



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET
LETRAS TRADUÇÃO – INGLÊS

JÚLIA CRISTINA PESSOA

**TRADUZINDO *GONE GIRL*, DE GILLIAN FLYNN: A NARRAÇÃO NÃO-
CONFIÁVEL**

BRASÍLIA - DF

2021

JÚLIA CRISTINA PESSOA

**TRADUZINDO *GONE GIRL*, DE GILLIAN FLYNN: A NARRAÇÃO NÃO-
CONFIÁVEL**

Projeto Final apresentado como requisito parcial à obtenção de menção na disciplina Projeto Final do Curso de Letras Tradução – Inglês, sob a orientação da Professora Titular Válmi Hatje-Faggion, da Universidade de Brasília – UnB.

BRASÍLIA - DF

2021

JÚLIA CRISTINA PESSOA

**TRADUZINDO *GONE GIRL*, DE GILLIAN FLYNN: A NARRAÇÃO NÃO-
CONFIÁVEL**

Projeto Final apresentado como requisito parcial à obtenção de menção na disciplina Projeto Final do Curso de Letras Tradução – Inglês, sob a orientação da Professora Titular Válmi Hatje-Faggion, da Universidade de Brasília – UnB.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Titular Válmi Hatje-Faggion
Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Instituto de Letras – IL

Prof^a. Dr.^a Soraya Ferreira Alves
Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Instituto de Letras – IL

MA Guilherme Pereira Rodrigues Borges (Doutorando/POSLIT/UnB)

BRASÍLIA - DF

2021

AGRADECIMENTOS

À Professora Titular Válmi Hatje-Faggion, pela orientação, paciência e compreensão, que foram fundamentais na elaboração deste Projeto Final.

Aos professores da Universidade de Brasília e de todos os estágios da minha educação, que foram essenciais para a minha formação não só profissional, mas como pessoa.

À minha mãe Lília, meus avós José e Rosa, e minha tia Liliane, por serem meu abrigo e por sempre me incentivarem a ser o melhor que eu posso ser.

À Mylena por estar do meu lado desde o primeiro dia da faculdade até o último, e muito além.

À Nathalia por estar presente nos piores e melhores momentos da minha vida.

RESUMO

O objetivo deste Projeto Final é apresentar a minha tradução do inglês para o português dos sete primeiros capítulos da obra *Gone Girl* (2012), da escritora norte-americana Gillian Flynn, a fim de se descrever o percurso tradutório de um texto com narradores não-confiáveis. A obra do gênero suspense/*thriller* trata da história do desaparecimento de Amy no seu quinto aniversário de casamento com Nick Dunne, que logo se torna o principal suspeito devido ao seu comportamento estranho e aos relatos sombrios encontrados no diário de Amy. Neste Projeto Final são considerados o modelo de análise descritiva de tradução de Lambert e Van Gorp (1985), e o conceito de narrador não-confiável de Booth (1961), para comparar a obra de partida e as escolhas adotadas na tradução dos capítulos, com o objetivo de investigar as principais características linguísticas e literárias da narração não-confiável e como transmiti-las no texto de chegada através do uso de estratégias de tradução. Outros teóricos considerados são Paulo Henriques Britto (2012), Susan Bassnett (2005), Antoine Berman (1992) e Lawrence Venuti (1995).

Palavras-chave: Estudos da Tradução. *Gone Girl*. Gillian Flynn. Narrador não-confiável. Tradutora.

ABSTRACT

The purpose of this Final Project is to present my translation from English into Portuguese of the first seven chapters of the book *Gone Girl* (2012) by the North American writer Gillian Flynn to describe the translation process of a narrative with unreliable narrators. This thriller tells the story of Amy's disappearance on her fifth wedding anniversary to Nick Dunne, who soon becomes the main suspect due to his strange behavior and the dark accounts found in Amy's diary. This research considers the model of descriptive analysis of literary translation by Lambert and Van Gorp (1985) and the definition of the unreliable narrator by Booth (1961), to make a comparison of the source work and the choices made in the translation of the chapters to investigate the main linguistic and literary characteristics of unreliable narration and how they are maintained in the target text by using certain translation strategies. Other theorists considered are Paulo Henriques Britto (2012), Susan Bassnett (2005), Antoine Berman (1992), and Lawrence Venuti (1995).

Keywords: Translation studies. *Gone Girl*. Gillian Flynn. Unreliable narrator. Translator.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	7
2	CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS	9
2.1	Tradução literária.....	9
2.2	Etnocentrismo e hipertextualismo	10
2.3	Estratégias de tradução: estrangeirizadora e domesticadora	10
2.4	Modelo de análise descritiva de Lambert e Van Gorp.....	11
2.5	O gênero suspense e os narradores não-confiáveis	12
3	PERCURSO TRADUTÓRIO.....	14
3.1	A autora, repertório e estilo.....	14
3.2	A obra <i>Gone Girl</i>	15
3.3	Resumo da obra	15
3.4	Esquema descritivo de Lambert e Van Gorp	16
3.4.1	Dados preliminares	16
3.4.2	Estágio macrotextual.....	18
3.4.3	Estágio microtextual	20
3.4.3.1	Descrição da tradução – Exemplos comentados	21
3.4.4	Contexto sistêmico.....	33
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	35
	REFERÊNCIAS.....	37

1 INTRODUÇÃO

Neste Projeto Final é apresentada a tradução do inglês para o português dos sete primeiros capítulos da obra *Gone Girl* da escritora norte-americana Gillian Flynn, publicada pela *Crown Publishing Group*, nos Estados Unidos, em 2012. A obra é a terceira de autoria de Flynn e foi traduzida para o português como *Garota Exemplar* por Alexandre Martins, e publicada no Brasil pela Intrínseca, em 2014. A adaptação cinematográfica foi produzida pela *Twentieth Century Fox*, dirigida por David Fincher e roteirizada pela própria escritora Gillian Flynn, em 2014.

O objetivo deste Projeto Final é traduzir cinquenta laudas de *Gone Girl* (2012) e, através de uma análise comparativa entre a obra de partida *Gone Girl* (2012) e as minhas escolhas adotadas na tradução dessas laudas, dissertar a respeito das características linguísticas do texto de Flynn, como sentenças ambíguas, palavras de duplo sentido, expressões idiomáticas, metáforas e termos sem equivalentes, e dos aspectos literários de uma obra com narração não-confiável pelo ponto de vista da tradução, analisando a caracterização de cenários e personagens, tom da obra e história.

Gone Girl (2012) é narrada em primeira pessoa pelas duas principais vozes, Amy e Nick Dunne, que manipulam o leitor através de uma narração não-confiável. É apresentada a história do desaparecimento de Amy no dia do seu aniversário de casamento com Nick, o que dá início a uma investigação onde o principal suspeito é Nick devido ao seu estranho comportamento. Os narradores apresentam versões conflitantes através de narrativas intercaladas, em que o leitor não sabe quem está dizendo a verdade.

A escolha da obra foi motivada por um interesse particular na influência da escolha das palavras no processo tradutório de uma narrativa de manipulação e na temática da personagem feminina anti-heroína do gênero *suspense/thriller*, retratada por Gillian Flynn em *Gone Girl* (2012) e em suas outras obras, *Sharp Objects* (2006) e *Dark Places* (2009).

Este Projeto Final é composto da introdução, das considerações teóricas, do processo tradutório e das considerações finais. No capítulo Considerações Teóricas, são exibidos os pressupostos teóricos referidos na realização da tradução das cinquenta laudas, que são o modelo de análise descritiva de tradução de José Lambert e Hendrik Van Gorp (1985), os aspectos linguísticos e literários da narração não-confiável de Wayne Clayson Booth (1961), as teorias de tradução literária de Paulo Henriques Britto (2012) e Susan Bassnett (2005), os

conceitos de hipertextualidade e etnocentrismo de Antoine Berman (1992), e as estratégias de tradução estrangeirizadora e domesticadora de Lawrence Venuti (1995). No capítulo Percurso Tradutório, é abordado o percurso da tradução dos sete primeiros capítulos de *Gone Girl* (2012), primeiramente, apresentando a autora, repertório, estilo, obra, características e influências, e um resumo da obra em análise. O modelo descritivo de Lambert e Van Gorp (1985) é utilizado para realizar a análise dos dados preliminares da obra de partida, como elementos extratextuais, do estágio macrotextual, como aspectos estruturais, do estágio microtextual, como características linguísticas, seguido de uma descrição da minha tradução das laudas com exemplos comentados, em que as escolhas de tradução são justificadas baseadas nos pressupostos teóricos e, finalmente, pelo contexto sistêmico, que considera as relações intertextuais e intersistêmicas.

2 CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS

Neste capítulo são apresentadas questões referentes à teoria de tradução literária, por Paulo Henriques Britto (2012) e Susan Bassnett (2005), a definição de etnocentrismo e hipertextualismo, por Antoine Berman (1992), de estrangeirização e domesticação, por Lawrence Venuti (1995), o esquema descritivo de tradução literária de José Lambert e Hendrik Van Gorp (1985), e o conceito de narradores não-confiáveis, de Wayne Clayton Booth (1961).

2.1 Tradução literária

O objetivo da tradução, fundamentada por Britto (2012, p. 59), é produzir um texto de chegada que substitua o texto original, para que os leitores do idioma do texto de chegada possam dizer que leram o texto original, mesmo não sabendo seu idioma. Assim, é necessário estabelecer uma relação de correspondência entre os textos.

No caso do texto literário, essa relação vai além dos significados por ele ser considerado um objeto estético. Então, a tradução do texto literário deve preservar a sua literariedade, fazendo não somente a correspondência de significados, mas também das características estilísticas, gramaticais e sonoras (BRITTO, 2012, p. 50).

