções e imagens de tudo o que o dinheiro trouxe podem ser analisadas como uma crítica às ideias de que poder monetário está relacionado à felicidade das pessoas e que é a solução para todos os problemas. Curiosamente, a obra de Enright foi publicada no Reino Unido no ano em que o mercado econômico europeu entrava em crise, dando fim ao período do Tigre Celta na Irlanda.

O segundo fato histórico presente na obra faz referência a abusos sexuais sofridos por menores no país. Na década de mil novecentos e noventa, a jornalista irlandesa Mary Raftery lançou um documentário que expôs para a nação abusos sofridos por menores nas escolas industriais, orfanatos e conventos comandados pela Igreja Católica e pelo Governo durante os séculos XIX e XX (THE COMMISSION TO INQUIRE INTO CHILD ABUSE, 2009; HICKEY, 2020). Na obra, o abuso sexual ocorre dentro da casa em que Veronica e seu irmão cresceram. A personagem reconhece que ficou ciente das descobertas sobre os abusos nessas instituições e isso a fez relacionar os ocorridos com a história do irmão e sua própria. Ela diz que “nunca teria tirado essa conclusão [que seu irmão fora vítima de abuso] por conta própria: se eu não estivesse ouvindo rádio, lendo o jornal, ouvindo o que acontecia em escolas, igrejas, nas

³⁸ No texto-fonte: “[s]omeone has to. Now I look for the kids – what’s that called?” (ENRIGHT, 2007, p. 39).

³⁹ No texto-fonte: “(...) oatmeal, cream, sandstone, slate”. (ENRIGHT, 2007, p. 36).

casas das pessoas” (ENRIGHT, 2008, p. 158)⁴⁰. Veronica acredita que o caminho trilhado por seu irmão se deu pela maneira como foi criado pelos pais e pelo abuso sofrido aos nove anos dentro da casa da avó, por um conhecido e amigo da família. O trauma sofrido afetou a personalidade de Liam, suas relações familiares e seus relacionamentos afetivos. Para Veronica, os desdobramentos do abuso teriam culminado em seu suicídio. Veronica, na época com oito anos, presenciou o abuso, que também a afetou psicologicamente.

Rachel Masotta, em seu artigo sobre exploração sexual infantil na obra de Anne Enright, tem como objetivo mostrar os efeitos a longo prazo que um abuso sexual pode causar. Masotta (2019, p. 59) afirma ver a família Hegarty como um símbolo das crianças “invisíveis ou esquecidas” da Irlanda, cujo crescimento se deu nas escolas industriais. Diversas crianças passaram por diferentes abusos, o que resultou em marcas para a vida, sem auxílio nenhum para seguirem suas vidas. Para a estudiosa, Liam é símbolo das crianças que sofreram abuso e não tiveram o amparo de familiares ou responsáveis para lidar com o trauma. Veronica, por outro lado, representaria a sociedade que não ajudou as vítimas. No entanto, Veronica presenciou o abuso e seu cérebro o bloqueou por muitos anos. Dominick LaCapra (1999, p. 698, tradução nossa)⁴¹ afirma que “indivíduos e grupos enfrentam perdas [...] específicas de maneiras distintas; essas perdas não podem ser tratadas de forma adequada quando estão envolvidas em um discurso excessivamente generalizado [...]”, ou seja, o impacto do evento não deve ser generalizado quando experienciado por mais de um indivíduo. Com o falecimento do irmão e suas reflexões ao relembrar diversos eventos, Veronica percebe que não conseguiu auxiliar o irmão a superar o trauma, pois ela também estava passando pelo seu próprio processo de resposta ao ocorrido.

De acordo com Martin Teicher (2002), se o trauma ou abuso ocorre durante a infância, o evento afetará o período crítico de formação do cérebro e poderá deixar marcas nele. A experiência pela qual a criança passou moldará o

⁴⁰ No texto-fonte: “I never would have made that shift on my own – if I hadn’t been listening to the radio, and reading the paper, and hearing about what went on in schools and churches and people’s homes” (ENRIGHT, 2007, p.172-173).

⁴¹ No texto-fonte: “ [...] individuals and groups [...] face particular losses in distinct ways, and those losses cannot be adequately addressed when they are enveloped in an overly generalized discourse [...]”.

seu cérebro, afetando o sistema límbico — responsável pelas emoções e comportamentos sociais — e também o córtex, responsável pela memória. Veronica, para Masotta (2019), representa uma sociedade alheia a esses acontecimentos, mas Veronica tinha apenas oito anos quando presenciou o ocorrido e poderia não entender o peso da situação no momento. Assim, ambos os irmãos podem ser vistos como as vítimas, enquanto os avós seriam os responsáveis alheios ao que acontecia com seus netos. Veronica reflete sobre seus pais e seus avós não terem tomado ciência da situação e deixa claro que culpabiliza a mãe por diferentes acontecimentos: a vida sexual dela, o nascimento de todos os irmãos, os abortos que a mãe sofreu, dentre outros (ENRIGHT, 2008, p. 13). Quanto à sua avó, Veronica admite que não consegue culpar Ada, apesar de acreditar que ela é a responsável por “trazer tanta morte ao mundo” (ENRIGHT, 2008, p. 204)⁴². Pensando na análise de Masotta, os pais e avós deveriam ser vistos como a sociedade alheia ao que acontece com suas crianças, representando a sociedade irlandesa que, por muito tempo, não teve plena consciência dos abusos infantis nas instituições governamentais.

De maneira geral, o livro pode ser descrito como a história de uma personagem-narradora que está passando por um difícil momento de adaptação em sua vida após o suicídio de seu irmão mais próximo. Assim, pode-se afirmar que *The Gathering* tem como ponto principal os efeitos que um trauma (físico e psicológico) pode desencadear nas pessoas, afetando o inconsciente, relações pessoais e comportamentos.

Trauma significa, de acordo com Peres et al. (2005, p. 03), “lesão causada por um agente externo” e as sequelas emocionais deixadas por tal lesão podem afetar o comportamento, pensamento e sentimentos da vítima. De acordo com os estudiosos de neurociência e psicologia, “[a] maneira como as pessoas processam o evento estressante após sua ocorrência pode ser determinante para que o trauma seja configurado [pelo cérebro] ou não” (PERES et al, 2005, p. 03). A exposição a um trauma pode desenvolver outros transtornos, como estresse pós-traumático ou depressão, que influenciam o modo como a pessoa lida com diferentes situações e relacionamentos pessoais.

⁴² No texto-fonte: “To bring so much death into the world” (ENRIGHT, 2007, p. 223).

LaCapra (1999) afirma que o trauma também pode advir da perda ou ausência de algo ou alguém, portanto, o teórico o divide em dois tipos: trauma estrutural e trauma histórico. O trauma estrutural relaciona-se à ausência, enquanto o histórico relaciona-se à perda. Para o teórico, o trauma histórico envolve acontecimentos específicos, particulares e significativos, e pode ser narrado através do tempo (passado, presente, futuro); já o trauma estrutural não comporta tais características, portanto, poderia não afetar tanto o indivíduo quanto o trauma que envolve perda. De todo modo, os efeitos do pós-trauma são distintos para cada um e seu impacto pode causar desorientação, confusão e agitação. Em alguns casos, a desorientação pode fazer com que a pessoa sinta que está sendo assombrada pelo seu passado e, ao revivê-lo, poderá colapsar e confundir o que está acontecendo no presente com o que aconteceu no passado. O teórico também distingue melancolia de luto, como fez Freud, e explica que a melancolia faz com que o indivíduo se sinta traumatizado, preso no passado e impossibilitado de lidar com seu futuro. O luto, por outro lado, traz a possibilidade de lidar com o trauma e tomar atitudes para superar a perda.

Com base nas explicações acima, pode-se afirmar que Veronica passou por dois traumas: o abuso na infância e a perda de seu irmão mais próximo. As lembranças do trauma sofrido quando criança foram omitidas pelo seu cérebro e desencadeadas quando a personagem toma uma atitude para sair da melancolia e lidar com o luto. Com sua dificuldade em aceitar o suicídio de Liam, Veronica se apega a lembranças de seus momentos com o irmão e começa a se culpar por atitudes que a levaram a se afastar dele nos últimos anos de sua vida. Conforme a depressão começa a tomar conta da personagem, ela passa a não mais conseguir cuidar de si mesma nem de sua família, negligencia tentativas de ser ajudada e externaliza sua dificuldade e até impossibilidade de confiar nas pessoas próximas a ela. Já no começo do romance, a personagem compartilha que desenvolveu problemas para dormir e, mais adiante, sua relação com a bebida, tendo como consequência se afastar de seu marido, filhas e de suas atividades diárias. Em seu processo de superar o luto, a personagem faz o exercício de retomar antigas lembranças e as reescrever na busca por aceitar: o suicídio do irmão, o trauma testemunhado na infância, a falta de

empatia e apoio a seu irmão (e a ela) após o ocorrido e a busca por uma nova identidade após o suicídio de Liam.

Veronica acredita que precisa confrontar memórias há muito esquecidas para encontrar a verdade sobre o falecimento de seu irmão, além de paz em seu momento atual. Sem conseguir dormir e se confortando no silêncio noturno da casa, Veronica passa as noites escrevendo o que seriam as memórias de sua vida e os eventos que desencadearam no suicídio do irmão. No início do capítulo três, a personagem afirma:

As sementes da morte de meu irmão foram plantadas muitos anos atrás. A pessoa que as plantou está morta há muito, pelo menos penso que está. Então, se quero contar a história de Liam, tenho de começar muito antes de ele nascer. (ENRIGHT, 2008, p. 17)⁴³

Desse modo, a personagem volta no tempo para escrever a história de sua avó, a principal responsável por tudo o que aconteceu com os Hegartys. A escrita de Veronica mistura a história que a personagem conhece sobre a avó e cria um cenário de ficção para preencher lacunas que pudessem explicar o que aconteceu com seu irmão. Ada Merriman, sua avó, teria se envolvido com Lambert Nugent, o proprietário da casa em que Ada e o marido moravam e também o abusador de Liam. O papel de Lambert não aparenta ser claro na narrativa, até o momento em que Veronica escreve sobre o dia que presenciou o abuso.

A personagem inicia o que seria a história de Liam imaginando o primeiro encontro de sua avó com seu avô, Charlie, e Lambert, em um hotel no ano de 1925. A partir deste momento, ao imaginar diferentes cenários no relacionamento de Ada e Lambert, Veronica sempre coloca como constante a ideia de que Lambert era apaixonado por Ada. Tal amor, no entanto, não foi correspondido e, pelo que se pode inferir da narração de Veronica, esse rancor teve como consequência abusar uma criança, o neto de Ada. No entanto, pode-se notar que Veronica não apresenta veracidade aos fatos que conta. Ao afirmar, “[i]sso tudo eu estou romanceando, claro” (ENRIGHT, 2008, p. 23)⁴⁴, ela admite

⁴³ No texto-fonte: “The seeds of my brother’s death were sown many years ago. The person who planted them is long dead – at least that’s what I think. So if I want to tell Liam’s history, then I have to start long before he was born” (ENRIGHT, 2007, p. 13).

⁴⁴ No texto-fonte: “This is all my romance, of course” (ENRIGHT, 2007, p. 21).

que usa de sua imaginação para criar diferentes cenários para o relacionamento que a avó teria tido com o proprietário da casa que alugava. Por misturar realidade e imaginação, Veronica já não tem absoluta certeza do que aconteceu, nem antes de seu nascimento, nem com ela e seu irmão enquanto moravam na casa da avó. Com isso, nota-se que sua memória pode não ser confiável.

Estudiosos/as de *The Gathering* (DELL'AMICO, 2010; YOLANDA; HANDAYAN, 2017; entre outros) afirmam que Veronica, por ter sido testemunha de um evento de grande carga emocional, apresenta efeitos de estresse pós-traumático, desencadeados após o falecimento do irmão. Por não ter lidado com o trauma que testemunhou até o momento em que decide escrever a história, a autenticidade de suas lembranças são passíveis de questionamento. A personagem mesmo admite ter dúvidas sobre a veracidade da situação, e deixa isto claro já no início do romance:

Eu gostaria de registrar o que aconteceu na casa de minha avó no verão em que eu tinha oito ou nove anos, mas não tenho certeza se realmente aconteceu. Tenho de testemunhar um acontecimento incerto. Que eu sinto rugir dentro de mim, essa coisa que pode nem ter acontecido. Não sei nem que nome dar a isso (ENRIGHT, 2008, p.7)⁴⁵.

Podemos notar que Veronica não consegue afirmar se o evento realmente aconteceu. Algo em seu subconsciente a estimula a falar sobre tal acontecimento, mas sua memória ainda a engana. De acordo com Peters et al. (2005, p. 03), “a narração da memória traumática é enviesada pelo repertório individual de representações da realidade e dinâmicas psicológicas”. Ou seja, experienciar um trauma afeta as percepções do cotidiano no cérebro, o que pode comprometer o arquivamento de memórias e causar distorções nelas. Assim, o papel de testemunha no qual Veronica se apresenta pode ser questionado desde o início do romance, uma vez que as memórias arquivadas em seu cérebro encontram-se distorcidas por ela ser vítima de um trauma.

Carol Dell'Amico escreveu um artigo sobre a obra, no qual analisa o papel de Veronica como testemunha de um trauma e como isso afetou suas memórias.

⁴⁵ No texto-fonte: “I would like to write down what happened in my grandmother’s house the summer I was eight or nine, but I am not sure if it really did happen. I need to bear witness to an uncertain event. I feel it roaring inside me – this thing that may not have taken place. I don’t even know what name to put on it” (ENRIGHT, 2007, p. 1).

No artigo, Dell'Amico (2010, p. 60) afirma que testemunhos advindos de eventos traumáticos podem sofrer distorções e apresentar lapsos na linearidade da história que contam, principalmente se muitos anos se passaram entre o momento em que o evento aconteceu e o momento em que está sendo contado. Pode-se notar que Enright enfatiza isso não apenas na abertura do livro, mas no modo como o enredo é montado, pois este confunde o/a leitor/a quanto ao espaço-tempo das lembranças de Veronica.

O enredo inicia-se com o estado atual em que a personagem se encontra, meses após o funeral do irmão, e já no segundo capítulo a personagem passa a discorrer sobre os acontecimentos que antecederam o velório de Liam. Em meio a essas histórias, ela inicia seus devaneios sobre o relacionamento de sua avó e também explica suas tentativas de reconstruir memórias da infância e início de sua vida adulta, memórias sobre a faculdade e de seu relacionamento com o marido. Desse modo, Veronica não segue uma linearidade fixa de tempo e manipula histórias do passado. Seja de maneira consciente ou não, Veronica aparenta utilizar-se dessa narrativa não linear para questionar e enfrentar o que ela realmente sabe e se deve ou não compartilhar tal evento com os outros membros da família após todos esses anos.

Dell'Amico (2010) e Downum (2015) afirmam que os padrões de repetição e ambiguidade na narrativa são recursos utilizados por Enright para que o/a leitor/a sinta a incerteza e desorientação da personagem na reconstrução de suas memórias. De acordo com Downum (2015, p. 83), a ambiguidade se dá através da falta de linearidade no espaço-tempo da narrativa. Já a repetição pode ser encontrada nos momentos em que Veronica reafirma não ter certeza de suas memórias, como, por exemplo, quando ela descreve o fatídico acontecimento; a personagem narra a cena que presenciou e em seguida diz: “[a]cho que pode ser uma falsa lembrança (...)” (ENRIGHT, 2008, p. 133)⁴⁶. Apesar de todas as incertezas, Veronica mantém seu objetivo de narrar os fatos que levaram ao suicídio do irmão, reconstruir a história dele, redescobrir a sua própria identidade e buscar redenção.

⁴⁶ No texto-fonte: “I think it may be a false memory [...]” (ENRIGHT, 2007, p. 144).

Esse compilado de memórias, compartilhado em uma espécie de autobiografia da personagem, é visto por Marek Pawlicki (2015, p. 17-18) como um dos tópicos que vem permeando a literatura moderna nas obras de diferentes autores, cujas obras refletem sobre a busca pela identidade própria. Em seu artigo sobre a obra, no qual a analisa sob a perspectiva pós-moderna de como a memória constrói a identidade, Pawlicki demonstra como a significância e as limitações da memória são importantes para a construção da história como um todo e servem como uma espécie de âncora para o reconhecimento da identidade humana. No caso de Veronica, o estudioso afirma que a personagem constrói uma narrativa pautada na constante dúvida sobre a lucidez e veracidade de sua memória e que isso traz credibilidade à personagem (PAWLICKI, 2015, p. 26). Conforme Veronica acessa suas memórias, as descrições passam a ser mais detalhadas. Apesar de todos os momentos em que a personagem demonstra inconstância e insegurança em suas descrições, sua narrativa torna-se cada vez mais crível em seu esforço de enfrentar o trauma e superá-lo.

Verônica não se questiona em nenhum momento se está preparada para visitar suas memórias e se redescobrir — seu irmão se suicidou e a personagem precisava encontrar uma maneira de lidar com seu luto. Em determinado momento, durante uma visita à casa da mãe, Veronica tenta questioná-la sobre seu passado e sobre a primeira casa em que morou, antes da mudança para a propriedade de Nugent. Veronica, após perguntar sobre a casa, diz que a mãe fica incomodada demais para responder, então conclui que “[o] passado não é um lugar feliz. E a dor dele pertence a ela mais do que pertence a mim, acho. Quem sou eu para reclamar o passado como coisa minha?” (ENRIGHT, 2008, p. 213)⁴⁷. A personagem, então, desiste de questionar a mãe, mas permanece em sua busca pessoal de redescobrir o passado.

Ilaria Oddenino (2011) analisa que a situação pela qual o irmão de Veronica passou e a confrontação que a personagem realiza no enredo são reflexo do momento em que a sociedade irlandesa descobria sobre os abusos sofridos por menores, realizados por membros da Igreja Católica, e enfrentava a repercussão do ocorrido. Tal qual a Irlanda passou por um processo de

⁴⁷ No texto-fonte: “The past is not a happy place. And the pain of it belongs to her more than it does to me, I think. Who am I to claim it for my own?” (ENRIGHT, 2007, p.233).

confrontar o trauma e reconstruir a identidade do país durante uma década, Veronica também o fez nos meses após o falecimento de Liam. Como afirma Oddenino (2011, p. 371-372), o processo de cura se iniciou no momento em que Veronica optou por escrever sua história e enfrentar suas vergonhas e medos. No final do livro, a personagem afirma: “Estou caindo em minha própria vida há meses. E agora estou a ponto de chegar ao chão” (ENRIGHT, 2008, p. 241)⁴⁸. Ao expor seus traumas, vergonhas e experiências, mesmo de forma incerta, Veronica caminha em direção ao processo de cura e a um novo capítulo em sua vida.

Após realizar a apresentação da autora e uma breve análise literária da obra, a seguir discutiremos sobre a recepção da obra no Brasil, onde se pode notar que a obra em questão foi pouco difundida e que o destaque deu-se à autora.

3.3 RECEPÇÃO DA OBRA NO BRASIL

Como apresentado anteriormente, Enright é reconhecida pelo seu trabalho internacionalmente. Após ganhar o *Booker Prize*, seu trabalho passou a ser divulgado em outros países, como aconteceu no Brasil. De acordo com o jornal online *TVI24*, para os ganhadores do *Booker Prize*, ganhar o prêmio “desencadeia anualmente uma explosão nas vendas [da obra premiada], aumentando os ganhos do autor e respectiva editora” (TVI24, 2007). A afirmação pode ser corroborada pela reportagem que Eduardo Simões (2007) fez para *Folha de S.Paulo*, na qual afirma que o livro vendeu pouco mais de 3.500 exemplares no Reino Unido antes da premiação e que, após anunciarem a obra como vencedora do prêmio, 28 países compraram os direitos de tradução da obra.

No Brasil, os jornais online, como *Estadão*, *G1* e *Gazeta do Povo*, fizeram menções à vitória de Enright e afirmaram que a autora desbancou os favoritos ao prêmio, o neozelandês Lloyd Jones com a obra *Mister Pips* e o britânico Ian McEwan, autor de *On Chesil beach*, o que surpreendeu a todos. Pelos achados

⁴⁸ No texto-fonte: “I have been falling into my own life, for months. And I am about to hit it know” (ENRIGHT, 2007, p. 261).

nesses sites de notícias, acredita-se que a tradução da obra no Brasil, que passou a ser comercializada em meados de 2008, deu-se justamente pela conquista do prêmio por Enright.

Marcelo Pen, em julho de 2008, escreveu uma resenha para a *Folha de S.Paulo* online, na qual afirma que o livro poderia ser descrito como “O que Veronica Viu. Talvez.” (PEN, 2008), devido à incerteza em suas memórias e às metáforas ligadas à carne e ossos, que indicam que algo físico aconteceu com Veronica e seu irmão. Podemos ver exemplos das metáforas quando Veronica diz que o que aconteceu poderia ser chamado de “crime da carne” (ENRIGHT, 2008, p. 7)⁴⁹ e que não sabe se faria sentido abordar o assunto agora, pois “qual mágoa pode restar nos ossos?” (ENRIGHT, 2008, p. 7)⁵⁰. Para o crítico da *Folha*, “o leitor fica naturalmente curioso sobre a natureza do crime e sobre de quem é a carne criminosa e desfeita [...]” (PEN, 2008) e, apesar das inúmeras incertezas apresentadas na obra, ele conclui que “[s]eguimos [os leitores] maravilhados pelos sinais de destruição sem que vejamos o verdadeiro núcleo sinistro que os produz” (PEN, 2008). Carla Schöninger (2008), na época mestranda em Letras, escreveu uma resenha crítica para a revista acadêmica *Literatura em Debate*, onde afirma que “[a] autora constrói uma história envolvente” e que a obra “é considerada um épico familiar”, além de elogiar a autora pelo seu trabalho.

Outras resenhas foram encontradas em blogs online, pessoais, como o de Júlio Pimentel Pinto, que afirma que a obra traz incômodos, pois “mostra tudo que a morte ilumina” e “nos faz lembrar o que normalmente preferimos esquecer” (PINTO, 2008). Para Pinto, o incômodo acontece pois as questões familiares apresentadas na obra são palpáveis para a realidade dos/as possíveis leitores/as, já que “[t]odos conhecemos uma família ou história assim” (PINTO, 2008). Desse modo, o incômodo pode acarretar em sentimentos ruins, devido às lembranças pessoais que o livro pode trazer, ou pode se transformar em esperança para uma mudança na vida, como o final de Veronica dá a entender que acontecerá com ela.

⁴⁹ No texto-fonte: “a crime of the flesh” (ENRIGHT, 2007, p. 1).

⁵⁰ No texto-fonte: “what hurt may linger in the bones” (ENRIGHT, 2007, p.1).

Já no início de 2009, os mesmos sites citados anteriormente passaram a divulgar que Enright teria sido convidada para participar da 7ª FLIP (Festa Literária Internacional de Paraty) e que aceitou o convite. O evento em questão é realizado todos os anos desde 2003 e em todas as edições contam com diversos autores nacionais e de diferentes nacionalidades, além de homenagear um escritor brasileiro por edição (FLIP, 2020)⁵¹. Sua participação no evento também foi noticiada pelos canais de comunicação online e a autora concedeu uma entrevista para a TV Cultura⁵² falando de suas obras, seu país e um pouco de sua vida.

A *Folha de S.Paulo* publicou um artigo sobre a autora e uma entrevista com ela, ambos na semana em que a Flip ocorreu. No artigo escrito por Teresa Chaves, a jornalista dá foco à vida de Enright e a como ela se tornou escritora. Chaves afirma que Enright teve duas crises de depressão relacionadas à escrita: a primeira foi desencadeada nas primeiras tentativas que fez para escrever enquanto estudava fora da Irlanda, nas quais não conseguia colocar suas ideias no papel. Já na segunda, desencadeada pelo seu trabalho em uma emissora de televisão irlandesa, a escrita foi “sua saída” (CHAVES, 2009a). Chaves também aborda a questão da mulher na obra de Enright e aponta que a irlandesa “acredita que é preciso incentivar o trabalho de escritoras, em um universo que foi dominado por homens” (CHAVES, 2009a). A entrevista para a *Folha* também foi realizada por Teresa Chaves e seu teor é bastante similar ao do artigo. Na única pergunta feita referente a *O Encontro*, Enright responde que ficou assustada com o sucesso que o livro lhe trouxe, pois estava acostumada a “um certo sucesso em relação a um pequeno grupo de leitores” (CHAVES, 2009b) e não achava que algum dia atingiria tamanho sucesso.

Quanto à cobertura da participação de Enright no evento, pouco foi encontrado. A entrevista da *Folha* com a autora tem como título “Anne Enright explora hoje na Flip a sensualidade da mulher irlandesa”, o que nos fornece a data que a autora participou e o tema que discutiu, mas não comenta sobre sua participação no evento. Miguel Conde (2009), para *O Globo*, cobriu a mesa

⁵¹ Para saber mais: <https://www.flip.org.br/>.

⁵² Entrevista online: https://tvcultura.com.br/videos/28753_entrelinhas-anne-enright.html
Acessado em 20 nov 2020.

temática que Enright participou no evento e chamou atenção para a duração, que “[e]m vez dos noventa minutos usuais, durou só uma hora”, o fato da plateia estar “sonolenta” e a mediação, não tão boa na opinião do crítico. De acordo com Conde, a mediadora ignorou momentos de entrosamento e conflito entre Enright e o outro autor convidado, James Salter, que poderiam ter sido interessantes devido às opiniões divergentes dos autores.

De um modo geral, percebe-se que há pouco material discutindo especificamente a obra no Brasil. Presume-se que no país o destaque foi dado à autora devido ao prestigiado prêmio que ganhou por *The Gathering* e não ao livro em si, nem tampouco à tradução de Siqueira. Análises críticas especificamente referentes à tradução de *The Gathering* não foram encontradas, apenas resenhas críticas do romance em sites de jornais e blogs. Também foram encontradas duas teses e três artigos acadêmicos brasileiros que analisam obras da autora, incluindo *The Gathering*, porém voltados aos aspectos literários da obra, e não tradutórios.

Rejane de Souza Ferreira, em seu artigo publicado na *ABEI Journal* em 2019, fala sobre como a sexualidade irlandesa é mostrada em *The Gathering*. Já em seu doutorado, Ferreira analisou como as protagonistas de três romances irlandeses, incluindo Veronica em *The Gathering*, percebem e entendem suas famílias. Caroline Moreira Eufrausino, em seu artigo publicado em 2016 e referenciado anteriormente nesta pesquisa, analisa a presença de importantes movimentos históricos irlandeses na coletânea de contos *The Portable Virgin* (1991), e, em sua tese, analisa as relações de gênero representadas em diferentes trabalhos de Anne Enright. Já Patrícia Talhari, em sua publicação para o periódico *Scripta Alumini* em 2011, analisou a construção narrativa da personagem Veronica e o uso de sua memória a partir de teorias psicanalíticas.

A seguir, apresentaremos o tradutor incumbido de traduzir dois dos três romances que Anne Enright tem publicados no Brasil.

3.4 JOSÉ RUBENS SIQUEIRA

José Rubens Siqueira nasceu em São Paulo no ano de 1945. É profissional na área das Artes há mais de cinquenta anos. Trabalha como escritor, tradutor, dramaturgo, cineasta, figurinista e cenógrafo, além de ter trabalhado como professor no curso de Dramaturgia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo durante quinze anos. Seu trabalho com o teatro garantiu-lhe bastante reconhecimento e premiações, do mesmo modo que sua dedicação ao cinema o levou a participar de festivais nacionais e internacionais (SIQUEIRA, 2017). A maior parte do conteúdo encontrado sobre Siqueira em plataformas online refere-se aos seus trabalhos no cinema e, predominantemente, no teatro.

O site pessoal de Siqueira divide seus trabalhos no teatro entre obras originais, traduções, adaptações, direções e trabalhos voltados ao público infantil. Entre o trabalho com traduções teatrais, Siqueira traduziu e adaptou a obra *Tartufo*, de Molière, em 1997. Para Nelson de Sá, “[o] grande achado da montagem de José Rubens Siqueira é certamente a aproximação que consegue realizar entre o clássico francês de três séculos atrás e o Brasil de hoje [...]” (SÁ, 1997). Essa aproximação, de acordo com Sá, se deu pelo tom cômico popular que há no texto de Molière e na tradução de Siqueira. Sá também afirma que a tradução rimada feita por Siqueira remete ao cordel nordestino, o que aproximou o texto do dramaturgo francês ao Brasil.

Em 2001, Siqueira adaptou o clássico *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões, para o teatro, além de ser o responsável pelos figurinos da peça. Recentemente, em 2013, Siqueira adaptou *Antígona* para o ano de 2084, “coloca[ndo] a heroína grega em um futuro apocalíptico” (GLOBO, 2013). De acordo com Siqueira, sua ideia era a de “frisar a atualidade deste eterno embate entre razão pessoal e razão social, embutido em nossa cultura desde sua origem” (GLOBO, 2013). A crítica afirma que o dramaturgo fez referência aos movimentos populares que aconteceram em junho de 2013, que se iniciaram devido ao aumento nas tarifas do transporte público (MENDES, 2018), e sua adaptação do clássico grego resultou na aproximação entre passado, presente e futuro.

Em abril de 2014, Siqueira veio a Florianópolis com o grupo teatral O Dromedário Loquaz para apresentar seu texto original *Spollium – As irmãs siamesas*, texto que venceu o Prêmio da Associação Paulista de Críticos e Artes no ano de 1986 (UFSC, 2014). O espetáculo esteve em cartaz por dois finais de semana no Teatro da UFSC, em uma parceria com o Projeto Cena Aberta, e também foi apresentado no Teatro Álvaro de Carvalho. A peça voltou ao teatro em 2018, em São Paulo. Na entrevista concedida ao jornal online *ND+* em 2014, Siqueira compartilhou sua opinião sobre o teatro e sobre a arte: “[a] arte é um artifício, uma elaboração da realidade, para induzir a reflexão. [...] Arte é você elaborar um fato de forma que desperte reflexão no espectador, que leve a um nível superior de consciência [...]” (KLEY, 2014).

Em março de 2021, o tradutor acordou em nos conceder uma entrevista, na qual falou sobre sua carreira, sua relação com a tradução e como foi trabalhar com a obra de Anne Enright. Na entrevista realizada por videoconferência, Siqueira afirmou que frequentou uma escola pública, onde pôde estudar francês, espanhol, inglês e latim. Siqueira afirma que a base que teve de latim o auxiliou no aprendizado de outras línguas latinas, como o italiano, que diz ter aprendido sozinho.

Quando questionado sobre sua carreira, afirmou que a iniciou no teatro e no cinema, porém, por motivos financeiros, começou a traduzir. Seu trabalho como tradutor começou durante o período pós-ditadura militar, na década de mil novecentos e setenta, enquanto estava em exílio na Europa (KLEY, 2014), totalizando cerca de 40 anos trabalhando na área. Seus primeiros trabalhos foram traduções de romances das coleções *Sabrina*, *Júlia* e *Bianca*, para a editora Abril. Siqueira afirmou que, como a estrutura das histórias era sempre a mesma, essas obras o ajudaram a ganhar experiência e agilidade para traduzir. Seu aprendizado na tradução veio com a experiência, uma vez que ele não estudou teorias da área, nem participou de cursos sobre o ofício.

Ao observarmos o site do profissional, podemos perceber que ele já traduziu clássicos como *Hamlet*, de Shakespeare, *Os Versos Satânicos* de Salman Rushdie, entre outros. Ao longo dos quarenta anos ligados ao ofício, Siqueira afirma ter traduzido em torno de trezentos livros do inglês, espanhol, italiano e francês e que sua preferência é traduzir obras literárias, de ficção.

Dentre algumas editoras com as quais trabalhou, pode-se citar Companhia das Letras, Ática, Globo, CosacNaify e Objetiva/Alfaguara. A última, editora responsável pela publicação dos livros de Anne Enright no Brasil, solicitou-lhe que traduzisse *O Encontro* (2008) e *A valsa esquecida* (2012).

Durante a entrevista, Siqueira afirmou que a tradução é um trabalho cuja demanda de concentração e horas é grande. Porém, infelizmente o retorno financeiro é baixo, o que desestimula as pessoas a continuarem atuando na área. Mesmo assim, ele defende que é importante que os/as tradutores/as lutem para ter sua voz e seus direitos reconhecidos, tanto no mercado editorial quanto perante a sociedade.

