

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LETRAS
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS PORTUGUÊS/INGLÊS

ANA JÚLIA APEL

**A REPRESENTAÇÃO DO TRAUMA, DA MEMÓRIA E DO FEMININO NO
ROMANCE *ANYBODY OUT THERE*, DE MARIAN KEYES, E EM SUA TRADUÇÃO
TEM ALGUÉM AÍ?, DE RENATO MOTTA**

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

PATO BRANCO

2021

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LETRAS
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS PORTUGUÊS/INGLÊS

ANA JÚLIA APEL

**A REPRESENTAÇÃO DO TRAUMA, DA MEMÓRIA E DO FEMININO NO
ROMANCE *ANYBODY OUT THERE*, DE MARIAN KEYES, E EM SUA TRADUÇÃO
TEM ALGUÉM AÍ?, DE RENATO MOTTA**

Trabalho de conclusão de curso,
orientado por:

Prof.^a Dr.^a Mirian Ruffini

com fins da conclusão do curso de
Licenciatura em Letras Inglês – Português
pela Universidade Tecnológica Federal do
Paraná, campus Pato Branco.

PATO BRANCO

2021



**DEFESA PÚBLICA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO
LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS**

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor(a): **ANA JULIA APEL**

Título: **A REPRESENTAÇÃO DO TRAUMA, DA MEMÓRIA E DO FEMININO NO ROMANCE ANYBODY OUT THERE, DE MARIAN KEYES, E EM SUA TRADUÇÃO TEM ALGUÉM AÍ?, DE RENATO MOTTA**

Trabalho de conclusão de curso defendido e **APROVADO** em 20/08/2021,
pela comissão julgadora:

Profa. Dra. Mirian Ruffini - UTFPR Pato Branco
Orientador(a) e Presidente da Banca

Profa. Dra. Mariese Ribas Stankiewicz – UTFPR Pato Branco
Membro da Banca Examinadora

Profa. Dra. Claudia Marchese Winfield – UTFPR Pato Branco
Membro da Banca Examinadora

Obs: O aluno deverá encaminhar, no prazo de **5 (cinco) dias úteis** a contar da data da defesa, **exemplar definitivo do TCC**, para arquivamento, conforme as normas definidas pelo Regulamento do Curso e normativa da Biblioteca da UTFPR.

VISTO E DE ACORDO:

Prof.ª M.ª Rosangela Aparecida Marquezi
Responsável pelo Trabalho de Conclusão de Curso

OBS.: A FOLHA DE ASSINATURA ORIGINAL ENCONTRA-SE ARQUIVADA NA COORDENAÇÃO DO CURSO, COM AS DEVIDAS ASSINATURAS.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer primeiramente à professora Mirian Ruffini, que me proporcionou a honra de tê-la como orientadora, pelas conversas, pelas observações, pelos ensinamentos, pelo carinho e cuidado, e principalmente pela paciência e perseverança nesses três anos de desenvolvimento deste trabalho. Agradeço imensuravelmente por não ter desistido de mim, e por ter acreditado, quando até eu mesma duvidei.

Agradeço também à minha mãe, sem sua preocupação, sermões, conselhos, e acima de tudo, amor, eu não estaria aqui. Foi a primeira a acreditar em mim, juntamente com meu pai. A ele, agradeço também pela conversa de alguns dias atrás, que me impulsionou a seguir em frente, e quero que saiba que, mesmo na quietude, seu amor consegue me atingir.

Aos professores do curso de Letras da UTFPR, minha mais profunda admiração, respeito e agradecimentos, por tudo que aprendi com eles, e que vou levar para o resto da minha vida.

Agradeço também aos amigos que sempre me fizeram sentir que tenho um lugar no mundo, e que muitas vezes me fizeram companhia enquanto eu redigia este trabalho. Ao meu irmão, agradeço simplesmente por existir e me deixar maravilhada a cada dia que passa com a pessoa que está se tornando, ele é capaz de conquistar o mundo.

Por fim, mas com certeza não menos importante, gostaria de agradecer à minha avó Dalma, que nunca duvidou de mim, e de quem sinto saudades todos os dias.

APEL, Ana Júlia. **A representação do trauma, da memória e do feminino no romance *Anybody Out There*, de Marian Keyes, e em sua tradução *Tem Alguém Aí?*, de Renato Motta**. 50 fls. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras Inglês - Português) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Pato Branco. 2021.

RESUMO

Esta pesquisa desenvolveu um estudo descritivo, comparativo e bibliográfico da tradução da obra *Anybody Out There* (2010) de Marian Keyes, realizada por Renato Motta, a fim de identificar e analisar as representações de elementos relacionados ao trauma e a memória, e às questões femininas retratadas por Keyes, bem como investigar o funcionamento da mente humana no caso de eventos traumáticos em sua relação com a memória. Para tal utilizaram-se as teorias dos teóricos dos Estudos da Tradução Itamar Even-Zohar (1990), Antoine Berman (2007), Lanzetti, Bessa *et al.* (2009), e Lawrence Venuti (1998); e no campo da psicologia, os teóricos Maria Manuela Assunção Moreno e Nelson Ernesto Coelho Junior (2012), Sigmund Freud (2001), e Colin Murray Parkes (1998). Verificou-se a existência de desafios tradutórios causados pela diferença entre as culturas de saída e de chegada, resultando em rupturas de cadeia de significantes, além de desafios causados pelas diferenças entre os sistemas linguísticos da língua-fonte e a língua-alvo.

Palavras-Chaves: Marian Keyes. Tradução. Trauma. Memória. Feminismo.

APEL, Ana Júlia. **The representation of trauma, memory and feminine issues in Marian Keyes' *Anybody Out There*, and Renato Motta's translation *Tem Alguém Aí?***. 50 fls. 2021. End of Course Course Paper (Degree in Modern Languages and Literature, Portuguese and English, Faculty of Letters) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Pato Branco. 2021.

This research developed a descriptive, comparative and bibliographical study of the translation of Marian Keyes' *Anybody Out There* (2010), performed by Renato Motta, in order to identify and analyze the representation of elements related to trauma and memory, and feminine issues portrayed by Keyes, as well as to investigate the workings of the human mind when faced with traumatic events, when linked with memory. For such purpose, we employed the works of Translation Studies' theorists Itamar Even-Zohar (1990), Antoine Berman (2007), Lanzetti, Bessa et al. (2009), and Lawrence Venuti (1998); and in the field of psychology, the theorists Maria Manuela Assunção Moreno e Nelson Ernesto Coelho Junior (2012), Sigmund Freud (2001), and Colin Murray Parkes (1998). It was verified the existence of translation challenges caused by differences between the source culture and the target culture, resulting in ruptures in the signifying chains, as well as challenges provoked by the differences between the source and target languages linguistic systems.

Keywords: Marian Keyes. Translation. Trauma. Memory. Feminism.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Excerto de Anybody Out There e sua tradução para o português brasileiro.....	27
Quadro 2 - Excerto de Anybody Out There e sua tradução para o português brasileiro.....	28
Quadro 3 - Excerto de Anybody Out There e sua tradução para o português brasileiro.....	29
Quadro 4 - Excerto de Anybody Out There e sua tradução para o português brasileiro.....	30
Quadro 5 - Excerto de Anybody Out There e sua tradução para o português brasileiro.....	31
Quadro 6 - Excerto de Anybody Out There e sua tradução para o português brasileiro.....	31
Quadro 7 - Excerto de Anybody Out There e sua tradução para o português brasileiro.....	32
Quadro 8 - Excerto de Anybody Out There e sua tradução para o português brasileiro.....	32
Quadro 9 - Excerto de Anybody Out There e sua tradução para o português brasileiro.....	33
Quadro 10 - Excerto de Anybody Out There e sua tradução para o português brasileiro.....	33
Quadro 11 - Excerto de Anybody Out There e sua tradução para o português brasileiro.....	33
Quadro 12 - Excerto de Anybody Out There e sua tradução para o português brasileiro.....	35
Quadro 13 - Excerto de Anybody Out There e sua tradução para o português brasileiro.....	36
Quadro 14 - Excerto de Anybody Out There e sua tradução para o português brasileiro.....	37
Quadro 15 - Excerto de Anybody Out There e sua tradução para o português brasileiro.....	39
Quadro 16 - Excerto de Anybody Out There e sua tradução para o português brasileiro.....	39

Quadro 17 - Excerto de Anybody Out There e sua tradução para o português brasileiro.....	41
Quadro 18 - Excerto de Anybody Out There e sua tradução para o português brasileiro.....	41
Quadro 19 - Excerto de Anybody Out There e sua tradução para o português brasileiro.....	44

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 MARIAN KEYES E A ALMA FEMININA	14
2.1 VIDA E OBRA DE MARIAN KEYES	14
2.2 MEMÓRIA E QUESTÕES FEMININAS NA OBRA DE MARIAN KEYES	16
3 A PSICOLOGIA DO TRAUMA EM <i>ANYBODY OUT THERE</i>	19
4 ANÁLISE DA TRANSPOSIÇÃO DOS ELEMENTOS REFERENTES AO TRAUMA E A MEMÓRIA, E ÀS QUESTÕES FEMININAS POR MEIO DA TRADUÇÃO	25
4.1 ESTUDOS DA TRADUÇÃO E SUA APLICAÇÃO À ANÁLISE DAS OBRAS ESCOLHIDAS	25
4.2 ANÁLISE DA OBRA	28
4.2.1 Trauma e Memória	28
4.2.2 Questões femininas	34
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	46
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	48

1 INTRODUÇÃO

O tema a ser abordado neste trabalho é a relação entre os elementos textuais e estilísticos do livro *Anybody Out There* (2010), de Marian Keyes, e sua tradução *Tem Alguém Aí?* (2012), por Renato Motta, e a forma como o trauma sofrido pela protagonista é representado, em termos linguísticos, descritivos e narrativos, tanto pela autora quanto pelo tradutor.

Marian Keyes é uma autora irlandesa do gênero *chick lit*¹, que começou sua carreira literária em 1993, escrevendo contos, e mais tarde, em 1995, publicou seu primeiro romance, *Melancia*. Seus livros tratam de temas obscuros, como depressão, vícios, violência doméstica, abuso sexual e doenças sérias, mas sempre retratados de maneira sutil (MARIAN KEYES, 2020). Dentro do gênero *chick lit*, Keyes se destaca justamente por trazer esses assuntos juntamente com os temas característicos do gênero: problemas do dia a dia, inseguranças, conflitos internos, entre outros (PÉREZ-SERRANO, 2009, p. 138). Também são encontradas na obra de Keyes características marcantes do gênero *chick lit*, como o uso do humor, neologismos, a estrutura narrativa, a faixa etária das personagens entre 20 e 40 anos, a ambientação em espaços urbanos (geralmente grandes cidades como Londres ou Nova York) e os estereótipos dos personagens secundários (PÉREZ-SERRANO, 2009, p. 138).

Keyes tem catorze romances publicados no Brasil, além de um publicado em fevereiro de 2020 que, até o momento em que este trabalho foi redigido, não possuía tradução para o português. O livro *Anybody Out There* (2010) ganhou o prêmio British Book Awards na categoria de ficção popular, e o prêmio Melissa Nathan para Comédia Romântica (MARIAN KEYES, 2020).

A obra de Keyes se faz relevante por representar personagens com os quais as mulheres dos séculos XX e XXI se identificam, e por tratar de temas pertinentes para esse público, relacionados aos problemas enfrentados por essas mulheres no dia a dia. Sendo assim, o livro *Anybody Out There* (2010) foi escolhido devido às

¹ *Chick lit* é um gênero literário que surgiu em meados dos anos 1990, com a publicação de “O Diário de Bridget Jones” em 1996, mas foi usado pela primeira vez em 1995 por Cris Mazza e Jeffrey DeShell na tentativa de nomear uma antologia de histórias escritas por mulheres. É tido como ficção pós-feminista, e seus textos são focados exclusivamente no ponto de vista das mulheres, contando, em um tom humorístico, os problemas cotidianos que a protagonista enfrenta. As narrativas mostram os pensamentos mais íntimos das personagens, além das suas falhas e imperfeições humanas. Os problemas enfrentados por essas mulheres geralmente se referem à carreira, conflitos internos, família e relacionamentos. (PÉREZ-SERRANO, 2009, p. 136 - 137).

suas temáticas relacionadas à perda de entes queridos, ao trauma recorrente disso, bloqueios de memória e as questões difíceis da aceitação da morte que contribuem para a evolução da personagem protagonista.

Um aspecto especialmente marcante da obra é o sucesso que a autora tem em manter o suspense acerca dos acontecimentos que levaram a personagem principal, Anna, a estar na situação em que se encontra, tentando contatar seu marido Aidan, que havia morrido em um acidente, no qual ela mesma estava presente, mas as memórias de sua morte foram reprimidas. Com a construção de enredo que a autora faz, o leitor fica em dúvida sobre o caráter e o destino de Aidan.