Tal constatação aproxima-se da ideia de tradução de Bassnett (2005, p. 129), que defende a necessidade de uma relação estreita entre a teoria e a prática da tradução. Segundo Bassnett (2005, p. 132), o tradutor é primeiro um leitor, quando lê o texto na língua de partida, e depois um escritor, quando traduz o texto para a língua de chegada após um processo de descodificação.

Além disso, Bassnett (2005, p. 175) levanta a questão da falta de debate da tradução da prosa literária, ao contrário da tradução do poema, devido à falsa noção de que o romance apresenta uma estrutura mais simples que o poema e conseqüentemente mais fácil de traduzir. Diante disso, muitos tradutores não percebem a complexidade dos conjuntos de sistemas que compõem o texto literário e focam em elementos do texto em detrimento de outros, desconsiderando a estrutura global em que ele se encontra (BASSNETT, 2005, p. 131).

2.2 Etnocentrismo e hipertextualismo

Considerado por muitos um dos defensores da tradução literal, Berman (1992) explica seu posicionamento ao dizer que: “[...] traduzir a letra de um texto não significa absolutamente traduzir palavra por palavra” (BERMAN, 1992, p. 15).

Berman (1992) apresenta uma reflexão sobre a tradução “literalizante”, que trabalha a letra além do sentido; reflexão essa que diverge das teorias clássicas da tradução, como a de “equivalência dinâmica”, definida como, “em termos do grau em que os receptores da mensagem na língua de chegada respondem a ela substancialmente da mesma maneira que os receptores na língua de partida” (NIDA, 1969, p. 24).¹

Segundo Berman (1992, p. 27), a tradução deve ser ética, poética e pensante; se opondo aos traços da tradução tradicional, que é etnocêntrica, hipertextual e platônica. Assim, o etnocêntrico seria a procura da equivalência dos termos do texto de partida para a cultura da língua de chegada, em que coloniza o estrangeiro ao eliminar ou adaptar suas particularidades (BERMAN, 1992, p. 29).

Interligada ao etnocêntrico, a hipertextualidade é conceitualizada como o texto de imitação, de paródia ou plágio, que acontece a partir da tradução “formal” de um texto já existente, onde a tradução não deve ser sentida como tradução e precisa chegar ao leitor de chegada da mesma forma que no leitor de origem (BERMAN, 1992, 34).

2.3 Estratégias de tradução: estrangeirizadora e domesticadora

Venuti (1995) é um grande defensor da estratégia estrangeirizadora, assim como Berman (1992). Venuti (1995) evidencia a consequência da invisibilidade do tradutor na busca da fluência no texto de chegada, que apaga as particularidades linguísticas e culturais do texto de origem e, conseqüentemente, sua própria visibilidade.

Para Venuti (1995), o texto traduzido,

seja prosa ou poesia, ficção ou não-ficção, é considerado aceitável pela maioria dos editores, revisores e leitores quando é lido com fluência, quando a ausência de quaisquer peculiaridades linguísticas ou estilísticas o faz parecer transparente, dando a aparência de que ele reflete a personalidade ou intenção do escritor estrangeiro ou o significado essencial do texto estrangeiro—a aparência, em outras palavras, que a tradução não é de fato uma tradução, mas o “original” (VENUTI, 1995, p. 1).²

¹ Tradução minha de: “Dynamic equivalence is therefore to be defined in terms of the degree to which the receptors of the message in the receptor language respond to it in substantially the same manner as the receptors in the source language.”

² Tradução minha de: “A translated text, whether prose or poetry, fiction or nonfiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers, and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer’s personality or intention or the essential meaning of the foreign text—the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the ‘original.’”

Dessa forma, Venuti (1995) apresenta duas formas de estratégias de tradução: a domesticadora e a estrangeirizadora. A estratégia domesticadora é definida como “uma redução etnocêntrica do texto de partida para os valores culturais da língua de chegada” (VENUTI, 1995, p. 20)³. Para Venuti (1995, p. 15), o leitor teria uma experiência “narcisista” ao reconhecer os elementos da própria cultura na tradução.

Por sua vez, a estratégia estrangeirizadora, defendida por Venuti (1995), seria “uma pressão etnodesviante sobre os valores da língua de chegada para registrar as diferenças linguísticas e culturais do texto de partida” (VENUTI, 1995, p. 20).⁴ Desta maneira, esse método seria uma forma de “resistência” à fluência e às ideologias domesticadoras da cultura de chegada, se tornando uma nova maneira de traduzir, em que a presença do tradutor poderia ser visível e as peculiaridades do texto de partida preservadas (MARTINS, 2010, p. 67).

De acordo com Britto (2012), as duas estratégias, estrangeirizadora e domesticadora, quando levadas ao extremismo, têm o mesmo peso de radicalização e criariam obras ilegíveis, ou completamente diferentes do original. Portanto, o tradutor deverá seguir uma política intermediária entre esses dois extremos, e poderá aumentar o grau de estrangeirização ou domesticação ao considerar três fatores: o prestígio do autor, a adequação ao público receptor e ao meio de divulgação (BRITTO, 2012, p. 64).

2.4 Modelo de análise descritiva de Lambert e Van Gorp

Os estudos da tradução passaram por uma consolidação gradual durante a década de 1970, apesar disso, segundo Lambert e Van Gorp (1985, p. 42), seu foco era na área da teoria da tradução, o que isolava o campo dos estudos descritivos. Por isso, era necessária a criação de um sistema que suprisse as falhas e deficiências na área dos estudos descritivos e abordasse o comportamento tradutório dentro de contextos socioculturais.

Em vista disso, Lambert e Van Gorp (1985) elaboraram um esquema descritivo da tradução literária a fim de analisar efetivamente o texto traduzido. Esse esquema viabiliza a pesquisa detalhada dos sistemas literários e das culturas de partida e de chegada, o que permite ao pesquisador determinar quais os componentes entre as ligações estudadas são prioritários e devem ser focalizados na tradução do texto de partida. O esquema descritivo é composto das seguintes quatro etapas: Dados Preliminares (capa e contracapa, paratextos e estratégia geral), Macroestrutura (divisão do texto, títulos de capítulos e tipos de narrativas), Microestrutura

3 Tradução minha de: “[...] an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values.”

4 Tradução minha de: “[...] an ethnodeviant pressure on those values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad.”

(características gramaticais, fonéticas e lexicais) e Contexto Sistêmico (oposições entre os níveis micro e macroestruturais, relações intertextuais e relações intersistêmicas).

2.5 O gênero suspense e os narradores não-confiáveis

O gênero literário suspense ou *thriller* é definido pelo E-Dicionário de Termos Literários como:

Expressão inglesa quase universalmente empregada para referir um misto de incerteza, de intensa expectativa e, não raro, de ansiedade em regra experimentado perante a iminência de acontecimentos, notícias, decisões, desenlaces ou revelações consideradas de extrema importância. No quadro particular da gíria literária, o termo aplica-se a uma disposição psíquica semelhante que, com graus variáveis de frequência e intensidade, se procura suscitar no receptor real de um texto quanto ao desfecho de dada ocorrência ou da generalidade da intriga (SUSPENSE, 2009).

Apesar de ser um termo relativamente moderno, obras literárias de suspense já são publicadas há muito tempo, como, por exemplo, a *Odisseia*, escrita por Homero no século VIII a.C, um poema épico da Grécia antiga, *Chapeuzinho Vermelho*, publicado pelos Irmãos Grimm em 1812, um conto de fadas com temática *psycho-stalker*, e o *Conde de Monte Cristo*, escrito por Alexandre Dumas e publicado em 1844, com a vingança como tema. Já nos Estados Unidos, o gênero começou a se consolidar com as narrativas policiais publicadas por Edgar Allan Poe em 1841, então se desenvolvendo para o suspense como gênero conhecido atualmente.

Alguns elementos comuns presentes em uma obra de suspense são: surpresa, tensão, mistério, enredo com cortes repentinos, clímax, crime, perseguição, resolução de um enigma por parte dos personagens e do leitor, e o ato de esconder informações do leitor. Esse último elemento faz parte de uma técnica discursiva chamada narração não-confiável e foi apresentado por Booth em *A Retórica da Ficção*, em 1961.

Segundo Booth (1961, p. 158), o narrador é confiável quando ele fala ou age conforme as normas da obra, que foram implicitamente criadas pelo autor, e o narrador não é confiável quando ele não age dessa maneira. Portanto, narradores não-confiáveis, geralmente escritos em primeira ou terceira pessoa, são personagens deliberadamente desonestos (BOOTH, 1961, p. 159), que escolhem mentir e esconder informações do leitor ou que apresentam uma visão deturpada da realidade, agindo segundo seus próprios interesses (BOOTH, 1961, p. 340).

Os narradores não-confiáveis podem apresentar técnicas deceptivas, conforme Booth (1961, p. 388), como a utilização da própria retórica em autodefesa como um meio sedutor, com a intenção de confundir o leitor, para que ele os desculpe pelos seus atos ou seja convencido de que são justificados. Além disso, os narradores podem ser conscientes de si mesmos

(BOOTH, 1961, p. 155), estando cientes da sua posição como narradores e da existência do leitor, podendo se dirigir diretamente a ele durante o texto e manipulá-lo conforme suas motivações.

Conforme Booth (1961, p. 156-157), o autor pode mudar as características do narrador não-confiável ao longo da história através de transformação de caráter e técnicas de manipulação. Ademais, o efeito do trabalho do autor transmitido ao leitor pode ser completamente transformado quando este descobre que o narrador não é confiável (BOOTH, 1961, p. 158).

3 PERCURSO TRADUTÓRIO

Neste capítulo é apresentada a descrição da minha tradução dos sete capítulos da obra *Gone Girl*, escrita por Gillian Flynn e publicada pela *Crown Publishing Group* em 2012, nos Estados Unidos. Inicialmente são apresentadas informações acerca da autora, obra, do repertório e estilo, assim como um resumo da obra. A seguir, é realizada uma análise com base no esquema descritivo estabelecido por Lambert e Van Gorp (1985), constituído dos seguintes estágios: dados preliminares, macroestrutura, microestrutura e contexto sistêmico. Essa análise considera a obra *Gone Girl* (2012) e a minha tradução de cinquenta laudas dessa obra.