Perguntamos ao profissional como se dá seu processo tradutório e ele explicou que, assim como sua experiência com a escrita criativa e para o teatro, ele vê a tradução como uma atividade de impulso. Siqueira explica que não pode ler todo o texto-fonte antes de iniciar o trabalho, apenas algumas partes para entender o estilo do/a autor/a e não fazer uma tradução engessada da obra. Primeiro, ele faz um rascunho da tradução, “uma tradução porca da obra”, em suas palavras. Após, ele deixa o texto “descansar” por alguns dias, geralmente trabalha em outro texto, e depois retoma a tradução. Nessa segunda etapa, ele faz uma leitura atenta dos textos, faz ajustes em sua primeira tradução e depois a coteja com o texto-fonte, analisando palavra por palavra, frase por frase. Os únicos recursos que utiliza durante o processo são dicionários físicos e online.

Siqueira enfatiza que o que lhe dá prazer é se manter fiel ao/à autor/a, não apenas ao imaginário do texto, mas também reproduzir as características linguísticas presentes na obra e a época na qual a história se passa. Para ele, tradução não é só olhar para as palavras, mas traduzir a abordagem da linguagem que o/a autor/a traz na obra. Siqueira acredita que o/a tradutor/a deve ser passivo/a e mergulhar no texto-fonte, para reproduzir o/a autor/a da obra estrangeira e não criar algo novo. Também acredita que uma tradução é boa quando o/a leitor/a não percebe que a obra é uma tradução, e cuja experiência é de uma leitura fluída, como se a obra tivesse sido escrita originalmente em português brasileiro. Nas palavras de Siqueira, o/a tradutor/a deve buscar “vestir a pele do autor que está traduzindo”.

Em uma resenha escrita em 2009 para a *Folha de S. Paulo* sobre a adaptação cinematográfica do livro *Desonra*, de J.M. Coetzee, o tradutor de Anne Enright também proporciona uma breve percepção de seu entendimento sobre o ato de traduzir, corroborando o mencionado anteriormente. Ele afirma que a tradução vai além das palavras, uma vez que cada idioma possui “processos de pensamento, padrões de imagem e metáforas específicos de sua cultura” (SIQUEIRA, 2009). Dessa forma, afirma Siqueira, é necessário que o/a tradutor/a pense nessas particularidades para que o texto em questão soe natural na língua de chegada.

Seu posicionamento também pode ser respaldado pela resenha crítica publicada no periódico *Cadernos de Tradução* em 2017. A tradução de *La Orgia perpetua*, obra de Mario Vargas Llosa, realizada por Siqueira em 2015 foi analisada e o autor da resenha concluiu que “José Rubens Siqueira foi um leitor cuidadoso do texto de partida” (VIEIRA, 2017, p. 347). Apesar de nunca ter estudado formalmente as teorias da tradução, nota-se, pelo apresentado acima, que Siqueira demonstra estar de acordo com o pensamento apresentado por diferentes teóricos/as da área da Tradução quanto a pensar na obra como um todo e não apenas palavra por palavra, como explanado na seção 2.1.

Pouco foi encontrado sobre os trabalhos que Siqueira fez voltados à tradução, como artigos ou entrevistas sobre seu processo tradutório trabalhando em determinada obra literária ou teatral, ou análises críticas das obras que traduziu. Siqueira afirmou em comunicação pessoal que o/a tradutor/a dificilmente é mencionado/a ou elogiado/a pela crítica, o que também desestimula as pessoas a continuarem na área, pois os profissionais não se sentem valorizados, apesar de fazerem o importante trabalho de disseminar cultura para a sociedade. Porém, por gostar muito do ofício, aos 75 anos Siqueira se mantém ativo, como podemos ver pelo seu vasto catálogo de traduções, presente em sua página pessoal e no site da Companhia das Letras⁵³.

Ao ser questionado especificamente sobre a obra de Anne Enright, Siqueira disse que gostou do estilo de escrita da autora, elogiou seu inglês e a

⁵³ Sites para acesso: <https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=00634> e <https://www.joserubenssiqueira.com.br/>.

forma como ela trabalha diferentes temas em suas obras. Também, afirmou não ter encontrado grandes problemas tradutórios que interferiram em seu trabalho e que não sabia que a autora havia sido convidada para vir ao país, para a 7ª FLIP, portanto não teve a oportunidade de conhecê-la. Quanto ao tempo que teve para traduzir a obra, o profissional lembra de ter um prazo confortável para fazer a tradução (prazo esse que varia de acordo com cada obra), porém não soube dizer exatamente quanto tempo teve para *The Gathering*. Siqueira também apontou que seu trabalho sempre foi respeitado pelas editoras e poucas são as alterações feitas em suas traduções durante os processos de preparação e revisão do texto. Em geral, após outro profissional preparar o texto para a diagramação, o texto volta para que ele aprove ou não as alterações feitas, um acordo que ele acredita acontecer devido ao tempo em que trabalha na área.

Após apresentarmos a temática e características da autora e sua obra, e a relação de Siqueira com o ofício tradutório, o capítulo que se segue buscará analisar descritivamente a tradução de Siqueira para o português brasileiro do romance *The Gathering*, com foco nas passagens de sarcasmo e ironia.

4. O ENCONTRO: UMA ANÁLISE DESCRITIVA

Este capítulo descreve a tradução para o português brasileiro da obra *The Gathering*, realizada por José Rubens Siqueira no ano de 2008. O modelo metodológico que guia a análise é o proposto por Lambert e Van Gorp (2011), exposto no capítulo 2, seção 2.5 desta dissertação, que advém da teoria dos Estudos Descritivos da Tradução propostos por Toury, explanados na seção 2.1.

O modelo de Lambert e Van Gorp aponta diversas possibilidades de análise para cada nível, como capa, metatextos, diálogos, trama, escolha de palavras, entre outros. Uma vez que o maior interesse desta pesquisa é a análise microestrutural, aprofundar a análise descritiva em todos os níveis aumentaria a extensão do trabalho e tiraria o foco do que é aqui considerado como uma característica importante da autora e que deveria permanecer nas traduções de suas obras. Assim, optou-se por realizar uma análise mais geral para os dados preliminares e macroestrutural, e focar em apenas um ponto na análise microestrutural. De modo a esclarecer as escolhas feitas, o quadro abaixo apresenta o que será analisado em cada nível.

Quadro 1 – Estrutura da análise

Nível de análise	Dados Preliminares	Macroestrutural	Microestrutural	Contexto Sistêmico
Pontos analisados	Título; Capa; Patextos; Notas de rodapé.	Divisão do texto; Diálogos.	Passagens contendo ironia e sarcasmo.	Relações intersistêmicas; Delimitação de normas tradutórias.

Fonte: elaborado pela autora.

Para realização do cotejo e análise microestrutural, primeiro a tradução da obra foi lida e as passagens nas quais foram identificadas as figuras de linguagem a partir do exercício interpretativo foram marcadas. Em seguida, o processo se repetiu na leitura do livro em inglês. Depois disso, montou-se um quadro (disponível no apêndice) para comparar se os excertos marcados na tradução também foram aqueles marcados na edição em língua inglesa, para então analisar como se deu a tradução dos trechos para o português brasileiro.

Seja de modo consciente ou não, tradutores/as fazem suas escolhas baseados/as em diferentes procedimentos. Após o início da análise, foi

percebida a necessidade de resgatar alguns conceitos teóricos para explicar os procedimentos tradutórios percebidos no trabalho de Siqueira. Sendo assim, optou-se por trabalhar-se com as explicações propostas por Jean-Paul Vinay e Jean Dalbernet. Os teóricos, no texto *A methodology for translation* (2000), propõem dois métodos principais de tradução que envolvem sete procedimentos tradutórios. Esses procedimentos podem servir de base para que o/a tradutor/a faça sua tradução fazendo escolhas de maneira consciente ou, no caso desta dissertação, para que possamos analisar e compreender as escolhas realizadas por Siqueira.

4.1 PROCEDIMENTOS TRADUTÓRIOS

Os teóricos definem a tradução direta, o primeiro método, como uma forma de “transpor a mensagem da língua fonte elemento por elemento para a língua de chegada” (VINAY, DALBERNET, 2000, p. 84, tradução nossa)⁵⁴. O primeiro método é dividido em três procedimentos: empréstimo, calque e tradução literal. O empréstimo, como diz o nome, consiste em manter o mesmo termo para preservar o efeito estilístico no texto-alvo, sem ser adaptado ortograficamente. Podemos citar como exemplo as palavras “*menu*”, de origem francesa, ou “*website*”, a justaposição de duas palavras em inglês, “*web*” e “*site*”.

O segundo, calque, ocorre quando o/a tradutor/a usa o termo ou expressão da língua fonte e o traduz para a língua de chegada fazendo modificações na grafia e, conseqüentemente, alterando a pronúncia da palavra. Os teóricos subdividem esse procedimento em “calque lexical”, que “respeita a estrutura sintática da língua de chegada, ao mesmo tempo que introduz um novo modo de expressão” (VINAY, DALBERNET, 2000, p. 85, tradução nossa)⁵⁵, como, por exemplo, “*force-task*” que em português seria “força-tarefa”; e em “calque estrutural”, que “introduz uma nova construção na linguagem” (VINAY, DALBERNET, 2000, p. 85, tradução nossa)⁵⁶, como em “teletrabalho”, que veio do inglês “*home office*”. No primeiro exemplo, percebe-se que a tradução segue

⁵⁴ No texto-fonte: “[...] transpose the source language message element by element into the target language”.

⁵⁵ No texto-fonte: “[...] respects the syntactic structure of the TL, whilst introducing a new mode of expression”.

⁵⁶ No texto-fonte: “[...] introduces a new construction into the language”.

a mesma estrutura sintática da expressão em inglês. Já no exemplo do calque estrutural, na língua portuguesa forma-se uma palavra só, a partir do prefixo grego “tele”, que significa “longe, de longe”, e que também é utilizado em outras palavras, como “telefone”.

A tradução literal, por sua vez, consiste na “transferência direta do texto-fonte para um texto-alvo gramaticalmente e linguisticamente apropriado [na língua de chegada]” (VINAY; DALBERNET, 2000, p. 86, tradução nossa)⁵⁷, ou seja, uma tradução palavra por palavra, que garante a funcionalidade da tradução. Um exemplo seria a tradução de “*I like to read*”, que em português ficaria “Eu gosto de ler”.

O segundo método apresentado pelos teóricos é chamado de tradução oblíqua. Ele pode ser usado quando diferenças estruturais ou metalinguísticas entre a língua fonte e a língua de chegada afetam a sintaxe e a ordem das palavras, o léxico ou os efeitos estilísticos no texto-alvo (VINAY, DALBERNET, 2000, p. 84). Os quatro procedimentos que fazem parte deste método são: transposição, modulação, equivalência e adaptação. No primeiro procedimento, a transposição, o/a tradutor/a opta por modificar a sintaxe da frase, substituindo a classe gramatical das palavras, mas sem alterar a mensagem do texto. Podemos dar como exemplo a frase “*She said apologetically*”, traduzida por “Ela disse desculpando-se”, em que o advérbio do inglês vira verbo na tradução. Por outro lado, ao optar por uma modulação, o segundo procedimento, uma alteração na mensagem irá ocorrer, pois o ponto de vista na frase em questão é modificado. Um exemplo seria a frase “*It is not difficult to show...*”, traduzida para o português como “É fácil demonstrar...” — percebe-se que o adjetivo “difícil” foi substituído por seu antônimo, “fácil”, que dará outro enfoque à frase.

O terceiro procedimento, equivalência, ocorre quando as culturas fonte e alvo compartilham de uma mesma situação. No entanto, o modo como fazem referência à situação difere em cada local, devido às diferenças culturais entre os contextos de origem e de chegada. Na equivalência, o termo ou expressão não pode ser traduzido literalmente da língua fonte para a língua de chegada, pois a tradução não faria sentido. Esse procedimento é normalmente utilizado

⁵⁷ No texto-fonte: “[...] the direct transfer of a SL text into a grammatically and idiomatically appropriate TL text”.

no caso de expressões idiomáticas, clichês ou provérbios e “na maioria das vezes são de natureza sintagmática e afetam o todo da mensagem” (VINAY; DALBERNET, 2000, p. 90, tradução nossa)⁵⁸. Como exemplo, pode-se pensar na expressão idiomática inglesa “*It is raining cats and dogs*”, cujo equivalente em português seria “Está chovendo canivetes”, ambas significando que está chovendo muito.

A adaptação, último procedimento, ocorre quando determinada situação apresentada na cultura-fonte não existe na cultura-alvo. Desse modo, o/a tradutor/a precisará criar uma situação que possa ser considerada semelhante à da cultura-fonte. Segundo os teóricos, esse procedimento afeta não apenas a estrutura do texto, mas o desenvolvimento e a representação das ideias que são apresentadas nele (VINAY; DALBERNET, 2000, p. 91). Trazemos o mesmo exemplo dado pelos teóricos em seu texto: “*He kissed his daughter on the mouth*”, traduzido para o português como “Ele beijou a bochecha de sua filha” — o costume anglo-saxônico não é comum no Brasil, portanto a frase precisou ser adaptada à realidade da cultura-alvo.

4.2 DADOS PRELIMINARES

O primeiro nível de análise sugerido por Lambert e Van Gorp (2011) é voltado aos dados preliminares da obra, que seriam os metatextos e paratextos presentes. Como exemplos, pode-se analisar o título, capa, contracapa, apêndices, notas de rodapé, entre outros. Para fins desta dissertação, a análise focará no título da obra, na capa do livro, alguns paratextos e nas notas de rodapé acrescentadas pelo tradutor. Com a análise dos dados preliminares, será possível perceber algumas estratégias gerais utilizadas pelas editoras nacionais para publicações de traduções.

Acreditamos ser importante destacar que, com exceção do quadro com as notas de rodapé, os demais quadros apresentarão o texto traduzido à esquerda e o texto-fonte à direita. Anterior ao início da análise, optou-se por ler a tradução de Siqueira antes da obra em inglês para evitar qualquer pré-

⁵⁸ No texto-fonte: “[...] more often than not they are of a syntagmatic nature, and affect the whole of the message”.

juízo ou uma leitura comparativa entre ambos os textos, que poderia influenciar na análise. De acordo com Toury (2012), os Estudos Descritivos têm como foco principal o texto de chegada, portanto, o texto traduzido deve ter maior destaque e ser apresentado primeiro. Assim, foi optado por seguir esse caminho para trabalhar em consonância ao que postula a teoria. Seguimos, então, para o início da análise.

4.1.1 Título, capa e paratextos

Iniciaremos a análise pelo título.

Quadro 2 – Título da obra

Português	Inglês
O Encontro	<i>The Gathering</i>

Fonte: elaborado pela autora.

Em comunicação pessoal com o tradutor, ele afirma que, por sua experiência, o/a tradutor/a faz uma sugestão para o título da obra e que em alguns casos a escolha final é feita em comum acordo entre tradutor/a e editora.

De acordo com Cambridge Dictionary, o substantivo “*gathering*” significa “uma reunião de pessoas que se juntam em um grupo” (CAMBRIDGE, 2020 — tradução nossa)⁵⁹. Em português, optou-se pelo termo correspondente, o substantivo “encontro”, que carrega o mesmo significado apresentado para a palavra em inglês. Ambos os artigos definidos também são correspondentes, portanto, pode-se afirmar que a tradução realizada foi a literal.

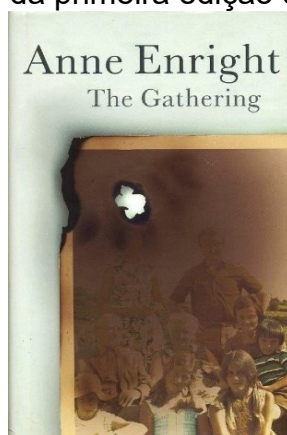
Na escolha de capas, no entanto, apesar da grande semelhança entre elas, ainda podemos notar mudanças que podem acarretar em diferentes interpretações e expectativas sobre a história do livro. A obra em inglês ganhou duas capas após a primeira edição, feitas após Enright ganhar o prêmio. A segunda capa é pela editora norte americana Grove Press e foi lançada no final de 2007, após a premiação. A terceira é pela editora Vintage Books London e foi lançada no ano de 2008. A imagem da segunda edição encontra-se no Anexo e não fará parte desta análise, uma vez que o foco principal é a análise

⁵⁹ No texto-fonte: “a meeting of people coming together in a group”.

microestrutural da obra. Já a capa da terceira edição será analisada, uma vez que foi a edição usada na realização desta pesquisa.

Começamos com a análise da capa da primeira edição, que serviu de base para a edição brasileira. Ambas as capas apresentam a foto de uma família, porém na edição anglófona a foto parece ter sido queimada e não vemos com tanta clareza os rostos dos pais e dos avós, enquanto na capa da tradução vemos bem o rosto de todos. Pela capa de ambas as edições, podemos inferir que a história é um encontro de membros de uma família. Analisemos as capas:

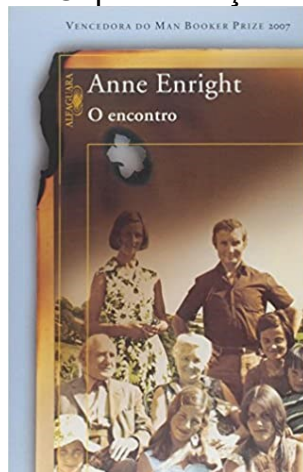
Figura 1 – Capa da primeira edição do livro em inglês



Fonte: Página da obra no Wikipedia.

A foto da família está em tons de sépia e aparenta estar bastante avariada, como se tivesse sido queimada. Apesar de percebermos que é uma família na foto, quase não vemos os rostos dos adultos. Notamos o rosto da maior parte das crianças, porém os rostos que menos foram afetados pela avaria e podem ser melhor identificados são o da menina e do menino no canto direito da capa, embaixo. O azul é uma cor predominante e, após a leitura do livro, entendemos que pode ser uma referência à cor dos olhos da família Hegarty. Outra característica a ser observada é o nome do livro e da autora. Ambos têm uma proporção semelhante, porém é dado destaque ao nome da autora.

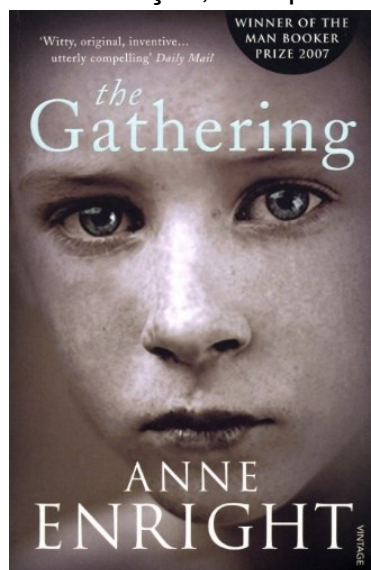
Figura 2 – Capa da edição brasileira



Fonte: Website Amazon.

A capa da tradução é bastante similar a do livro em inglês, porém nota-se que a foto está menos avariada e foi ampliada, tomando o espaço de quase toda a capa. Essas modificações fazem com que vejamos todos os rostos da família, inclusive o da mãe, imperceptível na capa anterior. Percebe-se, então, que na foto há três gerações da família: avós, filhos e netos, porém a imagem não foca em nenhum membro específico dela. A cor azul, em comparação, parece um pouco deslocada na imagem, servindo de plano de fundo para a nota de obra vencedora do prêmio. O nome da autora está em uma fonte maior que o título da obra, no entanto, ambos são de tamanho consideravelmente menor em comparação à capa do livro em inglês. O nome do tradutor, contudo, não está presente na capa, aparecendo apenas na folha de rosto do livro. Os indícios de que a obra se trata de uma tradução são o nome da autora e a nota sobre o prêmio internacional. Percebe-se que ambos os nomes são de outra língua, o que pode levar o/a leitor/a a inferir que a obra não é originalmente brasileira.

Figura 3 – Capa da terceira edição, feita pela Vintage Books London



Fonte: Website Amazon

Seguindo uma linha distinta da capa da primeira edição, a imagem está em preto e branco, com a cor azul clara sendo usada no título e nos olhos da criança. Ao ler o livro, percebe-se que a personagem faz menção diversas vezes à cor dos olhos da família, portanto, posteriormente, entende-se que a criança na capa seria uma das crianças Hegarty. As feições fazem lembrar um menino, porém, devido ao foco no rosto, sem presença de cabelo ou mesmo pescoço, não se pode afirmar com certeza. Nota-se, no canto superior direito da capa, o acréscimo de uma “nota” que aponta que o livro foi vencedor de um prêmio literário. Também pode ser observado que o título e o nome da autora têm proporções semelhantes, mas o nome da autora está em destaque, com as letras todas em maiúsculas. Ao colocarmos a capa da terceira edição ao lado da edição brasileira, percebe-se que o livro em inglês dá foco ao rosto de uma criança — talvez um pré-adolescente —, enquanto a capa da tradução é a foto de uma família. Portanto, enquanto na capa da Vintage Books a combinação de capa e título deixam um ar de dúvida sobre o que a história trata, no livro em português pode-se inferir que a história é um encontro de membros de uma família

Abordaremos, a seguir, os paratextos da obra. A explicação será breve, visto que o foco desta pesquisa é a análise microestrutural da tradução.

A edição em inglês da obra possui 261 páginas e não possui orelhas. A primeira página após a capa apresenta uma breve biografia da autora e, em seu verso, cita as demais obras escritas por ela, como as coletâneas de contos. A

folha de rosto é composta pelo nome da autora, o título da obra e o nome da editora ao final. O verso da folha de rosto contém as informações de direitos autorais. Aqui, destacamos que o título da obra está mais destacado que o nome da autora, diferente da capa. Antes do capítulo I, há uma página apenas com o título da obra centralizado no topo. A paginação começa a ser contada junto ao primeiro capítulo e termina na última folha do último capítulo. A penúltima folha do livro traz o agradecimento que Anne Enright faz a uma colega escritora, e a última folha, o colofão, tem em seu verso o site da editora britânica no final da página.

A edição brasileira contabiliza 243 páginas, porém a história em si comporta 234 páginas do livro. Acredita-se que essa diferença de páginas se dá pelas dimensões do livro em português, que tem três centímetros a mais de altura e dois centímetro a mais de largura. A breve apresentação da autora está na orelha do livro onde há informação de outras obras escritas por ela também. A primeira folha é a falsa folha de rosto, na qual o título da obra aparece sozinho. A folha de rosto apresenta o nome da autora, o título da obra, o nome da editora brasileira e, mais ao final da página, o nome do tradutor. Contrário à edição em inglês, o nome da autora tem mais destaque que o nome da obra, como na capa, e o nome e logo da editora Alfaguara estão à esquerda, no canto superior da página. Seu verso também contém as informações de direitos autorais e antes do primeiro capítulo também há uma página apenas com o título da obra, que está à esquerda, no topo da página, e não centralizado como no texto-fonte. Imagens das páginas iniciais de ambos os livros encontram-se no Anexo da dissertação.

A página 243 apresenta a tradução do agradecimento de Anne Enright, seguida por duas folhas. Uma está em branco e, no verso da segunda (o colofão), centralizado ao final da página temos as informações da gráfica na qual o livro foi impresso. A paginação começa a ser contada a partir da folha falsa, porém o primeiro algarismo arábico aparece apenas na página 8, o final do primeiro capítulo. A página de início de cada capítulo não apresenta paginação, apenas a página anterior e a seguinte, que no momento não podemos afirmar ser ou não padrão da editora brasileira.

Os primeiros contrastes nos levam a inferir que a estruturação do livro segue o projeto editorial da Alfaguara, o que se refere, nos termos de Toury, ao sistema-alvo. Isso demonstra que projeto é aceitável do ponto de vista do sistema da língua de chegada, de acordo com o teórico. No entanto, apesar de diferentes estudiosos/as apontarem que o mercado editorial opta por traduções que passem pela obra original, e que as editoras tendem a omitir o nome do/a tradutor/a, Siqueira utilizou um recurso no qual ele se faz visível e destaca que a obra é uma tradução. Analisaremos o recurso a seguir.

4.1.2 Notas de rodapé

Notas de rodapé são vistas como um recurso disponível ao/à tradutor/a, para que sejam feitas explicações, comentários e até mesmo traduções sobre determinada palavra ou trecho da obra. As notas possuem caráter descritivo e também podem ser vistas como um espaço para que o/a tradutor/a exponha seu processo tradutório. Eugene Nida (1964, p. 238-239, tradução nossa)⁶⁰ atribui às notas de rodapé duas funções:

(1) corrigir diferenças linguísticas e culturais, por exemplo, (a) explicar costumes contraditórios, (b) identificar objetos físicos e geográficos desconhecidos, (c) apresentar equivalentes para pesos e medidas, (d) fornecer informações sobre trocadilhos, (e) incluir dados complementares sobre nomes próprios (...); e (2) apresentar informação que pode ser, de modo geral, útil para compreender o contexto histórico e cultural do documento em questão.

No entanto, muitas vezes esse recurso não é aconselhado no mercado editorial por supostamente interromper a fluidez do texto. Além disso, o uso das notas é julgado negativamente por tradutores/as com opiniões mais radicais, uma vez que a inclusão de uma nota de rodapé demonstraria que o/a profissional não estava capacitado/a o suficiente para traduzir tal texto (CARDELLINO, 2017, p. 21).

Em comunicação pessoal, Siqueira informou que não gosta e evita recorrer às notas de rodapé em suas traduções, pois acredita que elas cortam o

⁶⁰ No texto-fonte: "(1) to correct linguistic and cultural discrepancies, e.g. (a) explain contradictory customs, (b) identify unknown geographical or physical objects, (c) give equivalents of weights and measures, (d) provide information on plays on words, (e) include supplementary data on proper names (...); and (2) to add information which may be generally useful in understanding the historical and cultural background on the document in question."

fluxo de leitura do texto. No entanto, ele sentiu necessidade de utilizar esse recurso em quatro momentos da obra. De acordo com o tradutor, ele apenas utiliza as notas quando acredita ser necessário fornecer uma explicação que não pode ser acrescentada ao longo do texto, ou fazer uma breve contextualização do espaço-tempo da história. Analisaremos o quadro abaixo:

Quadro 3 – Notas de rodapé

Ordem	Trecho	Nota de rodapé
1	“E tinha toda razão de não querer reparti-las conosco, as hienas Hegarty, eu mesma e Kitty cantando <i>“And they called it puppy lo-oo-oo-ove”</i> * assim que ele saía da sala. (p. 74)	*A expressão <i>Puppy Love</i> , “Amor de cachorrinho”, refere-se a namoro entre adolescentes e, aplicada a adultos, tem o sentido pejorativo de algo inconseqüente e imaturo. A canção <i>Puppy Love</i> , de 1960, escrita e interpretada por Paul Anka, foi um dos maiores sucessos do pop de todos os tempos. (N. do T.)
2	<i>“Iubhsaid try it iurselbh some time”</i> . (p. 112)	*Você devia experimentar algum dia. (N. do T.)
3	“Tá Tír na nÓg ar chúl an tí Tír álainn trína chéile*” (p. 178)	*“Há uma terra da juventude atrás da casa/ Uma terra linda de todas as formas.” Tradução livre, a partir do inglês, de versos do poeta irlandês Seán Ó Ríordáin (1916-1977).

4	<p>“Em uma pausa nos prazeres da vida, contamos tanto pranto, nós, junto aos pobres, a bebermos ais; em nosso ouvido para sempre um canto: Ah, maus momentos, não voltem nunca mais. É o canto, o suspiro dos aflitos, Maus momentos, maus momentos, não voltem nunca mais. Há tantos dias em minha porta jaz; Ah, maus momentos, não voltem nunca mais. Nós a buscar beleza, riso, e música leve e pura, e junto à porta fitam figuras frágeis demais; que mesmo caladas, seu olhar murmura: Ah, maus momentos, não voltem nunca mais.” (p. 228)</p>	<p>*Trecho de <i>Hard times come again no more</i>, canção folclórica norte-americana, escrita por Stephen C. Foster em 1859. Regravada com frequência, já foi cantada por Bob Dylan, James Taylor, Johnny Cash, etc. A letra original: <i>Let us pause in life's pleasures/ and count its many tears,/ While we all sup sorrow with the poor; / There's a song that will linger forever in our ears;/ Oh hard times come again no more. // 'Tis the song, the sigh of the weary, / Hard Times, hard times, / come again no more/ Many days you have lingered around my cabin door;/ Oh hard times come again no more. // While we seek mirth and beauty and music light and gay,/ There are frail forms fainting at the door;/ Though their voices are silent,/ their pleading looks will say/ Oh hard times come again no more.</i> (N. do T.)</p>
---	---	--

Fonte: elaborado pela autora.

A primeira nota tem função explicativa e pode caracterizar a segunda função atribuída por Nida. Como se trata do trecho de uma música que tem uma expressão da língua inglesa sem correspondência para o português, Siqueira optou por deixar a letra original e trazer na nota a explicação para a expressão “*puppy love*”. A tradução literal da expressão (“amor de cachorrinho”) não faria sentido no português do Brasil, e uma possível explicação no corpo do texto caracterizaria um alongamento dele e até mesmo modificação do texto-fonte, o que estaria em desacordo com a política tradutória que Siqueira segue. O tradutor aproveitou a nota para referenciar a música, fornecendo o seu nome, o nome do artista que a escreveu e a interpretou, o ano em que foi lançada e uma curiosidade sobre sua repercussão.

A segunda nota pode ser caracterizada como a tradução do trecho. Na passagem em questão, Veronica está lembrando de quando Liam inventou uma língua própria para se comunicar com um amigo na escola. Ele afirma que a irmã deveria tentar também, usando a língua inventada. Apesar do texto-fonte não explicar o que Liam está falando, é possível compreender que ele está fazendo

uma sugestão. A língua inventada por Liam utiliza de recursos da estrutura da língua inglesa para ser formada, portanto, é possível ter uma noção do que ele disse. Isso acontece, pois nosso cérebro reconhece a formação da palavra e a estrutura frasal, então preenche lacunas e corrige “erros” para efetivamente decodificar a mensagem⁶¹. Siqueira manteve o trecho como no texto-fonte e utilizou da nota de rodapé para apresentar o que seria a mensagem que Liam estaria dando à sua irmã, uma vez que, para uma tradução propriamente dita, Siqueira teria que ter inventado uma língua baseada na estrutura da língua portuguesa. Com a escolha adotada pelo tradutor, se o leitor não é familiarizado com a língua inglesa e não consegue decodificar a mensagem, ele pode recorrer à nota para compreender tal sugestão.

O terceiro trecho em que foi acrescentada uma nota trata de um poema em irlandês. No livro em inglês, Enright não apresenta uma tradução do poema, portanto, Siqueira precisou realizar uma pesquisa para prover ao/à leitor/a uma tradução dele. A nota, desse modo, apresenta três informações: uma possível tradução para o trecho, quem é o autor do poema, e que o processo tradutório foi livre e indireto. A nota, no entanto, não informa o título do poema de Seán Ó Ríordáin que contém o verso. Percebe-se que foi necessário o apoio da língua inglesa para realizar sua tradução e, por ser uma tradução indireta, pode-se levantar a dúvida se a tradução para o inglês corresponde efetivamente ao poema em irlandês. Curiosamente, essa é a única nota que não possui os parênteses indicando que a nota é do tradutor, o que traz a dúvida se realmente foi Siqueira quem fez a nota ou se foi escolha da equipe responsável na editora Alfaguara. Em comunicação pessoal, no entanto, Siqueira afirmou que a editora não se opôs ao uso das notas, portanto, acredita-se que foi apenas uma pequena falha de editoração.

A última nota aparenta ter sido acrescentada apenas a título de curiosidade por Siqueira, e aqui é considerada uma nota informativa. A nota informa o ano em que a música foi lançada pela primeira vez, seu compositor, e alguns dos artistas que já a regravaram, além de apresentar a letra em inglês. Na nota, Siqueira não informa se ele traduziu a letra da música ou se a

⁶¹ Esse processo de leitura é conhecido como modelo descendente, ou *top-down processing*, explicado pelo linguista Kenneth Goodman (1967, 1972).

reproduziu de algum lugar. Ao realizar uma busca em sites conhecidos que fornecem traduções para letras de músicas, como Vagalume ou Letras.mus, diferenças entre a tradução do livro e as do site foram constatadas — a tradução tem uma construção mais formal, lembrando a de um poema com linguagem rebuscada. No entanto, apesar de os sites existirem desde os anos de 2002 e 2003, respectivamente, eles não fornecem a data de inserção das letras, portanto, não podemos afirmar com certeza que a tradução estava disponível em sites para que Siqueira pudesse fazer uma pesquisa online.

Conclui-se que Siqueira utilizou as notas priorizando a função informativa. Marylin Guimarães Firmino (2013, p. 114) explica que a inserção de notas pode ser vista como uma tentativa “do tradutor de fornecer informações ao leitor, informações essas que ele julga relevantes para a leitura” e que servem como uma espécie de ponte para o diálogo entre tradutor/a e leitor/a. Três das quatro notas inseridas por Siqueira apresentam informações de caráter cultural e podem ser analisadas como uma tentativa do tradutor de aproximar mais seu/sua leitor/a da cultura estrangeira trazida no livro — o que corrobora a afirmação de Firmino. Também, ao manter o poema irlandês, Siqueira dá destaque ao país de origem do romance e sua língua, o que afasta uma noção precipitada de que literatura de língua inglesa vem apenas dos Estados Unidos ou da Inglaterra.