No presente trabalho serão exploradas as formas como o trauma da perda afeta o psicológico e os outros aspectos da vida da personagem principal, bem como sua representação no livro de Keyes (2010) e na tradução de Motta (2012).

Com origem nas temáticas propostas, surgiram as seguintes indagações: Qual é o mecanismo de defesa da mente em eventos traumáticos? Como esse fenômeno se apresenta na literatura, mais especificamente na obra *Anybody Out There* (2010)? Quais são possíveis estratégias de superação e aceitação do evento traumático? Como a escritora obtém sucesso em manter o leitor sem o conhecimento dos fatos reveladores, da mesma forma que o faz com a personagem principal? Quais são as formas de transposição do texto fonte de Marian Keyes (2010) para a tradução de Renato Motta (2012) em termos dos elementos constituintes do enredo, como o trauma, o bloqueio da memória e sua superação, com a aceitação da morte do ente querido? Espera-se, por meio do trabalho de pesquisa a ser desenvolvido, responder a algumas dessas questões.

O presente trabalho apresenta sua relevância no fato de não haver muitos estudos voltados para a obra de Marian Keyes, além de se apresentar como um esforço para desmistificar a classificação da literatura recente, do gênero *chick lit*, categorizada como *best-seller*, como baixa literatura e mostrar que seus textos podem ser tão ricos como obras constituintes do cânone.

Este trabalho realizará uma pesquisa bibliográfica, descritivista e comparatista por meio do cotejo de textos dos teóricos dos Estudos da Tradução, a saber, Itamar Even-Zohar, com sua Teoria dos polissistemas (1990), aqui aplicada na análise da transculturação do livro de Marian Keyes da Irlanda para o polissistema literário brasileiro; as categorias deformadoras de Antoine Berman (2007), em aplicação às mudanças verificadas entre texto fonte e texto alvo, especialmente aquelas

linguísticas e estilísticas; a proposta de reformulação dos Procedimentos técnicos de tradução de Lanzetti; Bessa; *et al.* (2009), na análise dos procedimentos utilizados por Motta (2012) em sua tradução; e finalmente, a concepção de *best-seller*, de Lawrence Venuti, e suas implicações para a crítica e veiculação da obra.

No campo da psicologia, serão utilizados Maria Manuela Assunção Moreno e Nelson Ernesto Coelho Junior (2012), no seu artigo Trauma: o avesso da memória, explorando as relações entre eventos traumáticos e a memória; Freud, em seu livro A Interpretação dos Sonhos; bem como o livro Luto: Estudos Sobre A Perda Na Vida Adulta, de Colin Murray Parkes (1998).

Para tanto, o objetivo geral deste trabalho é investigar as formas de transposição do texto fonte *Anybody out there* de Marian Keyes (2010), editora Penguin Books, para a tradução *Tem alguém aí?*, de Renato Motta (2012), editora Bertrand Brasil, com respeito às representações do trauma, do bloqueio da memória e à sua superação, com a aceitação da morte, bem como as marcas tradutórias das questões femininas presentes na obra e as formas de expressão coloquiais marcantes do gênero *chick lit*.

A fim de concretizar esse objetivo maior, elencam-se os seguintes objetivos específicos: explorar a constituição do estilo/estética de Keyes por meio de pesquisa sobre seu contexto e motivações para a escrita de sua obra; conhecer a respeito do mecanismo de defesa da mente em eventos traumáticos por meio da leitura da teoria freudiana e da experiência da personagem em *Tem Alguém Aí?* (2012); descrever a obra de Marian Keyes com enfoque nos aspectos da memória, traumas e experiências das suas personagens femininas; empreender análise das formas tradutórias a respeito do trauma, do bloqueio e memória em *Tem alguém aí*, tradução de Motta, bem como das questões femininas presentes na obra por meio da aplicação das teorias dos Estudos da Tradução às análises da tradução do livro de Keyes empreendidas neste trabalho; verificar as formas de transposição da linguagem coloquial do livro-fonte na tradução de Motta, como a configuração de equivalência, adaptação e expressões idiomáticas.

Para essa finalidade, este trabalho está dividido em três capítulos, além desta Introdução e das Considerações Finais. No capítulo denominado “Marian Keyes e a Alma Femina” apresentamos um panorama sobre a autora Marian Keyes e sua obra, explorando seu estilo, temáticas e motivações, num esforço de contextualizar o

romance a ser analisado, bem como o restante de sua obra e a importância que apresenta.

No capítulo seguinte, nomeado “A Psicologia do Trauma em *Anybody Out There*”, abordamos algumas visões da psicologia e da psicanálise a respeito da memória, do trauma e do luto, visando a embasar a análise da representação desses conceitos na obra em questão.

No capítulo “Tradução” apresentamos as teorias que fundamentarão a análise do romance *Anybody Out There* (2010), escrito por Marian Keyes, e de sua tradução *Tem Alguém Aí?* (2012), feita por Renato Motta. Nas seções subsequentes, realizamos a aplicação dessas teorias na análise comparativa da tradução do romance em pauta.

2 MARIAN KEYES E A ALMA FEMININA

Neste primeiro capítulo, faremos um panorama sobre a autora Marian Keyes, abordando sua biografia, obras e estilo de narrativa, bem como suas motivações, e os temas abordados por ela em seus romances, especialmente a questão da memória e as questões femininas.

2.1 VIDA E OBRA DE MARIAN KEYES

Marian Keyes é uma autora proeminente no cenário da literatura feminina do final do século XX e início do século XXI, sendo autora consolidada, madura, que fala sobre temas pertinentes a mulheres da atualidade.

Nascida em Limerick, na Irlanda, em 1963, e criada em Cavan, Cork, Galway e Dublin, Marian Keyes, antes de ser uma autora de *chick-lit* é uma autora irlandesa, o que certamente influencia como trata os temas em sua obra, principalmente com relação a tradições, convenções sociais e questões legais que afetam mulheres irlandesas. Ela formou-se em direito e trabalhou por muito tempo em um escritório de contabilidade, até que em 1993 começou a escrever contos. Nesse mesmo período, Keyes estava enfrentando problemas relacionados ao alcoolismo e, depois de uma tentativa de suicídio, de passar por uma clínica de reabilitação e parar definitivamente de beber, resolveu enviar alguns contos para serem publicados. Para “ser levada a sério”, anexou a esses contos uma carta expondo que tinha escrito também parte de um romance, fato que não era verdadeiro. Depois de receber a resposta da editora solicitando que enviasse o suposto romance, Marian escreveu os quatro primeiros capítulos de *Melancia* (1995) em uma semana e os enviou, conseguindo com isso um contrato para três livros (MARIAN KEYES, 2020).

Melancia (1995) foi um sucesso imediato na Irlanda, em seguida estourou na Inglaterra, quando foi escolhido como “Fresh Talent”, e atualmente Keyes tem sua obra traduzida para 33 línguas (MARIAN KEYES, 2020).

Em 2009, Keyes passou por um expressivo período de depressão e precisou fazer uma pausa em sua escrita. Descobriu que assar bolos a ajudava a “sobreviver” e então, em 2012, publicou um livro intitulado *Saved By Cake* no qual mistura receitas com uma autobiografia (MARIAN KEYES, 2020).

Além de romances, Marian é autora de contos e artigos publicados em revistas e outras publicações, e possui três livros contendo coletâneas de seus textos jornalísticos (MARIAN KEYES, 2020).

Seus livros apresentam diversos temas relevantes, principalmente para as mulheres, por se tratarem de problemas que elas enfrentam no seu dia a dia, por meio da descrição das personagens femininas e seus dilemas, com as quais podem se identificar. Alguns dos temas abordados são depressão, abuso sexual, vício, problemas de trabalho, *the glass ceiling*², aborto, conflitos internos e traumas, como a morte de entes queridos e violência doméstica.

Mesmo tratando de assuntos obscuros e às vezes polêmicos, as narrativas de Keyes tendem a retratá-los de forma sutil, o que caracteriza seus livros como comédias românticas, e também o que os destaca dentro do gênero *chick lit*. Os livros de Keyes são classificados como *best-sellers*, os quais, segundo Venuti (1998),

[...] borram a distinção entre arte e vida por compartilharem um discurso específico: apesar de serem classificados em vários gêneros – ficção e não-ficção, romance e história, romance e memória, horror e autoajuda – eles favorecem um realismo melodramático que solicita a participação vicária do leitor (Cawelti 1976; Radway 1984; Dudovitz 1990). Isso talvez seja mais claro com a ficção *best-seller*, cujo sucesso depende da identificação do leitor com personagens que enfrentam problemas sociais contemporâneos. (VENUTI, 1998, p. 126 - tradução nossa)³.

Tais características estão presentes na obra de Keyes: a autora apresenta personagens com as quais seu público consegue se identificar, enfrentando problemas da atualidade que também são enfrentados por esse público. Entretanto, sua narrativa é muito bem construída, resultando em um enredo rico e bem estruturado, sem incongruências na história.

Não existem muitos textos críticos sobre Marian Keyes, por se tratar de uma obra recente, do gênero *chick lit*, classificada como *best-seller*, portanto as fontes usadas nesse trabalho foram seu website, no qual se encontra sua biografia, e

² Segundo o dicionário Merriam-Webster, “uma barreira intangível em uma hierarquia que impede mulheres ou minorias de obterem posições de alto nível” (tradução minha).

³ “[...] blur the distinction between art and life by sharing a specific discourse: although cast into various genres – fiction and nonfiction, novel and history, romance and memoir, horror and self-help – they favor melodramatic realism that solicits the reader’s vicarious participation (Cawelti 1976; Radway 1984; Dudovitz 1990). This is perhaps most clear with best-selling fiction, which depends for its success on the reader’s sympathetic identification with characters who confront contemporary social problems.” (VENUTI, 1998, p. 126).

artigos em websites ingleses/britânicos. Por meio desse trabalho, espera-se também contribuir para a desmistificação deste tipo de texto categorizado como baixa literatura, por meio de nossa pesquisa e análises.

2.2 MEMÓRIA E QUESTÕES FEMININAS NA OBRA DE MARIAN KEYES

As heroínas da obra de Marian Keyes são mulheres muito diferentes entre si, embora enfrentem, às vezes, problemas parecidos, os quais estão relacionados com carreira, relacionamentos (ou a falta deles) e família. Algumas delas almejam casar-se e ter filhos, enquanto outras querem trabalhar e ser independentes (BALORIA, 2014, p. 374).

No livro *Anybody Out There* (2010), a protagonista Anna também se depara com esses problemas, uma vez que está voltando ao seu trabalho algumas semanas depois de ter sofrido um acidente de carro, no qual perdeu seu marido, Aidan, e precisa lidar com sua vida cotidiana sem ele e com seus ferimentos, que ainda não estão completamente cicatrizados, em uma carreira ligada a cosméticos. A princípio, Anna age como se Aidan ainda estivesse vivo, e tenta se comunicar com ele, por meio de e-mail e telefone, sem sucesso:

[...] Depois de me certificar de que elas realmente tinham ido embora e não iam mais bater na porta para conferir como eu estava, fiz o que estava louca para fazer havia horas – liguei para o celular de Aidan. A ligação caiu direto na caixa de mensagens, mas só ouvir a voz dele foi um alívio tão grande que meu estômago pareceu se derreter todo.
 – Aidan... – eu disse. – Baby, estou de volta em Nova York. Vim para o nosso apartamento, para você saber onde me encontrar. Espero que você esteja bem. Eu te amo.
 Em seguida, escrevi um e-mail para ele: [...] (KEYES, 2012, p. 128).

Esse bloqueio de memória causado pelo trauma da perda e falta do período de luto será explorado mais adiante neste trabalho, com o embasamento dos trabalhos dos teóricos Maria Manuela Assunção Moreno e Nelson Ernesto Coelho Junior (2012), Colin Murray Parkes (1998) e Sigmund Freud (2001).

Em seus outros livros, Keyes apresenta personagens que também sofreram episódios traumáticos, mas o bloqueio de memória acontece numa escala bem menor, ou simplesmente não acontece, como por exemplo em *É Agora... Ou Nunca* (2012). Nesta narrativa, a personagem Katherine sofre o trauma de ser abandonada grávida pelo homem que achava ser o amor de sua vida e de ter que realizar um

aborto, e a partir disso molda sua personalidade como uma mulher fria e centrada na carreira, além de sonhar com um tipo de vingança cármica, um confronto entre ela e esse homem, onde ficaria clara a superioridade dela em relação a ele, como pode ser visto no seguinte trecho:

[...] Ela não conseguia incorporar a ideia de que ele estivesse realmente ali sentado, na frente dela. – Por que veio até aqui? – ela quis saber, com uma dureza na voz que lhe exigiu algum esforço. Na versão número um das fantasias que a haviam consolado através dos anos, Lorcan se desmancharia todo em declarações apaixonadas, do tipo ‘Eu jamais me esqueci de você, e sempre achei que deixar você ir embora foi o maior erro que cometi na vida. Vamos esquecer esses 12 anos, já perdemos tempo demais...’. Esta fala lhe abriria a maravilhosa oportunidade de informar a ele, com detalhes, todas as maneiras pelas quais ele poderia enfiar tudo aquilo no rabo. (KEYES, 2012, p. 567).