3.1 A autora, repertório e estilo

Gillian Flynn nasceu em Kansas City, Missouri, nos Estados Unidos, no dia 24 de fevereiro de 1971. Filha de professores — a mãe lecionava inglês; o pai, cinema —, se formou em Inglês e Jornalismo na Universidade do Kansas. Inicialmente, Flynn quis trabalhar como repórter policial, contudo, decidiu focar na própria escrita ao invés do mundo investigativo e se tornou escritora na revista *Entertainment Weekly*, fazendo críticas de TV e cinema durante dez anos.

Após passar tantos anos escrevendo sobre ficção, decidiu criar a sua primeira obra fictícia, *Sharp Objects* (2006), uma obra de suspense/*thriller*, e que, dando o mesmo tom às suas próximas obras, é centrada na resolução de um assassinato, tratando de temas como violência e abuso. Em 2009 ela publicou sua segunda obra, *Dark Places*, e em 2012, *Gone Girl*, que se tornou um grande sucesso da crítica e do público, sendo adaptado para o cinema em 2014, sob a direção de David Fincher, e roteirizado por Flynn.

Além disso, o que diferencia as obras de Flynn do resto do gênero suspense é a forma a qual ela retrata a mulher como anti-heroína e usa o recurso da narração não-confiável. As personagens principais de seus livros são mulheres inerentemente cruéis. Em *Sharp Objects* (2006), Flynn retrata um matriarcado nocivo, com uma mãe abusiva, uma filha alcoólatra e depressiva, e uma irmã mais nova maligna. Em *Dark Places* (2009), a personagem principal é

uma mulher traumatizada e emocionalmente instável, e em *Gone Girl* (2012), ela introduz Amy, uma personagem complexa e capaz de barbaridades.

Em uma entrevista ao jornal *The Guardian*, Flynn explica sua decisão de escrever sobre personagens femininas cruéis:

Para mim, é a capacidade de ter mulheres que são personagens más... A única coisa que realmente me frustra é a ideia de que as mulheres são naturalmente boas, naturalmente acolhedoras. Na literatura, elas podem ser descaradamente ruins [...], mas ainda há uma grande resistência à ideia de que as mulheres podem ser apenas pragmaticamente ruins, malignas e egoístas (FLYNN, 2019).⁵

3.2 A obra *Gone Girl*

Gone Girl (2012), a terceira obra de Gillian Flynn, foi publicada pela *Crown Publishing Group*, em 5 de junho de 2012, nos Estados Unidos, se tornando um sucesso instantâneo e permanecendo no topo da lista de *best sellers* do *New York Times* durante oito semanas, sendo vendidas mais de dois milhões de cópias apenas no seu primeiro ano de publicação.

Segundo Flynn, a obra foi inspirada pela sua experiência com a sua demissão como jornalista de entretenimento durante a Grande Recessão nos Estados Unidos, nos anos 2000 e, também, pelo caso do desaparecimento de Laci Peterson, em 2002, que estava grávida de oito meses e foi assassinada pelo marido Scott Peterson.

O romance recebeu críticas positivas em diversas publicações de prestígio, como: *The New Yorker*, *New York Times*, *Time*, e *Entertainment Weekly*, e foi indicado na categoria de melhor romance nos prêmios *Edgar* e *Anthony*.

3.3 Resumo da obra

A obra alterna a narração entre os dois personagens principais: Amy e Nick Dunne. Na manhã do quinto aniversário de casamento do casal, Nick chega em casa e descobre que Amy está desaparecida. Ao encontrar a casa revirada, com sinais de luta, Nick chama a polícia e, ao longo da investigação, se torna um suspeito devido ao seu comportamento estranhamente calmo e à cena do crime, claramente encenada.

A narrativa de Amy é apresentada na forma de seu antigo diário, onde ela descreve sua vida com Nick, desde o momento em que se conheceram, até o seu desaparecimento.

⁵ Tradução minha de: "Is it really only girl power, and you-go-girl, and empower yourself, and be the best you can be? For me, it's also the ability to have women who are bad characters ... the one thing that really frustrates me is this idea that women are innately good, innately nurturing. In literature, they can be dismissably bad – trumpy, vampy, bitchy types – but there's still a big pushback against the idea that women can be just pragmatically evil, bad and selfish ... I don't write psycho bitches. The psycho bitch is just crazy – she has no motive, and so she's a dismissible person because of her psycho-bitchiness."

Amy é filha de um casal de escritores que lançou uma série de livros de sucesso, *Amazing Amy*, baseada em sua vida. Ambos escritores, Amy e Nick se conheceram em Nova York, Nick como escritor de críticas de TV e filmes, e Amy como escritora de testes de personalidade. Amy reconta a história do início do seu relacionamento como um grande romance, com um marido que se transforma em um homem egoísta, violento e traidor. Em contraste a Nick que, no presente, relata o fim de um casamento com uma mulher que ele não reconhece como a mulher que se casou, fria, antissocial e obsessiva.

Após perderem os empregos na Grande Recessão, em 2009, o casal se muda para a cidade natal de Nick – North Carthage, Missouri – para cuidar da mãe de Nick, que está com câncer. Nick abre um bar com sua irmã gêmea Go, com o dinheiro de Amy, enquanto Amy fica em casa. Dois anos depois, o casamento está por um triz e os dois contam versões muito diferentes do que aconteceu antes do desaparecimento de Amy.

A obra é dividida em três partes, a primeira retrata o desaparecimento de Amy e é narrada por Nick e pela Amy do diário. Na segunda parte, o leitor descobre que Amy está viva e forjou seu assassinato para culpar Nick, e que a Amy do diário era uma mentira criada pela Amy real, que aparece agora como narradora junto a Nick. A terceira parte é narrada pelos dois personagens após os acontecimentos que levam ao reaparecimento de Amy.

3.4 Esquema descritivo de Lambert e Van Gorp

3.4.1 Dados preliminares

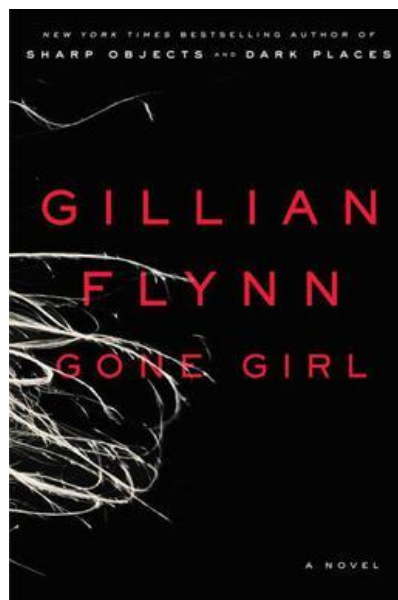
Neste primeiro estágio são observados dados extratextuais (capa, contracapa e folha de rosto), paratextos (prefácio, introdução, notas de rodapé) e a estratégia geral da obra de partida *Gone Girl* (2012), de Gillian Flynn.

Publicada pela *Crown Publishing Group*, em 2012, a edição original de *Gone Girl* (2012) tem a capa preta e ao lado esquerdo há uma figura de pontas de cabelos brancos esvoaçantes. O nome da autora e o título aparecem centralizados, em letras grandes, na cor vermelha. O texto na parte superior, escrito em letras pequenas e na cor branca, informa que a obra é escrita pela autora *best seller* de *Sharp Objects* (2006) e *Dark Places* (2009). Na parte inferior direita há a informação de que é um romance.

A capa tem a mesma padronização das outras obras da autora, que exibem seus títulos em uma coloração vibrante e apresentam em foco o objeto tema da obra na cor branca, e que

em *Gone Girl* (2012) é o cabelo de Amy esvoaçante, como se estivesse correndo, prestes a desaparecer.

Figura 1 – Capa original de *Gone Girl*



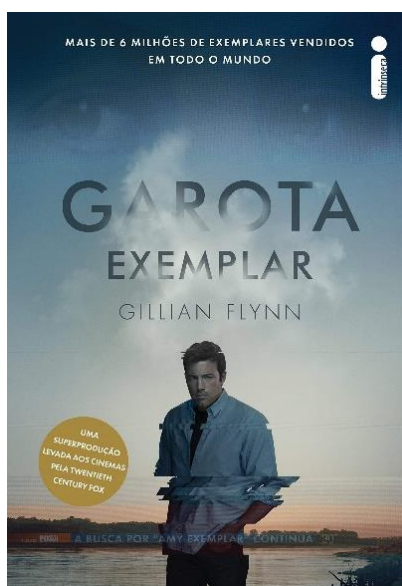
A contracapa apresenta críticas de romancistas prestigiados dos Estados Unidos à *Gone Girl* (2012), e na parte inferior, o preço, o gênero (ficção: suspense/policial) e o código de barras. A folha de rosto contém as informações gerais da obra, como nome da editora (*Crown Publishing Group*), cidade de origem (New York) e os gêneros de ficção, incluindo: maridos, pessoas casadas, esposas e crimes. Também há uma dedicatória à família de Flynn e agradecimentos.

Antes do primeiro capítulo há uma epígrafe, com a seguinte citação:

O amor é a infinita mutabilidade do mundo; mentiras, ódio, até mesmo assassinato, tudo está atrelado a ele; é o inevitável desabrochar de seus opostos, uma magnífica rosa com um leve cheiro de sangue (KUSHNER, 2003).

Na tradução de Alexandre Martins, publicada em 2014 pela editora Intrínseca, a capa é a mesma do filme *Gone Girl* (2014), dirigido por David Fincher. Na imagem, o ator Ben Affleck, como Nick Dunne, tem sua figura centralizada e distorcida, enquanto no fundo há o que seria, presumidamente, o rio Mississippi, tema da obra. O título, *Garota Exemplar*, e o nome da autora estão centralizados na capa. Na parte superior há a informação de que foram vendidos mais de seis milhões de exemplares do romance em todo o mundo e o nome da editora. Na parte inferior, há um selo dourado, em que é indicada a adaptação realizada pela *Twentieth Century Fox*.