Após a breve análise desses dados preliminares da obra, pode-se concluir que o mercado editorial brasileiro vai ao encontro de fazer uma tradução que passe por obra original. No entanto, o fato de Siqueira utilizar das notas de rodapé pode ser visto como uma contraposição a isso, mesmo que minimamente. Por meio das notas, o tradutor se mostrou visível como o intermediador entre leitor/a e obra. Na seção que segue, passaremos a observar o possível projeto tradutório utilizado por Siqueira.

4.2 MACROESTRUTURAS

No estudo das macroestruturas, Lambert e Van Gorp (2011) sugerem analisar a estrutura da obra, de sua narrativa, como se dão as divisões do texto e diálogos e indicações das possíveis estratégias utilizadas pelo/a tradutor/a em

seu trabalho, que, de acordo com os teóricos, deve estar refletido na análise microestrutural. A partir desta análise, passaremos a delinear o processo tradutório percorrido por Siqueira para que, posteriormente, possamos classificar sua tradução como aceitável, quando é orientada pelo sistema-alvo, ou adequada, quando é orientada pelo sistema-fonte.

A obra não possui prefácio ou epílogo e a história de *The Gathering* é dividida em trinta e nove capítulos. Os capítulos não possuem título, sendo o primeiro marcado pelo algarismo romano I e os demais por algarismos arábicos. O início de cada capítulo não possui recuo de parágrafo e as primeiras três palavras são grafadas em letras maiúsculas. Em *O Encontro*, a obra também é dividida em trinta e nove capítulos. Os capítulos também não possuem título, porém todos são marcados por algarismos arábicos, inclusive o primeiro. O início de cada capítulo também não possui recuo de parágrafo, porém as primeiras três palavras não são grafadas em letras maiúsculas. Apesar da discrepância no total de páginas, justificada na seção anterior, concluiu-se que o texto foi traduzido na íntegra. Siqueira também não fez o acréscimo de um prefácio ou epílogo em que comentasse seu processo tradutório.

Conforme exposto na seção 3.2, a história é narrada em primeira pessoa, pela narradora-personagem Veronica. O enredo se dá em dois planos: as memórias incertas da infância de Veronica e o presente, que aborda o encontro da família para o velório de Liam e como Veronica lidou com toda a situação de viajar à Inglaterra para fazer o reconhecimento do corpo, organizar a tramitação de traslado do corpo, o funeral de Liam e seu luto. A estrutura que Enright montou em seu livro não segue uma linearidade cronológica exata. Por exemplo, em um capítulo Veronica está falando sobre o dia que contou a sua mãe sobre o falecimento do irmão, no próximo está imaginando o primeiro encontro de Ada com Lambert e em outro está nos contando alguma memória da infância ou adolescência. A falta de linearidade trazida por Enright permanece na tradução de Siqueira, sem alterações ou “organizações” na cronologia.

A narração de Veronica predomina no livro, mas alguns momentos apresentam diálogos entre personagens. Alguns diálogos são mais longos que os outros, muitas vezes com as falas dos personagens sendo seguidas de uma reflexão ou comentário da narradora. Outros diálogos são mais curtos, sendo as

falas apresentadas juntas, sem a interrupção da narração de Veronica, que volta a acontecer em seguida. Vejamos o quadro abaixo, que exemplifica os diálogos:

Quadro 4 – Exemplos de diálogos

O Encontro	<i>The Gathering</i>
<p>— Ah, olá — ela falou ao abrir a porta do hall, no dia em que fiquei sabendo do Liam.</p> <p>— Olá. Querida — Ela podia dizer a mesma coisa para o gato.</p> <p>— Entre. Entre — diz ela parada na porta e não se afasta para me deixar passar.</p> <p>Claro que sabe quem sou eu, é só o meu nome que lhe foge. Os olhos mexem de um lado para o outro enquanto ela vai eliminando um por um de sua lista. (p. 10)</p>	<p>‘Oh hello,’ she said as she opened the hall door, the day I heard about Liam. ‘Hello. Darling.’ She might say the same to the cat.</p> <p>‘Come in. Come in,’ as she stands in the doorway, and does not move to let me pass.</p> <p>Of course she knows who I am, it is just my name that escapes her. Her eyes flick from side to side as she wipes one after another of her list. (p. 4)</p>
<p>— O quê? — diz Kitty.</p> <p>— O nariz — respondo.</p> <p>— O quê?</p> <p>— Ita. Mexeu no nariz.</p> <p>— Ah, faça o favor — diz ela.</p> <p>— O arrebitado — eu digo. — O arrebitado.</p> <p>— Eu concordo com você — diz Ivor, mal-humorado agora que perdeu sua casa de campo.</p> <p>— Como se chama aquilo? — diz ele. — “Retroussé”?</p> <p>Mossie diz:</p> <p>— O quê. É isso. Que vocês. Estão falando?</p> <p>— Do nariz Hegarty — diz Kitty. — Ita mexeu no nariz dela.</p> <p>— Eu acho mesmo — diz Mossie.</p> <p>— O quê?</p> <p>— Acho mesmo. Que é o nariz dela. Nessa altura.</p> <p>E rolamos de rir, por alguma razão. (p. 191-192)</p>	<p>‘What?’ says Kitty.</p> <p>‘The nose,’ I say.</p> <p>‘The what?’</p> <p>‘Ita. The nose job.’</p> <p>‘Oh come on,’ she says.</p> <p>‘The tilt,’ I say. ‘The tilt.’</p> <p>‘I’m with you,’ says Ivor, feeling grumpy now that he has lost his country house.</p> <p>‘What do you call that?’ I say. ‘Retroussé?’ Mossie says, ‘What. Are. You. Talking about?’</p> <p>‘The Hegarty nose,’ says Kitty. ‘Ita’s had a job done on our nose.’</p> <p>‘I really think,’ says Mossie.</p> <p>‘What?’</p> <p>‘I really think. It’s her nose. At this stage.’ And we roar laughing, for some reason. (p. 210-211)</p>

Fonte: elaborado pela autora.

Pelo contraste entre texto-fonte e texto-alvo, podemos perceber que a estrutura do diálogo permaneceu a mesma. Notam-se mudanças na marcação gráfica de fala: no texto-alvo, as falas são indicadas por travessões que

demarcam o início e o fim, enquanto no texto-fonte as falas são marcadas pelo uso do apóstrofo. Essas alterações não afetam a compreensão do texto, apenas são indicativos do projeto gráfico seguido pela editora Alfaguara em seus livros e a adequação do texto ao sistema de pontuação da língua portuguesa.

Quanto à linguagem utilizada, pode-se perceber que as falas possuem um registro informal, visto que os personagens são membros da mesma família. Em uma primeira leitura, pode-se identificar que Siqueira realizou uma tradução literal do texto, sem grandes modificações. Porém, em uma leitura mais atenta, podem-se notar alterações como o tempo verbal, estrutura frasal ou uso de pronome possessivo. Por exemplo, no primeiro diálogo apresentando, o verbo “abrir” está no infinitivo, enquanto no texto-fonte ele está no passado. Outra alteração pode ser percebida na frase “Ita mexeu no nariz **dela**”, que no texto-fonte é “*Ita’s had a job done on **our** nose*”. No texto-fonte, a personagem Kitty reafirma que o nariz é uma característica marcante da família, dando a entender que todos os irmãos têm o nariz no mesmo formato e Ita mexeu no que representa a família. A tradução de Siqueira, por outro lado, atenua esse entendimento de que o nariz é uma marca dos Hegarty quando limita a ação de Ita a apenas uma cirurgia estética.

Uma adaptação que pode ser percebida nessa mesma frase é a tradução de “*has had a job done*” por “mexeu”. A construção frasal “*to have/get something done*”, em inglês, indica que um profissional realizou um serviço para alguém. No entanto, não há na língua portuguesa uma construção específica que signifique o mesmo, uma vez que usamos um verbo para indicar a ação realizada. Essa alteração em específico, apesar de condensar a fala da personagem, não muda a compreensão da mensagem, que é a de que Ita fez plástica no nariz. Também podemos perceber o empréstimo do verbo francês “*retroussé*”, tanto no texto-fonte quanto no texto-alvo. O verbo é utilizado no passado, cujo infinitivo é “*retrousser*”, e é utilizado para caracterizar um nariz cuja ponta é mais arrebitada.

Com base no que foi analisado nesta seção, infere-se que a tradução de Siqueira apresenta-se “adequada”, de acordo com o postulado por Toury. Conforme visto na seção 2.1, de acordo com Toury, uma tradução será “adequada” quando as escolhas tradutórias levarem em consideração o contexto

e as normas do sistema-fonte e será “aceitável” quando seguir as normas e contexto do sistema-alvo. Apesar de algumas adaptações voltadas às questões editoriais do Brasil, Siqueira não realoca a história para a cultura-alvo, mantendo, por exemplo, um poema em irlandês e os nomes de lugares. Para Lambert e Van Gorp (2011), se a análise aponta que a tradução é adequada no nível macroestrutural, o nível microestrutural seguirá a mesma linha, apresentando mais indícios que confirmem essa classificação. Portanto, para que a classificação seja confirmada, partiremos para a análise microestrutural da obra.

4.3 MICROESTRUTURAS

De acordo com o que é postulado por Lambert e Van Gorp (2011), a análise microestrutural verifica as alterações que se deram nos níveis gráficos, léxico-semânticos, estilísticos, de linguagem, dentre outros aspectos. Para a obra em questão, optou-se por analisar as passagens interpretadas como contendo ironia e sarcasmo.

4.3.1 Ironia e sarcasmo

Como já exposto, Enright tem como característica proeminente o uso de um humor seco, sutil e talvez não tão óbvio para quem lê suas obras. No caso de *The Gathering*, uma vez que os temas morte e abuso estão no livro, o humor utilizado também pode ser classificado como humor negro. De acordo com Nikolay Gubanov e Ludmila Rokotyanskaya (2018), o que caracteriza o humor negro é a presença de temas sensíveis (morte, doenças, violência, entre outros), que usualmente a sociedade não utilizaria como tópico de piada. Os autores explicam que o humor negro desperta diferentes sentimentos nas pessoas, como choque e desgosto, que acompanham a sensação de prazer ao perceber o tom de comicidade. Além disso, a sensação de prazer pode causar vergonha, uma vez que a pessoa estaria rindo de uma situação delicada (GUBANOV; ROKOTYANSKAYA, 2018, p. 379). Por advir de temas delicados, o humor negro é controverso e pode não ser bem aceito por aqueles que o percebem.

O humor negro, a partir da caracterização dada acima, aparenta ir de acordo com o que Enright explica ver nas mulheres irlandesas após as

mudanças ocorridas durante o século XX no país. Como será visto nos excertos separados para análise, pode-se afirmar que a personagem Veronica usa-o, combinado com sarcasmo e ironia, para lidar com o falecimento de seu irmão e fazer comentários sobre sua família e até sobre religião. Pelo viés da neuropsicologia, entende-se que o humor é usualmente utilizado como um mecanismo tático para lidar com situações de estresse, visto que o humor tem a capacidade de regular as emoções e acalmar a pessoa (SAMSON; GROSS, 2011). No caso do humor negro, Samson e Gross explicam que seu uso pode ser benéfico para transformar um evento trágico em uma ideia abstrata. Assim, a percepção psico traumática do evento será reduzida e o sujeito tem a possibilidade de enfrentar melhor a situação. Portanto, o uso do humor negro pode ser interpretado como um mecanismo de defesa psicológico (GUBANOV; ROKOTYANSKAYA, 2018, p. 382).

Como discutido na seção 2.4 desta dissertação, a compreensão da ironia, sarcasmo e do humor de maneira geral depende do contexto no qual são apresentados. A percepção por parte do/a receptor/a se dará no momento em que ele/ela decodificar a ambiguidade existente na mensagem, compreendendo que há comicidade nela, sendo que a decodificação pode ou não produzir uma resposta positiva no psicológico do/a receptor/a. Ao se tratar do humor negro, a ironia se fará presente justamente na linha tênue que existe entre o cômico e o trágico (PALMER, 1994, p. 118), trazendo-nos diferentes emoções e maior complexidade para decodificar tal humor. Especificamente para a ironia, Martin e Ford (2018, p. 149) explicam que a ambiguidade faz com que o cérebro do/a receptor/a precise processar diferentes informações para que possa decodificar a mensagem, o que pode alongar o processo de compreensão da mensagem e comprometer o efeito cômico dela.

Para melhor compreensão das figuras de linguagem presentes no romance, aqui os excertos serão apresentados com breve contextualização de modo a explicar a ambiguidade presente. No Apêndice encontram-se todos os 168 excertos encontrados no livro. A palavra ou frase na qual identificamos ironia, sarcasmo ou humor negro será destacada em negrito. Para a escolha dos excertos, levou-se em consideração as características já apresentadas pelos teóricos aqui citados: presença de ambiguidade, sujeito alvo de ridicularização e

presença de tema sensível. Visto que esta pesquisa é qualitativa, apenas uma parcela dos excertos foi trazida para a análise. A escolha dos excertos deu-se a partir de percepções relacionadas à tradução, obtidas no primeiro cotejo dos textos. Acredita-se que as passagens trazidas aqui servem para exemplificar a temática e as figuras de linguagem trazidas por Enright em suas obras e o projeto tradutório adotado por Siqueira.

Em primeira análise, foi possível perceber que Siqueira manteve as figuras retóricas presentes quase que em todos os excertos correspondentes entre texto-fonte e texto-alvo. No entanto, em alguns excertos pode-se perceber que a escolha tradutória resultou na diminuição ou até mesmo apagamento do humor, enquanto que, em outros momentos, as escolhas pareceram ressaltar as figuras de linguagem. Além disso, percebeu-se que o sarcasmo é mais utilizado do que a ironia e o humor negro, sendo usado principalmente em comentários voltados aos membros da família Hegarty. A seguir, alguns excertos selecionados serão analisados com maior atenção.

No segundo capítulo do livro, Veronica discorre sobre o dia em que soube da morte de Liam e foi contar para a mãe. Veronica faz o seguinte comentário:

Quadro 5 – Excerto 01

O Encontro	<i>The Gathering</i>
— Ah, olá — ela falou ao abrir a porta do hall, no dia em que fiquei sabendo do Liam. — Olá. Querida — Ela podia dizer a mesma coisa para o gato. (p. 10)	‘Oh hello,’ she said as she opened the hall door, the day I heard about Liam. ‘Hello. Darling.’ She might say the same to the cat. (p. 4)

Fonte: elaborado pela autora.

A ironia de Veronica se dá por termos a impressão que sua mãe se refere tanto aos filhos quanto aos animais de estimação pelo apelido carinhoso “querida”, como se o carinho que tem por ambos não tivesse distinção. Pelo comentário, também já pode-se inferir que Veronica tem um certo desprezo pela mãe, percepção essa que é reforçada nos parágrafos que se seguem e que leva a personagem a fazer comentários sarcásticos sobre a mãe. Quanto à tradução, Siqueira realizou uma tradução literal, palavra por palavra, e a presença da ironia manteve-se sem alterações.

Mais adiante no capítulo, Veronica e sua mãe estão na cozinha e a mãe pergunta como a filha está, então o seguinte comentário é feito:

Quadro 6 – Excerto 02

O Encontro	<i>The Gathering</i>
A última vez que eu chorei nessa cozinha eu tinha dezessete anos, velha demais para chorar, se bem que talvez não em nossa família, onde todo mundo parecia ser da mesma idade, todos ao mesmo tempo. (p. 10)	The last time I cried in this kitchen I was seventeen years old, which is old for crying, though maybe not in our family, where everyone seemed to be every age, all at once. (p. 6)

Fonte: elaborado pela autora.

Novamente, Veronica está sendo irônica em seu comentário. Uma vez que a família Hegarty é composta por doze filhos com idades aproximadas, Veronica infere que os irmãos espelhavam os comportamentos uns dos outros por estarem sempre juntos, dividindo o pequeno espaço da casa. Com esse “espelhamento” comportamental, não haveria idade exata para que um deles fosse considerado “velho demais” para chorar.

O tradutor optou por uma tradução literal na maior parte do excerto, porém podemos notar que “*every age*” foi traduzido como “mesma idade”, o que altera a compreensão da frase. Ao traduzir “*every*”, que significa “cada” ou “todo”, por “mesma”, Siqueira parece apontar que todos os Hegarty têm a exata mesma idade, então seria esperado que o comportamento de todos fosse bastante similar. A ideia de que nenhum dos filhos seria velho demais para chorar se mantém, portanto a ironia está presente. No entanto, a inferência de que os irmãos espelhavam os comportamentos uns dos outros não está mais presente.

Na passagem abaixo, Veronica relembra o dia em que seu irmão, Liam, atirou uma faca na direção da mãe.

Quadro 7 – Excerto 03

O Encontro	<i>The Gathering</i>
Minha mãe sorrindo um pouco diante daquilo, continuando seus afazeres. Minha irmã Midge pegou a faca e sacudiu na frente da janela, para os rapazes que brigavam, depois a jogou dentro da pia cheia de louça por lavar. Nossa família pelo menos se divertia. (p. 12)	My mother clucking a little, at the sight of it, and going about her business again. My sister Midge picking up the knife and wagging it out the window at the fighting boys, before slinging it into the sink full of washing-up. If nothing else, our family had fun. (p. 6)

Fonte: elaborado pela autora.

Veronica apresenta a situação como cômica: o irmão jogando uma faca na mãe e depois apanhando do irmão mais velho, e todos os que viram os acontecimentos, apesar de terem xingado e brigado com Liam, também riram da situação. A mãe, no entanto, apresenta-se desconfortável. “Clucking”, o som que a mãe faz, é definido pelo Cambridge Dictionary⁶² como um estalo feito com a língua que representa desaprovação.

A tradução de Siqueira aqui não é literal e apresenta diversas mudanças de compreensão ao ser comparada com o texto-fonte. A mãe, como explicado acima, não está sorrindo, mas sim desaprovando a situação. Midge, a irmã, está sacudindo a faca como se fosse jogá-la para fora, para os irmãos que brigavam, o que não fica claro na tradução. Quanto à frase aqui negritada, que expressa a ironia, Siqueira realizou uma modulação, ou seja, inverteu a ordem das palavras, o que modificou a compreensão da ironia. Ao fazer a inversão e colocar a expressão “pelo menos” na metade da frase, ao invés de no início, ele atenua a ironia, uma vez que, se considerarmos que a mãe estava sorrindo, entendemos que ela aprova tal comportamento dos filhos, então a família se divertia sim em situações como essa.

Ainda no capítulo dois, Veronica comenta que não perdoa a mãe pelas várias gestações, os doze filhos e a maneira como foi criada. Ao se referir à mãe, após dar a entender que ela não se envolvia na criação dos filhos, Veronica faz os seguintes comentários sarcásticos:

⁶² <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/cluck> Acesso em: 06/12/2020.

Quadro 8 – Excerto 04

O Encontro	<i>The Gathering</i>
<p>Minha doce mãe. Minha garota sem idade. Não, no fim das contas, não perdôo a ela o sexo. A burrice de trepar tanto. Aberta e cega. Conseqüências, mamãe. Conseqüências. (p. 13)</p>	<p>My sweetheart mother. My ageless girl. No, when it comes down to it, I do not forgive her the sex. The stupidity of so much humping. Open and blind. Consequences, Mammy. Consequences. (p. 8)</p>

Fonte: elaborado pela autora.

Aqui, já pode-se perceber que a tendência de Siqueira foi a de traduzir literalmente o texto-fonte, seguindo a exata ordem das palavras sempre que possível. No entanto, a literalidade pode causar estranhamento, como ocorre em “*I do not forgive her the sex*”, traduzida por “não perdôo a ela o sexo”. Acredita-se que o uso do artigo definido “o”, que corresponde ao artigo “the” do inglês, poderia ser substituído pela contração “pelo” para melhor compreensão da mensagem, portanto a tradução poderia ser “não perdôo ela pelo sexo”.

O excerto escolhido acima também apresenta o uso do itálico, tanto no texto-fonte quanto na tradução. O destaque parece evidenciar que Veronica possui certo desprezo pela vida sexual da mãe, e a repetição da palavra “conseqüências” parece reforçar a sensação de que ela está sendo má ao apontar que as conseqüências da mãe são os vários filhos, os abortos e, como diz Veronica, o fato da mãe ser uma pessoa ausente e fácil de ser esquecida. Com isso, interpreta-se que o itálico caracteriza o sarcasmo na fala da personagem, portanto, seria necessário mantê-lo na tradução, como fez Siqueira.

No fragmento abaixo, pode-se notar que o sarcasmo é mais perceptível que nos outros excertos apresentados acima. Veronica está falando sobre o telefonema com sua irmã Kitty, após confirmarem que Liam faleceu. O comentário da personagem não é feito diretamente à irmã, mas é direcionado a ela, com grande tom de escárnio pelo modo como ela lidou com a notícia do falecimento.

Quadro 9 – Excerto 05

O Encontro	<i>The Gathering</i>
<p>Sendo que o truque, eu queria dizer para ela pelo telefone, o truque era ficar bêbada depois da notícia e não antes. É uma tênue linha divisória, Kitty, mas achamos que é importante. Lá fora, no mundo real, achamos que faz diferença. Fato / Conjectura. Morto / Vivo. Bêbado / Sóbrio. Lá fora, no mundo, não é o mundo da família Hegarty, nós achamos que essas coisas Não São a Mesma Coisa. (p. 27)</p>	<p>The trick being, I wanted to say to her down the line, the trick being to get drunk after the news and not before. It is a thin line, Kitty, but we think it is important. Out here, in the real world, we think it makes a difference. Fact / Conjecture. Dead / Alive. Drunk / Sober. Out in the world that is not the world of the Hegarty family, we think these things are Not The Same Thing. (p. 26)</p>

Fonte: elaborado pela autora.

No texto-fonte, o uso de maiúsculas no meio da frase, em “*Not The Same Thing*” e o uso de barra em “*Fact / Conjecture*”, assim como nos trechos subsequentes, podem ser interpretados como artifício da autora para dar ênfase ao sarcasmo de Veronica. Os artifícios podem ser interpretados como momentos de pausa para ênfase, de modo a reproduzir uma possível oralização. No texto-alvo, o tradutor optou por manter esses artifícios, que também dão ênfase no trecho traduzido.

Aqui, apesar de as palavras terem sido traduzidas literalmente, o tradutor optou por uma transposição no trecho “É uma tênue linha divisória”, em que a ordem das palavras pode causar um breve estranhamento na leitura. Na sintaxe da língua portuguesa, o adjetivo geralmente fica após o substantivo. Na língua inglesa, a sintaxe é outra, com o substantivo sendo colocado após o adjetivo. Na frase mencionada, o tradutor optou por colocar o adjetivo antes do substantivo, como na sintaxe do inglês, o que pode causar estranhamento para o nativo da língua portuguesa. No entanto, tal mudança não afeta a presença do sarcasmo, mas pode afetar sua compreensão, devido à sintaxe da frase.

Já na última frase, “Lá fora, no mundo, não é o mundo da família Hegarty (...)”, pode-se perceber estranhamento por parecer faltar um elemento na frase. No texto-fonte, o pronome relativo “*that*” é usado na frase, enquanto no texto-alvo seu correspondente “que” parece ter sido omitido. Ao substituir o pronome “que” pelo uso de vírgulas, o que seria uma oração adjetiva restritiva para a língua portuguesa torna-se uma oração adjetiva explicativa. Também, a

interrupção na fluidez do texto parece caracterizar uma pausa que ocorreria na oralidade e que serviria para dar ênfase à frase, porém não parece encaixar-se com tanta naturalidade na escrita.

Outra questão é a tradução de “*Out here*” por “Lá fora”. No texto-fonte, Veronica se coloca no mundo real, longe da visão que a família tem das coisas, enquanto sua irmã permanece no mundo dos Hegarty. No entanto, na tradução, Veronica é colocada na mesma posição da irmã, o que também traz problemas de coesão na frase. Na continuação, “nós achamos que essas coisas Não São a Mesma Coisa”, o pronome pessoal “nós” coloca a personagem novamente no mundo real. Enquanto que no texto-fonte Veronica infere que conhece a visão dos dois mundos e optou pela visão do mundo real, no texto-alvo parece que a personagem está dividida entre eles.

Quanto à percepção do sarcasmo no trecho, a figura de linguagem se faz presente na tradução, uma vez que o contexto e as maiúsculas ao final da frase reforçam o tom de deboche de Veronica.

O próximo trecho, no início do sétimo capítulo, oferece dois excertos para análise. O primeiro faz referência ao final do sexto capítulo, em que Veronica descreve como se sentiu ao ter relações com o marido na noite do velório de seu irmão. O segundo é a reflexão de Veronica ao ir buscar o corpo do irmão na Inglaterra.

Quadro 10 – Excerto 06

O Encontro	<i>The Gathering</i>
Mas vamos deixar isso à espera. Deixar a pobre galinha esperar um pouco. Cá estou na linha Brighton, a caminho de recolher o corpo de meu irmão, ou olhar para ele, ou dizer alô para ele, ou adeus, ou seja lá o que for que se faz com um corpo que se amou um dia. Prestar seus respeitos. (p. 41)	But let that wait. Let the poor chicken wait awhile. Here I am on the Brighton line, on my way to collect my brother's body, or view it, or say hello to it, or goodbye, or whatever you do to a body you once loved. Pay your respects. (p. 41)

Fonte: elaborado pela autora.

Veronica descreve a si mesma como uma galinha sendo destrinchada enquanto transava com seu marido, então no primeiro excerto pode se dizer que ela está sendo sarcástica consigo mesma. Novamente, a tradução foi literal, porém nota-se que os tempos verbais utilizados são diferentes. Enquanto em inglês o verbo

“*let*” está sendo usado no imperativo, em português o verbo está no infinitivo. Pode-se concluir que a escolha se deu, pois a frase faz referência à anterior, na qual Siqueira também usou o verbo “deixar” no infinitivo. A troca, no entanto, não altera a percepção do sarcasmo, que também é reforçado pelo adjetivo “pobre”.

Em “*Pay your respects*”, o uso do itálico em inglês é o que causa a ambiguidade na frase. O itálico pode ser interpretado como o “tom” que indica ironia na frase, ou a resposta para a pergunta que Veronica está se fazendo (“o que for que se faz com um corpo que se amou um dia”). A tradução literal da expressão, no entanto, acaba por não se encaixar na cultura-alvo, uma vez que não se tem o costume de utilizar o verbo “prestar” nessa situação, mas sim “mostrar”. O itálico permanece na tradução, sendo o indicativo do deboche de Veronica quanto ao que se fazer em uma situação como a que ela se encontra.

O excerto a seguir caracteriza o humor negro, uma vez que a personagem está fazendo uma piada com o tema de morte e velório. Apesar de Veronica parecer não concordar com o caixão dentro de casa da mãe, ela reflete sobre como o carpete da sala combinaria com o evento, o que também pode ser lido como uma crítica indireta à mãe.

Quadro 11 – Excerto 07

O Encontro	<i>The Gathering</i>
<p>Algum arcaico impulso de minha mãe faz com que ela queira que o caixão seja levado para casa, para Liam ser velado em nossa horrenda sala da frente. Até que, pensando bem, não consigo imaginar um carpete melhor para um corpo, como digo para Bea; todos aqueles retângulos laranja e marrom. — É um carpete — diz Bea. E eu digo: — Ah vá. (p. 41-42)</p>	<p>Some ancient impulse of my mother’s means that she wants the coffin brought back to the house before the removal, so Liam can lie in state in our ghastly front room. Though come to think of it I can’t think of a better carpet for a corpse, as I say to Bea; all those oblongs of orange and brown. ‘It’s a carpet,’ says Bea. And I say, ‘Oh come on.’ (p. 42)</p>

Fonte: elaborado pela autora.

Novamente, Siqueira manteve-se na linha da tradução literal, fazendo algumas alterações. A frase negritada, iniciada por “*Though*”, está sendo usada na função de conjunção adversativa e introduz a ideia da sala “horrenda” ser adequada para o funeral devido ao carpete. Apesar de não ser o correspondente comumente usado para “*though*”, a locução “até que” serviu para introduzir a

ideia e dá um tom um pouco mais informal à frase, remetendo à oralidade. A locução foi combinada com o uso de vírgulas, que explicita a ação de Veronica (“pensando bem”), e dá a entender que ela efetivamente refletiu sobre cores e combinações de carpetes para funerais. A combinação ajudou para que o sarcasmo da personagem seja notado.

O uso do ponto e vírgula, no entanto, parece equivocado na tradução. Enquanto que no texto-fonte a pontuação serve como conector, retomando as características dadas ao substantivo “carpete”, na tradução o uso parece inadequado. Para a língua portuguesa, Celso Cunha e Lindley Cintra (2017, p. 666-667) explicam que o uso do ponto e vírgula depende “substancialmente do contexto” e que a pontuação é usada em princípio para orações com períodos extensos ou para separar itens em “enunciados enumerativos”. No caso do excerto em análise em específico, a substituição por uma vírgula seria mais adequado.

No final do trecho, temos a expressão “ah vá”, que no português é tido como expressão jocosa e que demonstra sarcasmo perante uma fala considerada óbvia. Em inglês, a expressão “*come on*” tem diferentes conotações, dependendo do contexto em que se apresenta. No caso do texto-fonte, a impressão é de que a fala de Veronica apresenta impaciência pelo fato de sua irmã não ter achado seu comentário divertido, enquanto que no texto-alvo o escárnio de Veronica está mais presente. Conclui-se que, nesse trecho, a escolha tradutória de Siqueira tornou mais óbvio o sarcasmo da personagem.

No capítulo 8, Veronica lembra de uma viagem que fez à Veneza, em que entrou em uma igreja para se esconder do homem que a seguia. No trecho abaixo, o humor negro e a sutil ironia estão no momento em que Veronica menciona que não avistou criança alguma sair do confessionário, uma alusão aos abusos que menores sofreram em instituições católicas e governamentais no século XX.

Quadro 12 – Excerto 08

O Encontro	<i>The Gathering</i>
Eu me ajoelhei de costas para o retângulo de ofuscante luz branca da porta aberta, mas o italiano da rua não entrou atrás de mim, nenhuma criança saiu do confessionário com as mãos em concha em torno de um frasco de esperma, nenhum santo se mexeu. (p. 49)	I knelt with my back to the flaring white rectangle of the open door, but the street Italian did not come up behind me, a child did not walk out of the confession box with his cupped hands holding a jigger of sperm, no saint moved. (p. 50)

Fonte: elaborado pela autora.

Apesar da predominância da tradução literal no trecho acima, alterações que não afetam a mensagem da frase foram feitas de modo a adequar o texto-fonte à língua-alvo. Logo no início da passagem em negrito, percebe-se que Siqueira utilizou o pronome indefinido “nenhuma”, enquanto no texto-fonte é usado o artigo indefinido “a”. Presume-se que a modulação na frase foi feita pois o pronome indefinido “nenhum” possui uma negação implícita. Assim, a negação vai para o início da oração e adequa-se melhor à gramática do português do que uma tradução literal (“uma criança não saiu do confessionário”). Tal tradução, acredita-se, não seria adequada ao analisá-la em conjunto com todo o trecho. Seguindo com a tradução literal, Siqueira criou um paralelismo na frase “nenhum santo se mexeu”, visto que repetiu o pronome indefinido, agora no masculino.

Também chamamos atenção para a palavra “*jigger*”, traduzida como “frasco”. Em pesquisas realizadas no dicionário Macmillan e no dicionário online Merriam-Webster, entre outros, descobriu-se que “*jigger*” é um pequeno copo de dosagem de álcool, que pode acompanhar ou não kits com coqueteleira e demais utensílios para misturar bebidas. Em português, o pequeno copo é chamado de “dosador de bebida/álcool” ou apenas “dosador”, portanto, colocar esse substantivo na tradução não faria sentido com o resto da frase. “Frasco”, termo escolhido pelo tradutor, abrange diversos conteúdos que podem ser colocados dentro, portanto adequa-se ao que segue. Ao levar em consideração o que “*jigger*” significa, questiona-se se a autora não estaria, também, fazendo referência ao consumo de álcool dos irlandeses — nesse caso, dos padres —, um estereótipo que é motivo de piada em outros países. No entanto, na tradução o termo frasco pode remeter ao recipiente de coleta que laboratórios fornecem

para realização de exames, então a inferência quanto ao consumo de álcool e o abuso da igreja se perde. A ironia, já sutil, acaba se perdendo sem as demais informações da cultura-fonte, essencial para a compreensão da ironia no trecho.