Em outras histórias, o estilo de escrita de Marian pode passar a sensação de perda de memória, já que ela costuma não revelar todo o passado das personagens de uma vez, mas sim de forma gradual e, quando o leitor se dá conta, já está envolvido em descobrir o que está realmente acontecendo na mente da personagem (e no mundo ao seu redor). É o caso de *A Estrela Mais Brilhante do Céu* (2012), em que somos apresentados ao casal Maeve e Matt, que, à primeira vista, parecem ser um tanto estranhos, já que a única informação que temos é a forma como se comportam no dia a dia, sem saber seus motivos. Mais adiante na história, a autora nos revela que eles se comportam assim no intento de superar, ou talvez conviver com um trauma sofrido por Maeve alguns anos antes, quando o ex-namorado a estuprou, logo depois de seu casamento com Matt. Nesse caso, nem Maeve, nem Matt se esqueceram ou bloquearam a memória do ocorrido, mas ela é mantida oculta do leitor até perto do final do livro, quando Keyes finalmente nos conta o que de fato aconteceu, após uma tentativa de suicídio de Matt.

Já no romance *Casório?!* (2013), as questões de memória e trauma por Keyes são retratadas de forma que o leitor pode perceber problemas em algumas situações vividas pela protagonista, Lucy, mas que a própria personagem considera como situações normais ou cotidianas. Mais adiante na história, Lucy acaba por perceber como suas memórias e noções eram distorcidas, não por um único evento traumático, mas por vários anos de convenções sociais nas quais estava inserida e que ela foi absorvendo, e que sua mente precisou distorcer para que ela não tivesse que encarar algo “desagradável”, como diz sua mãe:

– Pobre Lucy... – suspirou ela. – Você jamais conseguiu encarar de frente nada que fosse desagradável, não é? Sempre fugia ou enfiava o nariz em um livro quando a coisa ficava feia. (KEYES, 2013, p. 485).

Com o tempo e as mudanças que vão acontecendo ao seu redor, algo começa a mudar dentro dela mesma e que a faz perceber que tudo o que ela fazia, as pessoas com quem se relacionava, eram consequências de sua mente tentando lidar com o alcoolismo do pai que ela tanto admirara sua vida inteira. Quando finalmente compreende o que estava acontecendo, Lucy percebe que:

Descobriria o quanto havia deixado Gus me tratar mal, e aquilo era uma cópia exata do jeito que meu pai me tratava. Eu só conseguia amar homens duros, bêbados e irresponsáveis. Porque foi isso o que meu pai me ensinara. (KEYES, 2013, p. 571).

Nesse caso, portanto, o bloqueio da memória atua como uma forma de confortar a personagem, fazendo-a se sentir como uma pessoa que teve uma vida “normal”, levando com que vivesse justificando as ações de seu pai e namorados alcoólatras para si mesma e para as outras pessoas para não precisar lidar com a dura realidade de que seu pai não era um herói, vítima de situações que o “forçavam” a beber. A partir do momento em que sua mãe sai de casa e ela passa a morar com o pai para cuidar dele, ela gradualmente começa a perceber que sua visão de mundo e suas memórias de infância não são exatamente o que ela pensava ser, até que um encontro desastroso com um homem, também alcoólatra, por quem estivera apaixonada nos últimos meses finalmente atinge o limite do que ela estava disposta a aguentar e ela consegue se libertar para seguir sua vida.

Por meio desses exemplos, podemos observar como o tema do trauma e da memória é bastante utilizado por Marian em sua obra, e como suas personagens, mulheres adultas e diferentes entre si, se relacionam e reagem a seus passados e presentes.

3 A PSICOLOGIA DO TRAUMA EM *ANYBODY OUT THERE*

Em *Anybody Out There* (2010), Marian Keyes aborda uma gama de temas e assuntos interessantes e pertinentes, que poderiam ser usados como objeto de estudo, como o papel da mulher moderna e as expectativas em torno dela em um país “tradicional” como a Irlanda e em um país “liberal” como os Estados Unidos, a gravidez inesperada de mulheres solteiras, as convenções sociais que permeiam um emprego na indústria de cosméticos, entre outros. Todavia, o tema abordado neste trabalho é o trauma causado pela morte de uma pessoa muito próxima, o luto e a memória.

A temática da memória é muito presente em *Anybody Out There* (2010). A protagonista, Anna, conta sua história por meio de recordações, numa sequência de eventos não lineares, usando *flashbacks* para apresentar Aidan ao leitor, sem revelar o destino dele, uma vez que a própria personagem está em negação a respeito de sua morte. Um dos artifícios que Keyes usa para deixar o leitor sem informações a respeito disso, é fazer com que Anna veja Aidan pela cidade.

[...] De repente, com uma fígada no peito, que quase fez meu coração parar de bater, vi Aidan. Ele estava sentado em um ônibus parado no ponto, numa esquina. Eu só o vi de lado, mas certamente era ele. Vi seus cabelos, suas maçãs do rosto salientes, seu nariz. (KEYES, 2012, p. 134 – 135).

Mais adiante, após a morte de Aidan ser revelada, fica claro que era a imaginação de Anna, que, por querer tanto vê-lo, acabou criando alucinações.

Segundo Maria Manuela Assunção Moreno e Nelson Ernesto Coelho Junior (2012), “a noção de trauma está relacionada à problemática da memória desde as primeiras teorizações freudianas acerca da histeria”, nas quais “Freud relacionava o traumático à ideia de ruptura psíquica por grandes quantidades de excitação e à noção de dissociação psíquica”. Mais tarde, após mudanças teóricas da segunda tópica, “o trauma aparece em referência ao excesso pulsional não ligado, intensidades que surpreendem um psiquismo despreparado, ou seja, desinvestido, não se constituindo como lembranças de fato” (MORENO e COELHO JUNIOR, 2012, p. 49). No caso de Anna, a morte de seu marido foi um evento completamente inesperado, um acidente de táxi, e sua mente não foi capaz de assimilar a magnitude do que aconteceu:

– Você está sentindo alguma dor? – ele quis saber.
 – Não. – Na hora eu não senti nada, mesmo. É o velho estado de choque, o grande protetor que nos ajuda a enfrentar o insuportável. — E você?
 — Um pouco. — Foi quando eu soube que era muita. (KEYES, 2012, p. 217).

Além disso, ela também esteve envolvida no acidente, que lhe causou ferimentos graves, e em decorrência da dor e dos remédios fortes, ela não conseguiu assimilar, conforme percebido no trecho abaixo:

E ele não resistiu. Morreu muito depressa, menos de dez minutos depois de darmos entrada.
 A essa hora a dor já começava com força total na minha mão, no braço, no rosto e no joelho. Eu estava envolta em uma névoa de agonia tão intensa que mal conseguia lembrar meu nome. Compreender que Aidan tinha acabado de morrer era algo tão difícil quanto tentar imaginar uma cor totalmente nova. (KEYES, 2012, p. 218).

A forma como o período subsequente ao acidente é descrito retrata Anna ainda em estado de choque e confusão, seguido pelo atordoamento causado pelos remédios que precisava tomar. Sendo assim, ela passa pelo funeral apenas como uma observadora externa, sem absorver o impacto de tudo pelo que estava acontecendo.

Logo em seguida nós já estávamos em um avião para Boston, e depois eu me vi em pleno funeral [...]. Ser empurrada pelo corredor principal da igreja em uma cadeira de rodas e reparar em rostos que eu não via há um tempão me pareceram um sonho onde pessoas separadas em grupos absolutamente disparatados haviam sido colocadas juntas, de forma inexplicável.

De repente eu estava em um longo voo, depois em casa, na Irlanda, dormindo na sala de baixo. (KEYES, 2012, p. 219).

Isso representa o que Moreno e Coelho Jr. (2012, p. 50) expõem neste trecho: “O traumático refere-se, então, a rupturas do psíquico por uma quantidade que não pode ser prontamente assimilada, associada e inserida em uma cadeia representacional”, ou seja, o acidente, os ferimentos, os remédios e a morte de Aidan foram demais para a mente de Anna conseguir compreender e aceitar.

Também segundo Moreno e Coelho Jr. (2012, p. 51):

A memória, portanto, está na ordem da substituição, pouco guarda da percepção e do evento original. A noção de impressão, ou signo de

percepção, alude à origem da memória, ao primeiro momento de elaboração mnemônico. As impressões são marcas de um processo energético, mas não podem produzir uma lembrança do acontecimento. Consideramos que o traumático deixa suas marcas sob a forma de impressões traumáticas, sinais de um processo energético aos quais uma qualidade psíquica rudimentar vem se ligar. O casal Botella afirma que: 'Se há memória na neurose traumática, ela só é concebida enquanto memória sensorial, ou traço perceptivo, não tendo alcançado a qualidade de representação do traço mnésico' (2002, p.166).

Sendo assim, quando existe um trauma, os gatilhos não trazem à tona memórias do evento, mas sim reações, físicas ou emocionais, para as quais nem sempre o indivíduo vai encontrar uma explicação imediata. No caso de Anna, isso pode ser observado no momento em que precisa ir para o trabalho pela primeira vez desde o acidente:

Depois de ficar em pé ali na calçada nem sei por quanto tempo e de receber olhares curiosos dos transeuntes, me vi acenando para um táxi e entrando nele como se estivesse em transe ou num sonho. Será que eu conseguiria encarar aquilo? O medo era imenso; com os olhos semicerrados eu observava todos os outros carros; me encolhia de pavor sempre que algum veículo passava perto demais, como se o fato de avistá-los fosse o suficiente para impedir que encostassem em mim. (KEYES, 2012, p. 134).

A reação de Anna não é racional, mas sim uma resposta de sua mente para que encarar uma situação parecida com a que a levou a passar pelo evento traumático se torne suportável.

Devido ao estado de torpor em que se encontrava, o processo de luto foi interrompido, e só foi retomado depois que Anna voltou a Nova York e suas memórias reprimidas foram desbloqueadas, por meio de um sonho.

– Feliz por me ver? — perguntou.
 – Por Deus, Aidan, estou feliz demais! Nem posso acreditar que você acabou aparecendo. Eu estava até com medo de nunca mais ver você pelo resto da minha vida. – Ele usava a mesma roupa do dia em que havíamos nos conhecido. – Como foi que você conseguiu entrar aqui?
 – Como assim? Simplesmente vim até aqui e entrei na sala.
 – Mas, Aidan... – eu tinha acabado de lembrar – ... Você está morto. Acordei com um pulo. (KEYES, 2012, p. 209).

Esse sonho aparece como uma forma que o subconsciente de Anna encontra para fazer com que ela confronte o que aconteceu, para que então possa vivenciar o luto, aceitar a morte de Aidan e, por fim, superá-la ou, pelo menos, conviver com ela.

Segundo Freud, em *A Interpretação dos Sonhos* (2001, p. 22), “todo o material que compõe o conteúdo de um sonho é derivado, de algum modo, da experiência, ou seja, foi reproduzido ou lembrado no sonho”, e “é possível que surja, no conteúdo de um sonho, um material que, no estado de vigília, não reconhecamos como parte de nosso conhecimento ou nossa experiência”. No caso de Anna, ela sonhou com uma conversa com seu marido, algo que ela já tinha vivido diversas vezes, e isso funcionou como gatilho para que algo ressurgisse do fundo de sua memória: ele não poderia estar ali, pois estava morto. De acordo com Moreno e Coelho Jr. (2012, p. 52), “as imagens dos sonhos traumáticos, portanto, apresentam um duplo sentido: serem simultaneamente a expressão do trauma e sua primeira elaboração”.

Assim que acorda, Anna se encontra com sua irmã, Rachel, com quem tem a seguinte interação:

- Sonhei com Aidan esta madrugada.
- Isso é normal, querida, é uma das coisas previsíveis, que devem acontecer, mesmo. Como vê-lo por toda parte, por exemplo. O que foi que você sonhou?
- Sonhei que ele tinha morrido.
- Rachel ficou calada por alguns segundos.
- É porque ele morreu mesmo, Anna.
- Eu sei. (KEYES, 2012, p. 211).

Nesse momento, Anna reconhece em voz alta, pela primeira vez, que seu marido morreu. Aqui também, sua própria irmã mais velha, Rachel, já explica o fenômeno observado anteriormente, deixando claro que “vê-lo por toda parte” é algo esperado na situação em que Anna se encontrava.

Segundo Parkes (1998, p. 23), no processo do luto, “o entorpecimento, que é a primeira fase, dá lugar à saudade ou procura pelo outro, e estes dão lugar à desorganização e ao desespero, e é só depois da fase de desorganização que se dá a recuperação”. Todas essas fases podem ser identificadas no decorrer da segunda parte do livro, em que Anna precisa começar a lidar com a “descoberta” que acabou de fazer, enquanto todos a sua volta já estão retornaram às suas vidas cotidianas.