Figura 2 – Capa da tradução Garota Exemplar



A contracapa contém a imagem do rio Mississippi, com um barco fazendo buscas, a sinopse da obra, seguido de críticas de revistas e jornais dos Estados Unidos, como: *The New York Times*, *Time* e *People*, os créditos da imagem do filme, o código de barras e o acesso para o site da editora. Há dados que se mantêm conforme aos da obra de partida e são os seguintes: dedicatória, epígrafe, agradecimentos, e folha de rosto; há adição do nome da editora no Brasil, do tradutor e o gênero (ficção americana).

3.4.2 Estágio macrotextual

Neste estágio são analisados aspectos estruturais do texto de partida, como a divisão da obra (partes e capítulos), os títulos dos capítulos e a narrativa.

A obra de partida é dividida em três partes: *Part One – Boy loses girl*, *Part Two – Boy meets girl* e *Part Three – Boy gets girl back (or vice versa)*. É composta por 64 capítulos, que alternam entre a narração de Nick Dunne e Amy Elliot Dunne. Na primeira parte, todos os capítulos narrados por Nick são titulados conforme o tempo em que Amy está desaparecida, começando em *The day of*, em que é deixado em branco o termo que indicaria o desaparecimento ou assassinato de Amy, e continuando a contagem para *One day gone*, *Five days gone*, assim por diante. Já os capítulos narrados por Amy são titulados com a data da entrada escrita no seu antigo diário.

A partir da segunda parte, a Amy real assume a narração da obra, indicando que a Amy do diário era uma fabricação sua, e seus capítulos são titulados da mesma forma que os de Nick

foram, a partir de *The day of*, onde ela conta a sua versão dos fatos. Os capítulos de Nick continuam a mesma contagem da primeira parte. Na terceira parte, os títulos narrados por Nick e Amy indicam o tempo após o dia do retorno de Amy.

Gillian Flynn utiliza a narração não-confiável, uma estratégia bastante conhecida em obras de suspense/*thriller*, e que, segundo Booth (1961, p. 340), está presente em histórias que apresentam a narração em primeira ou terceira pessoa, por personagens extremamente confusos, que mentem para si mesmos ou não tem noção da própria realidade. Deste modo, a narração de *Gone Girl* (2012) é realizada por Nick e Amy, na primeira pessoa, com relatos conflitantes, contudo, eles são narradores deliberadamente desonestos (BOOTH, 1961, p. 159), pois escolhem mentir e esconder informações do leitor e dos personagens para servir a suas próprias motivações.

Amy manipula o leitor até o fim da Parte Um da obra, quando é descoberto que seu diário é completamente fabricado pela Amy real. Primeiramente, ela retrata uma versão de si mesma, a Amy do diário, que, diferente da verdadeira Amy, é uma mulher boa, amável e carismática, que se torna digna de pena ao entrar em um casamento com um homem abusivo. Assim como a versão do seu casamento e de Nick, que, apesar de inicialmente se basear na história factual de como se conheceram e ficaram juntos, é criada para exibir as traições, abusos e agressões de Nick, utilizando-a como recurso para incriminar Nick pelo seu assassinato e enganar o leitor.

Já Nick é visto como um narrador não-confiável desde o início da obra devido ao seu comportamento estranhamente calmo em relação ao desaparecimento da mulher e a ambiguidade de seus comentários, muitas vezes sinistros, que levam o leitor à desconfiança. Durante a obra, ele aponta diversas vezes que está mentindo para a polícia e outros personagens, mas não compartilha com o leitor o que está escondendo, como seu caso extraconjugal. Além disso, a discrepância entre as histórias contadas por Nick e por Amy e a mudança de tempos entre passado e presente são características da estratégia deceptiva de narração, utilizada por Flynn para definir o tom de suspense da obra e instigar o leitor.

Dessa forma, *Gone Girl* (2012) exhibe técnicas deceptivas através dos narradores que, conforme Booth (1961, p. 388), utilizam a própria retórica em autodefesa como um meio sedutor, com a intenção de confundir o leitor, para que ele os desculpe pelos seus atos ou seja convencido de que são justificados. Conforme Jessica Costa Lemos (2020, p. 89), “os dois narradores da obra *Gone Girl* (FLYNN, 2012) utilizam seu discurso para manipular o leitor a

acreditar na sua história. Os acontecimentos são os mesmos em suas narrativas, mas um deseja culpar o outro pelos fatos que levaram ao fracasso do casamento”.

Ademais, na Parte Dois da obra, quando é revelado que Amy está viva e que ela forjou o próprio assassinato para incriminar Nick e o leitor percebe que tudo o que leu era mentira, e que os narradores-personagens não são dignos de confiança, todo o efeito do trabalho da autora transmitido ao leitor é transformado (BOOTH, 1961, p. 158). Também é observado neste momento como as características do narrador não-confiável podem mudar ao longo da história (BOOTH, 1961, p. 156), exibindo a transformação da Amy do diário na verdadeira Amy, bem como Nick, que, mesmo se identificando como inocente, mente e esconde suas reais emoções, e só se revela quando seus segredos são expostos e ele é obrigado a se dirigir ao leitor para justificar suas mentiras.

3.4.3 Estágio microtextual

No estágio microtextual são consideradas as características linguísticas do texto de partida, como seleção lexical, padrões gramaticais, narrativa, pontos de vistas, estilo e níveis da língua da obra *Gone Girl* (2012).

Escrita em forma de prosa narrativa, a obra *Gone Girl* (2012) é narrada em primeira pessoa por Nick Dunne e Amy Elliot Dunne, alternando entre os dois personagens. O ponto de vista de Nick é relatado no passado, enquanto o de Amy é descrito no presente. Flynn utiliza mais um recurso estratégico de narração não-confiável ao intercalar as narrativas e os tempos, fazendo com que o leitor se choque com o conflito de versões dos personagens a cada capítulo.

A seleção lexical do texto é realizada objetivando a caracterização de um texto narrado por personagens-escritores; para isso são empregados diversos recursos linguísticos e termos culturalmente específicos, como sentenças ambíguas, palavras de duplo sentido, expressões idiomáticas, metáforas e termos sem equivalentes, próprios do estilo textual de Flynn.

Outra característica na narração dos personagens-escritores, conforme Lemos (2020, p. 78) é a forma que Amy utiliza o trabalho de escritora de testes de personalidade para revistas femininas como narração do próprio diário. Segundo Lemos (2020, p. 81), “ela compartilha seus pensamentos com os leitores, mostrando as opções que tem para falar, assim como um teste que faz para a revista”.

Além disso, Nick e Amy são narradores conscientes de si mesmos (BOOTH, 1961, p. 155) por estarem cientes da sua posição como narradores e da existência do leitor e, inclusive, se dirigirem a ele diversas vezes durante o texto, manipulando-o conforme suas motivações.

Outro ponto relevante é a definição do tom da obra, de suspense e tensão. Para este efeito, a autora recorre à descrição de cenas, monólogos e comentários ambíguos, que criam uma perspectiva sinistra e levam o leitor à constante desconfiança e à investigação da história e dos personagens.

3.4.3.1 Descrição da tradução – Exemplos comentados

Nesta seção é apresentada a descrição comentada da minha tradução do inglês para o português dos sete primeiros capítulos de *Gone Girl* (2012), de Gillian Flynn. Esta descrição aborda as principais questões e dificuldades levantadas no percurso tradutório da referida obra, e os exemplos servem para ilustrar, explicar e justificar a minha visão de tradutora, conforme os pressupostos teóricos discutidos.

Inicialmente, com base em Bassnett (2005, p. 133), o plano de tradução foi desenvolvido a partir da leitura completa do texto de partida, perpassando o processo de decodificação, e então, a realização da tradução para o português. Dessa forma, o texto é abordado considerando não somente trechos específicos, mas também sua estrutura global (BASSNETT, 2005, p. 175).

Na tradução, conforme estabelecido por Britto (2012, p. 54) a “fidelidade absoluta” é algo impossível de ser atingido, então, seguiu-se o processo indicado ao tradutor de textos literários, em que são avaliados quais são os elementos essenciais do texto de partida, constituindo traços marcantes na história, estilo e escrita da autora, e que podem ser transmitidos na língua de chegada. Os elementos priorizados foram o tom sombrio, a narração não-confiável e o estilo textual de Flynn.

O tom sombrio e o clima de suspense da obra se dão não somente pelo cenário da investigação do desaparecimento/assassinato de Amy, como também pela ambiguidade da narração e pelas falas sinistras dos personagens. Para provocar no leitor um efeito de literariedade análogo ao texto de partida, ou seja, as características que atribuem o aspecto literário da obra (BRITTO, 2012, p. 50), esses elementos são reproduzidos na tradução.

No Exemplo 1, a seguir, é transcrito o trecho de abertura da obra, narrado por Nick, que descreve o formato da cabeça de Amy, seu crânio, e o compara a um fóssil no leito de um rio, e já de início define o tom mórbido do texto.

Exemplo 1:

When I think of my wife, I always think of her head. The shape of it, to begin with. The very first time I saw her, it was the back of the head I saw, and there was something lovely about it, the angles of it. Like **a shiny, hard corn kernel or a riverbed fossil**. She had what the Victorians would call a finely shaped head. You could imagine the skull quite easily. I'd know her head anywhere. And what's inside it (FLYNN, 2012, p. 9).