No trecho abaixo, Veronica começa a pensar na relação que o irmão tinha com a bebida e em que momento essa relação saiu do controle e passou a ser um vício.

Quadro 13 – Excerto 09

O Encontro	<i>The Gathering</i>
Sentada no trem para Brighton, tento elaborar um horário para as bebidas do meu irmão. Beber não era o problema dele, mas acabou, sim, sendo um problema, o que foi um alívio para todos os envolvidos. (p. 53)	Sitting on the Brighton train I am trying to put a timetable on my brother's drinking. Drink was not his problem, but it did become his problem, eventually, which was a relief to everyone concerned. (p. 54)

Fonte: elaborado pela autora.

O comentário de Veronica nos faz inferir que “os envolvidos” tinham receio de que Liam estivesse com um problema muito maior do que estar abusando do álcool e, quando constataram que o maior problema era o vício, ficaram aliviados. No entanto, o vício é um problema sério e não deveria trazer uma sensação de alívio aos outros, o que justifica a ironia na frase e pode nos fazer questionar se foi intencional ou não. Acredita-se que aqui a ironia foi intencional e que pode ser lida como uma referência ao estereótipo anteriormente mencionado de que os irlandeses bebem muito. Assim, na cultura irlandesa o vício não seria um problema, mas sim o “normal” para a sociedade.

Siqueira tendeu à tradução literal, porém algumas escolhas não parecem estar de acordo com o contexto e podem causar estranhamento na leitura. A palavra “*timetable*”, por exemplo, nesse caso não significa o que indica seu correspondente na língua portuguesa (horário/calendário). No texto-fonte, Veronica deseja criar uma cronologia, uma linha do tempo, para apontar quando Liam começou a beber em excesso. Outra frase de exemplo seria a tradução de “*on my brother's drinking*” para “as bebidas do meu irmão”. “*Drinking*” está sendo usado como substantivo nesse momento, porém Veronica não está querendo contar quantos copos o irmão ingeria, como a tradução nos leva a entender.

Na frase que segue (*“Drink was not his problem, but it did become his problem, eventually”*) foi feita uma modulação na tradução (“Beber não era o problema dele, mas acabou, sim, sendo um problema”). Enquanto no texto-fonte entendemos que o problema era apenas de Liam, o texto-alvo deixa ambíguo se o problema era só dele ou se virou um problema para as pessoas ao seu redor. Uma possível justificativa é a de que Siqueira não quis repetir o pronome possessivo. Também podemos perceber que houve a omissão do termo *“eventually”*.

Quanto à frase aqui negritada, acredita-se que a ironia seja perceptível, ainda mais porque a tradução dá a entender que virou um problema de todos. Não faz sentido pensar que um problema como alcoolismo traga alívio às pessoas que se importam com quem está sofrendo ou com aquelas que se tornam vítimas de algum tipo de abuso em decorrência do alcoolismo. Nesse caso, também podemos dizer que a tradução acaba por trazer o humor negro ao comentário da personagem, pois ela está abordando um tema sensível.

O próximo excerto traz o sarcasmo um pouco mais claro de ser percebido. Veronica está no carro com as filhas e a mais velha está perguntando como seus pais se conheceram. Veronica então, em pensamento, desdenha da aparência da filha.

Quadro 14 – Excerto 10

O Encontro	<i>The Gathering</i>
— E o que aconteceu depois? — Depois a gente se casou. — E depois o que aconteceu? — Depois tivemos vocês! — É!!! E seu pai olhou para você e saiu correndo pela porta. (E isso com certeza não é verdade. Olhe! Ele ainda está aqui.). (p. 67)	‘And what happened then?’ ‘Then we got married.’ ‘And then what happened?’ ‘Then we had you!’ ‘Yes!!!’ And your father took one look at you and ran out the door. (And that is certainly not true. Look! he is still here.). (p. 70-71)

Fonte: elaborado pela autora.

Em um momento anterior da narrativa, Veronica comenta que os dentes de sua primogênita são um problema para a aparência dela, tendo sido, inclusive, motivo para um comentário que Liam teria feito da criança e que magoou Veronica.

A tradução de Siqueira, literal, não altera a percepção do sarcasmo, que é bastante perceptível quando comparado com outros excertos, e depende de uma informação apresentada anteriormente a esse momento no carro. No entanto, algumas alterações foram feitas, como em “*ran out the door*”, traduzida por “correu pela porta”. O que Veronica quer dizer é que seu marido correu para fora do quarto quando viu a filha pela primeira vez e o uso da palavra “pela” atenua essa percepção. Aqui, Siqueira poderia ter optado, por exemplo, pelo uso do advérbio “afora”.

O comentário entre parênteses deixa a situação mais cômica, apesar da maldade no comentário de Veronica. A informação entre parênteses nos leva a entender que o marido não abandonou a família, apesar de ter achado a primogênita feia. Siqueira preservou o uso dos parênteses e também do ponto de exclamação, importante principalmente no momento anterior, que demonstra a alegria da filha com a resposta da mãe.

O excerto abaixo é outro exemplo da sutil ironia de Enright que, no entanto, foi apagada por Siqueira em sua tradução.

Quadro 15 – Excerto 11

O Encontro	<i>The Gathering</i>
<p>E me pergunto como escapei disso: da implicância de Liam com esta ou aquela coisa arbitrária. Gays num ano, americanos no outro. Por que eu odiaria? (p. 75)</p>	<p>And I wonder how I escaped it – Liam’s hatred of this or that arbitrary thing. Queers one year, Americans the next. Who should I hate? (p. 78)</p>

Fonte: elaborado pela autora.

Veronica está refletindo sobre como seu irmão tinha a mania de demonstrar aversão e reclamar de grupos de pessoas de tempos em tempos, não se mostrando satisfeito, talvez, com as diferenças entre eles — isso presumimos, pois a informação não está clara no texto. A ironia está na pergunta de Veronica, sobre quem ela deveria odiar, talvez como uma forma de homenagear o irmão já que ela não era odiada por ele ou de se unir a ele nesse costume, em forma de parceria.

A tradução de Siqueira apresenta alguns equívocos que diminuem o sentimento de Liam e apagam a ironia no excerto. Começamos com a palavra “*hatred*”, cujo significado remete ao sentimento extremo de ódio, aversão e

antipatia por algo ou alguém. Na tradução, usou-se o termo “implicância” que, por mais que também remeta à antipatia ou aversão, não carrega a conotação de um sentimento extremo, que possa consumir a pessoa. Outro problema seria o termo “*Queers*”, simplificado na tradução para o termo “Gays”. O termo “*queer*” é bastante amplo e geralmente abrange aqueles que se identificam como gays, lésbicas, bissexuais, transgêneros, pessoas tachadas como esquisitas, entre outros (GIESEKING, 2008). Por muitos anos o termo carregou uma conotação negativa e, durante as décadas de mil novecentos e oitenta e noventa, o termo era relacionado principalmente a homens homossexuais (KORNAK, 2015). Apesar de a palavra “gay” ser utilizada para se referir a homens homossexuais, acredita-se que o termo não possui a mesma abrangência e conotação trazida por “*queer*” no texto-fonte, portanto, há uma perda na tradução. No entanto, também podemos argumentar que a tradução foi feita em 2008 e que nessa época o termo “*queer*” não era tão utilizado quanto atualmente.

A última frase, no entanto, mostra uma desatenção por parte do tradutor. O pronome “*who*” tem como correspondente na língua portuguesa o pronome “quem” e, na frase do texto-fonte, estaria sendo usado na função interrogativa em referência a um dos grupos mencionados. No entanto, Siqueira usou do pronome interrogativo “por que”, que nos leva a entender que Veronica está se perguntando por qual motivo ela deveria compartilhar do sentimento do irmão e odiar algum dos grupos anteriormente mencionados. O que seria uma brincadeira irônica por parte da personagem se transforma em um momento de reflexão, que tem como consequência o apagamento da figura de linguagem.

O trecho abaixo apresenta um comentário sarcástico, bastante sutil. A percepção e compreensão do comentário depende do conhecimento sobre a relação entre as nações mostradas na história, Irlanda e Inglaterra.

Quadro 16 – Excerto 12

O Encontro	<i>The Gathering</i>
Sinto vontade de defender o fim da procriação com uma placa na frente e atrás e um megafone: não que existam crianças demais, percebo agora, no parquinho da praia de Brighton, pelo menos não naquela tarde de terça-feira. Inglatera, terra de gente crescida. (p. 75)	I want to call for an end to procreation with a sandwich board and a megaphone – not that there are many children, I now notice, on the playground that is Brighton beach, at least not this Tuesday afternoon. England, the land of the fully grown. (p. 79)

Fonte: elaborado pela autora.

Veronica está na Inglaterra para dar os devidos encaminhamentos para o traslado do corpo de Liam para a Irlanda. A personagem está na praia e pensa que o ato de reprodução humana apenas serve para dar vida a pessoas que eventualmente vão morrer. Veronica tem o impulso de fazer um protesto, mas percebe que o motivo de seu protesto seria infundado na Inglaterra. O sarcasmo é percebido na insinuação de que na Inglaterra há poucas crianças e que, portanto, as famílias têm poucos filhos. Pode-se subentender também que, por conta do estilo comportamental dos ingleses, as crianças se portam como adultos.

Também podemos mencionar o atrito histórico entre Irlanda e Inglaterra, iniciado há séculos e discutido até hoje nas histórias do Reino Unido e da Irlanda. Isso pode ser percebido, por exemplo, na literatura, com o movimento nacionalista que se iniciou no final do século XIX, nas obras de autores como W. B. Yeats e Lady Gregory que tinham como objetivo desenvolver um projeto de nação que representassem o povo irlandês, ao invés de escrever apenas o que seria aceito por seus colonizadores (MURRAY, 1997, p.1-12). Na literatura contemporânea, ainda podemos perceber resquícios desses atritos históricos e políticos entre os países. Anne Enright é exemplo, como mostrado na seção dedicada a ela, onde vemos que seus outros romances também apresentam como plano de fundo ambos os países.

Na tradução, percebemos alterações ao comparar os textos. Iniciamos com a locução verbal “*to call for something*”, que indica que a pessoa está exigindo que algo aconteça — nesse caso, o fim da procriação. Siqueira utilizou o verbo “defender”, que não necessariamente indica exigir alguma coisa, mas

que é usado no sentido de advogar por uma causa. Como a personagem dá a entender que quer fazer um protesto, a escolha funciona, porém a tradução não carrega a mesma intensidade da vontade de Veronica.

Uma palavra que pode ter sido um desafio tradutório para Siqueira foi a locução substantiva “*sandwich board*”. O termo remete a duas placas conectadas por algum tipo de cabo, que a pessoa coloca sobre os ombros para andar pela rua, fazendo propaganda de alguma coisa ou, no caso do livro, com uma mensagem de protesto. O termo mais próximo, após verificações em dicionários online, seria “cavalete”, porém essa palavra remete a um objeto que fica no chão, no qual podem ser apoiados quadros, madeiras e outros, e que não é carregado nos ombros. Nota-se que Siqueira optou por uma explicação bastante breve do tipo de placa, mas que deixa aberto ao/à leitor/a imaginar a cena. Um pouco adiante, na frase “*on the playground that is Brighton beach*”, entendemos que Veronica está dizendo que a praia de Brighton é um parquinho para crianças. Já na tradução houve uma modulação na frase, e passamos a entender que existe um parquinho junto à praia (“no parquinho da praia de Brighton”).

O uso do tempo verbal nesse excerto também é um pouco confuso, tanto na tradução quanto no texto em inglês. Benedito Nunes (2008, p. 27 – itálicos do autor) explica que existem diferentes tempos na narrativa: “o da *história*, do ponto de vista do conteúdo, o do *discurso*, do ponto de vista da forma de expressão, e o da *narração*, do ponto de vista do ato de narrar”. Anne Enright utiliza o mesmo tempo verbal nos planos da história e discursivo, o que pode confundir o/a leitor/a e levá-lo/a a pensar que a personagem está narrando um evento no exato momento em que está acontecendo, quando na verdade tudo o que ela está contando já aconteceu. Enquanto no texto-fonte todos os verbos estão no presente, como se Veronica estivesse relatando a situação no momento em que acontece — o que na verdade não é o caso —, o texto-alvo mistura presente e passado. Percebemos essa mistura quando contrastamos o advérbio “agora” (“não que existam crianças demais, percebo agora”) com a contração “naquela” (“pelo menos não naquela tarde de terça-feira”). Nessa última frase, ao olharmos para o texto-fonte, o pronome demonstrativo “*this*” indica proximidade e, com isso, entendemos que Veronica está relatando seu presente.

A tradução, porém, retoma que a personagem está contando algo que já aconteceu.

Quanto ao comentário sarcástico de Veronica, que pode ser entendido como uma provocação aos britânicos, sua presença permanece muito sutil e a compreensão depende ainda mais de conhecimento prévio sobre os estereótipos de como os britânicos são e o relacionamento entre Irlanda e Inglaterra.

Após organizar o traslado do corpo do irmão e passear pela praia de Brighton, Veronica relembra um antigo namorado e uma experiência de quando estava na faculdade. Voltando ao aeroporto, com a mente afetada por toda a situação, Veronica faz um comentário que pode ser considerado sarcástico e representativo do humor negro, pois a personagem desdenha do alcoolismo do irmão e faz referência ao corpo do recém falecido.

Quadro 17 – Excerto 13

O Encontro	<i>The Gathering</i>
É assim que minha cabeça funciona, quando não consigo me segurar e volto de trem para o aeroporto enquanto meu irmão é decantado, transportado e embalsamado (o uísque deve ajudar), em algum ponto da cidade atrás de mim. (p. 79)	This is the way my mind runs, as I fail to gather myself together and get back on a train to the airport while my brother is decanted and transported and embalmed (the whiskey must help), somewhere in the town behind me. (p. 83)

Fonte: elaborado pela autora.

Novamente Siqueira tendeu à tradução literal, porém pode-se perceber que suas escolhas atenuam a compreensão do que está no texto-fonte. Analisemos a expressão “*gather oneself together*”: ela é usada para dizer que uma pessoa precisa se acalmar e agir racionalmente para realizar determinada tarefa⁶³. No texto-fonte, entendemos que a mente de Veronica está processando a situação na funerária e que sua mente trouxe de volta diferentes memórias que a personagem não conseguiu afastar antes de entrar em um trem para o aeroporto — Veronica, então, estaria viajando sem realmente prestar atenção ao seu redor. O verbo “segurar”, usado no texto-alvo, remete à cabeça de

⁶³ <https://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/gather-yourself-together>. Acesso em 07/12/2020.

Veronica, mas seu uso pode causar uma confusão momentânea, na qual o/a leitor/a pode se perguntar ao quê a personagem não conseguiu segurar-se. O fato de que Veronica não conseguiu acalmar sua mente antes de entrar no trem fica bastante sutil na tradução, enquanto no texto-fonte a informação é mais clara. Um verbo que talvez pudesse ser utilizado aqui seria “recompor” que, quando usado como verbo pronominal, passa o mesmo sentido que “*gather oneself together*” e remeteria ao estado mental da personagem.

O sarcasmo, apesar de bastante sutil, é marcado pelo comentário entre parênteses, que quebra o andamento do raciocínio da personagem. Veronica brinca que a quantidade de uísque ingerida pelo irmão irá ajudar os funcionários da funerária no processo de embalsamento, que servirá para preservar o corpo por mais tempo. Na tradução de Siqueira, a estrutura do texto-fonte foi mantida e a sutileza do comentário também. O humor negro também está presente no texto-alvo, uma vez que os temas que permeiam a brincadeira permanecem subentendidos na tradução.

O trecho abaixo encontra-se no início do décimo sexto capítulo, no qual Veronica descreve um dia de páscoa que sua avó, Ada, passou na companhia de Charlie, Nugent e uma amiga. A ironia e o sarcasmo estão no modo como Veronica descreve o que as pessoas fazem nos quarenta dias antes da páscoa, indiretamente zombando dos costumes católicos. Também podemos perceber o sarcasmo no modo como ela se refere a Jesus (“*Jay*”), e o uso do itálico em “*cleaneded out*”, mantido na tradução (“limpos”).

Quadro 18 – Excerto 14

O Encontro	<i>The Gathering</i>
<p>Todos tinham rezado, dia e noite, noite e dia até se encherem, a cidade inteira estava por aqui com aquilo, tinham aceitado as cinzas, beijado a cruz e sentiam-se verdadeiramente, profundamente, espiritualmente limpos: o dia de Páscoa amanhece, damos graças ao Jota, e depois que todos comeram, riram e olharam as flores, vão para a cama e fazem amor (faz um tempão, quarenta dias) e dormem bastante, e aí, na manhã seguinte, saem todos para a corrida. (p. 99)</p>	<p>Everyone has been praying day and night, night and day, until they are fed up with it, the whole city has had it up to here, they have suffered the ashes and kissed the rood and felt truly, deeply, spiritually cleaned out: Easter dawns, thanks be to Jay, and when they have eaten and laughed and looked at the daffodils they go to bed and make love (it's a long time, forty days) and have a big sleep and, the next morning, they all go off to the races. (p. 105)</p>

Fonte: elaborado pela autora.

Já no início do parágrafo podemos perceber que Siqueira mudou o tempo verbal presente no texto-fonte. Enquanto no inglês a narração inicia no presente perfeito contínuo (“*has been praying*”), na tradução é utilizado o pretérito mais-que-perfeito (“tinham rezado”). A mudança no tempo verbal se mantém até a metade do excerto, finalizando junto aos dois pontos depois de “*cleaned out/limpos*”. Em seguida, no texto-fonte é utilizado o presente perfeito (“*they have eaten*”), enquanto na tradução vemos a transposição para o pretérito perfeito (“todos comeram”). O trecho finaliza com o uso do presente (“*have a big sleep*”), que permanece na tradução (“dormem bastante”).

Outras alterações também podem ser percebidas na tradução. A frase “*Easter dawns*” foi traduzida por “o dia de Páscoa amanheceu”, em que podemos perceber que Siqueira alongou a frase ao acrescentar “o dia de”, possivelmente para garantir a compreensão do/a leitor/a, visto que uma tradução literal não faria tanto sentido em português. Outro acréscimo foi em “*and have a big sleep and, the next morning [...]*”, traduzida por “e dormem bastante, e aí, na manhã seguinte [...]”. O acréscimo da palavra “aí” parece trazer um tom de excitação com o que acontece após o dia de páscoa, a corrida, porém essa excitação não é percebida no texto em inglês.

Adiante no texto, percebemos que Siqueira traduziu “*daffodils*” por “flores”, resultando em uma generalização das plantas, quando o texto-fonte está se

referindo aos narcisos. Já na frase entre parênteses “*it’s a long time, forty days*”, nota-se que Siqueira usou o sufixo aumentativo “ão” na tradução (“faz um tempão, quarenta dias”), o que parece realçar a ideia de que quarenta dias sem relações sexuais é um longo tempo e traz um leve tom de deboche. Esse realce, por consequência, faz com que a ironia de Veronica seja melhor percebida. No entanto, o sarcasmo é quase apagado na frase “*Easter dawns, thanks be to Jay*”, traduzida por “o dia de Páscoa amanhece, damos graças ao Jota”. No texto-fonte, entendemos que é graças a “Jay”, um apelido dado para Jesus, que a quaresma terminou. Já na tradução, entendemos que o dia de Páscoa chegou e quando amanhece as pessoas dão graças ao “jota”, como se fosse uma atividade costumeira de se fazer assim que a pessoa acorda. Ao escolher trocar o nome “Jesus” por um apelido com conotação íntima, percebemos o deboche da personagem, tanto no texto-fonte quanto na tradução. Porém, ao olharmos a frase toda, notamos que o sentido dela foi alterado.

No excerto quinze, Veronica lembra uma janta com o irmão, no qual ele conta sobre um acontecido no hospital em que trabalhava. Percebe-se a ironia clara de Veronica ao final do excerto, quando ela se mostra incomodada com o tópico da conversa. O comentário parece deixar implícito que, em conversas, Liam abordava assuntos que são tidos como desagradáveis para a maioria das pessoas.

Quadro 19 – Excerto 15

O Encontro	<i>The Gathering</i>
<p>— Verrugas genitais — ele disse com um sorriso perverso, no limpo ar da sala de estar da nossa família, discorrendo com muita graça sobre a maneira como isolaram uma cepa específicas delas ao rastrear uma série de infidelidades no Hampstead Royal Free. — Nós chamamos de verrugas livres — ele disse, seguido de gracinhas de banheiros e esposas de clientes chocadas. Também gente trepando com pacientes em coma, claro, ou simplesmente acordando com esperma no cabelo e, poxa!, Liam, você deixa todo mundo tão animado, você é ótima companhia. (p. 118)</p>	<p>‘Genital warts,’ he said, with a sneer, into the clear air of our family sitting room, discoursing with much hilarity about how they traced a particular strain of them through a chain of infidelities in the Hampstead Royal Free. ‘We called them the free warts,’ he said, this followed by sluice-room japes, and shocked consultants’ wives. Also patients in comas getting fucked, of course, or just waking up with sperm in their hair, and hey! Liam! you get everyone so excited, it’s great to have you around. (p. 125-126)</p>

Fonte: elaborado pela autora.

Podemos perceber que Siqueira tendeu à tradução literal na maior parte desse excerto. No entanto, percebem-se algumas escolhas que alteraram a mensagem do texto-fonte. Logo no início, Veronica afirma que o sorriso do irmão é “perverso”, no entanto, a palavra “*sneer*” significa que o sorriso dado demonstraria escárnio ou zombaria⁶⁴ e não necessariamente perversão ou maldade. Assim, podemos identificar uma alteração na qualidade do sorriso de Liam, cuja tradução não se adequa ao que inferimos no texto-fonte. Outro termo cuja tradução não está adequada é “*sluice-room*”, que são salas em edifícios da área da saúde no qual são descartados os lixos hospitalares e materiais cirúrgicos são esterilizados⁶⁵. Siqueira utilizou “banheiros” na tradução, mas o nome desses cômodos seria “sala de utilidades ou expurgo”⁶⁶. O termo, tanto no inglês quanto no português, são específicos da área da saúde e podem não ser compreendidos na primeira leitura, sendo necessária uma pesquisa para o entender.

Uma transposição e uma modulação podem ser percebidas nesse excerto. A primeira encontra-se na frase “*Also patients in coma getting fucked* [...]”, traduzida por “[t]ambém gente trepando com pacientes em coma [...]”. No texto-fonte a oração está na voz passiva, na qual não sabemos quem realiza a ação. A tradução, no entanto, está na voz ativa e há a inserção do substantivo “gente” como realizador da ação, que também não esclarece quem de fato realiza o ato. Já a modulação está na última frase do excerto, que contém a ironia de Veronica: “*it’s great to have you around*” foi traduzida por “você é ótima companhia”. O tom irônico presente na frase permanece, porém, na tradução há uma mudança na estrutura gramatical na frase que caracteriza uma mudança de enfoque, já que “ter alguém por perto” não abarca o mesmo sentimento de proximidade física e apoio emocional que o substantivo “companhia” tem.

Anterior a essa frase, podemos perceber que a pontuação foi modificada. No texto-fonte, é utilizada uma exclamação após o nome de Liam, como se a personagem estivesse chamando a atenção do irmão. Na tradução, no entanto,

⁶⁴ <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/sneer>. Acesso em 08/01/2021.

⁶⁵ <https://www.vernacare.com/news-hub/blog/posts/2020/march/what-is-a-slucice-room-frequently-asked-questions/>. Acesso em 08/01/21.

⁶⁶ http://www.pmf.sc.gov.br/arquivos/arquivos/pdf/04_01_2010_10.18.45.7b1fc11f6ff81c30ee59f39bf8a662ea.PDF. Acesso em 08/01/21.

a exclamação foi substituída por uma vírgula, como se a personagem estivesse falando direta e calmamente com o irmão. A escrita representativa dos pensamentos de Veronica, no texto-fonte, parece seguir seu fluxo de pensamento no momento da escrita, enquanto a tradução parece organizar as ideias de acordo com padrões formais da escrita. Essa mudança parece tirar um pouco o impacto do comentário de Veronica, mas não atenua consideravelmente a ironia presente. Conclui-se que, apesar das alterações, a ironia está presente na tradução de Siqueira.

No trecho a seguir, Veronica está falando que vê a figura de um homem, um fantasma, dentro de seu carro. Ela se refere a ele como um “corpo” e ironiza o fato dele estar no carro, evitando entrar na casa.

Quadro 20 – Excerto 16

O Encontro	<i>The Gathering</i>
Ele deixa o olhar pousado incessantemente no painel, como um homem que ouve o rádio ou não quer entrar na casa. Um indício da solidão dos homens, de sua teimosia. Ele não entra na casa, o corpo dentro do meu carro, o manequim de colisão no banco da frente. Está esperando os últimos resultados do futebol. (p. 123)	He lets his gaze rest endlessly on the dash, like a man who is listening to the radio and will not come into the house. A sign of the loneliness of men, and of their obduracy. He will not come into the house, my car corpse, the crash dummy in the front seat. He is waiting for the last of the football results. (p. 132)

Fonte: elaborado pela autora.

Novamente, Siqueira tendeu à tradução literal, porém podemos encontrar algumas discrepâncias entre texto-fonte e tradução. Na frase “*like a man who is listening to the radio and will not come into the house*”, entendemos que o homem permanece no carro ouvindo o rádio pois não quer entrar na casa. No entanto, a tradução de Siqueira traz duas possibilidades para justificar o motivo do homem estar encarando o painel do carro: “como um homem que ouve o rádio **ou** não quer entrar na casa”. Nota-se que a conjunção aditiva “*and*” foi traduzida para a conjunção alternativa “ou”, o que modifica a interpretação da frase.

Outra modificação que podemos notar é em “*He will not come into the house, my car corpse*”, traduzida por “Ele não entra na casa, o corpo dentro do meu carro”. O tempo verbal no texto-fonte está no futuro, enquanto na tradução o tempo utilizado é o presente simples. Também notamos a adição da palavra

“dentro” na tradução, que especifica que Veronica está se referindo a um corpo dentro do seu carro. A tradução literal da frase, algo como “o corpo do meu carro”, poderia dar a entender que a personagem está falando do esqueleto do automóvel e não do fantasma que está vendo dentro, o que daria duplicidade ao entendimento da frase.

Quanto ao excerto em negrito, notamos que a tradução literal não altera a ironia. A figura de linguagem é percebida uma vez que há uma quebra inesperada no andamento do discurso: a ideia de que um fantasma ou o manequim, um objeto inanimado, esteja conscientemente aguardando os resultados do futebol para evitar entrar na casa da personagem e interagir com ela, assim como faria um homem que não quer interagir com sua família.

O próximo excerto é mais um exemplo de humor negro. Veronica deixa claro no livro que acredita que a mãe teve muitos/as filhos/as e que desaprova uma família grande como a dos Hegarty. No trecho negritado, ela ironiza o fato de que as mortes de dois irmãos e uma irmã e a possibilidade de mais duas mortes no futuro farão a família se enquadrar no que seria o padrão aceitável e “normal” para a época.

Quadro 21 – Excerto 17

O Encontro	<i>The Gathering</i>
Em torno de nós, a casa está vazia e aos pedaços; um viveiro de pequenos cômodos, fervilhando com os fantasmas das crianças que fomos um dia. Três mortos, somos quase uma família normal agora. Mais uns dois e seremos do tamanho certinho. (p. 169)	Around us, the house is empty and tatty; a warren of partitions, scuttling with the ghosts of the children we once were. Three dead – we are nearly a normal family now. A couple more and we will be just the right size. (p. 184)

Fonte: elaborado pela autora.

Notamos novamente a tendência da tradução literal, com procedimentos oblíquos. Por exemplo, ocorreu uma transposição quando o adjetivo “*tatty*”, usado para caracterizar algo velho e em condições ruins⁶⁷, foi traduzido como “aos pedaços”, que também passa ao/à leitor/a a imagem de uma casa velha, mal cuidada e que necessita de reformas. Outro exemplo é a tradução do verbo

⁶⁷ <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/tatty>. Acessado em 08/01/21.

“*scuttling*” para “fervilhando”. “*To scuttle*”, de acordo com o Cambridge Dictionary⁶⁸, significa se mover rapidamente, a pequenos passos. O ato de fervilhar também pode ser interpretado como o ato de mover-se de forma agitada e nota-se que seu uso no sentido conotativo se adequa ao termo em inglês.

Para o trecho negrito, entende-se que a ironia e o humor negro se mantiveram na tradução, com um pequeno realce ao final do trecho. No texto-fonte a frase é “*A couple more and we will be just the right size*”, traduzida para “Mais uns dois e seremos do tamanho certinho”. Acredita-se que a utilização do sufixo diminutivo “inho”, em “certinho”, faz com que a ironia de Veronica seja mais bem percebida no trecho. Além disso, a palavra “certinho” complementa a ideia de que, com as mortes, os Hegarty são uma família “quase normal agora”. Em diferentes momentos da obra, Veronica manifestou seu incômodo por vir de uma família grande e até certo ressentimento pelos pais não terem provido uma vida melhor aos filhos, com maiores cuidados voltados à saúde física e mental de todos. Acredita-se que o comentário de Veronica sobre o tamanho “quase normal” para a família seja seu julgamento de valor baseado em comparações feitas com a família de conhecidos e também, como vemos no decorrer da página 169, quando ela fala sobre os estereótipos existentes em famílias grandes (“Há sempre um bêbado. Sempre alguém que foi molestado em criança. Sempre algum colossal sucesso [...]”, ENRIGHT, 2008, p. 169)⁶⁹.

O próximo excerto também é exemplo de ironia, agora direcionada ao marido de Veronica, Tom. Nesse momento da história, Veronica está considerando comprar uma casa para reformar e, posteriormente, vender. Assim, ela estaria se ocupando e aproveitando os bons preços do mercado imobiliário propiciados durante o período do Tigre Celta. A ironia é melhor percebida no momento que Veronica agradece o marido.

⁶⁸ <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/scuttle>. Acesso em 08/01/21.

⁶⁹ No texto-fonte: “There is always a drunk. There is always someone who has been interfered with, as a child. There is always a colossal success [...]” (ENRIGHT, 2007, p. 185).

Quadro 22 – Excerto 18

O Encontro	<i>The Gathering</i>
Tom deixa o suplemento de imóveis em cima da mesa da cozinha, com círculos e tiques marcando prédios em ruínas do centro da cidade. Ele grifa as palavras “necessita reforma”. Acho que ele está falando de mim. Acho também, obrigado, Tom, que isso é uma coisa importante de fazer quando morre seu cunhado. (p. 173)	Tom leaves the property supplement out on the kitchen table, with rings and ticks around derelict bits of the inner city. He underlines the words ‘In need of refurbishment’. I think he means me. I also think – thanks, Tom – that this is a great thing to do when your brother-in-law dies. (p. 189)

Fonte: elaborado pela autora.

O início da tradução é bastante literal, como podemos ver em “*property supplement*”, frase traduzida por “suplemento de imóveis”. A tradução em questão pode ser um pouco confusa para o/a leitor/a que não associar “suplemento” a um jornal. Suplemento é definido por Sibila Rocha (2006, p. 2) como “anexos do jornal matriz [...] que trabalha com material informativo especializado, que normalmente não conquista espaço nas edições diárias dos veículos”. Acredita-se que o termo “classificados” seria mais preciso neste caso, pois indica uma seção do jornal que divulga imóveis que estão à venda ou para locação, veículos à venda ou vagas de emprego.

A palavra “*ticks*”, nome para a marca que fazemos à caneta, popularmente chamado de “certo”, também foi traduzida literalmente. No entanto, sua tradução também pode ser confusa, uma vez que a palavra “tique”, em português, está relacionada à contração de algum músculo no corpo, gestos repetitivos e cacoetes⁷⁰. Apesar da continuação da frase (“com círculos e tiques marcando prédios em ruínas do centro da cidade”) deixar subentendido que é uma indicação feita na folha do jornal para destacar um imóvel, acredita-se que uma primeira leitura poderia trazer estranhamento.

Na frase citada anteriormente, cujo texto-fonte é “*with rings and ticks around derelict bits of the inner city*”, podemos perceber um acréscimo feito por Siqueira para compreensão da mensagem. Em inglês, o adjetivo e/ou substantivo “*derelict*” se refere a imóveis em más condições de preservação⁷¹.

⁷⁰ <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/tique/>. Acesso em 11/01/21

⁷¹ <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/derelict>. Acesso em 11/01/21

Como não há no português apenas uma palavra que remeta a essa ideia, foi necessária a inserção do substantivo “prédios” para esclarecer a mensagem. Outra interpretação é a de que “prédios” seria a tradução para “*bits*”, substantivo que define uma pequena porção de coisas. Nesse caso, a tradução estaria esclarecendo o que seriam as “coisas” em ruínas no centro da cidade.