Tinha esperança de que voltar a Nova York, levar uma vida normal, curtir meu trabalho e meus amigos fizesse o pesadelo se dispersar. Nada disso aconteceu. O trabalho e os amigos simplesmente passaram a fazer parte do pesadelo. (KEYES, 2012, p. 224).

A princípio, como previsto por Parkes (1998), Anna passa por um período de atordoamento, em que apenas vai sobrevivendo a cada dia, tentando apenas suportar a ausência de Aidan.

Já haviam se passado quatro ou cinco semanas desde minha conversa naquela manhã bem cedo com Rachel no Jenni's e pouca coisa mudara. Eu continuava trabalhando muitas horas além do expediente, mas produzia pouca coisa que prestasse. Continuava dormindo no sofá, e Aidan continuava morto.

Aos poucos eu criei uma pequena rotina diária: acordava assim que amanhecia, ligava para Aidan no celular, ia para o trabalho por pelo menos dez horas, voltava para casa, ligava novamente para Aidan, construía fantasias elaboradas nas quais ele não havia morrido, chorava por algumas horas, cochilava no sofá, acordava ao amanhecer e começava tudo novamente. (KEYES, 2012, p. 224).

Anna tenta suprimir a dor e o vazio deixado por seu marido trabalhando quase sem parar, para que não sobre tempo para lembrar que ele não está mais ali com ela. Então, algo quebra a rotina que havia criado: o celular dele é cortado e ela perde a única forma de “contato” que ainda mantinha com ele. Isso faz com que ela passe para a segunda fase, a da “procura pelo outro”, e a põe em uma jornada espiritual para tentar contatá-lo. Sua primeira consulta com uma clarividente se prova ser um golpe, mas serve como impulso para que empreenda uma busca mais séria: *“Em algum lugar lá fora existe um médium de verdade que vai me colocar em contato com você, baby. Só preciso encontrá-lo.”* (KEYES, 2012, p. 244).

Ao mesmo tempo, Anna paira pela fase do desespero, já que “em qualquer uma das fases a pessoa pode apresentar um dos quatro diferentes aspectos” e cada uma delas “tem suas características, e há diferenças consideráveis de uma pessoa para outra, tanto no que se refere à duração quanto à forma de cada fase”, além disso, “as pessoas podem passar de uma para a outra e voltar de maneira que, anos após o início do luto, a descoberta de uma fotografia na gaveta ou a visita de um velho amigo pode provocar outro episódio de dor e saudade” (PARKES, 1998, p. 24). O foco de Anna em encontrar um “médium de verdade” é o que a faz suportar o desespero e a desorganização, mas, ao mesmo tempo, é a causa de outro tipo de desespero e desorganização, uma vez que ela ignora outros aspectos de sua vida em prol dessa busca pelo contato com Aidan.

Depois de muitas idas e vindas pelas três primeiras fases, Anna se vê diante da escolha entre comparecer a uma consulta com uma médium muito famosa, a

qual tinha sido muito difícil obter, e fazer uma apresentação importante no trabalho que poderia causar sua promoção ou sua demissão. Ainda na fase da desorganização, Anna opta pela consulta, mas algo dá errado e, depois de um acesso de raiva dirigida a Aidan por ter morrido e a deixado sozinha, ela se vê obrigada a comparecer à reunião. Com isso ela consegue uma promoção no trabalho, mas a descoberta de que a ex-namorada de Aidan teve um filho dele faz com que ela tenha um surto e tira sua vida dos trilhos por um tempo. Contudo, o tempo passa e, gradualmente, a raiva vai se dissipando, Anna finalmente entende e aceita que Aidan não vai mais voltar, seu processo de recuperação pode, enfim, começar.

Tendo concluído a pesquisa e análise dos elementos representantes do trauma, e sua ligação com a memória, partiremos enfim para a análise da transposição destes por meio da tradução.

4 ANÁLISE DA TRANSPOSIÇÃO DOS ELEMENTOS REFERENTES AO TRAUMA E A MEMÓRIA, E ÀS QUESTÕES FEMININAS POR MEIO DA TRADUÇÃO

Neste capítulo, abordamos as teorias a serem utilizadas na análise da tradução de *Anybody Out There* (2010) para *Tem Alguém Aí?* (2012), sendo elas a proposta de Procedimentos Técnicos de Tradução de Lanzetti, Bessa *et al.* (2009), e as Tendências Deformadoras e cadeias de significantes de Antoine Berman (2007).

Então, apresentadas as teorias, seguimos para a análise da tradução da obra de Marian Keyes, realizada por Renato Motta para a editora Bertrand Brasil, em 2012.

4.1 ESTUDOS DA TRADUÇÃO E SUA APLICAÇÃO À ANÁLISE DAS OBRAS ESCOLHIDAS

Por se tratar esta pesquisa de análise da tradução como transculturação do livro *Anybody Out There* (2010) para o contexto e o sistema literário brasileiro e a transposição de elementos linguísticos e estéticos que configuram o trauma, a memória e as questões femininas, faz-se pertinente que façamos a introdução dos teóricos de relevância no campo da tradução literária.

Iniciamos com Lanzetti, Bessa *et al.* (2009), teóricos que propuseram uma nova tabela de procedimentos técnicos aplicáveis à análise de traduções, dividindo-os em duas categorias principais: procedimentos estrangeirizadores e procedimentos domesticadores (LANZETTI; BESSA; *et al.*, 2009, p. 3).

[...] Os procedimentos estrangeirizadores aproximam o texto de chegada do texto original através do recurso de manutenção de itens lexicais, estruturas e estilo. Os procedimentos domesticadores afastam o texto de chegada do texto original, aproximando a tradução das estruturas linguísticas e da realidade extratextual da língua e da sociedade-alvo.

Os procedimentos estrangeirizadores são divididos em dois: tradução palavra-por-palavra e manutenção. No primeiro se encaixam as traduções que mantêm a mesma ordem sintática do texto fonte e é utilizado quando “o texto original não apresenta nenhuma dificuldade tradutória lexical, estrutural ou cultural e sua

tradução pode ser feita sem nenhuma alteração lexical, sintática ou extratextual” (LANZETTI; BESSA; *et al.*, 2009, p. 5 - 6).

A manutenção é subdividida em outras quatro subcategorias, que são a manutenção de itens lexicais, de estruturas sintáticas e de estilo do texto-fonte, e a manutenção de itens culturais da cultura-fonte (LANZETTI; BESSA; *et al.*, 2009, p. 6). Ela consiste em manter um desses itens do texto-fonte no texto de chegada.

Na obra a ser trabalhada, podemos ver isso acontecendo, por exemplo, na seguinte frase: “[...] *That’s the thing about Helen: She’s very beautiful.*” (KEYES, 2010, p. 7), cuja tradução de Motta é: “[...] Esse é o lance de Helen: ela é muito bonita.” (KEYES, 2012, p. 17). As palavras usadas mantêm a mesma ordem sintática e o mesmo estilo.

Os procedimentos de domesticação são divididos em domesticação do sistema linguístico, domesticação do estilo e domesticação da realidade extralinguística, os quais são subdivididos em outras subcategorias, e consistem em adequar os itens citados para a estrutura textual, estilo e/ou cultura do texto e sociedade-alvo (LANZETTI; BESSA; *et al.*, 2009, p. 7 - 18).

No capítulo “A analítica da tradução e a sistemática da deformação” (p. 45 – 62) de seu livro *A tradução e a letra ou O albergue do longínquo* (2007), Antoine Berman faz uma analítica das tendências deformadoras da tradução, que, segundo ele, “impedem-lhe [a tradução] de atingir seu verdadeiro objetivo” (BERMAN, 2007, p. 45). Ele se propõe a analisar treze dessas tendências:

[...] a racionalização, a clarificação, o alongamento, o enobrecimento e a vulgarização, o empobrecimento qualitativo, o empobrecimento quantitativo, a homogeneização, a destruição dos ritmos, a destruição das redes significantes subjacentes, a destruição dos sistematismos textuais, a destruição (ou a exotização) das redes de linguagens vernaculares, a destruição das locuções e idiotismos, o apagamento das superposições de línguas. (BERMAN, 2007, p. 48).

Essa analítica é utilizada no presente trabalho no estudo comparativo entre o texto fonte, *Anybody Out There* (2010), e o texto de chegada, *Tem Alguém Aí?* (2012), aplicando-a nas mudanças, principalmente linguísticas e estilísticas, encontradas nesses textos. Um exemplo de tendência deformadora encontrada nos livros é demonstrado no quadro abaixo:

QUADRO 1 - Excerto de *Anybody Out There* e sua tradução para o português brasileiro

Texto-fonte	Texto-alvo
[...] In the few weeks we'd been doing this daily walk, we'd been having unIrishly dry weather, at least in the daytime. (KEYES, 2010, p. 19).	[...] Nas poucas semanas em que vínhamos executando essa rotina de caminhar diariamente andou fazendo um tempo incomum na Irlanda; quase não chovia, pelo menos de dia. (KEYES, 2012, p. 28).

FONTE: Elaborado pela autora.

A tendência encontrada neste trecho é a clarificação, na qual o tradutor explica algum termo ou expressão que ele julga que não será compreendida pelo leitor da cultura de chegada. Segundo Berman (2007), “a clarificação é inerente à tradução, na medida em que todo ato de traduzir é explicitante”, mas isso pode ter um teor positivo ou negativo, na medida em que pode ser “a manifestação de algo que não é aparente, mas ocultado ou reprimido no original”, ou então, “num sentido negativo, a explicação visa a tornar “claro” o que não é e não quer ser no original” (BERMAN, 2007, p. 50 – 51). No caso do trecho acima, o tradutor sentiu a necessidade de explicar ao leitor do polissistema literário brasileiro o que seria um clima incomum na Irlanda, já que não se pode esperar que todos os leitores brasileiros tenham contato com a cultura irlandesa.

Uma tendência importante para esta análise é o empobrecimento, qualitativo ou quantitativo, que remete a perdas de riqueza sonora e significativa de termos traduzidos, e a desperdícios lexicais, respectivamente (BERMAN, 2007, p. 53 – 54). Berman (2007) argumenta que “toda prosa apresenta uma certa proliferação de significantes e de cadeias (sintáticas) de significantes” (BERMAN, 2007, p. 54), e assim sendo, quando o tradutor substitui um termo do texto de origem por um que não possui o mesmo peso ou valor semântico, ele causa uma ruptura nessas cadeias, eliminando possibilidades de interpretação que haviam no texto original. Segundo Galindo (2015, p. 110), “[...] o objetivo do tradutor é oferecer ao leitor um texto final que lhe permita afirmar sem mentir que leu o original. Não posso mudar a trama. Não posso mudar também as possibilidades de interpretação”.

Isso quer dizer que, se possível, o tradutor deveria evitar causar quebra na cadeia de significantes empregada no texto-fonte. Claro que nem sempre isso é possível, considerando as divergências existentes entre uma língua e outra, bem como diferenças culturais e sociais dos diferentes polissistemas encontrados no mundo.

Concluindo a apresentação das teorias utilizadas nessa pesquisa, partimos enfim, para a análise da tradução do romance de Marian Keyes, realizada por Renato Motta.

4.2 ANÁLISE DA OBRA

Neste subcapítulo realiza-se a análise do texto-fonte e do texto-alvo, baseada nas teorias anteriormente apresentadas. Para tal, optou-se pela separação em dois temas: (a) o trauma e a memória, e (b) as questões femininas presentes no texto.

4.2.1 Trauma e Memória

Neste subcapítulo são analisados excertos de *Anybody Out There* (2010) e de sua tradução *Tem Alguém Aí?* (2012) relacionados ao trauma e a memória, explorando gatilhos de memória traumática e trechos em que podemos notar o bloqueio causado pelo trauma, bem como as descrições do evento traumático.

Os temas do trauma e da memória, presentes durante toda a obra, não facilmente separáveis. Como abordado no capítulo anterior, ambos estão intrinsecamente ligados, portanto é assim que nos propomos a analisá-los.

No quadro 2 apresenta-se um excerto que faz alusão à vida de Anna antes de ir parar na “Grande Sala da Frente” da casa de seus pais, se recuperando de ferimentos graves. É a primeira vez que ela menciona Aidan, e o leitor já pode interpretar que algo está errado.

QUADRO 2 - Excerto de *Anybody Out There* e sua tradução para o português brasileiro

Texto-fonte	Texto-alvo
At the thought of <u>how long and loud they'd protest</u> , I was grabbed by another panicky seizure: I <i>had</i> to return to New York. I had to get back to my job. I had to get back to my friends. <u>And although there was no way I could tell anyone this, because they would have sent for the men in the white coats</u> , I had to get back to Aidan. (KEYES, 2010, p. 12 – grifo nosso)	Ao pensar <u>no quanto eles iriam protestar, reclamar e espernear</u> , senti outro ataque de pânico: eu <i>tinha</i> de voltar para Nova York. Precisava voltar para meu emprego. Precisava rever meus amigos. <u>Além do mais (embora eu não pudesse contar isso para ninguém, pois me mandariam para o hospício)</u> , eu precisava voltar para Aidan. (KEYES, 2012, p. 21 – 22 – grifo nosso)

FONTE: Elaborado pela autora.