Quando penso em minha esposa, sempre penso em sua cabeça. O formato dela, para começar. A primeira vez em que a vi, foi a parte de trás de sua cabeça que vi, e havia algo adorável nela, seus ângulos. Como **um reluzente grão de milho duro ou um fóssil no leito de um rio**. Ela tinha o que os vitorianos chamariam de uma cabeça de formato perfeito. Você pode imaginar o crânio com bastante facilidade. Eu reconheceria sua cabeça em qualquer lugar. E o que está dentro dela (PESSOA, 2021).

Para traduzir a descrição da cabeça de Amy, “*a shiny, hard corn kernel*”, optou-se por “um reluzente grão de milho duro”, mantendo o adjetivo “reluzente” antes do substantivo e deslocando “duro” para o final. Apesar de poder soar estranho ao leitor de português tantos adjetivos juntos, evitou-se a omissão do termo para não haver uma perda estilística do texto.

Segundo o *Cambridge Dictionary*, “*shiny*” é algo que é brilhante por refletir luz, então escolheu-se o termo “reluzente” como sinônimo de “brilhante”, pois “brilhante” escrito no início da expressão poderia causar confusão, também significando um “diamante”. Para traduzir “*riverbed fossil*” adicionou-se preposições para explicar a expressão, necessária para total compreensão em português. Essa expressão também prefigura uma referência a um fato que acontece mais tarde na história, quando alguns personagens insinuam que Nick tenha matado Amy e jogado seu corpo no rio Mississippi.

No Exemplo 2, a seguir, o trecho define a estranheza do personagem de Nick, que continua a descrição do cérebro de Amy, sua vontade de abrir o crânio e desenrolar o cérebro para analisar e capturar seus pensamentos. Essas falas soam sombrias e ambíguas para o leitor e podem indicar a sua culpa pelo desaparecimento/assassinato da esposa. Assim, é importante que as nuances dessas expressões sejam transmitidas na tradução.

Exemplo 2:

I think of that, too: her mind. Her brain, **all those coils, and her thoughts shuttling through those coils** like fast, frantic centipedes. Like a child, I picture opening her skull, **unspooling her brain and sifting through it, trying to catch and pin down her thoughts** (FLYNN, 2012, p. 9).

Também penso nisso: sua mente. Seu cérebro, **todas aquelas espirais, e seus pensamentos se movendo através dessas espirais** como centopeias velozes, frenéticas. Como uma criança, me imagino abrindo seu crânio, **desenrolando seu cérebro e o analisando, tentando capturar seus pensamentos** (PESSOA, 2021).

Para traduzir “*all those coils*” escolheu-se “todas aquelas espirais”; a segunda ocorrência, “*those coils*” poderia ter sido omitida para evitar uma repetição e substituída por “delas”, mas para manter o estilo da autora, um dos elementos do texto priorizados nesta tradução, optou-se por “dessas espirais”.

No trecho “*her thoughts shuttling through*”, optou-se pela tradução “seus pensamentos se movendo através”. De acordo com o *Merriam-Webster Dictionary*, “*shuttling*” exprime o ato de viajar de um lugar ao outro usando um transporte, o “*shuttle*”. Pela inexistência de equivalência no português, foi escolhido um termo mais geral e adicionado um pronome, “se movendo”.

Já em “*unspooling her brain and sifting through it, trying to catch and pin down her thoughts*”, encontrou-se um problema devido à característica do inglês de variação de verbos de movimento com significados específicos (BRITTO, 2012, p. 111). Conforme o *Cambridge Dictionary*, “*unspooling*” é a ação de algo que foi firmemente enrolado em torno de si mesmo tornar-se reto; “*sifting*” significa examinar algo minuciosamente, separando as partes úteis das que não são, “*catch*” é tomar posse de algo, principalmente algo que está se movendo pelo ar, e “*pin down*” é cercar e atirar em algo para impedi-lo de escapar.

Segundo Britto (2012), para transmitir a especificidade destes termos, seria necessário o acréscimo de mais texto, contudo, expressões curtas se tornariam demasiadamente longas e informações implícitas teriam que ser explicitadas, assim, “a tentativa de ser fiel ao sentido do original, de dizer ‘a mesma coisa que ele’, levaria a uma tradução pouco fiel ao espírito do original, pois o conciso, implícito e direto seria traduzido pelo verborrágico, explícito e metafórico” (BRITTO, 2012, p. 111).

Dessa forma, escolheu-se “desenrolando seu cérebro e o analisando, tentando capturar seus pensamentos”, “*unspooling*” foi traduzido para “desenrolando”, pela proximidade de significados; “*sifting*” se tornou “analisando”, um termo mais geral, e “*catch and pin down*” foi substituído por “capturar”, por englobar os sentidos das duas palavras, não sendo encontrados dois termos diferentes que mantivessem a estrutura e significantes da sentença em inglês.

No próximo Exemplo 3, a seguir, Nick fala das questões que pairavam sobre o casamento dele com Amy, indicando que o casamento ia mal e que aconteceu algo entre eles.

Exemplo 3:

What are you thinking, Amy? The question I've asked most often during our marriage, if not out loud, if not to the person who could answer. I suppose these questions **stormcloud** over every marriage: What are you thinking? How are you feeling? Who are you? What have we done to each other? What will we do? (FLYNN, 2012, p. 9).

O que você está pensando, Amy? Essa é a pergunta que fiz com mais frequência durante nosso casamento, não em voz alta, não para a pessoa que poderia responder. Suponho que essas perguntas **parem como nuvens de tempestade** sobre todo casamento: O que você está pensando? Como você está se sentindo? Quem é você? O que fizemos um ao outro? O que vamos fazer? (PESSOA, 2021).

Para traduzir “*stormcloud*” optou-se por “parem como nuvens de tempestade”. Segundo o *Merriam-Webster Dictionary*, o termo “*stormcloud*” remete a uma nuvem escura que vem antes da tempestade, usado figurativamente para indicar a chegada de problemas. Devido à necessidade de explicitação do termo “*stormcloud*”, o trecho em português se tornou mais longo que o trecho em inglês, contudo, como é afirmado por Berman (1985, p. 51), “toda tradução é tendencialmente mais longa do que o original”.

No Exemplo 4, a seguir, é demonstrado como algumas sentenças dúbias podem ser percebidas pelo leitor como uma indicação de culpa, como na fala da irmã de Nick de que ele faria qualquer coisa, até matar, para convencer as pessoas de que é um homem bom. Contudo, esse trecho também explicaria sua inocência ao descrever sua personalidade, utilizando a retórica de autodefesa (BOOTH, 1961, p. 388) para justificar seu comportamento, a necessidade de agradar as pessoas e sua estranha calma. Esses comentários são partes das pistas desta investigação literária criada por Flynn, juntamente ao diário de Amy, para manter o leitor em constante suspeita e confuso acerca das verdadeiras naturezas dos personagens.

Exemplo 4:

I was exactly the opposite. My father had infused my childhood with **unspoken blame**; he was the kind of man who **skulked around** looking for things to be angry at. This had turned Go defensive and extremely unlikely to take unwarranted shit. It had turned me into a **knee-jerk suckup to authority**. Mom, Dad, teachers: Whatever makes your job easier, sir or madam. I craved a constant stream of approval. ‘You’d literally lie, cheat, and steal – hell, kill – to convince people you are a good guy,’ Go once said (FLYNN, 2012, p. 45).

Eu era exatamente o oposto. Meu pai havia infundido minha infância com uma **culpa implícita**; ele era o tipo de homem que **se esgueirava** em busca de coisas para ficar com raiva. Isso deixou Go na defensiva e extremamente improvável de aceitar merdas injustificadas. Isso me transformou em um **puxa-saco automático de autoridades**. Mãe, pai, professores: O que quer que torne seu trabalho mais fácil, senhor ou senhora. Eu ansiava por um fluxo constante de aprovação. “Você literalmente mentiria, trapacearia e roubaria — diabos, até mataria — para convencer as pessoas de que é um cara bom”, disse Go certa vez (PESSOA, 2021).

Para traduzir “*unspoken blame*”, poderia ter sido escolhido o termo “culpa não dita”, porém, foi observado a falta de fluidez na expressão resultante. Assim, optou-se por “culpa implícita”, que se refere ao sentido figurado do termo. Novamente, a questão acerca da falta de especificidade para a variação de verbos em inglês é levantada (BRITTO, 2012, p. 111). O verbo “*skulked*”, conforme o *Merriam-Webster Dictionary*, simboliza mover-se furtivamente, muitas vezes por covardia ou com más intenções. Aqui, a especificidade é perdida ao traduzir-se por “esgueirava”, contudo, este foi o único termo resultante com sentido próximo ao texto de partida encontrado após pesquisa.

Bassnett (2005, p. 54) aponta que as expressões idiomáticas são determinadas pela cultura, dessa forma, o tradutor precisa definir sua equivalência estilística, o que pode ocasionar a substituição de elementos básicos da língua fonte para atingir uma “identidade expressiva” entre as línguas. No trecho “*knee-jerk suckup to authority*”, Flynn utiliza a junção de duas expressões idiomáticas para criar uma combinação nova, característica recorrente do seu texto. Segundo o *Collins Dictionary*, “*knee-jerk*” é uma reação rápida onde não há tempo para pensar, e “*suckup*” é a tentativa de ganhar a aprovação de alguém em posição de autoridade. Para traduzir essa passagem do texto, escolheu-se a expressão “puxa-saco automático”, que transmite o sentido do texto de partida.

Deste modo, Flynn constrói a ambiguidade, que é exemplificada nos diálogos e nos momentos de autorreflexão dos personagens, como no Exemplo 5, a seguir, em que Nick aponta que mais uma vez mentiu para a polícia e relata a transformação da mulher com quem ele se casou, para a Amy de hoje. Para isso, Nick utiliza uma imagem agressiva de nós de arames farpados e dedos ensanguentados, como uma metáfora para o seu relacionamento com Amy. Além disso, ele indica uma vontade de machucar essa Amy, que é grossa e amarga, assim, mesmo que ele seja inocente, demonstra um comportamento agressivo, que traz desconfiança ao leitor.