A tradução do trecho segue na linha literal, com uma modificação na pontuação. No trecho negrito, enquanto o texto-fonte apresenta um traço para separar o comentário de Veronica (“ – *thanks*, Tom – “), Siqueira optou pelo uso de vírgulas. O uso dos traços está substituindo o uso de parênteses, recurso utilizado em outros momentos pela autora para mostrar um comentário a parte da personagem. Aqui, interpreta-se que o uso dos traços indica uma pausa longa, que dá destaque à ironia de Veronica. Já na tradução, apesar de a vírgula também indicar uma pausa, aqui temos a impressão dela ser uma pausa curta, que pode fazer com a ironia passe despercebida. Portanto, conclui-se que nesse excerto a tradução atenuou a ironia da personagem.

No excerto que segue, Veronica está falando sobre comprar a antiga casa da avó, fazer uma reforma e alugá-la por um tempo antes de vendê-la. Então ela pergunta a Liam se ele está de acordo com a ideia e descreve como o vê.

Quadro 23 – Excerto 19

O Encontro	<i>The Gathering</i>
<p>Ele parece o figurante de um filme. Está usando um terno marrom folgado que jamais usaria na vida real, e um boné por cima do jovem cabelo preto encaracolado. Seus olhos de um azul irlandês ficam franzidos nos cantos enquanto ele olha a noite. Não está sozinho. Há um outro homem mais adiante, há um menino parado num promontório; em cada pico e promontório há vigilantes assim parados, observando o mar.</p> <p>É como um anúncio de cerveja Guinness, mas ninguém se mexe. (p. 218)</p>	<p>He looks like an extra in a film. He is wearing a baggy brown suit, that he would never wear in real life, and a Paddy cap over his young curly black hair. His eyes of Irish blue crinkle at the corners as he looks out into the night. He is not alone. There is another man further up, there is a boy standing on a headland; at each peak and promontory these watchers stand, looking out to sea.</p> <p>It is like a Guinness ad, but no one moves. (p. 239)</p>

Fonte: elaborado pela autora.

Novamente, percebemos a predominância da tradução literal e também algumas discrepâncias na tradução, sendo que uma altera a mensagem do

texto-fonte. Começamos com a frase “*and a Paddy cap over his young curly black hair*”, cuja tradução foi “e um boné por cima do jovem cabelo preto encaracolado”. Um *Paddy cap* não é um boné, mas sim um chapéu plano com uma aba na frente, mais usado no século XX no Reino Unido. Nas pesquisas realizadas em plataformas na internet, concluiu-se que o termo que mais se assemelharia a “*paddy cap*” seria “boina”, muitas vezes complementada com o adjetivo “masculino” para diferenciar o modelo clássico francês do modelo irlandês.

Ao final do parágrafo, temos a frase “*at each peak and promontory these watchers stand, looking out to sea*”, traduzida por “em cada pico e promontório há vigilantes assim parados, observando o mar”. No texto em inglês, “*these*” refere-se ao homem e ao garoto que Veronica vê próximos a Liam e, portanto, ela vê cada um deles sobre um pico diferente, observando o mar. No entanto, a tradução possui um problema de coesão que nos leva a entender que os vigilantes são outras pessoas, espalhadas pelo local, que observam o mar.

O trecho em negrito é entendido como um sarcasmo da personagem, que tem como alvo de zombaria os comerciais da popular cerveja irlandesa Guinness. A cena que Veronica descreve parece ter uma atmosfera melancólica. Seu comentário sobre os comerciais da cerveja dão a entender que eles também são. Quanto à tradução de Siqueira, percebemos que ele acrescentou o substantivo “cerveja”, o que deixa claro aos/às leitores/as o que seria “Guinness”, caso não estejam familiarizados/as. Conclui-se que o sarcasmo está presente na tradução, uma vez que o comentário que quebra a descrição de Veronica não foi omitido. No entanto, sua compreensão depende do conhecimento do/a leitor/a sobre o estilo dos comerciais da cerveja. Apesar de entendermos que há uma brincadeira, no Brasil não vemos comerciais de TV dessa marca e, por isso, a falta de conhecimento sobre o assunto pode fazer com que o tom cômico do comentário se perca.

O próximo trecho encontra-se no capítulo trinta e sete do livro. Nele, a personagem conta sobre o velório de Liam na igreja, a recepção após o enterro e reflete sobre contar a família sobre o abuso sofrido pelo irmão. Percebemos que há sarcasmo no modo que Veronica fala sobre Bea e Mossie, como ocorre em demais momentos do livro, com diversos membros da família.

Quadro 24 – Excerto 20

O Encontro	<i>The Gathering</i>
Espero até estarmos no hotel e mesmo lá reluto em contar a notícia. Não posso entregá-la para Bea, dona de todos os Hegartys . Não posso expô-la à ironia de Ivor, nem à inteligência de Ita, nem às admiráveis habilidades gerenciais de Mossie . Preciso de uma criança para isso, ou uma criança adulta. (p. 226)	I wait until we are at the hotel, and even then I am reluctant to break the news. I can not hand it to Bea, the owner of all the Hegartys . I can't expose it to Ivor's irony, or Ita's intelligence, or Mossie's wonderful management skills . I need a child to do this, or a grown-up child. (p. 246)

Fonte: elaborado pela autora.

Percebe-se que a tradução é bastante literal, apenas com mudanças necessárias para se adequar à gramática da língua portuguesa. Podemos citar que o adjetivo “*wonderful*” não foi traduzido pelo correspondente comumente usado (“maravilhoso”) e que o adjetivo escolhido na tradução (“admiráveis”) não altera a mensagem ou o sarcasmo de Veronica. Também, nota-se que Siqueira preservou o itálico em “às admiráveis *habilidades gerenciais* de Mossie”, realce que indica a jocosidade na fala de Veronica.

Na última frase do excerto (“*I need a child to do this, or a grown-up child*”), podemos perceber uma omissão na tradução (“Preciso de uma criança para isso, ou uma criança adulta”). O verbo “fazer” é omitido, mas tal procedimento não compromete a mensagem presente na frase. A fala da personagem nos faz inferir que ela precisa de uma criança, de alguém com um certo nível de inocência, talvez, para realizar a tarefa de contar a família sobre o abuso de Liam. A ideia permanece na tradução de Siqueira, assim como a crítica e sarcasmo da personagem para com os/as irmãos/ãs.

O penúltimo trecho a ser analisado mistura sarcasmo e humor negro. No capítulo trinta e oito, Veronica escreve sobre o dia em que sua avó soube que Lambert Nugent havia falecido e sobre algumas reflexões feitas pela avó após a notícia. A personagem, em determinado momento, comenta sobre a alma de Nugent, afirmando que, na verdade, ele não tinha alma.

Quadro 25 – Excerto 21

O Encontro	<i>The Gathering</i>
<p>Se Ada acreditava em alguma coisa, era nessa persistência, que as pessoas podem chamar de alma.</p> <p>Nesse caso, Lambert Nugent não tinha alma, ou nenhuma alma que ela pudesse encontrar. (p. 233)</p>	<p>If Ada believed in anything she believed in this persistence, that other people might call the soul.</p> <p>In which case Lambert Nugent had none, or none that she could find. (p. 252)</p>

Fonte: elaborado pela autora.

A tradução de Siqueira foi literal, mas podemos perceber que no trecho em negrito não há a repetição do termo “*none*”, mas sim de “alma”. Percebe-se que Siqueira adicionou o substantivo “alma” à frase, deixando explícito o que Nugent não tinha. No texto-fonte, a informação não fica clara, mas compreendemos que “*none*” faz referência à alma, mencionada anteriormente. Quanto à tradução da frase completa, entende-se que, caso Siqueira tivesse traduzido “*In which case Lambert Nugent had none, or none that she could find*” por “Nesse caso, Lambert Nugent não tinha nenhuma alma, ou nenhuma alma que ela pudesse encontrar”, a repetição de “nenhuma alma” alongaria a frase e não estaria em total conformidade com a norma padrão da língua portuguesa, que tende a evitar a repetição de um mesmo termo e prefere o uso de sinônimo ou elemento coesivo. Irlandé Antunes (2010, p. 122) vê a repetição de palavras como um recurso que cumpre uma função textual, como produzir um efeito de ênfase, por exemplo, além de afirmar que tal recurso “não acontece por acaso e aleatoriamente”. Enright repete o termo “*none*”, portanto, pensa-se que a repetição também deve estar presente na tradução. “Alma”, então, talvez tenha sido o termo escolhido para manter o recurso existente no texto-fonte ou talvez para enfatizar o julgamento da personagem.

Interpretamos que o sarcasmo aqui não é sutil, enquanto o humor negro o é. Classificamos o humor negro nesse trecho uma vez que o escárnio de Veronica é direcionado a alguém que já está morto e porque indiretamente se aborda uma questão ligada ao catolicismo: todas as pessoas têm alma e, por sua alma e atitudes na terra, serão julgadas por Deus na hora da morte. O humor negro, no entanto, pode passar despercebido em uma leitura menos atenta. Conclui-se que a tradução mantém o sarcasmo de Veronica e que a percepção do humor negro depende da atenção e interpretação do/a leitor/a.

O último trecho aqui analisado está no mesmo capítulo e apresenta as mesmas características trazidas no excerto anterior: sarcasmo e humor negro.

Quadro 26 – Excerto 22

O Encontro	<i>The Gathering</i>
<p>Às vezes, Ada sentia que ele queria os biscoitos mais do que queria o aluguel, tal a boca que tinha para doces. Era tão criança. Talvez fosse esse o segredo: o fato de que ele tinha apenas e sempre cinco anos de idade. Ou dois. Ah, Nolly May. Uma certa mãe tinha muita coisa a explicar, ela pensa. O Senhor tenha piedade de sua alma (se Ele conseguir encontrar uma alma). (p. 233)</p>	<p>Sometimes Ada felt he wanted the biscuits more than he wanted the rent, he had such a sweet tooth. He was such a child. Maybe that was the secret – the fact that he was only and ever five years old. Or two. Oh, Nolly May. Some mother had a lot to answer for there, she thinks. The Lord have mercy on his soul (if He could find it). (p. 253)</p>

Fonte: elaborado pela autora.

Siqueira permanece na linha da tradução literal, no entanto, podemos citar algumas pequenas alterações realizadas por ele no texto-alvo. O trecho “*he had such a sweet tooth*” foi traduzido por “tal a boca que tinha para doces”, que, apesar de estar gramaticalmente correta, pode trazer certo estranhamento. Em inglês, o substantivo “*sweet tooth*” serve para definir uma pessoa que gosta muito de comer alimentos doces, como bolachas e chocolate⁷². Apesar de não haver no português uma palavra com mesmo sentido, acredita-se que o uso da palavra “gosto” serviria para passar a mensagem e não trazer estranhamentos ao/à leitor/a. Mais adiante no trecho, podemos perceber que o travessão foi substituído por dois pontos. Os dois pontos, na língua portuguesa, têm como uma das funções esclarecer uma informação que foi enunciada anteriormente (CUNHA, LINDLEY, 2017, p. 669) e, na língua inglesa, pode ser substituído pelo travessão para contemplar a mesma função. Sendo assim, a substituição efetuada por Siqueira adequou a passagem ao sistema-alvo.

Ao final do excerto, temos a frase “*The Lord have mercy on his soul (if He could find it)*”, traduzida por Siqueira por “O Senhor tenha piedade de sua alma (se Ele conseguir encontrar uma alma)”. Nota-se que a grafia de “*Lord*” e “*He*” com a primeira letra maiúscula em referência a Deus é mantida na tradução

⁷² <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/sweet-tooth>. Acessado em 12/01/2021.

(“Senhor” e “Ele”). Siqueira também manteve os parênteses que indicam o comentário sarcástico de Veronica. É justamente nele que se percebe uma alteração feita pelo tradutor. Enquanto no texto-fonte o pronome “*it*” faz referência à palavra “*soul*”, anulando a necessidade de repeti-la posteriormente, na tradução, Siqueira optou por repetir a palavra “alma” e acrescentar “uma”. A repetição de “alma” pode levar a uma sensação de estranhamento na leitura, já que, como mencionado na análise do trecho 21, as repetições tendem a ser evitadas na língua portuguesa. A repetição e acréscimo não afetam a compreensão do sarcasmo da personagem, que está indicado pelo uso dos parênteses e o contexto de escárnio direcionado a Nugent. Pode ser interpretado, também, que o acréscimo de “uma” traz um leve realce ao sarcasmo, pois pode dar a entender que Deus terá certo trabalho procurando a alma de Nugent.

Ao final desta análise, é possível perceber que Siqueira optou predominantemente por uma tradução literal, muitas vezes seguindo a exata ordem da sintaxe da língua inglesa. Em determinados momentos, notou-se que esse procedimento fez com que a sutileza da ironia e do sarcasmo da personagem quase não fossem percebidos na tradução. Em outros excertos, percebemos que algumas escolhas tradutórias modificaram a mensagem do texto-fonte e, em um caso, um equívoco por parte do tradutor acabou por apagar a ironia do trecho. Apesar das alterações apontadas, características que indicavam ironia e sarcasmo, como o uso de parênteses ou itálico, foram mantidas na tradução.

Como discutido no referencial teórico, a percepção da ironia e do sarcasmo depende principalmente do contexto e cultura no qual são apresentados e, portanto, também da cognição do/a leitor/a. Isso é bastante perceptível principalmente nos excertos em que Veronica faz referência à religião, que tem grande influência nos costumes da sociedade irlandesa. Reitera-se, então, a importância de um conhecimento prévio sobre a cultura do texto-fonte e uma leitura atenta por parte do/a leitor/a, para que não se deixem passar as nuances de um texto literário.

Conclui-se, também, que assim como na análise macroestrutural, a análise microestrutural demonstrou que a tradução de Siqueira é adequada, de

acordo com o postulado por Toury (2012). O teórico afirma que a tradução está “adequada” quando as escolhas tradutórias levam em consideração as normas e o contexto do sistema-fonte e é “aceitável” quando segue as normas e contexto do sistema-alvo. A seguir, finalizaremos o capítulo com a análise do último nível apresentado na metodologia de Lambert e Van Gorp (2011).

4.4 CONTEXTO SISTÊMICO

Lambert e Van Gorp (2011) afirmam que no último nível de análise, os níveis macro e micro, texto e teoria, devem ser contrapostos, para que se possam identificar possíveis dificuldades tradutórias do/a tradutor/a. Também, podem ser apontadas relações intersistêmicas e intertextuais e poderão ser delimitadas as normas tradutórias utilizadas na cultura de chegada.

Como mencionado na seção 3.2, *The Gathering* foi lançado no Reino Unido no ano de 2007, meses antes da crise financeira iniciar-se nos Estados Unidos e se instaurar gradualmente em países ao redor do mundo. Tal crise acabou com o período denominado Tigre Celta na Irlanda, retratado no livro como já apontamos. No Brasil, a obra foi lançada no ano seguinte, 2008. No entanto, o país ainda não mostrava sinais de estar sendo afetado por tal crise e apenas em 2009 o governo tomou medidas para que a economia não fosse tão atingida (FREITAS, 2020). Enquanto a Irlanda reorganizava sua política e economia para contornar a situação, o Brasil estava em ascensão, com políticas inclusivas, incentivos na educação e ciência e desenvolvendo boas relações internacionais (FREITAS, 2020). Todo esse contexto político e econômico pelo qual o Brasil passava na época da publicação não foi determinante para a compra dos direitos autorais da obra para tradução ou sua comercialização no Brasil. Como foi percebido na seção sobre a recepção da obra no país, questões relacionadas à crise não foram abordadas em resenhas ou em entrevistas com a autora e concluiu-se que a obra provavelmente só foi traduzida aqui devido ao destaque recebido por Enright após ter ganhado o prestigiado prêmio britânico.

Ao retomar o que foi analisado nas seções anteriores, podemos concluir que a estrutura da tradução é bastante similar à do livro em inglês. A quantidade de capítulos e até a estrutura dos diálogos mantiveram-se como na obra em

inglês. Na seção em que analisamos os dados preliminares, destacamos que a arte da capa foi a mesma, com pequenas alterações feitas na edição brasileira. Vale ressaltar que as adequações realizadas no corpo do texto foram voltadas à diagramação escolhida pela editora Alfaguara, como o uso de travessões para demarcar diálogos e as três primeiras palavras de cada capítulo não estarem grafadas em maiúsculas. Ainda nos dados preliminares, foi interessante perceber que Siqueira acrescentou quatro notas de rodapé em sua tradução. Como discutido na seção, esse recurso é pouco utilizado pelo mercado editorial na tradução de livros literários, porém, de acordo com o tradutor, a editora não se opôs ao uso do recurso. Foi percebido que apenas uma nota foi usada para explicar um termo sem correspondentes na língua portuguesa, enquanto as demais foram utilizadas para prover informações a título de curiosidade, que não afetaram o conteúdo e compreensão da obra.

Ao compararmos o que foi encontrado nos níveis macro e microestruturais, podemos concluir que em ambos Siqueira seguiu a linha da tradução literal, sua preferência. Portanto, a hipótese de que o tradutor manteria uma coerência nas escolhas tradutórias em ambos os níveis foi comprovada. No entanto, é importante ressaltar que esta pesquisa teve como foco a análise do nível microestrutural e, por consequência, a análise macroestrutural foi breve e pode não ter abordado pontos que seriam interessantes para a discussão e que trariam novas percepções e conclusões sobre o projeto tradutório de Siqueira.

Apesar da tendência à tradução literal, em ambos os níveis também foi possível perceber alterações nos tempos verbais utilizados, algumas reestruturações frasais para adequação à gramática da língua portuguesa e até acréscimos para garantir a compreensão do/a leitor/a. Entretanto, algumas alterações acabaram por alterar a mensagem de certos excertos, o que consequentemente afetou a compreensão da ironia e do sarcasmo, tornando as figuras de linguagem mais sutis do que no texto-fonte ou apagando-as. Podemos relembrar o excerto 05, cuja tradução apagou o fato de que Verônica já não vê as coisas de acordo com o “mundo dos Hergatys” e usa isso para zombar de sua irmã, ou o excerto 11, no qual houve um equívoco na tradução do termo “who”. A análise microestrutural também reforçou a noção de que, em diferentes excertos, é necessário que exista o mínimo de conhecimento por parte do/a

leitor/a sobre a história e cultura da Irlanda, pois há trechos cuja ironia e sarcasmo estão presentes nas referências culturais do país. Podemos citar o excerto 12, cuja passagem faz menção às percepções entre irlandeses e ingleses e faz alusão ao conturbado relacionamento histórico entre os dois países.

Os Estudos Descritivos da Tradução incentivam o/a pesquisador/a a analisar obras pensando no sistema cultural na qual foram traduzidas e ir além da mera comparação linguística e textual que é usualmente feita. Além de buscar compreender o projeto tradutório seguido pelo/a profissional, a metodologia de análise proposta por essa teoria nos possibilita olhar os padrões e normas tradutórias do sistema-alvo, que influenciam as escolhas de diversos/as tradutores/as. Nesta pesquisa, a metodologia foi adaptada para se adequar ao objetivo de dar foco às passagens que continham ironia e sarcasmo, característica presente nas obras de Enright, mas pouco discutidas em análises de seus trabalhos, além de levarmos em consideração o tempo para conclusão da pesquisa.

Uma vez que as análises dos dados preliminares e macroestruturais foram análises mais abrangentes e a análise microestrutural teve como foco apenas uma característica da autora, a conclusão a que chegamos com os dados levantados é a de que o projeto tradutório de Siqueira encontra-se adequado, voltado ao sistema-fonte, de acordo com o postulado pela teoria. Contudo, como afirmam Lambert e Van Gorp, sempre haverá incongruências ao classificar a obra na dicotomia “aceitável” e “adequada”, de Toury. Os teóricos explicam que “[e]nquanto, digamos, as características estilísticas de uma determinada tradução podem ser principalmente orientadas para o sistema-alvo, suas referências socioculturais podem ainda ser extraídas do texto-fonte” (LAMBERT; VAN GORP, 2011, p. 213).

Isso é exatamente o que percebemos na tradução de *O Encontro*. Para chegar a essa conclusão, consideramos que Siqueira manteve as referências socioculturais irlandesas em sua tradução e em determinados momentos até seguiu a sintaxe da língua inglesa, o que pode trazer certo estranhamento na leitura. Já as modificações percebidas foram, em sua maioria, relacionadas ao sistema linguístico da língua portuguesa e aos padrões editoriais da Alfaguara e

não necessariamente afetaram as referências culturais da obra ou seu tema principal. Especificamente pensando na compreensão e percepção de ironia e sarcasmo, em alguns momentos essa adaptação da língua acabou sim por atenuar mais ainda as figuras de linguagem. No entanto, a análise também reforça o que foi dito pelos estudiosos de humor na tradução: a compreensão das figuras de linguagem e, conseqüentemente, do humor dependem do contexto no qual se apresentam, conhecimento prévio sobre questões culturais e da cognição do/a receptor/a da mensagem. Lembrando que, muitas vezes, por mais que existam tentativas de manter o humor, ele não necessariamente existirá para a cultura-alvo devido ao nível de conhecimento e proximidade entre as culturas envolvidas.

Pode-se concluir também que o contexto sistêmico brasileiro do final da primeira década dos anos dois mil não teve grande influência para a tradução e comercialização da obra. Como vimos na seção que discorre sobre a recepção da obra no Brasil, muito provavelmente a tradução foi feita devido ao destaque que Enright teve ao ganhar o *Booker Prize*, o que lhe rendeu um convite para vir ao país, para a FLIP. Outro ponto que podemos destacar é que as obras que a autora tem traduzidas aqui foram publicadas após ela ter ganhado o prêmio, ou seja, seus primeiros romances e contos permanecem sem tradução para o português brasileiro. Isso nos faz inferir que o mercado editorial brasileiro, para traduções, vai em busca de obras internacionais que estão em grande destaque e que tem chances de ser um *best-seller* no país, mas isso não garante que demais títulos de tal autor/a sejam traduzidos e comercializados posteriormente.

Com o que foi analisado até o momento, acreditamos não ser possível afirmar quais são as normas tradutórias seguidas no nosso sistema, uma vez que apenas um tradutor e uma obra foram analisadas. No entanto, levando em consideração que o tradutor possui um vasto número de títulos traduzidos e publicados em diferentes editoras, conjectura-se aqui que o mercado editorial brasileiro está de acordo com traduções literais que almejam passar a ideia de que a obra não é uma tradução em si, mesmo que o/a tradutor/a deixe as marcas culturais estrangeiras, pois a leitura se torna fluida a ponto de o/a leitor/a sentir que a obra foi escrita em português brasileiro. Uma tradução literal, todavia, não implica em um trabalho descuidado, porém pode acarretar em frases que

causem estranhamento durante a leitura ou que atenuem características do/a autor/a. É importante lembrar que não há apenas um modo correto nem possível de fazer uma tradução e que, cada obra, de acordo com suas especificidades, levará o/a tradutor/a a escolher o(s) melhor(es) método(s).

Após a recapitulação de toda a análise realizada aqui, a conclusão retomará as perguntas de pesquisa e a hipótese inicial, respondendo-as objetivamente.

5. CONCLUSÃO

O objetivo desta pesquisa foi analisar descritivamente a tradução da obra *The Gathering*, de Anne Enright, dando foco às passagens que contêm ironia e sarcasmo, características nas obras da autora. Almejou-se observar se as escolhas tradutórias de José Rubens Siqueira, tradutor da obra, mantiveram ou não as figuras de linguagem em sua tradução para o português brasileiro. Além disso, a hipótese levantada inicialmente foi a de que a análise da tradução demonstraria consistência nas escolhas tradutórias para os níveis macro e microestruturais da obra.

O arcabouço teórico que embasou a análise foi a teoria dos Estudos Descritivos da Tradução, explicada por Gideon Toury (2012), e o modelo de análise proposto por José Lambert e Hendrik Van Gorp (2011). Os teóricos defendem que a análise tradutória deve estar focada no sistema-alvo, uma vez que esse é o sistema que define os procedimentos e normas que o/a tradutor/a deveria seguir em seu projeto tradutório. Já para compreender o que caracteriza a ironia e o sarcasmo, levamos em consideração teóricas como Marta Mateo (2010) e Marta Rosas (2003), que explicam que a percepção da ironia e do sarcasmo dependem do contexto no qual se apresentam. Ademais, de acordo com os teóricos da psicologia, Rod Martin e Thomas Ford (2018), a compreensão das figuras de linguagem depende da cognição da pessoa que recebe a mensagem.

Para a conclusão desta dissertação, as perguntas de pesquisa apresentadas na introdução serão revisitadas e respondidas em sequência, buscando esclarecer o que foi encontrado na análise. A primeira pergunta feita foi: “Como o tradutor lidou com as passagens que apresentam ironia e sarcasmo na tradução da obra?”. Após a análise de 22 excertos dos 168 encontrados na obra, podemos concluir que o tradutor optou por uma tradução literal do livro, fazendo ajustes gramaticais quando necessário, mas também mantendo a ordem de sintaxe da língua inglesa em algumas passagens. O tradutor também manteve sinais no texto que serviam para indicar as figuras de linguagem, como o uso do itálico, parênteses ou travessão. Vale lembrar que, em comunicação pessoal realizada com o tradutor, Siqueira afirmou não ter encontrado grandes problemas tradutórios na obra de Enright.

A segunda pergunta de pesquisa foi: “Dentre os procedimentos tradutórios propostos por Vinay e Dalbernet (2000), qual foi o mais utilizado para realizar a ‘manutenção’ das características do texto-fonte na tradução da obra? Quais as implicâncias dos usos desses procedimentos na percepção da ironia e do sarcasmo?”. Para a primeira parte da pergunta, apesar de termos encontrado passagens que caracterizam transposição e modulação, concluiu-se que o procedimento tradutório mais utilizado por Siqueira foi a tradução literal. De acordo com o tradutor, esse procedimento é sim o mais utilizado por ele, uma vez que Siqueira acredita que o/a tradutor/a deve ser fiel ao que o/a autor/a trouxe em seu texto.

Quanto às implicâncias do uso da tradução literal, pode-se concluir que, ao analisar o contexto e a frase que continha ironia ou sarcasmo, muitas vezes as figuras de linguagem foram atenuadas, ficando mais sutis se comparadas ao texto-fonte e, conseqüentemente, podendo passar despercebidas na leitura. É importante lembrar que estudiosos/as do humor, da tradução do humor e das neurociências ressaltam que o contexto no qual o humor é apresentado e a cognição do/a leitor/a são de grande importância para sua compreensão. Levando em consideração que a autora usa as figuras de linguagem de modo bastante sutil, uma leitura desatenta resultará na não percepção delas. Vale lembrar que a pesquisa não teve como intuito fazer julgamentos de valor do trabalho de Siqueira, mas sim compreender como a tradução afetou as características de escrita da autora.

A terceira pergunta foi: “Através da análise e comparação entre macro e micronível, pode-se classificar a tradução da obra como “aceitável” ou “adequada”, conforme postulado por Toury (2012)?”. De acordo com o que foi postulado pelo teórico, a tradução realizada por Siqueira pode ser classificada como “adequada”, ou seja, voltada ao sistema-fonte. Toury explica que uma tradução será classificada como “adequada” quando as escolhas tradutórias levarem em consideração as normas e o contexto do sistema-fonte e será “aceitável” quando seguir as normas e contexto do sistema-alvo. Lembramos que Lambert e Van-Gorp (2011) afirmam que sempre haverá incongruências para essa classificação da tradução e que, por isso, devem ser levadas em consideração as referências socioculturais predominantes. Desse modo,

percebemos que Siqueira manteve as referências socioculturais da Irlanda, país no qual a história se desenrola, e as adequações realizadas pelo tradutor são referentes a gramática da língua portuguesa e também a padronização editorial seguida pela Alfaguara – questões essas que não influenciaram o contexto no qual a história se apresenta e a estrutura geral do texto-fonte. Em comunicação pessoal realizada com o tradutor, ele afirmou que preza pelo respeito ao/a autor/a da obra, então busca manter as referências trazidas por ele/ela. Siqueira afirma que em situações em que determinada referência cultural pode não ser compreendida pelo público brasileiro, o tradutor busca fazer uma breve explicação no texto ou, como último recurso, utiliza uma nota de rodapé explicativa.

A quarta e última pergunta de pesquisa foi: “Como se deu a recepção da obra no Brasil?”. Apesar da visita que a autora fez ao Brasil em 2009 para participar da Feira Literária Internacional de Paraty, pouco foi encontrado sobre sua obra. Como mencionado anteriormente, após as pesquisas concluiu-se que o destaque que a autora teve foi consequência dela ter ganhado o prêmio *Man Booker Prize*. Nos artigos acadêmicos encontrados com foco na autora, observamos que há análises e comparações dos aspectos literários de diferentes romances e contos publicados por Enright, mas não havia, até então, um estudo sobre a tradução das suas obras para o português do Brasil. Quanto à tradução realizada por Siqueira, percebemos que o nome do tradutor mal foi citado no material encontrado, o que reforça a visão de que o trabalho do/a tradutor/a não é devidamente reconhecido em nosso país.

Podemos concluir, portanto, que a hipótese de que Siqueira manteve-se constante em suas estratégias tradutórias nos níveis macro e microestruturais mostrou-se verdadeira. No nível macroestrutural, o tradutor demonstrou optar por uma tradução literal da obra, muitas vezes seguindo a sintaxe da língua inglesa, o que se repetiu na análise microestrutural, nos excertos que contêm ironia e sarcasmo. Em comunicação pessoal, o tradutor afirmou que seu processo tradutório é voltado para a tradução literal e que busca ser fiel ao/a autor/a, pois ele acredita ser necessário respeitar as escolhas feitas por ele/a, e e seu estilo de escrita.

No entanto, foi possível perceber que em alguns momentos a tradução literal não foi o suficiente para que a ironia e o sarcasmo fossem percebidos na tradução de determinados trechos. Refletindo sobre a afirmação de Siqueira sobre ser fiel ao/à autor/a, conjectura-se se o próprio tradutor não estava inteiramente ciente do uso das figuras de linguagem utilizadas por Enright. Discutimos na seção da autora e no início da subseção de ironia e sarcasmo que Enright faz uso delas de modo bastante sutil. Também argumentamos que seria necessária uma leitura mais calma e atenta para percebê-las, tanto nas obras da autora quanto no dia a dia, pois é necessário uma combinação de fatores para total compreensão. Sabe-se que o tradutor teve um tempo estipulado para realizar a tradução, que ele não conhecia outros trabalhos da autora antes do contato com *The Gathering* e que ele não faz uma leitura completa do texto-fonte antes de iniciar sua tradução, apenas em segundo momento. Sendo assim, infere-se que Siqueira não estava plenamente consciente do uso das figuras de linguagem em diferentes momentos da história, o que refletiu em seu trabalho final.

Acredita-se que uma limitação da pesquisa foi a impossibilidade de comparar a tradução que Siqueira fez para *The Gathering* com a tradução que fez para outra obra de Enright, *The Green Road*, ou até mesmo com outras de suas traduções. Lambert e Van Gorp (2011) ressaltam a importância de fazer essas comparações para melhor delimitação do projeto tradutório que domina o sistema. A justificativa para tal limitação é a falta de tempo hábil para realizar as comparações entre diferentes obras e o objetivo da pesquisa, cujo foco era a análise microestrutural. Acredita-se que a entrevista realizada com Siqueira ajuda a suprir um pouco da lacuna, porém outra pesquisa, com outro foco, determinaria melhor as possíveis normas tradutórias no sistema brasileiro.

Como sugestões de pesquisas futuras, deixo aqui algumas: a primeira seria uma análise descritiva com foco na macroestrutura da obra, visto que a que realizamos aqui foi breve. A segunda sugestão seria relacionada às escolhas tradutórias dos tradutores da autora no Brasil. Das três obras de Enright que foram traduzidas para o português brasileiro, uma foi traduzida por uma mulher. Questiona-se se não seria interessante comparar as duas traduções para analisar como a tradutora lidou com as mesmas figuras de linguagem. Uma

terceira sugestão seria a de analisar as traduções tendo como foco a representação da mulher em cada obra ou outras características estilísticas de Enright, como a combinação de diferentes gêneros textuais (jornalístico, histórico, ficção, etc.) ou suas escolhas lexicais. Além disso, seria proveitoso realizar traduções comentadas das obras da autora para, futuramente, publicá-las e disseminar seu conteúdo em nosso mercado editorial. Recentemente fomos informadas sobre o projeto *Translating Anne Enright*⁷³, realizado pela Associação Europeia de Estudos Irlandeses (EFACIS). O projeto almeja disseminar a literatura da autora pela Europa e pelo mundo através da tradução comentada de dois textos, disponibilizados pela autora, para diferentes línguas. Um livro com as traduções será futuramente publicado e será lançado em um colóquio que homenageará Anne Enright e demais autoras irlandesas em setembro de 2022.