Neste trecho, identificamos, no primeiro grifo, o que Lanzetti, Bessa *et al.* (2009) chamam de compensação, um processo domesticador, que seria “a tentativa,

por parte do tradutor, de utilizar o mesmo recurso estilístico usado no texto-original, porém com referentes ou símbolos diferentes” (LANZETTI; BESSA; *et al.*, 2009, p. 13), no caso, Motta escolheu utilizar outros dois verbos que não aparecem no texto-fonte para tentar exprimir a mesma ideia que a expressão em inglês “*how long and loud*”. Já no segundo grifo, ele decidiu mudar o estilo da frase toda, inserindo parênteses e substituindo “*men in the white coats*”, cuja tradução literal seria “homens dos casacos brancos”, por “hospício”, configurando uma sinonímia, caracterizada como a substituição de “um elemento lexical do texto-fonte por um sinônimo na língua-alvo” (LANZETTI; BESSA; *et al.*, 2009, p. 10).

Essas mudanças parecem provocar o empobrecimento qualitativo, descrito por Berman (2007) como a “substituição dos termos, expressões, modos de dizer etc. do texto originário por termos, expressões, modos de dizer, que não têm nem sua riqueza sonora, nem sua riqueza significativa” (BERMAN, 2007, p. 53). No caso dos trechos citados, o tradutor consegue expressar o significado das expressões, mas não a graça transmitida pelas escolhas lexicais de Keyes.

No quadro 3, Anna expressa mais uma vez a falta que Aidan lhe faz, e seu desejo de falar com ele. No trecho destacado, a autora deixa claro que Anna fala com seu marido o tempo todo “em sua cabeça”, mas o tradutor decidiu omitir esse detalhe, relatando apenas que ela “falava com ele o tempo todo”. Essa omissão aparenta causar uma quebra da cadeia de significantes, visto que ele elimina um termo importante para a interpretação do que a autora pretendia transmitir.

QUADRO 3 - Excerto de *Anybody Out There* e sua tradução para o português brasileiro

Texto-fonte	Texto-alvo
Something was rising to the surface: I needed to talk to Aidan. <u>I spoke to him in my head a lot</u> , but now I wanted more: I had to hear his voice. Why hadn't this happened before now? Because I'd been injured and in shock? <u>Or too subdued by the knockout painkillers?</u> (KEYES, 2010, p. 34 – grifo nosso)	Havia algo que começava a surgir na superfície: eu precisava falar com Aidan. <u>Eu falava com ele o tempo todo</u> , mas agora queria mais: queria ouvir a voz dele. Como é que isso nunca tinha acontecido antes? Será que foi porque eu estava muito ferida e em estado de choque? <u>Ou dopada demais pelos analgésicos pesados?</u> (KEYES, 2012, p. 43 – grifo nosso)

Fonte: Elaborado pela autora.

Na segunda parte destacada, o tradutor usa a sinonímia ao substituir “subdued”, cuja tradução imediata seria “subjugada”, por “dopada”, e “*knockout*”, que poderia ser traduzido como “nocaute”, por “pesados”, já que é um termo mais utilizado no polissistema de chegada. No contexto geral da frase, não há o

empobrecimento qualitativo, uma vez que a substituição de um termo irreverente – “*knockout painkillers*” – por um termo mais sério – “analgésicos pesados” – é anulada pela realização da ação contrária no caso da troca de “*subdued*” para “dopada”, fazendo que a frase mantenha seu estilo despojado.

Já no próximo quadro, Motta adiciona o termo “meio enferrujadas” para caracterizar as engrenagens, sendo que essa locução adjetiva não aparece no texto-fonte, e em seguida, substitui a frase “*a memory of noise and pain and darkness*” por “um mundo de dor e escuridão”, fazendo com que haja, possivelmente, uma ruptura do encadeamento semântico, visto que a palavra “memória” foi omitida e “mundo” tem um uma carga semântica diferente.

QUADRO 4 - Excerto de *Anybody Out There* e sua tradução para o português brasileiro

Texto-fonte	Texto-alvo
<p>I closed my eyes and started to drift, <u>but suddenly, like a grinding of gears in my head, I was plunged into a memory of noise and pain and darkness.</u> I snapped my eyes open: the flowers were still pretty, the grass was still green, but my heart was pounding and I was struggling for breath. (KEYES, 2010, p. 12 – grifo nosso)</p>	<p>Fechei os olhos e comecei a cochilar. <u>De repente, porém, como se as engrenagens meio enferrujadas da minha mente girassem, mergulhei de cabeça em um mundo de dor e escuridão.</u> Abri os olhos. As flores continuavam lindas, a grama estava verdinha como antes, mas meu coração martelava e eu lutava por um pouco de ar. (KEYES, 2012, p. 22 – grifo nosso)</p>

FONTE: Elaborado pela autora.

No texto-fonte, Keyes nos dá uma pista a respeito do trauma que Anna sofreu, invocando que ela estava revivendo uma memória, ou seja, algo que aconteceu previamente, e que evoca “barulho e dor e escuridão”, remetendo ao acidente de táxi que viremos a tomar conhecimento adiante na história; enquanto que na tradução, Motta utiliza o termo “mundo”, que não indica uma lembrança, e omite a palavra “*noise*” (barulho), eliminando um dos termos que configurariam um *foreshadow*⁴.

No quadro 5, o trecho citado revela que uma de suas irmãs mais velhas, Rachel, acredita que Anna está em estado de negação a respeito do que aconteceu, indicando que ela ainda não foi capaz de processar o evento traumático ocorrido algumas semanas antes.

⁴ *Foreshadowing* é um futuro já contado que envia sinais de volta para o presente através de uma causalidade ao contrário. A consequência é que o presente se torna uma preparação para um futuro hipotético. [...] A “sombra” (*shadow*) não causa o objeto a sua frente, mas é causada por ele, mesmo que encontremos a sombra antes. (PEDERSEN, 2009, p. 393 – tradução nossa)

QUADRO 5 - Excerto de *Anybody Out There* e sua tradução para o português brasileiro

Texto-fonte	Texto-alvo
<p>“What!” Rachel yelled. “Don’t be so insane. There’s no way you’re well enough either physically or emotionally to return to work. You’re in total denial about what’s happened to you. <u>You need serious help. I mean serious!</u>” (KEYES, 2010, p. 121 – grifo nosso)</p>	<p>— O quê?! — Rachel guinchou. — Deixe de ser insana! De jeito nenhum! Você não está bem física nem emocionalmente para voltar ao trabalho tão depressa. Ainda está em estado de negação total quanto ao que lhe aconteceu. <u>Precisa de ajuda. Ajuda profissional!</u> (KEYES, 2012, p. 127 – grifo nosso)</p>

FONTE: Elaborado pela autora.

No trecho em destaque, Motta decidiu substituir a frase em inglês por uma equivalente no português, que, embora não seja a tradução literal do texto-fonte, não altera seu sentido ou a coloquialidade da fala. Isso configura o que Lanzetti, Bessa *et al.* (2009) chamam de reconstrução, a qual “pressupõe mudanças na ordem sintática e na estrutura estilística de toda a sentença [...] ou na estrutura lógico-semântica da sentença [...] a fim de manter o valor semântico do texto-fonte” (LANZETTI, BESSA, *et al.*, 2009, p. 14). Dessa forma, compreende-se que mesmo substituindo a expressão da autora por outra, o texto-alvo manteve o valor semântico do texto-fonte.

No trecho abaixo, lemos que assim que fica sozinha, Anna escreve um e-mail para Aidan, e então reflete a respeito:

QUADRO 6 - Excerto de *Anybody Out There* e sua tradução para o português brasileiro

Texto-fonte	Texto-alvo
<p>I read back over what I’d written. <u>Was it light enough?</u> I didn’t want him to know how worried I was, because <u>whatever he was going through was bound to be difficult enough without me adding to it.</u> (KEYES, 2010, p. 123 – grifo nosso)</p>	<p>Li novamente tudo que havia escrito. <u>Será que estava bem light?</u> Não queria que sacasse o quanto eu estava preocupada porque, <u>não importa o que ele estivesse passando, sua vida já devia estar difícil demais sem precisar de mim para torná-la pior.</u> (KEYES, 2012, p. 129 – grifo nosso)</p>

FONTE: Elaborado pela autora.

No primeiro trecho destacado, há a manutenção de um item lexical do texto-fonte, também chamada de empréstimo, que “ocorre quando o tradutor decide manter, no texto de chegada, um item lexical da língua-fonte” (LANZETTI; BESSA; *et al.*, 2009, p. 6). Pode ser realizada sem aclimatação ortográfica, como é o caso do trecho analisado: Motta decide manter o termo “light” no texto-alvo, considerando ser de uso comum no polissistema de chegada.

Já no segundo grifo, o tradutor parece romper o encadeamento semântico da construção da morte do rapaz, ao adicionar a palavra “vida” à frase, o que poderia

ser interpretado como uma indicação de que Aidan ainda estaria vivo, o que não é sugerido pela autora na mesma frase do texto original.

As memórias relacionadas a Aidan preenchem o dia a dia de Anna depois que esta volta para Nova York, tornando-se gatilhos que causam reações físicas e emocionais ao trauma que ela sofreu. No excerto apresentado no quadro 7, um sabonete líquido da marca para qual ela trabalha faz com que uma lembrança de Aidan a atinja como “um soco no estômago” (KEYES, 2012, p. 132).

QUADRO 7 - Excerto de *Anybody Out There* e sua tradução para o português brasileiro

Texto-fonte	Texto-alvo
I had to hold tight on to the sink until the feeling passed, clenching with my one good hand until my knuckles went as bone white as the <u>enamel</u> . (KEYES, 2010, p. 126 – grifo nosso)	Precisei segurar com força na borda da pia até a sensação passar. Apertei a borda com a mão não enfaixada até as juntas dos meus dedos ficarem tão brancas quanto a <u>porcelana</u> . (KEYES, 2012, p. 132 – grifo nosso)

FONTE: Elaborado pela autora.

Nessa passagem do texto, ocorre uma transferência, fenômeno descrito por Lanzetti, Bessa *et al* (2009) como “a substituição de um item cultural do texto-fonte num item cultural de mesma função no texto-alvo”. Nesse caso, o tradutor substituiu “*enamel*” (esmalte) por “porcelana”, um termo mais comum no polissistema de chegada, mas não sinônimo, não configurando o procedimento da sinonímia.

No quadro 8 é exibido um trecho do momento em que a memória reprimida pelo trauma é desbloqueada, e Anna “lembra” que seu marido está morto. Aqui nota-se o uso da paráfrase, que “ocorre quando uma estrutura sintática da língua-fonte precisa ser traduzida por uma estrutura mais longa na língua-alvo” (LANZETTI, BESSA, *et al.*, 2009, p. 11). Nesse caso, Motta precisou traduzir sentenças curtas como sentenças mais longas, para expressar o mesmo valor semântico do que está no texto-fonte.

QUADRO 8 – Excerto de *Anybody Out There* e sua tradução para o português brasileiro

Texto-fonte	Texto-alvo
“But how did you manage it?” “What do you mean? I just walked in here.” “But, Aidan.” Because I’d just remembered. “You’re dead.” I woke with a jump. I was on the couch. (KEYES, 2010, p. 204 – grifo nosso)	— Como foi que você conseguiu entrar aqui? — Como assim? Simplesmente vim até aqui e entrei na sala. — Mas, Aidan... — eu tinha acabado de lembrar — ...Você está morto. Acordei com um pulo. Estava no sofá. (KEYES, 2012, p. 209 – grifo nosso)

FONTE: Elaborado pela autora.

Outro exemplo do uso da paráfrase está no trecho em que Anna pede para se encontrar com Rachel, logo após acordar do sonho em que fala com Aidan. No quadro 9, apresenta-se a passagem citada, em que podemos interpretar que, para expressar toda a cadeia de significantes do texto de origem exprime, Motta teve de recorrer a uma sentença mais longa do que a original.

QUADRO 9 – Excerto de *Anybody Out There* e sua tradução para o português brasileiro

Texto-fonte	Texto-alvo
<p>“Can you meet me?” “’Course. Now? Will I come over?” “No.” I was desperate to get out of the apartment. “How about Jenni’s?” It was some twenty-four-hour coffee place. (KEYES, 2010, p. 204 – grifo nosso)</p>	<p>— Você pode se encontrar comigo agora? — Claro! Como você quer fazer? Quer que eu <u>passé aí?</u> — Não. — Eu estava louca para sair do apartamento. (KEYES, 2012, p. 209 – grifo nosso)</p>

FONTE: Elaborado pela autora.

No quadro 10, podemos, possivelmente, identificar o uso da transferência, procedimento que substitui um item cultural comum na cultura de saída por outro vocábulo mais comum na cultura de chegada, pois o público do polissistema brasileiro tem mais contato com a combinação de palavras do vernáculo “uma média e pão com manteiga” do que com o item lexical “*latte*” (apesar de que este último tenha se popularizado em centros urbanos recentemente).