Exemplo 5:

This was my eleventh lie. The Amy of today was **abrasive** enough to want to hurt, sometimes. I speak specifically of the Amy of today, who was only remotely like the woman I fell in love with. It had been an awful fairy-tale reverse transformation. Over just a few years, the old Amy, the girl of the big laugh and the easy ways, literally shed herself, a pile of skin and soul on the floor, and out stepped **this new, brittle, bitter Amy**. My wife was no longer my wife but a razor-wire knot daring me to unloop her, and I was not up to the job with my thick, numb, nervous fingers. **Country fingers. Flyover fingers untrained** in the intricate, dangerous work of *solving Amy*. When I'd hold up the bloody stumps, she'd sigh and turn to her secret mental notebook on which she tallied all my deficiencies, forever noting disappointments, frailties, shortcomings (FLYNN, 2012, p. 51).

Esta foi minha décima primeira mentira. A Amy de hoje era **grossa** o suficiente para você às vezes querer machucá-la. Falo especificamente da Amy de hoje, que era apenas remotamente parecida com a mulher por quem me apaixonei. Foi uma terrível transformação reversa de conto de fadas. Ao longo de apenas alguns anos, a antiga Amy, a garota das gargalhadas e do jeito fácil, literalmente se desfez, uma pilha de pele e alma no chão, e surgiu **esta nova, agressiva, amarga Amy**. Minha esposa não era mais minha esposa, mas um nó de arame farpado que me desafiava a desamarrá-la, e eu não estava à altura do trabalho com meus dedos grossos, dormentes e nervosos. **Dedos caipiras. Dedos ignorantes, sem treinamento** no trabalho intrincado e perigoso de *resolver Amy*. Quando eu erguia os tocos ensanguentados, ela suspirava e se voltava para seu caderno mental secreto, onde anotava todas as minhas deficiências, sempre observando decepções, fraquezas, imperfeições (PESSOA, 2021).

Flynn escolhe adjetivos interessantes e importantes de serem notados, como “*abrasive*” e “*bitter*”, e, na tradução, decidiu-se por “grossa” e “amarga” sem grandes complicações; já “*brittle*” apresenta um sentido específico difícil de ser transmitido, de algo desagradável ou grosseiro; assim sendo, optou-se por “agressiva” como um adjetivo que se relaciona ao contexto dos outros adjetivos mencionados.

Outros termos únicos são os que Nick usa para se referir aos próprios dedos de forma degradante, “*country*” e “*flyover*”, que são utilizados, respectivamente, para mencionar regiões do interior dos Estados Unidos e regiões do país consideradas desimportantes. Primeiro, escolheu-se “caipiras”, que é comumente utilizado no Brasil para fazer as mesmas referências, e para o termo “*flyover*”, escolheu-se “ignorantes”, relacionando-se ao sentido do trecho.

No Exemplo 6, a seguir, é notado o conflito das versões narrativas de Amy e Nick. Enquanto Nick, no presente, faz um relato obscuro dos acontecimentos e descreve uma Amy fria e agressiva, Amy, em seu diário, apresenta-se como uma mulher amável e divertida, com quem o leitor se identifica, em um tom textual leve, e que aos poucos vê seu relacionamento se tornar abusivo. Também é observado como essa versão de Amy difere da Amy que assume a narração na Parte Dois da obra, demonstrando como as características da personagem mudam completamente ao longo da história (BOOTH, 1961, p. 156).

Exemplo 6:

I am fat with love! Husky with ardor! Morbidly obese with devotion! A happy, **busy bumblebee** of marital enthusiasm. I positively **hum** around him, **fussing and fixing** (FLYNN, 2012, p. 41).

Estou gorda de amor! Empanturrada de ardor! Morbidamente obesa de devoção! Uma **abelha ocupada e feliz**, vibrando de entusiasmo matrimonial. Eu alegremente **zunzuno** ao redor dele, **cuidando e arrumando** (PESSOA, 2021).

O diário de Amy apresenta várias metáforas e expressões que a caracterizam como uma mulher feliz, inocente, quase em um tom adolescente. Nessa sequência, ela utiliza o termo

“*bumblebee*”, que, segundo o *Cambridge Dictionary*, é outra forma de se referir às abelhas, especificamente a uma espécie de abelhas especialmente grandes e que emitem um zumbido alto, e “*hum*”, que pode exprimir um zumbido ou cantarolar. Escolheu-se “Zunzuno” para substituir “hum”, completando a expressão “abelha ocupada e feliz”.

A parte que trouxe complicações de tradução neste trecho se refere aos verbos “*fussing*” e “*fixing*”, que, segundo o *Collins Dictionary*, retratam, respectivamente, ser excessivamente solícito e fazer ajustes. Algumas opções foram consideradas, como “mexendo” e “consertando”, mas finalmente optou-se por “cuidando” e “arrumando” como tradução, por serem verbos com significados similares aos originais e se encaixarem ao contexto do trecho, em que Amy descreve a forma que se comporta com Nick agora que é uma esposa, de maneira tradicional.

No Exemplo 7, a seguir, Amy continua sua declaração de paixão por Nick através de metáforas. A personagem diz adorar estar casada e ser esposa, que se tornou retrô, uma mulher tradicional.

Exemplo 7:

I have become a wife, I have become a bore, I have been asked to forfeit my Independent Young Feminist card. I don't care. I balance his checkbook, I trim his hair. I've gotten so retro, at one point I will probably use the word **pocketbook**, **shuffling out the door in my swingy tweed coat**, my lips painted red, on the way to the **beauty parlor** (FLYNN, 2012, p. 41).

Tornei-me uma esposa, tornei-me uma chata, pediram-me para desistir do meu cartão de Feminista Jovem Independente. Não me importo. Eu tomo conta de seu talão de cheques, eu aparo seu cabelo. Fiquei tão retrô que em algum momento provavelmente usarei a palavra **bolsa carteira**, **passando pela porta em meu casaco de tweed oscilante**, meus lábios pintados de vermelho, a caminho do **salão de beleza** (PESSOA, 2021).

Flynn escolhe “*pocketbook*” para figurar o tradicionalismo de Amy como esposa, por ser um termo utilizado nos anos 1980 para se referir a uma bolsa feminina de mão, de acordo com o *Merriam-Webster Dictionary*, e que equivaleu-se à “bolsa carteira” no Brasil, contudo, não compartilha do tom retrô do texto de partida; bem como “*beauty parlor*”, um termo em desuso para “salão de beleza”, e assim mantido por não ter sido encontrada outra tradução para o português que configurasse a mesma imagética do algo ultrapassado.

Para traduzir “*shuffling out the door*”, optou-se por “passando pela porta”. A expressão “*shuffling out*”, segundo o *Collins Dictionary* significa se mover com passos deslizantes e curtos, e perde essa especialidade por não haver equivalência no português, sendo escolhido “passando pela” ao fazer referência à porta. Já em “*swingy tweed coat*”, *tweed* foi mantido por ser um tecido conhecido no Brasil, e a expressão foi traduzida por “casaco de tweed oscilante”.

A descrição de cenários é outro recurso utilizado por Flynn para definir o tom de suspense da obra, como no Exemplo 8, a seguir, em que Nick descreve o nascer do sol como a revelação de um deus irado, que conhece seus segredos e lhe acusa, o que traz a dúvida ao leitor do significado do trecho, de qual seria a culpa de Nick. Além disso, essa descrição submerge o leitor ao estilo textual de Flynn, que utiliza metáforas e referências poéticas, além de um acervo de palavras extenso, para caracterizar os narradores como personagens-escritores.

Exemplo 8:

At that exact moment, 6-0-0, **the sun climbed over the skyline of oaks, revealing its full summer angry-God self**. Its reflection **flared** across the river toward our house, a **long, blaring finger** aimed at me through our frail bedroom curtains. **Accusing**: You have been seen. You will be seen (FLYNN, 2012, p. 9)

Naquele exato momento, 6-0-0, **o sol ascendeu sobre o horizonte de carvalhos, revelando-se furioso como um deus do verão**. Seu reflexo **queimou** através do rio em direção a nossa casa, um **dedo longo e acusador** apontado para mim através das cortinas finas do nosso quarto. **Acusando**: Você foi visto. Você será visto (PESSOA, 2021).

Neste trecho, as expressões utilizadas reforçam a ideia de um sol irado e aludem à ideia de fogo, por isso, para traduzir “*full summer angry-God self*”, optou-se por “furioso como um deus do verão”, substituindo “*full self*” por “como um”, para explicitar a questão da metáfora. Escolheu-se “queimou” como o termo que substitui “*flared*”. Logo após, “*long, blaring finger*” foi transmitido como “dedo longo e acusador”, devido ao termo “*blaring*” não compartilhar um significante possível de reprodução no texto, sendo um “som alto”. Então, o termo foi referido novamente em “acusando”, o que relaciona as sentenças e reforça a ideia transmitida.

No Exemplo 9, a seguir, é discutida a questão da tradução de um objeto concreto inexistente na língua de chegada (BRITTO, 2012, p. 16), quando Nick descreve a casa onde ele e Amy moram, uma casa onde geralmente moram pessoas que se tornaram ricas recentemente, e a compara à casa comum e de baixo valor onde morava na infância.

Exemplo 9:

I **wallowed** in bed, which was our New York bed in our new house, which we still called *the new house*, even though we’d been back here for two years. It’s a rented house right along the Mississippi River, a house that screams **Suburban Nouveau Riche**, the kind of place I aspired to as a kid **from my split-level, shag-carpet side of town**. The kind of house that is immediately familiar: a generically grand, unchallenging, new, new, new house that my wife would – and did – detest (FLYNN, 2012, p. 9).