Espera-se que, após todos os apontamentos e explicações aqui feitos, o objetivo de disseminar a literatura de Enright também tenha se concretizado, não só para questões tradutórias, mas também para a área da Literatura, dos Estudos Feministas e Estudos Irlandeses. E que essa pesquisa incentive demais colegas da área a explorarem diferentes facetas da literatura mundial, no campo dos Estudos da Tradução e em seus/suas autores/as de preferência.

⁷³ Site de acesso: <https://enright.efacis.eu/>.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Irlandé. **Análise de textos**: fundamentos e práticas. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

ÁLVAREZ, Román; VIDAL, M. Carmen-África. Translating: A Political Act. In: ÁLVAREZ, Román; VIDAL, M. Carmen-África. **Translation, Power, Subversion**. Cleveland/bristol/adelaide: Multilingual Matters Ltd, 1996. p. 1-9.

BASSNETT, Susan. The Meek or The Mighty: Reappraising de Role of the Translator In: ÁLVAREZ, Román; VIDAL, M. Carmen-África. **Translation, Power, Subversion**. Cleveland/bristol/adelaide: Multilingual Matters Ltd, 1996. p.11-24;

BASSNETT, Susan. **Translation studies**. 3. ed. New York: Routledge, 2002;

BATTEL, Róisín Ní Mháille. Ireland's "Celtic Tiger" Economy. **Science, Technology, & Human Values**, [s.l.], v. 28, n. 1, p. 93-111, jan. 2003. SAGE Publications. <http://dx.doi.org/10.1177/0162243902238497>. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0162243902238497>. Acesso em: 13 jun. 2020.

BOOKERPRIZE. 2019. Disponível em: <https://thebookerprizes.com/>. Acesso em: 20 mar. 2020;

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012;

BRITISH COUNCIL, **Anne Enright**. 2019. Disponível em: <https://literature.britishcouncil.org/writer/anne-enright>. Acesso em: 20 mar. 2020;

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário da Análise do Discurso**. 3ªed. São Paulo. Ed. Contexto. Coord. de tradução: Fabiana Komesu, 2004;

CHAVES, Teresa. **Busca pela palavra impulsionou a escritora irlandesa Anne Enright**. 2009a. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2009/06/578788-busca-pela-palavra-impulsionou-a-escritora-irlandesa-anne-enright.shtml>. Acesso em: 30 ago. 2020.

CHAVES, Teresa. **Anne Enright explora hoje na Flip a sensualidade da mulher irlandesa**. 2009b. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2009/07/590726-anne-enright-explora-hoje-na-flip-a-sensualidade-da-mulher-irlandesa.shtml>. Acesso em: 30 ago. 2020.

CHERUBIN, Sebastião. **Dicionário de Figuras de Linguagem**. São Paulo. Pioneira, 1989;

CHIARO, Delia. **Translation, Humour and Literature: Translation and Humour** e: Continuum, 2010 (University of Leeds, UK);

CONDE, Miguel. **Flip 2009: plateia sonolenta para Anne Enright Salter**. 2009. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/flip-2009-plateia-sonolenta-para-anne-enright-salter-201964.html>. Acesso em: 30 ago. 2020.

CORDELLINO, Pablo Soto. **Notas do Tradutor em uma tradução comentada e anotada de Casa Velha, de Machado de Assis, para o espanhol**. 2017. 369 f. Tese (Doutorado) - Curso de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/178970/347998.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 10 set. 2020.

CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. **Nova gramática do português contemporâneo**. 7. ed. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2017.

DELL'AMICO, Carol. Anne Enright's *The Gathering*: trauma, testimony, memory. **New Hibernia Review**, Baltimore, v. 14, n. 3, p. 59-73, 2010;

DOWNUM, Denell. Learning to live: Memory and the Celtic Tiger in novels by Roddy Doyle, Anne Enright, and Tana French. **New Hibernia Review**, v. 14, n. 3, p. 76-92, 2015;

ENRIGHT, Anne. **The Gathering**. Londres: The Random House Group. 2007;

ENRIGHT, Anne. **O encontro**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2008. 248 p. Tradução de José Rubens Siqueira.

ENRIGHT, Anne. Irish Writers in America: Anne Enright. Cunytv75, 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5mc9qarAy_0. Acesso em: 20 mar. 2020;

ENRIGHT, Anne. Interview with Anne Enright, Booker Prize Winner. Höskolan Dalarna, 2003. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=okr9xdfJ5e4>. Acesso em: 20 mar. 2020;

EVEN-ZOHAR, Itamar. "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem". In: James S. Holmes, José Lambert & Raymond van den Broeck (eds.) **Literature and Translation**. Leuven: Acco, 1978, pp. 117-127;

EUFRAUSINO, Caroline Moreira. Movimentos feministas e o conto de Anne Enright: feminist movements and Anne Enright's short stories. **Porto das Letras**, v. 2, p. 28-38, 09 ago. 2016;

FIRMINO, Marylin Lima Guimarães. **De Deaf Sentence a Surdo Mundo: Diálogos entre teorias e práticas da tradução**. 2013. 138f. Dissertação

(Mestrado em Linguística Aplicada). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/269518>. Acesso em 06 nov. 2020.

FITZGERALD, Garret. **What caused the Celtic Tiger phenomenon?** 2007. Disponível em: <https://www.irishtimes.com/opinion/what-caused-the-celtic-tiger-phenomenon-1.950806>. Acesso em: 20 abr. 2020;

FLOTOW, Luise Von. **Translation and gender: translating in the 'era of feminism'**. Manchester: St. Jerome Publishing, 1997;

FREITAS, Bruno Alexandre. **Crise financeira de 2008: você sabe o que aconteceu?**. 2020. Disponível em: <https://www.politize.com.br/crise-financeira-de-2008/>. Acesso em: 14 jan. 2021.

GIESEKING, Jen. "Queer Theory.". In: PARRILLO, V.N.; ANDERSEN, M.; BEST, J.; KORNBLUM, W.; RENZETTI, C.M.; ROMERO, M. **Encyclopedia of Social Problems**. Thousand Oaks, Ca: Sage Publications, 2008. p. 737-738.

GLOBO, Rede. **'Antígona 2084': tragédia de Sófocles se passa em um futuro apocalíptico**. 2013. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/globoteatro/reportagens/noticia/2013/11/antigona-2084-tragedia-de-sofocles-se-passa-em-um-futuro-apocaliptico.html>. Acesso em: 22 nov. 2020.

GRAY, Jack C.. Irony: a practical definition. **College English**, [s.l.], v. 21, n. 4, p. 220-222, jan. 1960. JSTOR. <http://dx.doi.org/10.2307/372932>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/372932>. Acesso em: 14 jul 2020;

GUBANOV, Nikolay I.; ROKOTYANSKAYA, Ludmila. Factors of Black Humor Popularity. **Advances In Social Science, Education And Humanities Research**, Paris, v. 283, n. -, p. 379-383, nov. 2018. Disponível em: <https://www.atlantis-press.com/proceedings/cesses-18/25906537>. Acesso em: 09 out. 2020.

HALLIDAY, Michael. **An Introduction to Functional Grammar**. 2. ed. Londres: Edward Arnold, 1994;

HALLIDAY, Michael. Towards a theory of good translation. In: STEINER, Erich; YALLOP, Colin (org.). **Exploring Translation and Multilingual Text Production: beyond content**. Beyond Content. Berlin: Mouton de Gruyter, 2001. p. 13-18.

HICKEY, Kate. **Remembering Mary Raftery: Irish journalist who exposed child abuse in Ireland**. 2020. Disponível em: <https://www.irishcentral.com/roots/history/mary-raftery-death>. Acesso em: 29 abr. 2020.

INGMAN, Heather. **Twentieth-Century Fiction by Irish women: Nation and Gender**. Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2007;

KENNEDY, Al. **The din within**: Anne Enright's *The Gathering* brilliantly delineates the wonder and horror of love, says Al Kennedy. 2007. Disponível em:
<https://www.theguardian.com/books/2007/apr/28/featuresreviews.guardianreview17>. Acesso em: 12 abr. 2020;

KLEY, Edinara. **José Rubens Siqueira, autor de peça montada em Florianópolis, critica o teatro do real**. 2014. Disponível em:
<https://ndmais.com.br/entretenimento/jose-rubens-siqueira-autor-de-peca-montada-em-florianopolis-critica-o-teatro-do-real/>. Acesso em: 28 abr. 2020;

KORNAK, Jacek. **Queer as a Political Concept**. 2015. 211 f. Tese (Doutorado) - Curso de Gender Studies, Department Of Philosophy, History, Culture And Art Studies, University Of Helsinki, Helsinki, Finlândia, 2015.

LACAPRA, Dominick. Trauma, Absence, Loss. **Critical Inquiry**, Chicago, v. 25, n. 4, p. 696-727, jun. 1999. Disponível em:
<https://www.jstor.org/stable/1344100>. Acesso em: 16 jun. 2020;

LAMBERT, J., VAN GORP, H. Sobre a descrição de traduções. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres e Lincoln P. Fernandes. In: GUERINI, A., TORRES, M. C., COSTA, W. (org.). **Literatura e tradução: textos selecionados de José Lambert**. Vários tradutores. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011, p. 197-211;

LEE, Christopher J.; KATZ, Albert N.. The Differential Role of Ridicule in Sarcasm and Irony. **Metaphor And Symbol**, United States, v. 13, n. 1, p. 1-15, mar. 1998. Disponível em: DOI: 10.1207/s15327868ms1301_. Acesso em: 08 out. 2020

MARTIN, Rod A.; FORD, Thomas E.. **The Psychology of Humor: An Integrative Approach**. 2. ed. Estados Unidos: Academic Press Elsevier, 2018. 538 p.

MASOTTA, Rachel M. (2019) "My Brother's Ghost": Child Exploitation in Anne Enright's *The Gathering*. **The Graduate Review**, 4, 59-64. Available at:
https://vc.bridgew.edu/grad_rev/vol4/iss1/12. Acesso em: 26 mar 2020

MATEO, Marta. **A tradução da ironia**. Cadernos de Tradução, v. 25, n. 1, 2010. Disponível em:
<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2010v1n25p197/22234>. Acesso em: 28 abr. 2020;

MENDES, Vinicius. **'Junho de 2013 é um mês que não terminou', diz socióloga**. 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-44310600>. Acesso em: 01 dez. 2020.

MOLONEY, Caitriona. Re-imagining women's history in the fiction of Éilís Ní Dhuibhne, Anne Enright, and Kate O'Riordan. **Postcolonial Text**, v. 3, n. 3, 2007. Disponível em: <https://www.postcolonial.org/index.php/pct/article/view/709/459>. Acesso em: 25 abr. 2020;

MOLONEY, Caitriona, THOMPSON, Helen. **Irish women writers speak out: voices from the field**. Syracuse: Syracuse UP, 2003;

MUNDAY, Jeremy. **Introducing translation studies: theories and applications**. 2. ed. Nova York: Routledge, 2001;

MURRAY, Christopher. Introdução. In: MURRAY, Christopher. **Twentieth-century Irish Drama: Mirror up to nation**. Manchester: Manchester University Press, 1997. p. 1-12.

NIDA, Eugene. **Toward a science of translating**. Leiden: E. J. Brill, 1964.

O'REILLY, Elizabeth. **Anne Enright**. 2019. Disponível em: <https://literature.britishcouncil.org/writer/anne-enright>. Acesso em: 20 mar. 2020;

ODDENINO, Ilaria. Personal Wounds, National Scars. Reflections on Individual and Cultural Trauma in Anne Enright's *The Gathering*. **A Journal of Irish Studies**, 2010;

PALMER, Jerry. **Taking Humour Seriously**. Londres: Routledge, 1994. 203 p.

PAWLICKI, Marek. Memory and Manipulation in Irish literature: a study of selected works by Colm Tóibín and Anne Enright. **Kultura I Polityka**. p. 17-28., 2015;

PEN, Marcelo. **Livro segue sinais de destruição em tentativa de revisão familiar**: obra vencedora do booker prize lança pistas de passado de que nem a narradora tem certeza. Obra vencedora do Booker Prize lança pistas de passado de que nem a narradora tem certeza. 2008. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1907200821.htm>. Acesso em: 30 ago. 2020.

PERES et al. Promovendo resiliência em vítimas de trauma psicológico. **Revista de Psiquiatria do Rio Grande do Sul**, São Paulo, v. 27, n. 2, maio/ago. 2005;

PINTO, Júlio Pimentel. **O encontro, de Anne Enright**. 2008. Disponível em: <https://paisagensdacritica.wordpress.com/2008/11/23/o-encontro-de-anne-enright/>. Acesso em: 30 ago. 2020.

PYM, Anthony. Descrições. In: **Explorando Teorias da Tradução**. 1 ed. São Paulo. Perspectiva, 2017. Pgs 131 – 174. Tradução de Rodrigo Borges de Faveri, Claudia Borges de Faveri e Juliana Steil;

RIECHE, Adriana Ceschin. O conceito de equivalência e sua relação com a localização de software. **Tradução e Comunicação**, v. 15, p. 1-12, jul. 15. Disponível em: <https://seer.pgsskroton.com/traducom/article/view/2168>. Acesso em: 23 jul. 2021.

ROBIN, Thierry. Anne Enright's short fiction: "Post-Freudian and Post-Feminist and, of Course (three cheers!), Post-Nationalist"? **Journal of The Short Story in English**. p. 171-193. out. 2014;

ROCHA, Sibila. Suplementos Jornalísticos e Universidade: informação ou imagem. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, Brasília, v. 7, p. 1-13, jun. 2006. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/issue/view/7>. Acesso em: 03 maio 2021;

ROSAS, Marta. **Por uma teoria da tradução do humor: The case for a theory of the translation of humor**. v. 19, p 133-161. Delta, 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/delta/v19nspe/09.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2020;

ROSS, Alisson. **The language of humor**. London: Routledge. 1998;

SÁ, Nelson de. **Molière demole as aparências em "Tartufo"**. 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/9/19/ilustrada/27.html>. Acesso em: 22 nov. 2020.

SAMSON, Andrea C.; GROSS, James J.. Humour as emotion regulation: The differential consequences of negative versus positive humour. **Cognition And Emotion**, United Kingdom, v. 26, n. 2, p. 375-384, 15 jul. 2011. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/02699931.2011.585069?scroll=top&needAccess=true>. Acesso em: 08 out. 2020.

SANTOS, Magda Guadalupe dos. O feminismo na história: suas ondas e desafios epistemológicos. In: BORGES, Maria de Lourdes; TIBURI, Márcia. **Filosofia: machismos e feminismos**. Florianópolis: EdUFSC, 2016. Cap. 7. p. 129-162;

SCHNEIDER, Ana-Karina. Post-nationalism, post-feminism, and other 'posts' in Anne Enright's fiction. **Studies in the novel: Johns Hopkins University Press**. v. 50, 3. ed., p. 400-418, 2018;

SCHÖNINGER, Carla Luciane Klôs. ENRIGHT, Anne. O encontro. Tradução José Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008. 243 páginas. **Literatura em Debate**, Frederico Westphalen, v. 2, n. 3, dez. 2008. Disponível em: <http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/issue/view/63/showToc>. Acesso em: 30 ago. 2020.

SHUMAKER, Jeanett. Uncanny Doubles: The Fiction of Anne Enright. **New Hibernia Review**, v.9, n. 3, p. 107-122, 2005;

SILVA, José de Sousa. O PERCURSO SEMÂNTICO DAS ACEPÇÕES DO TERMO HUMOR: sielp 2012. **Anais do Sielp**, Uberlândia:edufu, v. 2, n. 1, p. 1-8, 2012;

SIMÕES, Eduardo. **Enright usa trauma familiar para ver Irlanda**. 2007. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2212200707.htm>. Acesso em: 28 mar. 2020.

SIMON, Sherry. **Gender in translation**. London: Routledge, 1996;

SIQUEIRA, José Rubens. In: **Enciclopédia Itaú** cultural de arte e cultura brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13641/jose-rubens-siqueira>. Acesso em: 28 abr. 2020;

SIQUEIRA, José Rubens. **Biografia**. 2017. Disponível em: <https://www.joserubenssiqueira.com.br/biografia>. Acesso em: 28 abr. 2020;

SIQUEIRA, José Rubens. **Terra em Transe**: Tradutor de J.M. Coetzee no Brasil analisa e elogia a adaptação cinematográfica de "Desonra", que será lançada no país em DVD. 2009. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3008200907.htm>. Acesso em: 28 mar. 2020;

SNELL-HORNBY, Mary. The cultural turn of the 1980s. In: SNELL-HORNBY, Mary. **The Turns of Translation Studies**. University Of Vienna: John Benjamins Publishing Company, 2006. Cap. 2. p. 47-68.

SOUSA, Raimundo. Gênero e alteridade no nacionalismo irlandês. **Revista Entrelaces**, Ceará, v. , n. 7, p. 43-62, jun. 2016. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/23407>. Acesso em: 23 nov. 2020.

STENSON, Sara E.. Anne Enright. In: GONZALEZ, Alexander G. (org.). **Irish Women Writers: An A-to-Z Guide**. Londres: Greenwood, 2006. p. 120-124.

TEICHER, Martin H.. Feridas que Não Cicatrizam: a Neurobiologia do Abuso Infantil. **Scientific American Brasil**, Brasil, Ed 1, jun. 2002;

THE COMISSION TO INQUIRE INTO CHILD ABUSE, 2009. Disponível em: <http://www.childabusecommission.ie/>. Acesso em: 29 abr. 2020;

TORO, Cristina Garcia de. Translation studies: an overview, **Cadernos de Tradução**, v. 2, n. 20, p 09-42, 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/1001/1418>. Acesso em: 28 mar. 2020;

TOURY, G. **Descriptive Translation Studies and beyond**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2012;

TVI24. **Anne Enright vence Man Booker Prize 2007**. 2007. Disponível em: <https://tvi24.iol.pt/livro/escritora/anne-enright-vence-man-booker-prize-2007>. Acesso em: 20 nov. 2020.

UFSC, Notícias da. **Teatro da UFSC apresenta 'Spollium – as irmãs siamesas' neste fim de semana**. 2014. Disponível em: <https://noticias.ufsc.br/2014/04/teatro-da-ufsc-apresenta-spollium-as-irmas-siamesas-neste-fim-de-semana/>. Acesso em: 22 nov. 2020.

VANDAELE, Jeroen. **O humor na tradução**. Cadernos de Tradução. v. 39, n.2, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2019v39n2p326/40017>. Acesso em: 28 mar. 2020;

VIEIRA, Matheus Silva. Llosa, Mario Vargas. A orgia perpétua: Flaubert e Madame Bovary. Tradução de José Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015. 280 p. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 37, n. 2, p. 338-348, maio 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2017v37n2p338/34086>. Acesso em: 04 set. 2020.

VINAY, J.; DALBERNET, J. A methodology for translation. In: VENUTI, L. (ed.). **The Translation Studies Reader**. Londres & Nova Iorque: Routledge, 2000. p. 84-93.

WILSON, Deirdre; SPERBER, Dan. On verbal irony. **Lingua**, S/I, v. 87, n. 1-2, p. 53-76, jun. 1992. Disponível em: https://www.academia.edu/17030907/On_verbal_irony. Acesso em: 14 jul 2020;

YOLANDA, Tika Tri; HANDAYAN, Rika. Deep Grief and Recovery in Anne Enright's The Gathering. **Vivid: Journal Of Language And Literature**, Padang, v. 6, n. 2, p. 90-101, set. 2017. Disponível em: <http://jurnalvivid.fib.unand.ac.id>. Acesso em: 26 mar. 2020;

APÊNDICE — Excertos contendo ironia e sarcasmo.

<i>O Encontro</i>	<i>The Gathering</i>
<p>Vamos ser justas, minha mãe é uma pessoa tão vaga que é possível que ela nem se veja. É possível ela passar a ponta do dedo por uma fileira de garotas numa velha fotografia e não ser capaz de identificar a si mesma. (p. 9)</p>	<p>To be fair, my mother is such a vague person, it is possible she can't even see herself. It is possible that she trails her fingertip over a line of girls in an old photograph and can not tell herself apart. (p. 4)</p>
<p>— Ah, olá — ela falou ao abrir a porta do hall, no dia em que fiquei sabendo do Liam. — Olá. Querida — Ela podia dizer a mesma coisa para o gato. (p. 10)</p>	<p>'Oh hello,' she said as she opened the hall door, the day I heard about Liam. 'Hello. Darling.' She might say the same to the cat. (p. 4)</p>
<p>A última vez que eu chorei nessa cozinha eu tinha dezessete anos, velha demais para chorar, se bem que talvez não em nossa família, onde todo mundo parecia ser da mesma idade, todos ao mesmo tempo. (p. 10)</p>	<p>The last time I cried in this kitchen I was seventeen years old, which is old for crying, though maybe not in our family, where everyone seemed to be every age, all at once. (p. 6)</p>
<p>Na parede, há uma fenda, acima da porta, onde Liam atirou uma faca em nossa mãe e todo mundo riu e gritou com ele. (...) O que ela poderia ter dito a ele? Que provocação poderia ter feito a ele, essa mulher tão doce? (p. 11)</p>	<p>There is a nick in the wall, over by the door, where Liam threw a knife at our mother, and everyone laughed and shouted at him. (...) What could she have said to him? What possible provocation could she have afforded him — this sweet woman? (p. 6)</p>
<p>Minha mãe sorrindo um pouco diante daquilo, continuando seus afazeres. Minha irmã Midge pegou a faca e sacudiu na frente da janela, para os rapazes que brigavam, depois a jogou dentro da pia cheia de louça por lavar. Nossa família pelo menos se divertia. (p. 12)</p>	<p>My mother clucking a little, at the sight of it, and going about her business again. My sister Midge picking up the knife and wagging it out the window at the fighting boys, before slinging it into the sink full of washing-up. If nothing else, our family had fun. (p. 6)</p>

<p>Lágrimas familiares, comuns, não significavam nada naquela cozinha; faziam parte do ruído geral apenas. A única coisa que importava era: <i>Ele telefonou</i> ou <i>Ele não telefonou</i>. Alguma catástofre. Esse tipo de coisa que faz a pessoa se arrastar pelas paredes depois de cinco garrafas de cidra. (p. 12)</p>	<p>Ordinary, family tears meant nothing in this kitchen; they were just part of the general noise. The only thing that mattered was, <i>He rang</i> or, <i>He didn't ring</i>. Some catastrophe. The kind of thing that would have you scrabbling at the walls after five bottles of cider. (p. 7)</p>
<p>Porque nós somos também, da para adivinhar, grandes amantes, os Hegartys. Tudo olho no olho e foda repentina, e nunca, jamais, largar. A não ser pelos que não conseguiram amar de jeito nenhum. E que é a maioria de nós, de certa forma. (p. 12)</p>	<p>Because we are also – at a guess – great lovers, the Hegartys. All eye-to-eye and sudden fucking and never, ever, letting go. Apart from the ones who couldn't love at all. Which is most of us, too, in a way. (p. 7)</p>
<p>Não perdôo a minha mãe por toda a tediosa litania de Midge, Bea, Ernest, Stevie, Ita, Mossie, Liam, Veronica, Kitty, Alice e os gêmeos, Ivor e Jem. Nomes tão épicos ela nos deu: nada dos seus Jimmy, Joe ou Mick. Os abortos podiam ter números, como “1962” ou “1964”, embora ela talvez tenha dado nomes para eles também, dentro do coração (Serena, Aifric, Mogue). (p. 13)</p>	<p>I do not forgive her the whole tedious litany of Midge, Bea, Ernest, Stevie, Ita, Mossie, Liam, Veronica, Kitty, Alice and the twins, Ivor and Jem. Such epic names she gave us – none of your Jimmy, Joe or Mick. The miscarriages might have got numbers, like ‘1962’ or ‘1964’, though perhaps she named them too, in her heart (Serena, Aifric, Mogue). (p. 7-8)</p>
<p>Não perdôo as infindáveis roupas herdadas e os raros brinquedos, e Midge batendo na gente porque minha mãe era muito delicada, ou estava muito ocupada, ou ausente, ou grávida para se dar ao trabalho. Minha doce mãe. Minha garota sem idade. Não, no fim das contas, não perdôo a ela o sexo. A burrice de trepar tanto. Aberta e cega. Conseqüências, mamãe. Conseqüências. (p. 13)</p>	<p>I don't forgive the endless hand-me-downs, and few toys, and Midge walloping us because my mother was too gentle, or busy, or absent, or pregnant to bother. My sweetheart mother. My ageless girl. No, when it comes down to it, I do not forgive her the sex. The stupidity of so much humping. Open and blind. Consequences, Mammy. Consequences. (p. 8)</p>
<p><i>Não conte para mamãe.</i> Era o mantra da nossa infância, ou um deles. (...) <i>não conte para mamãe, porque “mamãe” iria... o quê? Morrer? “Mamãe” ia se preocupar.</i> (p. 14)</p>	<p><i>Don't tell Mammy.</i> It was the mantra of our childhoods, or one of them. (...) <i>Don't tell Mammy, because ‘Mammy’ would – what? Expire? ‘Mammy’ would worry.</i> (p. 9)</p>

<p>Acho que vou morrer de injustiça; acho que isso vai estar escrito no meu atestado de óbito. Que esse dever coubesse a mim, para começar, porque eu sou a filha cuidadosa, claro. (p. 14)</p>	<p>I think I will die of unfairness; I think it will be written on my death certificate. That this duty should devolve to me, for a start – because I am the careful one, of course. (p. 10)</p>
<p>Nada disso foi lido para ela como foi lido para mim hoje de manhã, por uma policial muito delicada que bateu a minha porta, porque eu sou a que mais o amava. Tenho pena das policiais: tudo o que elas fazem é cuidar de parentes, de prostitutas e de xícaras de chá. (p. 15)</p>	<p>None of this was read back to her as it was to me, this morning, by the very nice bean garda who called to the door, because I am the one who loved him most. I feel sorry for policewomen – all they do is relatives, and prostitutes, and cups of tea. (p. 11)</p>
<p>Eu sou Veronica Hegarty, trinta e nove anos, colocando açúcar numa xícara de chá para a mãe mais adorável de Dublin, que acaba de receber uma notícia terrível. (p. 16)</p>	<p>I am Veronica Hegarty, thirty-nine, spooning sugar into a cup of tea for the loveliest woman in Dublin, who has just had some terrible news. (p. 12)</p>
<p>Todo mundo teve uma avó bonita: algo a ver com a cor sépia e a flor de laranjeira em seus cabelos. Também o olhar firme naqueles olhos antiquados. (p. 23)</p>	<p>Everyone had a beautiful grandmother – something to do with sepia and the orange blossom in their hair. Also the steady look in those old-fashioned eyes. (p. 21)</p>
<p>Ela não se casou com Nugent, você vai ficar aliviado de saber. (p. 24)</p>	<p>She did not marry Nugent, you will be relieved to hear. (p. 21)</p>
<p>Passeio pela penumbra dos quartos de nossa infância e não toco em nada. Todas as camas estão arrumadas e prontas. As meninas dormiam em cima e os meninos embaixo (tínhamos um sistema, sabe). É um viveiro. (p. 25)</p>	<p>I walk through the dimness of our childhood rooms and I touch nothing. All the beds are dressed and ready. The girls slept upstairs and the boys on the ground floors (we had a system, you see). It is a warren. (p. 24)</p>
<p>Havia garotas na escola cujas famílias cresciam a robustos cinco ou seis membros. Havia garotas com sete ou oito, o que era considerado um pouco entusiasmado, e depois havia as patéticas, como eu, cujos pais não conseguiam se controlar e se reproduziam com a mesma naturalidade com que cagavam. (p. 27)</p>	<p>There were girls at school whose families grew to a robust five or six. There were girls with seven or eight –which was thought a little enthusiastic – and then there were the pathetic ones like me, who had parents that were just helpless to it, and bred as naturally as they might shit. (p. 25)</p>

<p>Sendo que o truque, eu queria dizer para ela pelo telefone, o truque era ficar bêbada depois da notícia e não antes. É uma tênue linha divisória, Kitty, mas achamos que é importante. Lá fora, no mundo real, achamos que faz diferença. Fato / Conjectura. Morto / Vivo. Bêbado / Sóbrio. Lá fora, no mundo, não é o mundo da família Hegarty, nós achamos que essas coisas Não São a Mesma Coisa. (p. 27)</p>	<p>The trick being, I wanted to say to her down the line, the trick being to get drunk after the news and not before. It is a thin line, Kitty, but we think it is important. Out here, in the real world, we think it makes a difference. Fact / Conjecture. Dead / Alive. Drunk / Sober. Out in the world that is not the world of the Hegarty family, we think these things are Not The Same Thing. (p. 26)</p>
<p>E assim continuou até que um homem pegou o telefone e falou: — É a irmã da Kitty — num lindo sotaque do sul de Londres. E eu tive de ser gentil com ele, e me desculpar um pouco por meu irmão ter morrido bem na tarde de quinta-feira dele. (p. 28)</p>	<p>And this went on until a man took the receiver and said, 'Is that Kitty's sister?' in a nice South London accent. And I had to be polite to him, and apologise a little that my brother had died all over his Thursday afternoon. (p. 26)</p>
<p>Existe uma coisa maravilhosa na morte, como as coisas todas se fecham e as atitudes que você considerava vitais não são nem vagamente importantes. Seu marido pode dar comida para as crianças, pode lidar com o forno novo, pode encontrar as salsichas na geladeira afinal. E a reunião importante dele não era importante, nem um pouquinho. E alguém vai buscar as meninas na escola e levá-las de novo de manhã. Sua filha mais velha consegue lembrar do inalador e a mais nova vai levar a roupa de ginástica, e é exatamente como você desconfiava: a maior parte das coisas que você faz são besteiras, besteiras totais, a maior parte do que se faz é só resmungar e choramingar e conduzir pessoas que têm preguiça até de amar você, até disso, quanto mais de encontrar os próprios sapatos debaixo da própria cama; pessoas que viram e acusam, gritando às vezes, porque você encontrou só um pé. (p. 28)</p>	<p>There is something wonderful about a death, how everything shuts down, and all the ways you thought you were vital are not even vaguely important. Your husband can feed the kids, he can work the new oven, he can find the sausages in the fridge, after all. And his important meeting was not important, not in the slightest. And the girls will be picked up from school, and dropped off again in the morning. Your eldest daughter can remember her inhaler, and your youngest will take her gym kit with her, and it is just as you suspected – most of the stuff that you do is just stupid, really stupid, most of the stuff you do is just nagging and whining and picking up for people who are too lazy even to love you, even that, let alone find their own shoes under their own bed; people who turn and accuse you – scream at you sometimes – when they can only find one shoe. (p. 27)</p>

<p>E eu agora estou chorando, a caminho do aeroporto, furibunda à direção do meu Saab 9.3, porque até a reunião que o marido tem, a reunião vital, não era importante (como você pode jamais, por um instante que seja, pensar que essas coisas são importantes?) e ele ama você absolutamente pela meia hora ou meia semana em que seu irmão é um morto recente. (p. 28-29)</p>	<p>And I am crying by now, heading down the airport road, I am bawling my eyes out behind the wheel of my Saab 9.3, because even the meeting your husband has, the vital meeting, was not important (how could you ever, even for a moment, think such things were important?) and he loves you completely for the half an hour, or half a week in which your brother is freshly dead. (p. 27)</p>
<p>Me ocorreu que talvez isso não fosse contra a lei. A pessoa pode ir até o portão de embarque e mudar de idéia. Pode levantar do assento de dentro do avião, mudar de idéia e voltar pelo caminho por onde foi, de volta para a Irlanda, para infernizar todo mundo por mais um tempinho. (p. 30)</p>	<p>It occurred to me that it could not be against the law. You can go right up to the gate and change your mind. You can even spring out of your seat on the plane and change your mind and walk back the way you came, back out into Ireland, where you can make everyone miserable, for another little while. (p. 28)</p>
<p>Às sete da manhã, quando o despertador toca, vou para a cama, ele se vira para mim e reclama que estou com a bunda fria. Diz: — Ficou acordada a noite inteira outra vez? — Desculpe. Como se fosse esse o problema. Como se fôssemos fazer sexo, não fosse pela frieza da minha bunda e a eterna, infernal esquisitice de nossos horários. (p. 38)</p>	<p>At seven a.m., when his alarm goes off, I get into bed and he turns to me and complains at the coldness of my rump. He says, 'Did you stay up all night again?' 'Sorry.' As if this was the problem. As if we would have sex, if it weren't for the coldness of my ass and the eternal, infernal awkwardness of our schedules. (p. 37)</p>
<p>Eu era jornalista. Escrevia sobre compras (bom, alguém tem de fazer isso). Agora cuido das crianças... como se chama isso? (p. 40)</p>	<p>I used to be a journalist. I used to write about shopping (well someone has to). Now I look after the kids – what's that called? (p. 39)</p>
<p>Eu amo meu marido, mas lá estava com uma perna de cada lado de seu dançante quadril de garoto do campo e não me senti viva. Me senti como uma galinha quando é destrinchada. (p. 40)</p>	<p>I love my husband, but I lay there with one leg on either side of his dancing, country-boy hips and I did not feel alive. I felt like a chicken when it is quartered. (p. 40)</p>