QUADRO 10 – Excerto de *Anybody Out There* e sua tradução para o português brasileiro

Texto-fonte	Texto-alvo
<p>I arrived at Jenni’s far too early, <u>ordered a latte</u>, and tried to eavesdrop on the intense conversation which was taking place between a foursome of gaunt, good-looking men dressed in black. (KEYES, 2010, p. 206 – grifo nosso)</p>	<p>Cheguei no Jenni’s cedo demais, <u>pedi uma média e pão com manteiga</u> e tentei prestar atenção na conversa que rolava entre quatro sujeitos na mesa ao lado, todos de roupa preta, magros e bonitos. (KEYES, 2012, p. 210 – grifo nosso)</p>

FONTE: Elaborado pela autora.

No último quadro dessa seção, abordamos o início da fase em que Anna terá que começar a encarar de frente a ausência de Aidan no dia a dia ciente de que ele não irá voltar. No primeiro grifo, Motta utiliza sentenças mais longas,

QUADRO 11 – Excerto de *Anybody Out There* e sua tradução para o português brasileiro

Texto-fonte	Texto-alvo
<p>I went to work, thinking, Aidan is dead. Aidan has died. <u>I hadn’t actually realized it until now. I mean, I knew he’d died but I’d never believed it was permanent.</u> I moved through the corridor like a ghost, and</p>	<p>Fui para o trabalho pensando: Aidan está morto, Aidan está morto. <u>Eu não tinha percebido a extensão dessa realidade até agora. Quer dizer, eu sabia que ele tinha morrido, mas nunca pensei que a coisa fosse permanente.</u></p>

<p>when Franklin called, “Morning, Anna, how’re you doing?” I felt like answering, “Good, except my husband died and we were married less than a year. Yes, I know you know all about it, <u>but I’ve just realized.</u>” (KEYES, 2010, p. 208 – grifo nosso)</p>	<p>Eu me movia pelos corredores do trabalho como um fantasma, e quando Franklin me cumprimentou dizendo “Bom-dia, Anna, Como vão as coisas?”, eu quase respondi “Vão ótimas; a única novidade é que meu marido morreu e nós estávamos casados há menos de um ano. Sim, é claro que você já sabia disso, <u>mas eu acabei de descobrir</u>”. (KEYES, 2012, p. 213 – grifo nosso)</p>
---	---

FONTE: Elaborado pela autora.

Nas passagens destacadas podemos apontar o uso da paráfrase, com o tradutor alongando as frases para melhor compreensão dos leitores da cultura de chegada, e no final a substituição do verbo “*realized*”, cuja tradução imediata seria “perceber”, pelo verbo “descobrir”, caracterizando o uso da sinonímia.

Finalizando a análise da transposição dos elementos referentes ao trauma e a memória, vamos agora para a seção em que analisaremos a representação das questões femininas retratadas por Marian Keyes e a forma como são transpostas para a cultura e texto de chegada por Renato Motta.

4.2.2 Questões femininas

Anybody Out There (2010) conta com diversas personagens femininas, que lidam com problemas diferentes de formas distintas. Nesta análise, porém, enfocamos as questões enfrentadas pela protagonista, Anna, na primeira parte do romance.

Os dilemas de Anna estabelecem relação com sua família, o mundo do trabalho e dos relacionamentos. Durante seus *flashbacks*, ela conta como são suas irmãs e como é sua relação com elas. Anna cresceu em uma família composta por mulheres fortes, que causam tumulto por onde passam. Em seu meio, Ana relata se sentir pequena e deslocada, tendo muitas vezes procurado fugas da realidade para não precisar lidar com as brigas e discussões do resto da família. Seu pai, o único homem da família, é descrito como quieto e até mesmo submisso, já que evita confrontar esposa e filhas, e tem dificuldade de expressar seus sentimentos. O quadro 12 exhibe uma apresentação que Anna faz das suas irmãs.

QUADRO 12 – Excerto de *Anybody Out There* e sua tradução para o português brasileiro

Texto-fonte	Texto-alvo
<p>I'm just not like the rest of them. All four of my sisters are noisy and volatile and — they'd be the first to admit it — <u>they love a good row. Or a bad row. Any kind of row, really — they've always seen bickering as a perfectly legitimate means of communication.</u> I spent my life watching them like a mouse watches a cat, curled up small and quiet, like a tiny, fringe-skirted sand mite, <u>hoping that if they didn't realize I was there, they couldn't start a fight with me.</u> (KEYES, 2010, p. 52 – grifo nosso)</p>	<p>Simplesmente não sou igual ao povo lá de casa. Minhas quatro irmãs são todas barulhentas, imprevisíveis e — como elas mesmas seriam as primeiras a reconhecer — <u>adoram armar um bom barraco. Um mau barraco também serve. Qualquer tipo de barraco, aliás. Elas sempre acharam que bater de frente é um meio perfeitamente legítimo de comunicação.</u> Passei minha vida toda observando-as como um camundongo observa um gato, todo encolhidinho e silencioso, um minúsculo ácaro de saia com franja, <u>com a seguinte teoria: se ninguém percebesse que eu estava ali, não tinha como começar uma briga comigo.</u> (KEYES, 2012, p. 61 – grifo nosso)</p>

FONTE: Elaborado pela autora.

No primeiro grifo, podemos identificar a equivalência de expressão idiomática, que “ocorre quando há, na língua de chegada, uma expressão idiomática [...] com o mesmo valor semântico e que use os mesmos símbolos ou alusões da expressão idiomática da língua-fonte”. No caso, a expressão em inglês “*row*”, usada em um contexto informal, se refere a uma discussão verbal, e a expressão verbal “barraco”, no mesmo contexto, possui o mesmo referente. Além disso, a tradução da expressão “*bickering*” para “bater de frente” também pode ser considerada uma equivalência, uma vez que ambas se referem a conflitos.

Já no segundo trecho destacado, verifica-se a substituição de “*hoping that*”, cuja tradução seria “esperando que”, pela frase “com a seguinte teoria”, causando o empobrecimento quantitativo, pois a expressão do texto de chegada não carrega a mesma cadeia de significantes que a expressão do texto original. Segundo Berman (2007), o desperdício lexical ao qual o empobrecimento quantitativo remete

pode perfeitamente coexistir com um aumento da quantidade ou da massa bruta do texto, com o alongamento. Pois este consiste em acrescentar uns ‘o’, ‘a’, ‘os’, ‘as’, uns ‘quem’ e uns ‘que’, ou ainda significantes explicativos e ornamentais que não têm nada a ver com o tecido lexical de origem. (BERMAN, 2007, p. 54).

Isso é o que acontece no caso analisado, em que uma expressão composta por duas palavras passa a possuir quatro. A mudança de sentido aqui se daria pela possibilidade de interpretação das duas frases: enquanto que uma teoria sugere uma suposição ou uma hipótese, “*hoping for*” indica uma expectativa, que ela desejava para que não fosse notada pela mãe e irmãs.

A situação familiar de Anna contribuiu para que ela passasse boa parte de sua juventude “desligada da realidade”, e viesse a “colocar a vida nos trilhos” pouco antes dos 30 anos, mais tarde do que a maior parte das pessoas. Ela obtém o diploma em relações públicas, um emprego na área, recebe sua carteira de motorista, adquire um carro, e alguns meses depois, se muda para Nova York com a melhor amiga, Jacqui, conseguindo, em seguida, um emprego em uma renomada empresa de relações públicas, que representa várias marcas de cosméticos e produtos para beleza.

Um dos principais dilemas causados por seu emprego é o controle que a empresa impõe sobre a aparência de seus empregados. Os funcionários devem “vestir a marca que representam”, significando que sua aparência deve sempre estar de acordo com a identidade visual da marca com a qual trabalham. No caso de Anna, isso a deixa muito insatisfeita, como pode ser verificado no quadro 13.

QUADRO 13 – Excerto de *Anybody Out There* e sua tradução para o português brasileiro

Texto-fonte	Texto-alvo
<p>As Candy Grrrl's profile was <u>a little wild and wacky, a little kooky</u>, I had to dress accordingly, but I was so over it, so quickly. <u>Kookiness</u> is a young woman's game and I was thirty-one and burned out on matching pink with orange. (KEYES, 2010, p. 52 – grifo nosso)</p>	<p>Como o perfil da Candy Grrrl era <u>rebeldia e porralouquice</u>, eu tinha de me vestir de acordo, mas fiquei de saco cheio disso rapidinho. <u>Esquisitice</u> é coisa para garotas novas. Eu tinha trinta e um anos e estava cansada de combinar cor-de-rosa com laranja. (KEYES, 2012, p. 47 – grifo nosso)</p>

FONTE: Elaborado pela autora.

Nesse trecho, a autora utiliza termos informais, para os quais Motta tenta encontrar expressões equivalentes, que exprimam o sentido expressado por Keyes com o uso desse registro coloquial. Esse excerto é também um bom exemplo do estilo de narrativa de Keyes: irreverente, cômico, suave e despojado. Muitas vezes utilizando expressões informais, ou mesmo neologismos, ela obtém sucesso em simular uma conversa casual entre a personagem-narradora e seus leitores.

Além da obrigatoriedade de obedecer ao código de vestimenta imposto pela empresa, a competição e as relações interpessoais são uma questão importante na área das relações públicas. Anna precisa estar em constante contato com editoras de revistas, pessoas influentes no mundo dos cosméticos e pessoas que possam colaborar nas campanhas da “Candy Grrrl”, marca com a qual trabalha, além de seus colegas de trabalho. Em certa ocasião, exibida no quadro 14, ela precisa se encontrar com um corretor de títulos de um banco, em função de uma campanha

publicitária que está montando, e nesta breve interação podemos identificar uma situação muito comum para mulheres no mercado de trabalho, e, pela sua reação, não era a primeira vez que passava por isso.

QUADRO 14 – Excerto de *Anybody Out There* e sua tradução para o português brasileiro

Texto-fonte	Texto-alvo
<p>Mr. Coaster was <u>a short, big-swinging-dick super-flirt</u>. As soon as I introduced myself, he gave me an overly twinkly grin and said, “Hey! Is that an accent I hear?”</p> <p>“Mmm.” <u>I gave the photo of him — and who I can only presume were his wife and two children — a hard stare.</u></p> <p>“British? Irish?”</p> <p>“Irish.” I gave the photo another meaningful eye-flick and he shifted it slightly so that I could no longer see it.</p> <p>“Now, Mr. Coaster, about these futures.”</p> <p>“<u>Now, Mithur Coaster, about dese fewchurs.</u>’ I love it! Keep talking!”</p> <p>“Ha-ha-ha.” I laughed politely, while thinking, <i>Fuckhead</i>.</p> <p>It was a little while before I managed to get him to take me seriously [...]. (KEYES, 2010, p. 41 - 42 – grifo nosso)</p>	<p>O tal sr. Coaster era <u>um baixinho metido a garanhão conquistador</u>. Assim que me apresentei ele piscou o olho duas vezes para mim e exclamou:</p> <p>— U-la-lá! Estou identificando um sotaque?</p> <p>— Hummm. — <u>Olhei para a foto dele com os dois filhos (suponho que fossem) e a esposa com um ar duro e frio como aço.</u></p> <p>— Inglesa ou Irlandesa?</p> <p>— Irlandesa. — Lancei outro olhar significativo para o porta-retratos e ele o virou meio de lado, para que eu não pudesse mais enxergar a foto.</p> <p>— Então, sr. Coaster, vim falar sobre os tais “futuros”.</p> <p>— <u>E’tão, zinho Coastã, vim falá zobre osh taish futuroz...</u> Adorei ouvir isso! Continue falando!</p> <p>— Rá-rá-rá — ri educadamente, enquanto pensava: “Babaca!”</p> <p>Levou algum tempo até eu conseguir convencê-lo a me levar a sério, [...]. (KEYES, 2012, p. 51 – grifo nosso)</p>

FONTE: Elaborado pela autora.

Pelas reações de Anna, podemos interpretar que esta já está acostumada a interagir com sujeitos como o sr. Coaster: homens casados e paqueradores que subestimam a capacidade das mulheres, como podemos entender pelas suas ações, como virar a foto da família para que Anna não pudesse ver, ou pela frase “levou algum tempo até eu conseguir convencê-lo a me levar a sério” – essa última, quando aliada à conversa sobre sotaques, pode também indicar um preconceito contra imigrantes, enraizado na cultura dos Estados Unidos da América. Já aqui apontamos o terceiro trecho destacado, em que se apresenta um desafio tradutório: a imitação do sotaque irlandês de Anna feita pelo sr. Coaster. A forma como Motta escolheu resolver esse desafio foi adaptar a representação fonética utilizada por Keyes, para o alfabeto fonético da cultura de chegada, no caso, o alfabeto fonético do português brasileiro.