Rolei na cama, que era a nossa cama de Nova York em nossa casa nova, que ainda chamávamos de *casa nova*, embora estivéssemos aqui há dois anos. É uma casa alugada na margem do rio Mississippi, uma casa que grita Novos-Ricos Suburbanos, o tipo de lugar que eu admirava quando era criança **do meu lado da cidade, com suas**

casas de andares desnivelados e carpetes felpudos. O tipo de casa que é imediatamente familiar: genericamente grande, sem desafios, uma casa nova, nova, nova e que minha esposa iria detestar — e detestou (PESSOA, 2021).

De acordo com o *Merriam-Webster Dictionary*, o verbo “*wallow*” significa rolar-se em uma maneira preguiçosa ou relaxada, portanto, optou-se por “rolar na”, que transmite a mesma ideia do texto de partida. Já, para traduzir “*Suburban Nouveau Riche*”, expressão francesa popularizada nos Estados Unidos que faz menção a pessoas de classe baixa/média que se tornam ricas subitamente, mas mantém hábitos considerados vulgares pela classe alta e são desaprovados, escolheu-se “Novos-Ricos Suburbanos”, pois, no inglês, a expressão se torna “*Suburban Newly Rich*”.

Conforme afirmado por Britto (2012, p. 15), o que ocasiona a impossibilidade de estabelecimento da correspondência exata entre termos de diferentes idiomas é a questão do contexto cultural, onde o que é reconhecido na língua de partida é diferente do reconhecido na língua de chegada. Dessa maneira, o tradutor encontra problemas a serem decodificados com certa liberdade. Como exemplo, “*split-level*” é um objeto concreto do inglês, que é inexistente no português (BRITTO, 2012, p. 16) e representa um estilo de casas populares nos Estados Unidos, com pisos desnivelados e típicas dos subúrbios. Dessa forma, optou-se por explicitar o conceito original, obtendo “casas de andares desnivelados”.

Outro ponto acerca da não correspondência de termos, segundo Britto (2012, p. 17) é a tradução de uma entidade abstrata inexistente na língua de chegada, que leva o tradutor a duas possibilidades: traduzir o sentido geral da frase ou fazer uma explicação longa e sobrecarregada. Esses termos são recorrentes em *Gone Girl* (2012), de Gillian Flynn, que introduz ao leitor de língua inglesa expressões idiomáticas e termos que não são comumente usados, e estão presentes no Exemplo 10, a seguir, em que Amy relata o comportamento das pessoas e o clima da festa de fim de ano onde ela conhece Nick.

Exemplo 10:

It is a January party, definitely, everyone still **glutted** and **sugar-pissed** from the holidays, lazy and irritated simultaneously. A party where people drink too much and pick cleverly worded fights, blowing cigarette smoke out an open window even after the host asks them to go outside (FLYNN, 2012, p. 16).

Definitivamente é uma festa de janeiro, todos ainda estão **empanturrados** e **alucinados com o açúcar** das festas de fim de ano, simultaneamente preguiçosos e irritados. Uma festa onde as pessoas bebem demais e provocam brigas com palavras inteligentes, soprando fumaça de cigarro por uma janela aberta mesmo depois que o anfitrião lhes pede para irem para fora (PESSOA, 2021).

Para traduzir “*glutted*” optou-se por “empanturrados”, que corresponde ao texto de partida; já “*sugar-pissed*” apresentou um nível de dificuldade de tradução maior. Apesar de parecer uma variação do termo “*sugar high*”, que é – segundo o *Merriam-Webster Dictionary* – uma súbita explosão de energia após o consumo de bebidas e alimentos com alto teor de açúcar, “*high*” foi substituído por “*pissed*”, uma gíria de baixo calão para estar bêbado. Assim, para transmitir a informalidade e o contexto de alteração de comportamento em razão da bebida alcoólica, optou-se pela expressão “alucinados com o açúcar”.

A seguir, no Exemplo 11, ainda no mesmo relato do trecho anterior, Flynn utiliza o recurso de caracterização para descrever os elementos típicos destas festas de escritores que frequenta, como a aparência das pessoas e a decoração do apartamento. Este trecho apresenta muitos termos específicos da cultura americana, alguns sem correspondentes no português, sendo necessário uma pesquisa extensa entre dicionários e busca de imagens para conseguir realizar sua tradução. As roupas e acessórios descritos nesta passagem do texto são importantes para caracterizar o mundo de escritores de que Amy e Nick fazem parte.

Exemplo 11:

We climb three flights of warped stairs and walk into a whoosh of body heat and writerness: many **black-framed glasses** and **mops of hair**; **faux western shirts** and **heathery turtlenecks**; **black wool pea-coats** flopped all across the couch, puddling to the floor; a German poster for *The Getaway (Ihre Chance war gleich Null!)* covering one paint-cracked wall. Franz Ferdinand on the stereo: ‘Take Me Out.’ (FLYNN, 2012, p. 16).

Subimos três lances de escadas em espiral e demos de cara com uma lufada de calor corporal e coisas de escritores: muitos **óculos de armação preta** e **cabelos volumosos**; **camisas falsas de cowboy** e **golas altas de urze**; **casacos pretos de lã** espalhados por todo o sofá, amontoando-se no chão; um pôster alemão de *The Getaway (Ihre Chance war gleich Null!)* cobrindo uma parede com tinta lascada. Franz Ferdinand no aparelho de som: “*Take Me Out.*” (PESSOA, 2021).

Para traduzir “*black-framed glasses*” escolheu-se “óculos de armação preta”, que se alinha ao texto de partida. Segundo o *Merriam-Webster Dictionary*, “*mops of hair*” remete a um cabelo volumoso, emaranhado ou desarrumado, dessa forma, optou-se por “cabelos volumosos”; “*faux western shirts*” são camisas de botão usadas tipicamente por cowboys no interior dos Estados Unidos, e decidiu-se assim por “camisas falsas de cowboy”; “*heathery turtlenecks*” são blusas de gola alta/rolê, com tecido de urze, que se tornou então “golas altas de urze”, e “*black wool pea-coats*” são casacos pesados de lã preta, dessa maneira, traduziu-se por “casacos pretos de lã”.

No Exemplo 12, a seguir, Amy participa da festa de lançamento do novo livro de seus pais, *Incrível Amy e o grande dia*, em que ela claramente se sente incomodada devido ao personagem homônimo estar se casando, quando ela sente sozinha e nem perto de ter esse momento. Há algumas ocorrências de expressões idiomáticas específicas.

Exemplo 12:

The book party was as schizophrenic as the book – at Bluenight, off Union Square, one of those shadowy salons with wingback chairs and art deco mirrors that are supposed to make you feel like a Bright Young Thing. Gin martinis wobbling on trays lofted by waiters with **rictus smiles**. Greedy journalists with **knowing smirks** and **hollow legs**, getting the free buzz before they go somewhere better (FLYNN, 2012, p. 30).

A festa do livro foi tão esquizofrênica quanto o livro — no Bluenight, perto da Union Square, um daqueles salões sombrios com poltronas e espelhos de art déco que supostamente fazem você sentir como se estivesse em Loucos e Decadentes. Martinis balançando em bandejas levadas por garçons com **sorrisos forçados**. Jornalistas gananciosos com **sorrisos maliciosos** e **com um copo sempre na mão**, aproveitando o álcool grátis antes de ir para algum lugar melhor.

Para traduzir “*rictus smile*”, que, conforme o *Collins Dictionary*, expressa um sorriso fixo, congelado no rosto, optou-se por “sorrisos forçados”; “*knowing smirk*” seria um sorriso afetado, de alguém com malícia, então escolheu-se “sorrisos maliciosos”, e “*hollow legs*” simboliza a capacidade de alguém de beber muito sem se afetar, que foi a expressão mais difícil de ser traduzida nesse texto, e decidiu-se explicitar o conceito da expressão, se tornando “com um copo sempre na mão”, o que difere muito do texto de partida, mas foi considerado necessário para o contexto do trecho, e que pode ser facilmente compreendido pelo leitor do texto de chegada.

Outra estratégia de tradução utilizada para realizar a tradução dos capítulos da obra *Gone Girl* (2015) neste Projeto Final foi a de estrangeirização, defendida tanto por Venuti (1995) quanto por Berman (1992). Dessa maneira, a adaptação de conceitos e estilos exóticos é evitada (BERMAN, 1992), a diferença linguística e cultural do texto estrangeiro é mantida (VENUTI, 1995) e elementos importantes da cultura de partida são transmitidas à língua de chegada, como observado no Exemplo 13, a seguir, em que Nick descreve seu cabelo como o do personagem Heat Miser, do filme *O Natal Sem Papai Noel* (1974), que tem o cabelo laranja completamente espetado.

Exemplo 13:

When she spied me lurking there in grubby boxers, **my hair in full Heat Miser spike**, she leaned against the kitchen counter and said, ‘Well, hello, handsome.’ Bile and dread inched up my throat. I thought to myself: *Okay, go* (FLYNN, 2012, p. 13).

Quando ela me viu espreitando vestindo uma cueca boxer suja, **meu cabelo totalmente espetado como Heat Miser**, ela se recostou no balcão da cozinha e disse: — Olá, bonito. — Bile e pavor subiram pela minha garganta. Pensei comigo mesmo: *Certo, vá* (PESSOA, 2021).

Para traduzir “*my hair in full Heat Miser spike*”, escolheu-se “meu cabelo totalmente espetado como Heat Miser”; assim, a referência em inglês foi mantida por ser o elemento da cultura norte-americana parte do contexto do texto, em que uma adaptação etnocêntrica prejudicaria a tradução. Dessa forma, optou-se por explicar que o cabelo do personagem estava espetado como o de Heat Miser.

No Exemplo 14, a seguir, o trecho menciona elementos visuais e musicais marcantes da famosa atriz e cantora americana Liza Minnelli, vencedora do Oscar, e que eram típicos dos anos 1970, sendo usados metaforicamente por Amy para exprimir o quão exageradamente charmosa e espalhafatosa ela pode se tornar quando tenta impressionar alguém. Essa referência de celebridade artística poderia passar despercebida pelo público da língua de chegada, mas é importante transmitir os elementos do texto original e evitar uma estratégia domesticadora (VENUTI, 1995).