<p>Mas vamos deixar isso à espera. Deixar a pobre galinha esperar um pouco. Cá estou na linha Brighton, a caminho de recolher o corpo de meu irmão, ou olhar para ele, ou dizer alô para ele, ou adeus, ou seja lá o que for que se faz com um corpo que se amou um dia. Prestar seus respeitos. (p. 41)</p>	<p>But let that wait. Let the poor chicken wait awhile. Here I am on the Brighton line, on my way to collect my brother's body, or view it, or say hello to it, or goodbye, or whatever you do to a body you once loved. Pay your respects. (p. 41)</p>
<p>Algum arcaico impulso de minha mãe faz com que ela queira que o caixão seja levado para casa, para Liam ser velado em nossa horrenda sala da frente. Até que, pensando bem, não consigo imaginar um tapete melhor para um corpo, como digo para Bea; todos aqueles retângulos laranja e marrom. — É um tapete — diz Bea. E eu digo: — Ah vá. (p. 41-42)</p>	<p>Some ancient impulse of my mother's means that she wants the coffin brought back to the house before the removal, so Liam can lie in state in our ghastly front room. Though come to think of it I can't think of a better carpet for a corpse, as I say to Bea; all those oblongs of orange and brown. 'It's a carpet,' says Bea. And I say, 'Oh come on.' (p. 42)</p>
<p>Papai cresceu no Oeste, sempre sabia a coisa certa a fazer. Ele tinha lindos modos. O que, se você perguntar para mim, era sobretudo uma questão de dizer nada para ninguém nunca. (p. 42)</p>	<p>Daddy grew up in the West – he always knew the right thing to do. He had beautiful manners. Which, if you ask me, was mostly a question of saying nothing, to anyone, ever. (p. 42)</p>
<p>Ele não era o pior. Papai era professor numa faculdade de pedagogia local, de forma que, contando as férias longas e o horário breve, ele estava sempre por perto: organizando, mandando, dirigindo o tráfego; trazendo para casa caixas de vegetais de inverno do mercado logo de manhã como se cuidasse de um acampamento de verão, e não de uma família. (p. 42-43)</p>	<p>He wasn't the worst. Daddy was a lecturer in the local teacher training college, so, between the long holidays and the short hours, he was often around; marshalling, ordering, directing traffic; carrying in boxes of winter vegetables from the early morning market like he was running a summer camp and not a family. (p. 43)</p>
<p>Enquanto isso, o trem resmunga pela Inglaterra, cliquete-cláquete, e Bea continua falando, sentada no colo do meu pai morto com uma fita no cabelo, como a boa menina que sempre foi, e eu olho as montanhas e deixo minha irmã entrar na adolescência (sem falar da menopausa). (p. 43)</p>	<p>Meanwhile, the train chunters through England, clicketty-clack, and Bea talks on, sitting on my dead father's knee with a ribbon in her hair, like the good little girl she has always been, and I look at the hills, trying to grow up, trying to let my father die, trying to let my sister enter her adolescence (never mind menopause). (p. 43)</p>

<p>— Obrigada — respondo. — Cuide da mamãe. — E fecho meu telefone, me pergunto se disse as palavras “corpo” ou “caixão” ou “finado” no polido silêncio inglês do vagão, pensando que eu preferiria comer merda do que, o quê? do que ostras com bacon com meus vizinhos, em torno do corpo do meu irmão morto na velha sala da frente. (p. 43)</p>	<p>Thanks,’ I say. ‘Look after Mammy,’ and I close my phone, wondering have I said the words ‘body’ or ‘coffin’ or ‘corpse’ into the nice English silence of the carriage, thinking I would rather eat shit than – what? – angels on horseback with the neighbours, around my brother’s dead body in the old front room. (p. 44)</p>
<p>E não só os vizinhos, mas também os vestígios de Midge-Bea-Ernest-Stevie-Ita-MossieLiam-Veronica-Kitty-Alice-e-os-gêmeos-Ivor-e-Jem. Os mortos, os piedosos e os gerentes de escritório (também donas de casa, ex-jornalistas, atrizes fracassadas, anestesistas, paisagistas, alguma coisa em TI, e uma outra coisa em TI). (...) Rebecca brincando com a prima Anuna, que na verdade é minha sobrinha-neta, e não me pergunte o grau de afastado desse parentesco. (p. 43)</p>	<p>And not just the neighbours, but the remnants too of Midge-Bea-Ernest-Stevie-Ita-MossieLiam-Veronica-Kitty-Alice-and-the-twins-Ivor-and-Jem. The dead, the pious and the office managers (also housewives, ex-journalists, failed actresses, anaesthetists, landscape gardeners, something in IT, and something else in IT). (...) Rebecca playing with her cousin Anuna, who is actually my grandniece – so don’t ask me how many times that is whatever it is ‘removed’. (p. 44)</p>
<p>Não sei como chamavam esses episódios. Mulheres solteiras tinham “esgotamentos”, mas naquela época mulheres casadas simplesmente tinham mais filhos, ou não tinham mais filhos. Mamãe continuou, porém, com Alice em 1967 (o que nós fazíamos sem Alice!), e logo depois dela vieram Ivor e Jem. Acho que a injustiça de ter gêmeos pode ter provocado seu ataque de “nervos” final. (p. 45)</p>	<p>I don’t know what they called these episodes. Single women had ‘breakdowns’, but in those days married women just had more babies, or no more babies. Mammy got going again, anyway, with Alice in 1967 (what would we have done without Alice!) and right after that came Ivor and Jem. I suppose the unfairness of twins might have provoked her final bout of ‘nerves’. (p. 46)</p>
<p>Às vezes, me pergunto como era antes de nós irmos embora, ou se eu sabia o que havia se perdido cada vez que voltávamos: se alguma “mamãe” que dançava com a vassoura e beijava a barriga do bebê havia sido substituída por aquele pedaço de benigna carne humana, ocupando uma cadeira numa sala. (p. 45)</p>	<p>I sometimes wonder what she was like before we had to go away, or if I knew what was lost when we returned each time – if some ‘Mama’ who danced with the sweeping brush and kissed the baby’s tummy was replaced by this piece of benign human meat, sitting in a room. (p. 47)</p>

<p>Não havia nada pior à minha espera. Eu me ajoelhei de costas para o retângulo de ofuscante luz branca da porta aberta, mas o italiano da rua não entrou atrás de mim, nenhuma criança saiu do confessionário com as mãos em concha em torno de um frasco de esperma, nenhum santo se mexeu. (p. 49)</p>	<p>There was no worse thing waiting to happen to me. I knelt with my back to the flaring white rectangle of the open door, but the street Italian did not come up behind me, a child did not walk out of the confession box with his cupped hands holding a jigger of sperm, no saint moved (p. 50)</p>
<p>E, de novo, não há nada com que se preocupar: um jovem empresário que tem uma ereção a seu lado no trem, mesmo que você esteja de luto recente. Devido ao estado em que me encontro, mais do que normalmente acho peculiar a hidráulica daquilo. Coisas tão pequenas para ter conseqüências tão grandes. Eu me pergunto, brevemente, se Liam ainda estaria vivo se tivesse nascido mulher e não homem. E, de repente, ali está ele, espiando de trás do carrinho de chá, com um lenço de cabeça Dick Emery e um sutiã industrial. — Iu-hu! Estou vivo! E — Não, obrigada — eu respondo a mulher perfeitamente respeitável que oferece — Bebidas? — enquanto o homem a meu lado pega um jornal para esconder o colo. Inofensivo. Inofensivo. Inofensivo. (p. 51)</p>	<p>And then again, there is nothing to fuss about – a young businessman having a hard - on beside you on a train – even if you are recently bereaved. Given the state I am in, I find the hydraulics of it more than usually peculiar. Such small things to have such large consequences. I wonder, briefly, if Liam would still be alive if he had been born a woman and not a man. And there he is, suddenly, leering behind the tea trolley, in a Dick Emery headscarf and industrial support bra. 'Cooeee! I'm alive!' And, 'No thanks,' I say to the perfectly respectable woman who offers, 'Refreshments?' as the man beside me reaches for a newspaper to hide his lap. Harmless. Harmless. Harmless. (p. 52)</p>
<p>Sentada no trem para Brighton, tento elaborar um horário para as bebidas do meu irmão. Beber não era o problema dele, mas acabou, sim, sendo um problema, o que foi um alívio para todos os envolvidos. (p. 53)</p>	<p>Sitting on the Brighton train I am trying to put a timetable on my brother's drinking. Drink was not his problem, but it did become his problem, eventually, which was a relief to everyone concerned. (p. 54)</p>

<p>Então me dou conta de que ele está morto.</p> <p>E, claro, que beber era uma declaração existencial, como pude esquecer? Com certeza não havia nada <i>metabólico</i> naquilo. Não havia causa.</p> <p>Será que ele estava bêbado quando morreu? Provavelmente. E agora, que maré corre em suas veias? Sangue, água do mar, uísque. Ele era maníaco por uísque. Provavelmente achou que ia nadar até a porra da França. (p. 53-54)</p>	<p>Then I realise that he is dead.</p> <p>And, of course, his drinking was an existential statement, how could I forget?</p> <p>There was certainly nothing <i>metabolic</i> about it. There was no cause.</p> <p>Was he pissed when he died? Probably. And now, what tide runs in his veins? Blood, sea water, whiskey. He was a maniac on whiskey. He probably thought he was swimming to fucking France. (p. 55)</p>
<p>Razão pela qual é uma espécie de blasfêmia escrever sobre a noite de núpcias deles na mesma cama, se bem que blasfemar parece ser a minha função aqui. (p. 58)</p>	<p>Which is why it is a kind of blasphemy to write of their marriage night in the same bed – though blasphemy seems to be my business here. (p. 59)</p>
<p>— E o que aconteceu depois? — Depois a gente se casou. — E depois o que aconteceu? — Depois tivemos vocês! — É!!!</p> <p>E seu pai olhou para você e saiu correndo pela porta. (E isso com certeza não é verdade. Olhe! Ele ainda está aqui.) (p. 67)</p>	<p>‘And what happened then?’ ‘Then we got married.’ ‘And then what happened?’ ‘Then we had you!’ ‘Yes!!!’</p> <p>And your father took one look at you and ran out the door. (And that is certainly not true. Look! he is still here.) (p. 70-71)</p>
<p>Más notícias para Bea e minha mãe e todos os abutres que vão se juntar no número 4 da Griffith Way para o velório: vão ter de esperar mais dez dias pelo menos para poderem festejar o corpo do pobre Liam, por causa da papelada necessária. (p. 71)</p>	<p>Bad news for Bea and my mother and all the vultures who will flock to 4 Griffith Way for the wake – which is that there will be another ten days at least to wait before they can feast on Liam’s poor corpse, because of the paperwork involved. (p. 74)</p>
<p>Eu sei o que quero, sempre soube, mas não parece correta essa antecedência, então viro as páginas de hediondos forros de seda, franzidos e franjas, como ser enterrado dentro de uma cortina de cinema bem no momento em que o projetor se acende e começa a passar um desenho animado Looney Tunes. (p. 71)</p>	<p>I know what I want, I have known all along, but it doesn’t look well to be too previous, so I turn the pages for the hideous silk linings, ruchings and slubbings, like being buried in a cinema curtain just as the projector snaps on and starts playing Looney Tunes. (p. 74-75)</p>

<p>— Não posso ir no mesmo vôo que ele — digo. — Seria muito...</p> <p>— “Passageiros que precisem de ajuda por favor coloquem-se na frente da fila.”</p> <p>E eu rio. Independentemente do que ele quis dizer. (p. 72)</p>	<p>‘I can’t take the flight with him,’ I say. ‘It’s just too...’</p> <p>“Would passengers requiring assistance please come to the front of the queue.”</p> <p>And I laugh. Whatever he means. (p. 75)</p>
<p>E me pergunto como escapei disso: da implicância de Liam com esta ou aquela coisa arbitrária. Gays num ano, americanos no outro.</p> <p>Por que eu odiaria? (p. 75)</p>	<p>And I wonder how I escaped it – Liam’s hatred of this or that arbitrary thing. Queers one year, Americans the next.</p> <p>Who sould I hate? (p. 78)</p>
<p>Sinto vontade de defender o fim da procriação com uma placa na frente e atrás e uma megafone: não que existam crianças demais, percebo agora, no parquinho da praia de Brighton, pelo menos não naquela tarde de terça-feira.</p> <p>Inglaterra, terra de gente crescida. (p. 75)</p>	<p>I want to call for an end to procreation with a sandwich board and a megaphone – not that there are many children, I now notice, on the playground that is Brighton beach, at least not this Tuesday afternoon. England, the land of the fully grown. (p. 79)</p>
<p>Mas realmente essa gente não me incomoda de jeito nenhum e adoro o agente funerário. Meu companheiro de catálogo, meu garoto inglês. A desenvoltura dele é quase espiritual. Me pergunto quem espera por ele em casa: amigos de quem gosta, ou pais de quem gosta. E como se faz sexo com um sujeito assim. Será que ele muda de humor? (p. 75)</p>	<p>But I really don’t mind these people, one way or another, and I love the undertaker. My catalogue companion, my English boy. This trendy ease he has is almost spiritual. I wonder who he goes home to – friends he likes, or parents he likes – and how do you have sex with a guy like that. Does he have moods? (p. 79)</p>
<p>Então ele agora está apenas existindo, como eu, se bem que provavelmente em algum lugar mais interessante que Booterstown, Dublin 4. (p. 78)</p>	<p>So now he is just existing, as I am, though probably somewhere more interesting than Booterstown, Dublin 4. (p. 81)</p>
<p>Eu não tinha certeza de que coisas eram essas, mas seriam melhores do que só ficar vagabundeando a tarde inteira, beijando, fumando, conversando sobre... o quê?... se Dirk Bogarde era realmente bonito e como ser ou não ser judeu. (p. 78)</p>	<p>I was not sure what these things were, but they would be better than just hanging around all afternoon, kissing and smoking, talking about – what? –whether Dirk Bogarde was actually good-looking, and how, or how not to be, a Jew. (p. 82)</p>

<p>É assim que minha cabeça funciona, quando não consigo me segurar e volto de trem para o aeroporto enquanto meu irmão é decantado, transportado e embalsamado (o uísque deve ajudar), em algum ponto da cidade atrás de mim. (p. 79)</p>	<p>This is the way my mind runs, as I fail to gather myself together and get back on a train to the airport while my brother is decanted and transported and embalmed (the whiskey must help), somewhere in the town behind me. (p. 83)</p>
<p>Havia um terceiro filho, um irmão chamado Brendan, mas ele provavelmente já estava morto na época, de forma que aqueles eram os tristes remanescentes da sorte de Ada: nossa drogada mãe, Maureen, e Rose, a professora de arte, que vestia tweeds verde-esmeralda e azul-cobalto. (p. 81)</p>	<p>There was a third child, a brother called Brendan, but he was probably dead by then, so these were the sad remnants of Ada's luck: our zonked-out mother, Maureen, and Rose the art teacher, who dressed in Interesting Tweeds of emerald green and cobalt blue. (p. 85)</p>
<p>Isso eu descobri quando fui atrás dele no meio das estantes da biblioteca da faculdade, trabalhando em um ensaio para minha avaliação final, que intitulei (sem nenhum senso de ironia, acho) "Sexo pago no Estado Livre da Irlanda". (p. 87)</p>	<p>This I discovered, as I chased him through the college library stacks, working on an essay for my final college assessment, which I called (with no sense of irony, I think), 'Paying for Sex in the Irish Free State'. (p. 92)</p>
<p>(...) meu pai deu um pulo da cadeira para apertar a mão do rapaz e "Ah, olá", disse minha mãe, como ela dizia, e dirá talvez, para o alienígena que descer num raio de luz em cima do linóleo dela, ou para o junkie com uma faca na mão, como dirá no leito de morte para a enfermeira, ou para o túnel de luz se abrindo. (p. 90)</p>	<p>(...) my father hopping up out of his chair to shake the boy's hand, and, 'Oh. Hello,' said my mother, as she would say, will say perhaps, to the alien who beams himself down on to her lino, or the junkie with the knife, as she will say on her deathbed to the nurse, or to the opening tunnel of light. (p. 95)</p>
<p>Claro que os filhos o confrontavam o tempo todo, mas, quanto às filhas, ele era capaz de ignorar todas as vezes que chegavam tarde da noite (...), mas quando ele pede um cigarro e você tira da bolsa uma caixa de camisinha, como uma catastrófica colegial, ele é obrigado a explodir e continuar explodindo, como gêiser Velho Fiel, até você encontrar uma alternativa de acomodação. (p. 90-91)</p>	<p>Of course his sons confronted him all the time, but as far as his daughters were concerned, he could ignore all sorts of late-night homecomings (...) but when he asks you for a cigarette and you pull out a box of Durex, like a catastrophic schoolgirl, then he is obliged to erupt, and keep erupting, like Old Faithful, until you have found yourself alternative accommodation. (p. 95)</p>

<p>Todos tinham rezado, dia e noite, noite e dia até se encherem, a cidade inteira estava por aqui com aquilo, tinham aceitado as cinzas, beijado a cruz e sentiam-se verdadeiramente, profundamente, espiritualmente limpos: o dia de Páscoa amanhece, damos graças ao Jota, e depois que todos comeram, riram e olharam as flores, vão para a cama e fazem amor (faz um tempão, quarenta dias) e dormem bastante, e aí, na manhã seguinte, saem todos para a corrida. (p. 99)</p>	<p>Everyone has been praying day and night, night and day, until they are fed up with it, the whole city has had it up to here, they have suffered the ashes and kissed the rood and felt truly, deeply, spiritually cleaned out: Easter dawns, thanks be to Jay, and when they have eaten and laughed and looked at the daffodils they go to bed and make love (it's a long time, forty days) and have a big sleep and, the next morning, they all go off to the races. (p. 105)</p>
<p>Ela se volta para Nugent quando ele fala das próximas corridas, dos palpites e de como é precioso que o Ministério das Finanças tenha uma mão limpa sobre tudo isso, porque todo mundo gosta de arriscar um palpite, é um direito irlandês tanto quanto de qualquer outro cristão. (p. 101)</p>	<p>She turns to Nugent as he talks of the races to come, and the possible odds, and the need for a clear hand from the minister of finance in all of this, because everyone likes a flutter, it is as much an Irishman's right as any other Christian man. (p. 107)</p>
<p>— Verrugas genitais — ele disse com um sorriso perverso, no limpo ar da sala de estar da nossa família, discorrendo com muita graça sobre a maneira como isolaram uma cepa específicas delas ao rastrear uma série de infidelidades no Hampstead Royal Free. — Nós chamamos de verrugas livres — ele disse, seguido de gracinhas de banheiros e esposas de clientes chocadas. Também gente trepando com pacientes em coma, claro, ou simplesmente acordando com esperma no cabelo e, poxa!, Liam, você deixa todo mundo tão animado, você é ótima companhia. (p. 118)</p>	<p>'Genital warts,' he said, with a sneer, into the clear air of our family sitting room, discoursing with much hilarity about how they traced a particular strain of them through a chain of infidelities in the Hampstead Royal Free. 'We called them the free warts,' he said, this followed by sluice-room japes, and shocked consultants' wives. Also patients in comas getting fucked, of course, or just waking up with sperm in their hair, and hey! Liam! you get everyone so excited, it's great to have you around. (p. 125-126)</p>

<p>Eu ficaria na classe dela mesma, disse, e seria um dos soldadinhos de Deus, e é assim que me lembro de minha época com Benedict, como uma época de marchas, com as nossas carteiras enfileiradas: Jesus em nossos corações, Maria olhando por cima de um ombro, nosso Anjo da Guarda do outro; Deus olhando lá de cima, enquanto o Espírito Santo mergulhava em cima do repartido do cabelo da gente e ali explodia uma língua de fogo inofensiva. E não havia em parte alguma lugar para o Diabo, que era uma sombra escura por cima do ombro esquerdo da gente, logo acima do revirar do olho. (p. 120)</p>	<p>I would be in her own class, she told me, I would be one of God's little soldiers – and this is how I remember my time with Benedict, as a time for marching, with all our desks in a row: Jesus in our hearts, and Mary looking over one shoulder, our Guardian Angel on the other side; God looking straight down, while the Holy Spirit dive-bombed the parting in our hair, exploding there in a harmless lick of flame. And there was no room anywhere for the Devil, who was a dark shadow over your left shoulder, just beyond the roll of your eye. (p. 128)</p>
<p>A escola tinha o nome de Dympna, uma antiga princesa irlandesa que se recusou a casar com o próprio pai. Quando a mãe dela, a rainha, morreu, o pai de Dympna procurou no reino inteiro, mas não conseguiu encontrar uma noiva. Então pousou os olhos sobre a própria filha. Dympna fugiu com seu padre confessor até a Bélgica, onde o pai dela, o rei, a alcançou e cortou fora sua cabeça. Que história fantástica. Santa Dympna, padroeira dos loucos, irmã Benedict disse, porque o pai dela era louco de querer casar com ela. Claro. (p. 120)</p>	<p>The school was named for Dympna, an ancient Irish princess who refused to marry her father. When her mother the queen died, Dympna's father looked all over the kingdom but could not find a bride. Then his eyes lit on his own daughter. Dympna escaped with her father-confessor, all the way to Belgium, where her father-the-king caught up with her and chopped her head off. What a fantastic story. St Dympna is the patron saint of the insane, Sister Benedict said, because her father was insane to want to marry her. Of course. (p. 128)</p>
<p>Meu nome, Veronica — uma coisa bem feiosa que eu sempre achei que soasse como o unguento ou a doença —, era um dos grandes favoritos dela. (p. 120)</p>	<p>My own name, Veronica – an ugly enough thing I had always thought, it sounded like either the ointment or the disease – was one of her great favourites. (p. 128)</p>
<p>Ele deixa o olhar pousado incessantemente no painel, como um homem que ouve o rádio ou não quer entrar na casa. Um indício da solidão dos homens, de sua teimosia. Ele não entra na casa, o corpo dentro do meu carro, o manequim de colisão no banco da frente. Está esperando os últimos resultados do futebol. (p. 123)</p>	<p>He lets his gaze rest endlessly on the dash, like a man who is listening to the radio and will not come into the house. A sign of the loneliness of men, and of their obduracy. He will not come into the house, my car corpse, the crash dummy in the front seat. He is waiting for the last of the football results. (p. 132)</p>

<p>E eu me viro de novo e puxo as cobertas para mim, enquanto que a coisa que meu marido está fodendo no sono lentamente se afasta. Uma coisa que podia ser eu. Ou podia não ser eu. Podia ser Marilyn Monroe, morta ou viva. Podia ser um tipo de garota escorregadia, plástica, ou uma mulher que ele conhece do trabalho, ou podia ser uma criança: sua própria filha, por que não? (p. 124)</p>	<p>And I turn around again and gather the covers about me, as the thing my husband is fucking in his sleep slowly recedes. A thing that might be me. Or it might not be me. It might be Marilyn Monroe – dead or alive. It might be a slippery, plastic kind of girl, or a woman he knows from work, or it might be a child – his own daughter, why not? (p. 134)</p>
<p>Será que ele sabe o suficiente para fazê-la deitar? Há um momento, como haveria hoje em dia, de decisão, ou de pedido (porque é isso que aspecto técnico exige), ou a coisa simplesmente acontece? (p. 127)</p>	<p>Has he wit enough to get her lying down? Is there a moment, as there might be these days, of decision, or request – because this is what the technicalities demand – or does it just happen? (p. 137)</p>
<p>Em algum lugar por aí, centenas de milhares de Michal Weisses estão levando a pé seus filhos e filhas para aulas de saxofone e piano, vivendo em algum meloso filme americano, onde homens são homens e seus corações são fáceis. (p. 134)</p>	<p>Somewhere out there a hundred thousand Michael Weisses are walking their sons and daughters to saxophone lessons or piano lessons, living in some mellow American movie, where men are men and their hearts are easy. (p. 145)</p>
<p>Não há nada de ilegal em dirigir, mas isso tudo me da a sensação de proibido, a dona de casa em seu Saab, que abandona os filhos adormecidos, deixando-os sem proteção contra seus sonhos. (p. 138)</p>	<p>There is nothing illegal about driving, but it all feels forbidden to me, the housewife in her Saab, abandoning her children while they sleep, leaving them unprotected from their dreams. (p. 150)</p>
<p>(...) E fica furioso com isso. — Simplesmente não sei de onde você está vindo — ele diz. Uma frase corporativa de meu menino corporativo. (p. 140)</p>	<p>(...) And it makes him angry. 'I just don't know where you're coming from,' he says. A corporate phrase from my corporate boy. (p. 152)</p>
<p>(...) os olhos, quando penso neles, eram cansados e desagradáveis, como se a loucura fosse uma coisa tediosa: quase tão tediosa quando o Natal. (p. 144)</p>	<p>(...) his eyes when I think of them were tired and unpleasant, as though madness was a tedious business; nearly as tedious as Christmas. (p. 157)</p>

<p>— Eu sei no que estou pensando! — diz o louco na minha cabeça, batendo no braço de madeira de sua poltrona. — Eu sei no que estou pensando! E a enfermeira que passa diz: — Sorte sua! (p. 145)</p>	<p>‘I know what I’m thinking!’ says the mad man in my mind, banging the wooden arm of his armchair. ‘I know what I’m thinking!’ and the passing nurse says, ‘Good for you!’ (p. 158)</p>
<p>Ita ia ser “bonita”, ela ia “arranjar um homem”, e havia alguma coisa indestrutível em sua aparência desde uma tenra idade. Enquanto isso, meu rosto ficava menos legível para mim, de semana em semana. “Onde você arrumou esse cabelo lambido?”, ela dizia. O que era uma boa pergunta Ita, era uma pergunta muito boa, obrigada. (p. 150)</p>	<p>Ita was going to be ‘beautiful’, she was going to ‘get a man’, so there was something indestructible about her looks from an early age. Meanwhile, my own face became less readable to me, from week to week. ‘Where did you get that conk?’ she said. Which was a good question, Ita, which was a very good question, thanks. (p. 163)</p>
<p>(...) papai, que cutucava o ombro dos meninos com o indicador esticado. — O quê. Estou. Afinal. <i>Dizendo</i> para você? Cutuca. Cutuca. <i>Cutuca.</i> Às vezes, eu me pergunto como nunca houve um assassinato naquela cozinha. (p. 152)</p>	<p>(...) Daddy, who used to stick out his forefinger and poke the boys in the hollow of the shoulder. ‘What. Am I. After. <i>Saying</i> to you?’ Poke. Poke. <i>Poke.</i> Sometimes I wonder why there wasn’t murder in that kitchen. (p. 166)</p>
<p>Mas eu não acho que impérios, cidades ou até mesmo casas isoladas de cinco quartos sejam construídos sobre o sórdido fato de as pessoas fazerem sexo, eu acho que são construídos em cima do sórdido fato de que as pessoas têm hipotecas. (p. 154)</p>	<p>But I don’t think empires or cities or even five-bedroom detached houses are built on the sordid fact that people have sex, I think they are built on the sordid fact that people have mortgages. (p. 168)</p>
<p>Achei que podia ter havido alguma mal-entendido, que meu pai havia sido obrigado a esclarecer com <i>mais informações</i> sobre a garota e seu jeito atrapalhado, e o comprimento da saia de sábado à noite que ela usava. Por fim, tive de perguntar. Eu disse: “Foi a Natalie? Foi <i>aquela</i> lá?”, e ele só olhou para mim. E se ele a tivesse estuprado? Essa não é uma coisa que os homens fazem? (p. 156)</p>	<p>I thought there might have been some misunderstanding, that my father was obliged to straighten out with <i>further information</i> about the girl and her messy ways, and the length of her Saturday-night skirt. In the end, I had to ask him. I said, ‘Was it Natalie? Was it that <i>wan?</i>’ and he just looked at me. What if he had raped her? Isn’t that one of the things that men do? (p. 170)</p>

<p>Às vezes não conhecíamos ninguém, mas não desistíamos da chance de conhecer alguém para falarmos um com o outro. E se ele vinha até mim de fato, com seu peito magrela molhado e o rosto todo cheio de manchas vermelhas, eu ficava absolutamente incomodada por ele revelar meu disfarce. Porque quem pode ser um objeto misterioso das profundezas quando o irmão está perto de você falando: — Você está com um ranho pendurado no nariz. (p. 158)</p>	<p>Sometimes we knew nobody, but we did not give up the chance of getting to know someone by ever speaking to each other. And if he did come over to me, with his skinny wet chest and his face all red in patches, I would be completely annoyed with him for blowing my cover. Because who can be a mysterious object of the deep when their brother is hanging around, saying, ‘You’ve got a snotter.’ (p. 172)</p>
<p>Estou com a porta aberta agora, então acontece uma patética cena de empurra-empurra na varanda. Olá Booterstown! (p. 162)</p>	<p>I have the door open now, so there is a pathetic piece of push and shove in the porch — Hello, Booterstown! (p. 177)</p>
<p>Eu devia estar usando minha saia de tweed verde-claro, justa nas coxas, aí eles iam ver. Eu devia sentar aqui num vestido-envelope bem chique. É nisso que penso, no limiar do meu casamento (ou será no limiar da minha sanidade) no bar Shelbourne: penso que a roupa faria uma diferença. (p. 162)</p>	<p>I should be wearing my light green tweed skirt, tight across the thighs –that would show them. I should be sitting here in one of those posh wrap dresses. This is what I think about, on the brink of my marriage (or is it my sanity) in the Shelbourne bar – I think clothes would make a difference. (p. 178)</p>
<p>Dois anos atrás, recebi uma carta de Ernest. Estava me escrevendo para contar que ia abandonar o sacerdócio, embora tivesse escolhido ficar com a escolinha nas altas montanhas. E seu bispo podia ter algumas coisas a dizer a respeito, e assim tinha resolvido não contar ao bispo. Ia contar, de fato, apenas a amigos e à família (mas não conte para mamãe!) que não havia mais um “padre Ernest”, mas apenas o velho e simples “Ernest” de novo. Uma vez padre, sempre padre, claro, então ele não estaria mentindo por manter a boca fechada. (p. 162-163)</p>	<p>Two years ago, I had a letter from Ernest. He was writing to tell me that he was leaving the priesthood, though he had decided to stay with his little school in the high mountains. And his bishop might have a few things to say about this, so he had decided not to tell his bishop – he was, in fact, telling no one except friends and family (but don’t tell Mammy!) that it was no longer ‘Father Ernest’, but just plain old ‘Ernest’ again. Once a priest always a priest, of course – so he wasn’t exactly telling lies by keeping his mouth shut. (p. 178)</p>

<p>Concluo que os britânicos só enterram pessoas quando estão tão mortas que é preciso até usar outros nomes para elas. Os britânicos esperam tanto tempo por um funeral que as pessoas se reúnem não só para lamentar, mas para reclamar de o corpo ainda estar por aqui. Há uma fila, dizem pelo telefone (os britânicos adoram uma fila). Eles não se reúnem até que a emoção tenha sumido. (p.167)</p>	<p>The british, I decide, only bury people when they are so dead, you need another word for it. The British wait so long for a funeral that people gather not so much to mourn, as to complain that the corpse is still hanging around. There is a queue, they say on the phone (the British love a queue). They do not gather until the emotion is gone. (p. 182)</p>
<p>É isso o que é ser de meia-idade em um lugar onde um dia fomos crianças, e agora, apesar dos momentos de crise, somos tratadas como crianças outra vez, não tanto pela nossa mãe, mas pela morte em si. Só que dessa vez somos crianças muito boazinhas. (p. 167-168)</p>	<p>This is what it is to be middle-aged in the place where we once were children, and now, highlights notwithstanding, we are being treated like children again, not so much by our mother, as by death itself. Except we are very good children this time around. (p. 183)</p>
<p>Ela o tira da embalagem emocionada por um momento com a idéia de ficar parecendo uma velha da televisão. Então é isso que te dão quando seus filhos morrem. (p. 168)</p>	<p>She takes it out of the bag, entranced for a moment by the idea that she might look like an old lady off the telly. So this is what they give you, when your children die. (p. 183)</p>
<p>Todos os bebês Hegarty são batizados, porque agir de outro jeito seria tirar dessa mulher o que lhe pertence por direito, seu pequeno tesouro de almas; nós todas avançamos obedientemente até a pia batismal e entregamos os bebês. Eu não me importei, na verdade, mas achei que Jem estava forçando a barra. Quem sabe no que os Hegartys acreditam? Mossie-o-psicótico vai à missa todo dia durante a Quaresma, mas só sabemos disso porque ele nos conta, sendo psicótico. O resto de nós reza sozinho. (p. 168)</p>	<p>All the Hegarty babies are baptised, because to do otherwise would be to rob this woman of what she rightfully owns, her little treasure of souls – we all traipse dutifully up to the font and hand them over. I didn't mind, actually, but I thought Jem was pushing it. Who knows what the Hegartys believe? Mossie-the-psychotic goes to Mass every day during Lent, but we only know this because he tells us, being psychotic. The rest of us do our praying alone. (p. 183-184)</p>

<p>Pego o xale de sua mão, dobro, coloco de volta dentro da sacola de papel e, ao fazer isso, digo: “Será que você não aceitaria uma coisa para você mesma, mamãe, pelo menos uma vez?” Ela me olha, bicuda, como se dissesse: O quê? Quer que eu seja como você? (p. 168)</p>	<p>I take the shawl from her, folding it and putting it back in the paper bag, saying as I do so, ‘Would you take something for yourself, Mammy, just once.’ And she gives me a beaky look, as if to say, What? You want me to be like you? (p. 184)</p>
<p>Eu não era boa. Não sei por quê. Não que eu jamais fizesse qualquer coisa indevida. Eu apenas não aceitava aquilo, como Liam também não. Nós não aceitávamos toda aquela coisa Hegarty de <i>pobre mamãe</i>. A Pobre Mamãe fica sentada assistindo à televisão a tarde inteira, como faz, e fará, antes e depois da morte de qualquer outro ser humano. (p. 168-169)</p>	<p>I was not good. I am not sure why. It is not that I ever did anything out of the way. I just didn’t buy it, and neither did Liam. We just didn’t buy the whole Hegarty <i>poor Mammy</i> thing. Poor Mammy sits and watches afternoon TV, as she does, and will do, before and after the death of any other human being. (p. 184)</p>
<p>Em torno de nós, a casa está vazia e aos pedaços; um viveiro de pequenos cômodos, fervilhando com os fantasmas das crianças que fomos um dia. Três mortos, somos quase uma família normal agora. Mais uns dois e seremos do tamanho certinho. (p. 169)</p>	<p>Around us, the house is empty and tatty; a warren of partitions, scuttling with the ghosts of the children we once were. Three dead – we are nearly a normal family now. A couple more and we will be just the right size. (p. 184)</p>
<p>Quase todas as meninas são becos sem saída genéticos e não se pode censurá-las, embora Midge tenha seis filhos: ela os teve cedo e com frequência; seu primeiro coincidiu com o último da mamãe (mas ninguém ali estava competindo). Jem tem dois bebês lindos. Mossie-o-psicótico tem três filhos cuidadosos que nunca saíram da casa paterna em Clontarf. (p. 170)</p>	<p>Most of the girls are genetic culs-de-sac and who would blame them, though Midge had six – she had them early and she had them often; her first coinciding with Mammy’s last (it’s not a competition, you know). Jem has two lovely babies. Mossie, the psychotic, has three careful children who have never left the family home in Clontarf. (p. 185-186)</p>

Ninguém tem um emprego de verdade, a não ser Bea, que trabalha como gerente de uma grande empresa imobiliária na cidade, e também Mossie, que é anestesista (**nós desconfiamos que ele um dia irá deixar o gás ligado um tantinho a mais**). Mas o resto de nós tem apenas eufemismos. Ita é **do lar**. Kitty é **atriz**, eu sou uma **coruja noturna**, Alice é **paisagista**. Tanto Ivor como Jem trabalham com **multimídia**, que é o **maior eufemismo de todos**. Ernest é **padre** (encerro meu caso). (p. 170)

No one has a proper job, except Bea who works as an office manager in a big estate agents in town, also Mossie who is an anaesthetist (**we suspect that someday he will leave the gas on that tiny bit too long**). But the rest of us just have **euphemisms**. Ita is a **homemaker**, Kitty is an **actress**, I am a **night owl**, Alice is a **gardener**. Both Ivor and Jem work in **multimedia**, which is the **biggest euphemism of them all**. Ernest is a **priest** (I rest my case). (p. 186)

— Vocês são todos héteros — meu amigo Frank uma vez me perguntou, num tom de grande incredulidade.