A situação vivenciada pela protagonista é resultado de muitos anos de patriarcado e dominação masculina sobre as mulheres. Cenas como essa, que fazem com que mulheres se sintam desconfortáveis, ou situações em que elas são

levadas a acreditar que são menos que suficientes, em qualquer contexto, são consideradas violências simbólicas. Em razão de serem chamadas de “simbólicas”, esse tipo de violência acaba não sendo levado à sério, e quando muito enfatizada, corre o risco de ser interpretada como uma minimização do papel de violências físicas, ou como indiferença às vítimas destes abusos, porém, não é esse o caso (BOURDIEU, 2012, p. 45 - 46). Violências simbólicas não são violências reais e possuem efeitos reais. Segundo Bourdieu (2012):

Ao se entender ‘simbólico’ como o oposto de real, de efetivo, a suposição é de que a violência simbólica seria uma violência meramente “espiritual” e, indiscutivelmente, sem efeitos reais. É esta distinção simplista, característica de um materialismo primário, que a teoria materialista da economia de bens simbólicos, em cuja elaboração eu venho há muitos anos trabalhando, visa a destruir, fazendo ver, na teoria, a objetividade da experiência subjetiva das relações de dominação. (BOURDIEU, 2012, p. 46).

Com relação a tradução, destacamos mais dois momentos; primeiramente, podemos identificar a equivalência funcional da expressão usada por Keyes para descrever o sr. Coaster, traduzida, possivelmente, com o objetivo de manter o mesmo valor semântico. Porém, é possível a identificação de um empobrecimento qualitativo, uma vez que “um baixinho metido a garanhão conquistador” não possui a mesma riqueza sonora e de significantes “*a short, big-swinging-dick super-flirt*”, assim, mesmo sendo expressões praticamente equivalentes, elas não possuem o mesmo peso.

No segundo grifo, observa-se que o tradutor escolheu utilizar o procedimento da reconstrução sintática, uma vez que foram feitas mudanças na estrutura na tradução do texto de origem para o texto de chegada. Além disso, ainda ocorre a paráfrase no final da sentença, onde Motta acrescentou uma locução adjetiva que não existe no texto-fonte – “frio como aço” –, possivelmente para facilitar a compreensão do público. Neste caso, notamos uma mudança de sentido, dado que a forma que a frase foi estruturada abre a possibilidade para a interpretação de que quem estaria com o “ar duro e frio como aço” seria a mulher da foto, enquanto que no original, não há margens para essa interpretação.

Além das questões relacionadas à família e ao trabalho, Anna também enfrenta questões relacionadas a relacionamentos românticos no mundo moderno. Como mulher nascida e criada na Irlanda que se mudou para Nova York, ela tem

contato com ambas culturas acerca desse tema, e baseada em sua própria vivência e das pessoas ao seu redor, faz algumas comparações entre a esfera dos relacionamentos românticos dos dois lugares. No próximo quadro é apresentada sua visão sobre namoros na Irlanda.

QUADRO 15 – Excerto de *Anybody Out There* e sua tradução para o português brasileiro

Texto-fonte	Texto-alvo
<p>How it is in Ireland is, people just drift into relationships. [...] It's all very casual and drifty and most of the initial propulsion depends on accidental meetings. But although no one ever says anything about exclusiveness or nonexclusiveness, <i>he's definitely your boyfriend</i>. So if you discovered the man you'd been sharing fireside nights and videos with for the last few months having a nice dinner with a woman who wasn't (a) you, or (b) a female relation of his, you'd be perfectly within your rights to pour a glass of wine over him, to tell the other woman that she's 'welcome to him'. It is also appropriate at this point <u>to wiggle your little finger and say, "Hardly worth it, though, is it?"</u>. (KEYES, 2010, p. 61 - 62 – grifo nosso)</p>	<p>Na Irlanda é diferente e as pessoas se envolvem de mansinho nos relacionamentos. [...] A coisa é <u>toda casual e as pessoas são meio que levadas ao lance</u>, e a maior parte da propulsão inicial depende de encontros casuais. Só que, embora ninguém diga isso explicitamente nem converse sobre exclusividade e não exclusividade, <i>o cara é sem dúvida seu namorado</i>. Portanto, se você descobriu que o homem com quem tem compartilhado noites ao lado da lareira assistindo a vídeos nos últimos meses está curtindo um jantar agradável com uma mulher que não é a) você; b) algum parente dele do sexo feminino, tem todo o direito de jogar um copo de vinho na cara dele e avisar à outra mulher que <u>"pode ficar com ele"</u>. Também é apropriado, nesse ponto da história, <u>balançar o dedo mindinho com ar de desdém e soltar: "Ele não compensa mesmo todo esse desgaste."</u> (KEYES, 2012, p. 69 - 70 – grifo nosso)</p>

FONTE: Elaborado pela autora.

Com respeito à tradução, podemos encontrar nesse trecho o uso de estruturas parafrásticas no primeiro e no terceiro trechos destacados, onde Motta decidiu por utilizar frases mais longas, aparentemente na tentativa de manter o sentido expressado no texto-fonte. Já no segundo grifo, identificamos o procedimento de equivalência funcional, uma vez que traduz uma expressão idiomática da língua-fonte que não possui correspondente direto na língua-alvo, utilizando uma expressão que possui a mesma função semântica.

Após descrever a cena romântica da Irlanda, Anna segue descrevendo agora a cena nova iorquina:

QUADRO 16 – Excerto de *Anybody Out There* e sua tradução para o português brasileiro

Texto-fonte	Texto-alvo
<p>But not in New York. <u>You'd think, <i>There's one of the men I've been seeing nonexclusively having dinner with a woman he's also seeing nonexclusively. How civilized we all are.</i></u> No wine gets poured on anyone; in fact, you might even join them for a drink. <u>Actually, no, scratch</u></p>	<p>Só que nada disso vale para Nova York. <u>Em NY a pessoa pensa: Um dos caras com quem estou saindo em sistema de não exclusividade anda jantando com uma mulher que ele anda vendo também em sistema de não exclusividade. Como somos civilizados e bem resolvidos, não é</u></p>

<p><u>that, I don't really think you would. Maybe on paper, but not in reality, especially if you liked him.</u> <u>However, it's an ill wind, and during this time of nonexclusivity, you can ride rings around yourself;</u> you can sleep with a different man every night should you so wish and no one can call you a six-timing tramp. (KEYES, 2010, p. 62 – grifo nosso)</p>	<p>mesmo?... Nada de vinho na cara de ninguém e, para falar a verdade, você pode até se juntar a eles para um drinque. <u>(Hummm, pensando melhor, não. Ignore essa última frase, acho que não funcionaria assim. Talvez em tese, mas não na vida real, especialmente se você gostasse do cara.)</u> <u>O tiro pode sair pela culatra, mas durante essa época de não exclusividade você também pode aprontar o que quiser.</u> Pode dormir com um carinha diferente a cada noite, se lhe der na telha, e ninguém vai chamar você de vadia à sexta potência. (KEYES, 2012, p. 70 – grifo nosso)</p>
--	---

FONTE: Elaborado pela autora.

Nesse quadro, destacamos três passagens do texto. Na primeira, verificamos que a tradução de uma sentença do texto-fonte resultou em uma sentença mais longa no texto-alvo que mantém seu valor semântico, caracterizando assim uma paráfrase. Na segunda, identificamos uma reconstrução, uma vez que o tradutor alterou a estrutura da sentença, provavelmente, na intenção de manter seu valor semântico.

Já a terceira, apresenta o que interpretamos como uma equivalência funcional: a expressão “*it's an ill wind*” é definida como “nenhum problema é tão ruim que não beneficie alguém” (FARLEX PARTNER IDIOMS DICTIONARY, 2017 – tradução nossa), uma correspondência no polissistema brasileiro poderia ser o ditado popular “há males que vêm para o bem”, embora não seja uma correspondência imediata; na tradução, porém, Motta decide por substituir esse ditado pela expressão “o tiro pode sair pela culatra”, significando que o que a pessoa pretende fazer tem o risco de dar errado, a prejudicando. Isso altera levemente o sentido da sentença escrita por Keyes, que pode ser interpretada como “apesar do que foi dito anteriormente, existe um lado bom na situação”, para algo como “existe um risco de dar errado e te prejudicar, mas haverá uma vantagem para você também”.

Em outros momentos da história, Anna menciona mais questões envolvendo a cena de encontros de Nova York. Em vários momentos, as personagens se referem às nova iorquinas adultas como mulheres desesperadas para se casarem, em tal nível que Jacqui repreende Anna por não aceitar se casar com Aidan imediatamente depois de ele propor, antes de se desculpar e admitir que exagerou.

A própria Anna, anteriormente, já havia feito um comentário sobre a dificuldade que as mulheres de Nova York teriam para encontrar “homens decentes”.

QUADRO 17 – Excerto de *Anybody Out There* e sua tradução para o português brasileiro

Texto-fonte	Texto-alvo
[...] it's not as if it's easy to find men in New York, even for the un-poppy-eyed woman: <u>it's comparable to ragged bands of women tramping wearily through a smoking, destroyed, postapocalyptic cityscape, foraging for the smallest bits of usable stuff, like the people in Mad Max had to do.</u> (KEYES, 2010, p. 131 – grifo nosso)	[...] o fato é que não é fácil encontrar homens decentes na cidade, mesmo para mulheres que não têm olhos esbugalhados. Nova York me faz lembrar bandos de mulheres maltrapilhas que se <u>arrastam, errantes, em meio a fumaça, destruição, em um cenário urbano pós-apocalíptico, saqueando tudo quanto é lugar em busca das mínimas peças que possam ter alguma utilidade, como as pessoas no filme Mad Max eram obrigadas a fazer.</u> (KEYES, 2012, p. 137 – grifo nosso)

FONTE: Elaborado pela autora

No trecho frisado, verifica-se a utilização de paráfrase, visto que a transposição da língua-fonte para a língua-alvo resulta em uma frase com o dobro do tamanho da frase original. Isso se dá, presumivelmente, pela diferença entre as estruturas sintáticas da língua inglesa e da língua portuguesa, enquanto na língua inglesa os adjetivos se conectam, na língua portuguesa o tradutor precisou descrever o cenário utilizando mais palavras para expressar o mesmo valor semântico.

No decorrer da primeira parte do romance, Anna cita esporadicamente algumas “regras” e convenções sociais relacionadas ao mundo dos relacionamentos românticos, revelando como mulheres deveriam agir em determinadas situações, muitas vezes de acordo com sua idade, ou coisas que teriam de fazer ou aprender para terem mais chances de encontrar, e manter, um parceiro. Como podemos verificar no quadro 18.

QUADRO 18 – Excerto de *Anybody Out There* e sua tradução para o português brasileiro

Texto-fonte	Texto-alvo
Shortly after we'd come to New York, me and Jacqui had done a class in seduction techniques. <u>“We're out of our depth in this city,”</u> Jacqui had said. “New York women are very experienced. <u>If you and me can't pole-dance we'll never get blokes.</u> ” I had only gone along for the laugh. My feeling was that if a man refused to sleep with me because I wouldn't be his private dancer, he could so forget it. However, the class had been more interesting than I'd expected and I'd picked up a couple of handy hints on how to	Assim que aterrissamos em Nova York, Jacqui e eu fomos fazer um curso sobre técnicas de sedução. — <u>Mergulhar nesta cidade é perigoso porque a água não dá pé</u> — explicou Jacqui. — As mulheres de Nova York são muito experientes. <u>Se você não souber fazer pole dance, nunca vai arranjar namorado.</u> Fui às aulas só por diversão. Achava que se um homem se recusasse a dormir comigo por eu não saber dançar agarrada a um poste, também não faria questão dele. Mas o curso foi muito

undress. (KEYES, 2010, p. 111 – grifo nosso)	mais interessante do que eu imaginava, e aprendi um monte de dicas utilíssimas sobre como tirar a roupa. (KEYES, 2012, p. 117 – grifo nosso)
--	--

FONTE: Elaborado pela autora.

Em questão da tradução, no primeiro trecho em destaque, identificamos o uso do procedimento de equivalência funcional, dado que o tradutor recorreu a uma expressão com a estrutura sintática diferente da frase original, mas que mantém o mesmo valor semântico-funcional. Já no segundo grifo, verificamos uma modulação, que “ocorre quando a palavra do texto-fonte muda de classe gramatical ao ser traduzida para a língua-alvo” (LANZETTI; BESSA; *et al.*, 2009, p. 8). No caso em pauta, a palavra “*pole-dance*”, no polissistema de língua inglesa, pode ser usada como um verbo, mas no polissistema de língua portuguesa, se tratando de um estrangeirismo, pode apenas ser um substantivo. Assim sendo, o tradutor precisou alterar a estrutura da frase para substituir um verbo por um substantivo.