— Hmmmmm... — eu fiz.

Midge? Não é relevante, é? Uma vez que a pessoa já morreu. **Ou, por outro lado, uma vez que a pessoa se casou com o gerente de pub e comprou uma casa em Churchtown.** Midge era uma mãe; era uma esfregadeira, uma bagunceira, sempre em pânico, colecionadora de dores, principalmente a última e maior de todas. Ela podia ter sido gay, ou hétero, **ou uma babaca, é triste demais pensar a respeito, na verdade.**

O que Midge *desejava*, isso nunca importou nem um pouco. Quanto aos outros: metade dos amigos homens de Bea é gay, mas não acho que ela seja. Ernest é celibatário. Kitty vai para a cama com uma porção de homens, ama cada um deles e são todos casados. **Isso é uma orientação sexual? Deveria ser: a putinha. Ela só trepa com o sonho impossível.**

De Alice ninguém sabe. Mas todo mundo sabe dos gêmeos Ivor e Jem, que têm uma vida sexual muito agradável e normal (**hurra!**), **não um com o outro, me apresso a acrescentar**, mas com seus parceiros, um dos quais é uma garota de Surrey, o outro um bom produtor de rádio alemão (**do sexo masculino**).

Enquanto isso, Baby Stevie faz sexo de anjinho lá no céu, nu junto com o resto dos querubins. Ele é absolutamente fresquinho. Fazem barulhinhos quando se beijam. Soa exatamente como o nome deles. Putti. Putti. Putti.

Nenhum de nós é careta. Não é que os Hegarty não saibam o que querem, é que eles não sabem como querer. Alguma coisa no querer deles saiu catastróficamente errado. (p. 170-171)

'Are you all straight?' my friend Frank once said to me, in tones of great disbelief. 'Hmmmmm...' I said.

Midge? Not really relevant, is it? Once you are dead. **Or, alternatively, once you've married a pub manager and bought a house in Churchtown.** Midge was a mother; she was a wiper, a walloper, a panicker, a hoarder of pains, especially her biggest and last. She might have been gay or straight **or sheep-shagging, it is too sad to think about, really.** What Midge desired, never mattered in the slightest. As for the rest of them: half of Bea's boyfriends are gay, but I don't think she is. Ernest is celibate. Kitty sleeps with lots of men, and she loves each of them and they are all married. **Is that a sexual orientation? It should be – the little bitch. She only shags the impossible dream.**

No one knows about Alice. But everyone knows about the twins Ivor and Jem who have very pleasant, normal sex (**hurray!**) – **not with each other, I hasten to add**, but with their partners, one of whom is a girl from Surrey and one of whom is a nice German radio producer (**male**).

Meanwhile, Baby Stevie has little angel sex, up there in heaven, naked with the rest of the cherubs. He is queer as all get out. They make little noises when they kiss. It sounds just like their name. Putti. Putti. Putti.

None of us is straight. It is not that the Hegartys don't know what they want, it is that they don't know *how* to want. Something about their wanting went catastrophically astray. (p. 186-187)

<p>E me lembro de como éramos orgulhosos. E leais. E de como éramos ligados uns aos outros. E isso não era simplesmente fantástico? (p. 171)</p>	<p>And I remember how proud we were. And how loyal. And the way we all stuck together. And wasn't that just great? (p. 187)</p>
<p>Eles vão vir trovejando lá no alto, dentro das imensas barrigas de aviões. Ivor de Berlim e Jem de Londres, Ita de Tucson, a misteriosa Alice de sabe Deus de onde. Talvez até padre Ernest com um chapéu étnico listrado, de Lima, via Amsterdã. Uma hoste de Hegarty. Deus nos ajude. Vamos fazer aquela coisa Hegarty. Vamos ser valentes, decentes e vigorosos, vamos chorar e sofrer até o fim. Não haverá <i>porra</i>, porque os Hegarty não falam porra; a coisa boa de ser assim arrastada é que não é culpa de ninguém. (p. 171-172)</p>	<p>They will thunder in overhead, in the huge bellies of planes. Ivor from Berlin and Jem from London, Ita from Tucson, the mysterious Alice from God knows where. Maybe even Father Ernest in a stripy ethnic hat, in from Lima via Amsterdam. A hosting of the Hegartys. God help us all. We will do the Hegarty thing. We will be brave and decent and hearty, we will cry and suffer through. There will be no <i>bollocks</i>, because the Hegartys don't do bollocks; the great thing about being dragged up is that there is no one to blame. (p. 187-188)</p>
<p>Tom deixa o suplemento de imóveis em cima da mesa da cozinha, com círculos e tiques marcando prédios em ruínas do centro da cidade. Ele grifa as palavras "necessita reforma". Acho que ele está falando de mim. Acho também, obrigado, Tom, que isso é uma coisa importante de fazer quando morre seu cunhado. (p. 173)</p>	<p>Tom leaves the property supplement out on the kitchen table, with rings and ticks around derelict bits of the inner city. He underlines the words 'In need of refurbishment'. I think he means me. I also think – thanks, Tom – that this is a great thing to do when your brother-in-law dies. (p. 189)</p>
<p>— Você precisa de um desafio — diz Rebecca, empertignada, em seus oito anos. E eu digo: — Eu já não tenho você? Elas são boas meninas? São seres humanos decentes? No geral, embora Emily seja um pouco felina, e gatos, como eu sempre achei, só subam no seu colo para ver se você já está na temperatura que dá para comer. (p. 174)</p>	<p>'You need a challenge,' says Rebecca, primly, being eight. And I say, 'Sure haven't I got you?' Are they good children? Are they decent human beings? In the main. Though Emily is a bit of a cat, and cats, I always think, only jump into your lap to check if you are cold enough, yet, to eat. (p. 190)</p>

<p>Estou esperando a casa lotada, mas, na porta, Bea sacode a cabeça ligeiramente. — Só nós, mesmo — diz ela. — E uns poucos vizinhos.</p> <p>“O que você queria?”, sinto vontade de dizer. “Quem vai vir e olhar o corpo de um morto na nossa sala quando não tem nem um copo de vinho decente na casa?” (p. 175)</p>	<p>I am expecting the house to be crammed, but Bea shakes her head slightly by the door. ‘Just us, really,’ she says. ‘A few neighbours.’ ‘What do you expect?’ I want to say. ‘Who’s going to come and look at a dead body in your living room, when there isn’t even a decent glass of wine in the house?’ (p. 192)</p>
<p>Não consigo ver bem o rosto dele de onde estou sentada. A madeira do caixão é inclinada para baixo, corta o volume de sua face ao meio. Dá para ver uma depressão no osso onde devem estar os seus olhos, mas não me levanto para ver se essa depressão está corretamente preenchida, ou se as pálpebras estão fechadas. Esses altos e baixos de osso são tudo o que quero ver dele no momento, muito obrigada. (p. 176)</p>	<p>I can not see his face properly from where I sit. The wood of the coffin angles down, slicing across the bulge of his cheek. I can see a dip in the bone where his eyes must go, but I do not get up to see if this dip is correctly filled, or if the lids are closed. This lift and fall of bone is all I want to see of him, for the moment, thank you very much. (p. 193)</p>
<p>— Não diga para os outros que estou aqui, está bom? — ele pede. Não ainda. E com um aceno de cabeça me manda para fora da porta. E é claro que é por isso que eu tenho ódio dele, sim, em toda a sua candura sacerdotal, essa tapeação. (p. 177-178)</p>	<p>‘Don’t tell the rest of them I’m here, will you?’ he says. ‘Not yet,’ and sends me, with a nod, out the door. And of course, this is why I hate him too, in all his priestly candour – this fakery. (p. 195)</p>
<p>Ele está ali na cozinha, parado ao lado de Tom junto à mesa: os dois profissionais do pedaço, conversando de homem para homem. (p. 179)</p>	<p>He is there in the kitchen, standing with Tom at the table: the two professionals in the room, talking man to man. (p. 196)</p>
<p>A seguir os gêmeos estão me abraçando um de cada lado, como fazem, sempre deliciosos e difíceis de encontrar. (p. 179)</p>	<p>Then the twins are hugging me from either side – as they do, being always delightful, and hard to see. (p. 196-197)</p>
<p>É difícil dizer o quanto ela assimila, mas há uma paz nela, sim.</p> <p>— Ah, Olá — ela diz para mim e há uma espécie de amor nebuloso em sua voz: por mim, pela mesa posta com comida, por todos que estão ali. (p. 180)</p>	<p>It is hard to tell how much she takes in, but there is a peacefulness to her too. ‘Oh. Hello,’ she says to me, and there is a hazy kind of love in her voice – for me, for the table set with food, for everyone here. (p. 197)</p>

<p>Ela está ofendida, em sua juventude, pela proximidade da morte. Está estragando sua idéia de fazer parte de uma banda de garotas, talvez, ou pelo menos é o que eu penso, com um súbito impulso de levá-la até o caixão e fazê-la ficar de joelhos, obrigá-la a pensar nas Quatro Últimas Coisas. (p. 182)</p>	<p>She is insulted, in her youth, by the proximity of death. It is spoiling her ideas about being in a girl band, maybe – or so I think, with a sudden impulse to bring her in to the coffin and push her on to her knees and oblige her to consider the Four Last Things. (p. 200)</p>
<p>Estou com minhas filhas e meu marido ao meu lado, e volto para mais uma reunião de família; cada uma delas compreendendo sanduíches de presunto com as cascas removidas, manteiga, salada de repolho de supermercado e salgadinhos de queijo e cebola no lado do prato. Há salsichas de coquetel e quadrados de quiche, salada de fruts para Mossie, que reclama da gordura trans. (...). Há homus para Kitty ou Jem, seja lá qual dos dois que seja vegeariano esta semana, formando um trio de pastas com guacamole e <i>taramasalata</i>. Há o meu salmão defumado e a lasanha de Bea e uma fantástica geléia de pacote tremendo em tigelinhas de vidro, feitas por minha mãe com calada determinação e deixadas para endurecer na noite de véspera. (p. 182-183)</p>	<p>I have my children about me and my husband at my side, and I walk back into yet another family gathering; every single one of them involving ham sandwiches with the crusts cut off, and butter, and supermarket coleslaw, and cheeseand-onion crisps for the side of your plate. There are cocktail sausages and squares of quiche, and fruit salad for Mossie, who complains about trans-fats. (...). There is houmous for Kitty or Jem, whichever one of them is vegetarian this week, in a trio of dips with guacamole and taramasalata. There is my smoked salmon, and Bea’s lasagne, and fantastic packet jelly wobbling in little glass bowls, made by my mother with quiet deliberation and left to set the night before. (p. 200-201)</p>
<p>Não há vinho. Não, estou mentindo. Dessa vez, pela primeira vez, talvez em honra da prestigiosa bebedeira de Liam, há duas garrafas em cima da mesa: uma de tinto, outra de branco. Todo mundo sabe que estão ali e ninguém, mas ninguém, vai bebê-los. Mossie tenta servir um copo para a sra. Cluny, que quase bate nele com a bolsa. “Não, não, eu não poderia”, ela diz. “Não, absolutamente, não.” É uma maravilha ter quase quarenta anos, acho, e partir para o refrigerante de laranja. (p. 183)</p>	<p>There is no wine. No, I tell a lie. This time, for the first time – perhaps in honour of Liam’s prodigious drinking – there are two bottles on the table; one red, one white. Everyone knows they are there, and no one, but no one, is going to drink them. Mossie tries to pour a glass for Mrs Cluny, who nearly beats him away with her handbag. ‘No no, I couldn’t,’ she says. ‘No, absolutely not.’ It is great to be nearly forty, I think, and lashing into the fizzy orange. (p. 201)</p>

<p>A palavra “suicídio” está no ar pela primeira vez: o jeito de todos nós fracassarmos. Então, obrigada, Liam. Muito obrigada. (p. 185)</p>	<p>The word ‘suicide’ is in the air for the first time – the way we all failed. So, thanks Liam. Thanks a bunch. (p. 203)</p>
<p>E lá está Kitty rolando os olhos para mim, do outro lado da sala. Ita! Escorrego para o lado da pia (porque alcoólatras são sempre úteis quando a gente quer se divertir). (p. 185)</p>	<p>And there is Kitty rolling her eyes at me, from the other side of the room. Ita! I drift by the sink (because alcoholics are always useful when you want a good time). (p. 204)</p>
<p>Bea, ainda amuada, assume o primeiro turno na sala da frente, enquanto o resto de nós fica na cozinha, vagabundeando, conversando. Ernest examina os armários: um pouco intensamente demais, na verdade, enfia o dedo num velho chutney de manga, cheira a mostarda. Mossie da algum palpite sobre a mesa de pinho, enquanto Ita lhe faz companhia, encostada no balcão central imobilizada demais pela bebida para lavar um prato. É como um Natal no Hades. É como se estivéssemos todos mortos, e está tudo bem. (p.189-190)</p>	<p>Bea, still on her high horse, takes the first shift in the front room while the rest of us stay in the kitchen and mooch and talk. Ernest checks the cupboards – a little intensely, indeed; dipping his finger into ancient mango chutney and sniffing at the mustard. Mossie has the occasional large opinion at the pine table while Ita keeps him company, leaning back against the central counter, too immobilised by drink to wash a plate. It is like Christmas in Hades. It is like we are all dead, and that’s just fine. (p. 209)</p>
<p>Ita assumiu seu turno com o morto. Ela está encostada à moldura da porta quando passo; um copo de água grossa na mão. Ela está chorando. Ou só vazando, talvez. (p. 192)</p>	<p>Ita has taken her turn with the corpse. She is leaning against the door jamb of the front room when I pass; a glass of thick water in her hand. She is crying. Or just leaking, perhaps. (p. 211)</p>
<p>Porque um amor de mãe é a maior piada de Deus. E além disso: quem pode dizer qual é a primeira causa e qual é a final? (p. 194)</p>	<p>Because a mother’s love is God’s greatest joke. And besides – who is to say what is the first and what is the final cause? (p. 213)</p>
<p>Estou procurando o que ela não conseguiu encontrar, mas as únicas coisas que há na caixa são documentos do tipo mais arbitrário, certificados de crisma, o diploma de Dança Irlandesa de Kitty; o discurso Público de Ernest no Feis Maithiu; meu diploma, o que é bem estranho: minha bela nota B da NUI; o Certificado de Dispensa de Liam, muito útil para ele agora. (p. 195)</p>	<p>I am looking for what she failed to find, but the only things in the box are documents of the most arbitrary kind, certificates of confirmation, Kitty’s Irish Dancing; Ernest’s Public Speaking at the Feis Maithiu; my degree, strangely enough – my nice fat 2:1 from the NUI; Liam’s Leaving Cert., much good to him it is now. (p. 214)</p>

<p>Claro que mamãe era católica, do jeito que as mães são, mas durante quatorze anos eu me sentei ao lado ou atrás do meu pai num banco de madeira, todo domingo de manhã, e durante todo esse tempo nunca vi os lábios dele se mexerem. (...) Se eu fosse procurar sua crença pessoal, não saberia por onde começar, nem em que parte de seu corpo ela podia estar. (p. 207-208)</p>	<p>Of course Mammy is a Catholic, in the way that Mammys are, but for fourteen years or so I sat by or behind my father, on a wooden church bench, every Sunday morning and in all that time I never saw his lips move. (...) If I went looking for his personal belief I would not know where to begin, or in what part of his body it might inhere. (p. 227)</p>
<p>Fé exige alguma coisa terrível para fazer com que funcione, eu acho: sangue, pregos, um pouco de angústia. (p. 209)</p>	<p>Belief needs something terrible to make it work, I find – blood, nails, a bit of anguish. (p. 228)</p>

Eu era capaz de ficar à espreita da casa de Ada. Podia comprar essa casa da mesma rua, reformar e me entusiasmar, até chegar o dia, não muito distante, tenho certeza, em que estaria parada na sala da frente de Ada, levantando uma ponta de papel de parede, conversando com um bom arquiteto sobre o que botar abaixo naquele lugar. **Vou usar um sóbrio conjunto de calça comprida com incríveis saltos idiotas e dar meus passos clique-claque pelas tábuas nuas**, enquanto digo para arrancar o teto amarelo e as paredes viscosas; pôr abaixo a porta da sala da frente, mas guardar a pia Belfast da cozinha minúscula, por cima da qual, ao olhar pela janela dos fundos, aprendi a imaginar coisas. **Vamos soltar exclamações juntos, eu e meu arquiteto, a respeito da pequena rosa no teto, e da linda lareira onde as coisas eram queimadas**: cartas, recibos de apostas, gordura de porco, os cabelos da escova de cabelos de Ada que queimavam com um chiado. Vou pedir a ele para limpar o local com alguma coisa bem forte mesmo, **não quero uma mulher com um esfregão, vou dizer, quero uma equipe de homens de macacão com tanques nas costas e aquelas mangueiras metálicas de alta pressão.** (p. 217-218)

I could stalk it, Ada's house. I could buy this house up the road, and make it over, and sell on, until the day comes—not too far away, I feel sure –when I am standing in Ada's front room, pulling up a corner of the wallpaper, talking to some nice architect about gutting the place. **I will wear a sober trouser suit and incredibly silly heels and click-clack my way across the bare boards**, while telling him to rip out the yellow ceiling and the clammy walls; to knock down the doorway to the front room, but save the Belfast sink in the little kitchen, over which, looking out the back window, I learned how to imagine things. **We will exclaim together, my architect and I, over the little ceiling rose, and the pretty fireplace where things were burnt**: letters, bookies' docketts, pork fat, the hair from Ada's hairbrush going in with a sizzle. I will ask him to get the place cleaned out with something really strong, **I don't want a woman with a mop, I will say, I want a team of men in boiler suits with tanks on their backs and those high-pressure steel rods.** (p. 238)

<p>Ele parece o figurante de um filme. Está usando um terno marrom folgado que jamais usaria na vida real, e um boné por cima do jovem cabelo preto encaracolado. Seus olhos de um azul irlandês ficam franzidos nos cantos enquanto ele olha a noite. Não está sozinho. Há um outro homem mais adiante, há um menino parado num promontório; em cada pico e promontório há vigilantes assim parados, observando o mar.</p> <p>É como um anúncio de cerveja Guinness, mas ninguém se mexe. (p. 218)</p>	<p>He looks like an extra in a film. He is wearing a baggy brown suit, that he would never wear in real life, and a Paddy cap over his young curly black hair. His eyes of Irish blue crinkle at the corners as he looks out into the night. He is not alone. There is another man further up, there is a boy standing on a headland; at each peak and promontory these watchers stand, looking out to sea.</p> <p>It is like a Guinness ad, but no one moves. (p. 239)</p>
<p>Suicidas sempre atraem muita gente. As pessoas se empurram: entopem as portas e se esgueiram pelos bancos de trás, se juntam na beira da igreja: elas aparecem por princípio, porque um suicida deixou todo mundo para trás. (p. 221)</p>	<p>SUICIDES ALWAYS PULL a good crowd. People push in: they clog the doors and sidle along the back benches, gathering on the rim of the church: they turn up on principle, because a suicide has left everyone behind. (p. 240)</p>
<p>— A gente se conhecia na escola — me diz um homem, se transformando enquanto duram as palavras, de um estranho de meia idade no Willow da garrafa de vodca e do belo irmão mais velho. (p. 225-226)</p>	<p>'I knew him at school,' says one man to me, transforming, even as the words happen, from a middle-aged stranger to Willow of the vodka naggin and the beautiful older brother. (p. 245)</p>
<p>Espero até estarmos no hotel e mesmo lá reluto em contar a notícia. Não posso entregá-la para Bea, dona de todos os Hegartys. Não posso expô-la à ironia de Ivor, nem à inteligência de Ita, nem às admiráveis habilidades gerenciais de Mossie. Preciso de uma criança para isso, ou uma criança adulta. (p. 226)</p>	<p>I wait until we are at the hotel, and even then I am reluctant to break the news. I can not hand it to Bea, the owner of all the Hegartys. I can't expose it to Ivor's irony, or Ita's intelligence, or Mossie's wonderful management skills. I need a child to do this, or a grown-up child. (p. 246)</p>

<p>Aos setenta, ela deita na cama, como nós todos, pensando no calor e na textura das mãos do último médico. Suas próprias mãos, que ela desembainha das luvas de couro preto, são magras e inquietas: um feixe de tendões, nós e ossos, como o cordame de um navio. Quem precisa de médico quando o corpo está ocupado se expondo através de você, para exibir suas partes operantes? (p. 231-232)</p>	<p>At seventy, she lies in bed, like the rest of us, thinking of the warmth and texture of the last doctor's hands. Her own hands, as she unsheathes them from her black leather gloves, are skinny and restless: a tangle of strings and knobs and bones, like ship's rigging. Who needs a doctor, when your body is busy coming out through you, to display its working parts? (p. 251)</p>
<p>Se Ada acreditava em alguma coisa, era nessa persistência, que as pessoas podem chamar de alma. Nesse caso, Lambert Nugent não tinha alma, ou nenhuma alma que ela pudesse encontrar. (p. 233)</p>	<p>If Ada believed in anything she believed in this persistence, that other people might call the soul. In which case Lambert Nugent had none, or none that she could find. (p. 252)</p>
<p>Às vezes, Ada sentia que ele queria os biscoitos mais do que queria o aluguel, tal a boca que tinha para doces. Era tão criança. Talvez fosse esse o segredo: o fato de que ele tinha apenas e sempre cinco anos de idade. Ou dois. Ah, Nolly May. Uma certa mãe tinha muita coisa a explicar, ela pensa. O Senhor tenha piedade de sua alma (se Ele conseguir encontrar uma alma). (p. 233)</p>	<p>Sometimes Ada felt he wanted the biscuits more than he wanted the rent, he had such a sweet tooth. He was such a child. Maybe that was the secret – the fact that he was only and ever five years old. Or two. Oh, Nolly May. Some mother had a lot to answer for there, she thinks. The Lord have mercy on his soul (if He could find it). (p. 253)</p>

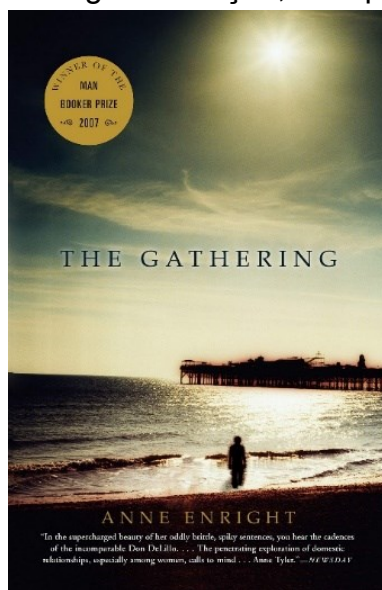
<p>Há três restaurantes, pelo menos é o que me diz o anúncio no elevador, mas não vou a nenhum deles. Posso pedir uma salada caesar no quarto, salada caesar tem sempre. Posso andar pelo quarto, porque sempre posso andar pelo quarto, quando há espaço suficiente. E nesse quarto há espaço suficiente apenas para ir da cama junto à janela até a televisão colocada num suporte no canto, depois até a mesa, que fica debaixo de um espelho que também reflete a cama. Aqui, pode parar para olhar a informação na moldura de avisos, e depois pode-se ir até a prensa para calças e a caixa com roloadores em cima, que é para colocar a mala, no caso de se ter uma mala: a maior parte dos hóspedes dos hotéis de Gatwick não tem; sua bagagem circula sem eles, em algum lugar lá no alto, no céu. (p. 235)</p>	<p>There are three restaurants, or so the ad in the lift tells me, but I don't have to go to any one of them. I can order a Caesar salad upstairs – there is always a Caesar salad. I can walk the room – because you can always walk the room, if there is enough space. And in this room there is just enough space to go from the bed over to the window, to the television set on its corner bracket, then over to the desk, which is under a mirror that also reflects the bed. Here, you can pause to look at the information in the leatherette binder, after which, you might move to the trouser press and the box with runners on the top where you are supposed to leave your case, if you have a case – most of the guests in the Gatwick hotels do not; their luggage circulates without them, somewhere up there in the sky. (p. 254)</p>
<p>Devia sair e fazer uma depilação com cera no spa. Tenho de organizar o resto da minha vida. Não posso organizar o resto da minha vida com pernas peludas. (p. 236)</p>	<p>I should go and get a half-wax in the spa. I have the rest of my life to organise. I can't organise the rest of my life with hairy legs. (p. 255)</p>
<p>Vou procurar Ernest e falar para ele o que aconteceu com Liam em Broadstone e vou pedir que conte essa notícia muito antiga para o resto da família (mas não conte para a mamãe!), porque não consigo fazer isso eu mesma, não tenho argumento para isso. (p. 239-240)</p>	<p>I will get hold of Ernest and tell him what happened to Liam in Broadstone, and I will ask him to break this very old news to the rest of the family (but don't tell Mammy!) because I can not do it myself, I do not have the arguments for it. (p. 259)</p>

<p>E que patética tentativa esta, de fugir deles todos. A porra do aeroporto de Gatwick. Eu devia estar em Barcelona, procurando um sinal. Devia estar andando nas ruas de Paris à espera de ser encontrada; algum homem que vai vir até mim e dizer: “Esperei tanto por você”, e depois, semanas depois, vou ver umas crianças brincando no Jardim de Luxemburgo e num sobressalto gritar: “Não! Não! Não pode ser.” (p. 240)</p>	<p>And what a pathetic attempt this is, at running away from them all. Gatwick bloody airport. I should be in Barcelona, looking for a sign. I should be walking the streets of Paris waiting to be found; some man who will walk up to me and say, ‘I have been expecting you for so long,’ and later, weeks later, I will watch some children playing in the Luxembourg Gardens and start up with the cry, ‘No! No! This can not be.’ (p. 259-260)</p>
---	---

Fonte: elaborado pela autora.

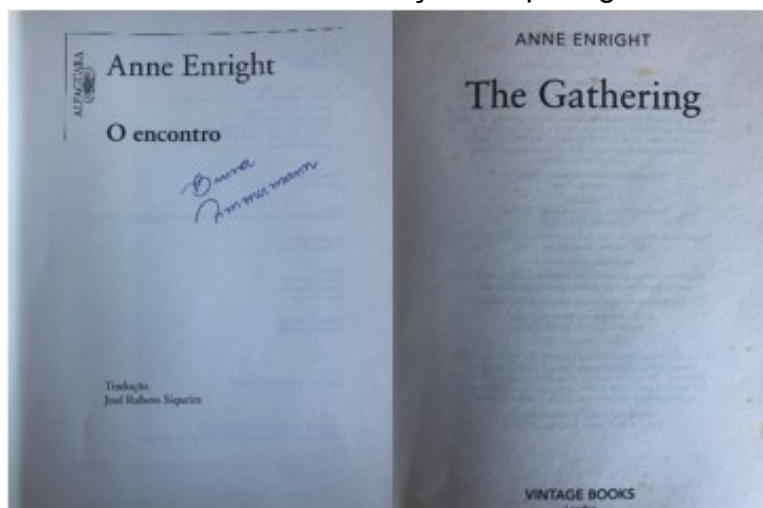
Anexo — Imagens de *The Gathering* e *O Encontro*

Figura 4 – Capa da segunda edição, feita pela Groove Press



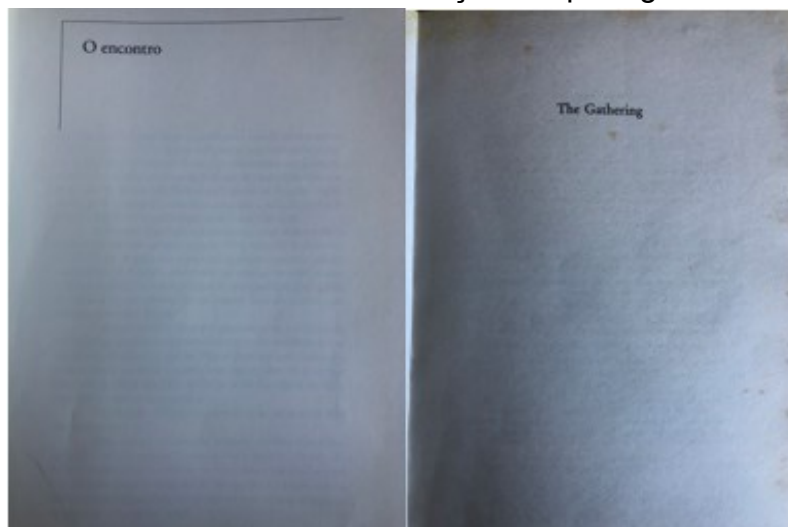
Fonte: Website Amazon.

Figura 5 – Folhas de rosto da edição em português e em inglês



Fonte: elaborado pela autora.

Figura 6 – Falsa folha de rosto da edição em português e em inglês



Fonte: elaborado pela autora.