Essas preocupações que acometem as mulheres retratadas na obra de Keyes tem uma de suas raízes na revolução sexual, que aumentou consideravelmente as liberdades sexuais das mulheres (RYAN, 2011). Historicamente, as mulheres eram intimadas a preservar sua “pureza”, e o sexo, além de qualquer coisa que envolvesse a fisionomia feminina de um ponto de vista não recreativo, como a menstruação ou o parto, era considerado tabu. A Irlanda, país de onde tanto Anna quanto sua criadora vêm, não foge à regra. Segundo Mary Ryan (2011):

A ênfase da Irlanda na moralidade e deveres de dona de casa das mulheres era considerada tão importante, que até a educação ofertada a jovens garotas refletia os deveres que seria esperado que elas desempenhassem quando se casassem e formassem uma família; era pressuposto que este seria o futuro de toda garota irlandesa, e era impensável que qualquer mulher fosse querer, ou obter, outra coisa que não o casamento e a maternidade. (RYAN, 2011, p. 112 – tradução nossa)⁵.

Com o passar dos anos, as mulheres foram conquistando mais espaço e mais liberdade. Logo, o patriarcado também encontrou outras formas de controlá-las, e nisso entra a indústria da beleza, e novas normas sociais que servem para fazer as

⁵ “*Ireland’s emphasis on women’s morality and home-making duties was thought to be so important that even the education which was provided to young girls reflected the duties they would be expected to perform when they married and had a family; it was assumed that this would be every Irish girl’s future, and it was unthinkable that any woman would desire, or obtain, something other than marriage and motherhood.*” (RYAN, 2011, p. 112).

mulheres terem vergonha dos próprios corpos e desejos. Nas palavras de Ryan (2011),

A auto-imagem e, conseqüentemente, a confiança das mulheres, são drasticamente afetadas, ao passo que estas se tornam mais e mais críticas a respeito da própria aparência. Na melhor das hipóteses, isto resulta na tentativa constante das mulheres de adaptarem suas aparências naturais para atingirem o, imensamente inatingível, ideal cultural (RYAN, 2011, p. 212 – tradução nossa)⁶.

Todos esses fatores são causa de inseguranças que as mulheres enfrentam, e que afetam todas as áreas de suas vidas. As violências simbólicas, citadas anteriormente, possuem um grande papel na dominação que o patriarcado intenta impor sobre as mulheres, como discorre Bourdieu (2012):

Os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim ser vistas como naturais. O que pode levar a uma espécie de autodepreciação ou até de autodesprezo sistemáticos, [...] e de maneira mais geral, em sua adesão a uma imagem desvalorizadora da mulher. A violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele, mais que de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural; ou, em outros termos, quando os esquemas que ele põe em ação para se ver e se avaliar, ou para ver e avaliar os dominantes (elevado/baixo, masculino/feminino, branco/negro etc.), resultam da incorporação de classificações, assim naturalizadas, de que seu ser social é produto. (BOURDIEU, 2012, p. 46 - 47)

Outra questão que surgiu com o aumento da liberdade sexual das mulheres é a pressuposição de que todas as mulheres empoderadas devem querer “sexo selvagem e criativo, e que estão sempre prontas e dispostas a ir para a cama com qualquer que seja conveniente” (RYAN, 2011, p. 216 – tradução nossa). Além disso, quando um homem não espera que a mulher “vá para a cama” com ele dentro de pouco tempo, considera-se a possibilidade de haver algo “drasticamente errado” (RYAN, 2011, p. 215 – tradução minha). É o que acontece no trecho exibido no quadro 19.

⁶ “Women’s self-image and, thus, their confidence, are drastically affected, as women become more and more critical of their own appearance. At best, this results in women constantly trying to adapt their natural appearance in the attempt of meeting the, largely unattainable, cultural ideal” (RYAN, 2011, p. 212).

QUADRO 19 – Excerto de *Anybody Out There* e sua tradução para o português brasileiro

Texto – fonte	Texto – alvo
<p>At this stage I'd seen Aidan about seven or eight times and <u>not once had he tried to jump me</u>. Every date we'd gone on, we'd had just one kiss. It had improved from quick and firm to slower and more tender, but one kiss was as good as it got.</p> <p>Had I wanted more? Yes. Was I curious about his restraint? Yes. But I kept it all under control and something had held me back from getting Jacqui in a headlock <u>every time I came home from an unjumped-on night out and tearfully agonizing</u>: What's his problem? Doesn't he fancy me? Is he gay? <u>Christian</u>? One of those True Love Waits gobshites? (KEYES, 2010, p. 109 - 110 – grifo nosso)</p>	<p>A essa altura do campeonato eu já tinha saído com Aidan umas sete ou oito vezes e <u>em nenhuma delas ele tinha avançado para cima de mim com intenções, digamos, sexuais</u>. Em todos os encontros, tudo o que rolou foi um beijo, o qual, por sinal, havia melhorado muito, indo do rápido e firme para o lentinho e muito suave, mas um beijo era só um beijo.</p> <p>Eu esperava mais? Esperava!</p> <p>Estava curiosa pelo motivo de ele se segurar tanto? Estava!</p> <p>Mesmo assim eu me mantive sob controle, e me segurei para não dar uma chave de braço em Jacqui <u>depois de cada noite sem sexo e interrogá-la, torcendo as mãos de agonia e quase chorando</u>: <i>Qual o problema dele, Jacqui? Será que não tem tesão por mim? Será que ele é gay? Será que é evangélico? Será que é um daqueles imbecis que acham que "o verdadeiro amor sabe esperar"</i>? (KEYES, 2012, p. 116 – grifo nosso)</p>

FONTE: Elaborado pela autora.

No que concerne à tradução, destacamos três passagens. Na primeira e na segunda identificamos o uso da paráfrase e da equivalência, visto que em ambas as passagens resultam em estruturas sintáticas mais longas; e quanto à equivalência, observamos que, na primeira passagem, a autora utiliza a expressão “*jump me*”, que pode ser interpretada, informalmente, como “pular para cima de mim”, e dado o contexto, o tradutor resolveu substituir por uma expressão equivalente, “avançado para cima de mim com intenções, digamos, sexuais”, resultando numa sentença mais longa, mas com um valor de sentido muito aproximado. Já na segunda, Keyes recorre à mesma expressão, porém dessa vez em uma forma negativa, “*unjumped-on*”, um neologismo cuja interpretação provavelmente seria algo como “sem ser pulada sobre”, ou, utilizando a expressão usada pelo tradutor anteriormente, “sem avanços com intenções, digamos, sexuais”. A forma que Motta encontra para superar esse desafio é trazendo uma expressão com estrutura sintática distinta para, possivelmente, tentar manter o valor semântico. Mesmo assim, perde-se um pouco do estilo irreverente de Keyes no processo.

No último trecho em destaque, podemos verificar uma transferência, uma substituição de um item da cultura de saída – “*christian*” – por um item de função parecida na cultura de chegada – “evangélico”.

Nesse capítulo foi feita uma análise dos termos e elementos que se referem ao trauma e a memória, e, na segunda seção, às questões femininas, quando transpostos do polissistema literário irlandês para o polissistema literário brasileiro, bem como das formas que o tradutor encontrou para superar os desafios tradutórios que identificamos ao longo do texto.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente trabalho buscou-se encontrar elementos relacionados ao trauma, à memória, e às questões femininas, presentes na obra *Anybody Out There* (2010), de Marian Keyes, e investigar como foram transpostos para a tradução de Renato Motta, *Tem Alguém Ai?* (2012). Para tal, foi realizada uma pesquisa bibliográfica, comparatista e descritivista a respeito da constituição do estilo/estética de Keyes, observando contextos e motivações ao escrever sua obra, bem como o funcionamento da mente humana em relação ao trauma e à memória, a representação disso no texto-fonte e no texto-alvo, além das questões femininas, e por fim, a respeito da forma como a tradução desses temas foi realizada, abordando também as formas de transposição da linguagem coloquial característica das obras de Keyes, para o polissistema brasileiro.

Para esse fim, foram utilizados teóricos dos Estudos da Tradução, a saber, Itamar Even-Zohar, com sua Teoria dos polissistemas (1990); as categorias deformadoras de Antoine Berman (2007); Lanzetti, Bessa *et al.*, com os Procedimentos técnicos de tradução – Uma proposta de reformulação (2009); e por fim, a concepção de *best-seller*, de Lawrence Venuti, e suas implicações para a crítica e veiculação da obra. Na área da psicologia, foram utilizados Maria Manuela Assunção Moreno e Nelson Ernesto Coelho Junior, no seu artigo Trauma: o avesso da memória; Freud, em seu livro *A Interpretação dos Sonhos*; e o livro *Luto: Estudos Sobre A Perda Na Vida Adulta*, de Colin Murray Parkes.

Com base na análise empreendida nesse trabalho, podemos concluir que apesar dos vários desafios tradutórios, Renato Motta tenha logrado sucesso em representar os temas retratados por Keyes em *Anybody Out There* (2010), recorrendo a soluções que, no contexto geral, atingem o objetivo de manter os valores semânticos empregados pela autora. Embora aconteçam algumas rupturas de cadeia de significantes ao longo do texto, a coloquialidade, a irreverência e a comicidade características do estilo de Keyes, são consideravelmente mantidas.

Durante a análise, pudemos identificar uma gama de desafios tradutórios causados pela diferença tanto cultural, quanto linguística, entre os polissistemas de origem e de chegada, os quais concluímos que foram solucionados com sucesso pelo tradutor, resultando em uma tradução com a presença praticamente equivalente de elementos domesticadores e estrangeirizadores, uma vez que ele usa inúmeros

procedimentos domesticadores para resolver desafios sintáticos, mas mantém diversos itens culturais do polissistema de origem no decorrer da obra.

Seguramente, este trabalho é apenas um breve estudo dos temas abordados, porém temos esperança que ele abra a possibilidade para pesquisas futuras, tanto sobre as relações entre o trauma, a memória e a literatura, quanto estudos sobre as obras de Marian Keyes, uma autora que não recebe a devida atenção no mundo acadêmico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALORIA, N. To be or not to be a 'wife': theme of marriage in the works of Marian Keyes. **Research Scholar An International Refereed e-Journal of Literary Explorations**, v. 2, p. 373 - 377, Fevereiro 2014.
- BERMAN, A. **A tradução e a letra, ou O albergue do longínquo**. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres; Mauri Furlan e Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. 11^a. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- FARLEX PARTNER IDIOMS DICTIONARY. It's an ill wind - Idioms by The Free Dictionary. **The Free Dictionary by Farlex**, 2017. Disponível em: <https://idioms.thefreedictionary.com/it%27s+an+ill+wind>. Acesso em: 11 ago. 2021.
- FREUD, S. **A Interpretação dos Sonhos**. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- GALINDO, C. W. Tradução & ficção. In: AMORIM, LM., RODRIGUES, CC., and STUPIELLO, ÉNA., orgs. **Tradução &: perspectivas teóricas e práticas**. 1^a. ed. São Paulo: Unesp Digital, 2015. p. 99 - 122.
- KEYES, M. **Anybody Out There**. 8^a. ed. [S.l.]: Penguin Books, 2010.
- KEYES, M. **É Agora. Ou Nunca**. Tradução de Renato Motta. 11^a. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- KEYES, M. **Tem Alguém Aí?** Tradução de Renato Motta. 6^a. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- KEYES, M. **A Estrela Mais Brilhante do Céu**. Tradução de Maria Clara Mattos. 4^a. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.
- KEYES, M. **Casório?**. Tradução de Renato Motta. 12^a. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.
- LANZETTI, R. et al. Procedimentos técnicos de tradução – Uma proposta de reformulação. **Revista do ISAT**, São Gonçalo, v. 7, p. 1 - 20, 2009.
- MARIAN KEYES. Biography - Marian Keyes. **Marian Keyes**, 2020. Disponível em: <https://www.mariankeyes.com/biography/>. Acesso em: 3 ago. 2021.
- MERRIAM-WEBSTER. Merriam-Webster. **Merriam-Webster**. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/glass%20ceiling>. Acesso em: 18 novembro 2018.

MORENO, M. M. A.; COELHO JUNIOR, N. E. Trauma: o avesso da memória. **Ágora (PPGTP/UFRJ)**, Rio de Janeiro, v. 15, p. 47-61, 2012.

PARKES, C. M. **Luto**: Estudos Sobre A Perda Na Vida Adulta. [S.l.]: Summus, 1998.

PEDERSEN, A. R. Moving Away from Chronological Time: Introducing the Shadows of Time and Chronotopes as New Understandings of 'Narrative Time'. **Organization Articles**, Copenhagen, v. 16, n. 3, p. 389-406, Maio 2009.

PÉREZ-SERRANO, E. Growing old before old age: ageing in the fiction of Marian Keyes. **Routledge Taylor & Francis Group**, v. 35, p. 135 - 145, 2009.

RYAN, M. Ending the Silence: Representing Women's Reproductive Lives in Irish Chick Lit. **Nebula**, p. 209-224, Dezembro 2011.

RYAN, M. Then and Now: Memories of a Patriarchal Ireland in the Work of Marian Keyes. **452°F. Electronic journal of theory of literature and comparative literature**, v. 4, p. 110-130, Janeiro 2011.

VENUTI, L. **The Scandals of Translation towards an ethic of difference**. Londres: Routledge, 1998.