Exemplo 14:

I am not interested in being set up. I need to be ambushed, caught unawares, like some sort of feral love-jackal. I'm too self-conscious otherwise. I feel myself trying to be charming, and then I realize I'm obviously trying to be charming, and then I try to be even more charming to make up for the fake charm, and then I've **basically turned into Liza Minnelli: I'm dancing in tights and sequins, begging you to love me. There's a bowler and jazz hands and lots of teeth** (FLYNN, 2012, p. 16).

Não estou interessada em ser apresentada a ninguém. Preciso ser emboscada, pega de surpresa, como uma espécie de chacal do amor selvagem. Fico muito autoconsciente de outra forma. Eu me sinto tentando ser charmosa, e então percebo que estou obviamente tentando ser charmosa, e então tento ser ainda mais charmosa para compensar o charme falso, e então **eu basicamente me transformo em Liza Minnelli: estou dançando de meia-calça e lantejoulas, implorando para que você me ame. Há um chapéu-coco, mãos de jazz e muitos dentes** (PESSOA, 2021).

Para traduzir “*bawler*”, optou-se por “chapéu-coco”, que é como esse tipo de chapéu é denominado no Brasil, assim como “*sequins*” e “*tights*” são equivalentes de “lantejoulas” e “meia-calça”. As expressões “*jazz hands*” e “*lots of teeth*” foram traduzidas para “mãos de jazz” e “muitos dentes”, por não ter sido vista necessidade de uma adaptação ao público receptor (BRITTO, 2012, p. 64). Dessa forma, esses elementos foram mantidos através de uma estratégia estrangeirizadora (VENUTI, 1995).

3.4.4 Contexto sistêmico

Neste estágio são consideradas as relações entre os níveis macrotextual e microtextual, relações intersistêmicas (gênero textual e estilo), relações intertextuais (outros trabalhos criativos e traduções) e recepção do público da obra *Gone Girl* (2012), de Gillian Flynn.

Ao observar os elementos comentados no estágio macrotextual – o suspense, a investigação, os narradores não-confiáveis, a ambiguidade, a construção dos personagens e dos cenários, e o tom sinistro –, nota-se como eles apresentam uma relação intrínseca com o estágio microtextual. Esses elementos são construídos individualmente na escolha de cada palavra e sentença para fazer parte do contexto global da obra e cumprir com a intenção da autora, como comentado anteriormente no tópico da descrição da minha tradução.

Em entrevista para a revista norte-americana *The Hollywood Reporter*, Gillian Flynn fala sobre a criação de uma personagem feminina anti-heroína, o que não era uma temática usual na escrita literária:

O que eu estava encontrando eram vários livros que eu não necessariamente sempre queria ler. Eu pensei [...] há uma desigualdade aqui pelos homens serem permitidos ser todas estas coisas. Personagens masculinos podem ser bons. Podem ser desagradáveis. Eles são interessantes [em] ambos os aspectos e isso realmente me irritou. Realmente senti que as mulheres estavam sendo mantidas nesses tipos particulares de caixas bonitas. Eu realmente não gostei disso (FLYNN, 2019)⁶.

Após a publicação de *Gone Girl* (2012), o gênero literário de suspense/thriller com protagonistas anti-heroínas se tornou popular, segundo a revista norte-americana *The Hollywood Reporter*, influenciando obras e adaptações de sucesso como *The Girl on the Train* (2015), da autora Paula Hawkins, *A Simple Favor* (2017), de Darcey Bell, e *The Woman in the Window* (2018), de A.J. Finn.

Gone Girl (2012) passou trinta e sete semanas no topo da lista de livros mais vendidos do *New York Times*, vendendo mais de dois milhões de cópias apenas no seu primeiro ano de publicação. Foi nomeado como Melhor Livro do Ano pela revista *People* e indicado na categoria de Melhor Romance nos prêmios *Edgar* e *Anthony*. No Brasil, a tradução foi realizada por Alexandre Martins e publicada pela Editora Intrínseca em 2014, também se tornando um sucesso do público.

⁶ Tradução minha de: "What I was finding was a lot of books that I didn't necessarily always want to read. I thought, you know, in a way there's an inequality here that men are allowed to be all these things. Male characters can be good. They can be nasty. They're interesting [in] both ways and it really pissed me off. It really felt like women were being kept in these particular types of pretty boxes. I really didn't appreciate that."

A obra foi adaptada para o cinema em 2014, sendo roteirizada por Gillian Flynn e dirigida por David Fincher, com Rosamund Pike e Ben Affleck interpretando os personagens Amy e Nick Dunne. O filme gerou mais de 370 milhões de dólares de bilheteria. Rosamund Pike foi indicada ao Oscar de Melhor Atriz e o filme recebeu quatro indicações ao Globo de Ouro.

Na contracapa de *Garota Exemplar* (2014) são exibidas algumas das críticas que a obra recebeu por revistas e jornais aclamados dos Estados Unidos, como: “Contudente e ardiloso. Um livro inteligente, cheio de camadas e com personagens extremamente bem construídos”, pelo jornal *New York Times*; “O retrato de um casamento tão aterrorizante que vai fazer você passar um bom tempo pensando em quem realmente é a pessoa que está ao seu lado na cama”, pela revista *Time*, e “Com uma trama digna de Alfred Hitchcock, *Garota Exemplar* vasculha os recônditos mais sombrios da psique humana. Uma leitura deliciosa, que vai prendê-lo até a última página”, pela revista *People*.

Com mais de 20 milhões de cópias vendidas no mundo todo, Gillian Flynn também publicou outras duas obras de sucesso, com *Sharp Objects* (2006) sendo adaptada em 2018 para uma minissérie da HBO, estrelada pela atriz Amy Adams e recebendo três indicações ao Globo de Ouro, e com *Dark Places* (2009) sendo adaptada para o cinema em 2015, contando com os atores Charlize Theron e Nicholas Hoult.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse Projeto Final foi apresentada a tradução, do inglês para o português brasileiro, dos sete primeiros capítulos (consistindo em cinquenta laudas) da obra de partida *Gone Girl* (2012), de Gillian Flynn, publicada pela *Crown Publishing Group*, nos Estados Unidos. O Projeto final teve como objetivo descrever e justificar o meu percurso tradutório das cinquenta laudas de *Gone Girl* (2012), através de uma análise comparativa com exemplos comentados, entre a obra de partida e a minha tradução, abordando os aspectos linguísticos e literários da narração não-confiável e como estes influenciam as escolhas de tradução e podem ser transmitidos através de certas estratégias tradutórias.

As minhas escolhas de tradução, apresentadas na análise comentada, foram realizadas utilizando o modelo descritivo de Lambert e Van Gorp (1985) e os pressupostos teóricos acerca dos aspectos linguísticos e textuais da narração não-confiável de Booth (1961); as escolhas de tradução consideraram as teorias de tradução literária de Britto (2012) e Bassnett (2005), os conceitos de hipertextualidade e etnocentrismo de Berman (1992), e as estratégias de tradução estrangeirizadora e domesticadora de Venuti (1995).

O objetivo deste Projeto Final foi traduzir as cinquenta laudas e, através de uma análise comparativa entre a obra de partida *Gone Girl* (2012) e as escolhas adotadas na minha tradução das laudas, dissertar a respeito das características linguísticas do texto de Flynn, como sentenças ambíguas, palavras de duplo sentido, expressões idiomáticas, metáforas e termos sem equivalentes; e dos aspectos literários de uma obra com narração não-confiável pelo ponto de vista da tradução, analisando a caracterização de cenários e personagens, o tom da obra e a história.

Os trechos exemplificados na descrição da tradução comentada foram escolhidos para indicar como as características linguísticas e literárias do texto de Flynn influenciam o processo tradutório da obra. Dessa forma, o impacto e a influência das palavras na narração não-confiável são notados através da descrição da minha tradução, em que se realizou uma tentativa de transmissão das características linguísticas e literárias do texto de partida.

O resultado da minha tradução demonstra a fuga de um texto etnocêntrico, que adapta a cultura do texto de partida para a cultura do texto de chegada, e a priorização de uma estratégia estrangeirizadora, quando possível, mantendo elementos da cultura norte-americana como as referências a músicas, filmes, artistas e elementos da vida diária. A variação de verbos em inglês

provou ser um empecilho, como na tradução dos verbos “*unspooling*”, “*sifting*” e “*pin down*”, que foram substituídos por termos sem a mesma especificidade. Outra dificuldade encontrada foi na riqueza do vocabulário dessa autora, que utiliza termos específicos ou inovadores, sem correspondência na língua portuguesa, como “*sugar-pissed*”, “*knee-jerk*”, “*brittle*” e “*bumblebee*”, sendo explicitados ou algumas vezes omitidos. Para o leitor de português, há uma perda do ponto de vista linguístico, pelo empobrecimento de vocabulário, e do literário, pois estes significados não foram transmitidos na tradução.

Dessa forma, considera-se que o tradutor literário deve compreender o contexto global da obra através de, primeiramente, a leitura, e depois a tradução, segundo estabelecido por Bassnett (2005), para então decidir quais elementos serão priorizados para manter a literariedade do texto de partida, de acordo com Britto (2012). Cabe ao tradutor também o discernimento na escolha de estratégias estrangeirizadoras e domesticadoras (VENUTI, 1995), buscando um ideal que será estabelecido conforme a necessidade da obra traduzida.

Por fim, o desenvolvimento deste Projeto Final levantou reflexões acerca das características linguísticas e literárias que caracterizam a narração não-confiável e como elas podem ser transmitidas ao texto de chegada através do uso de estratégias de tradução. Espera-se que este Projeto Final possa contribuir para a ampliação das pesquisas das influências linguísticas da narração na tradução, colaborando no avanço das questões aqui discutidas.

REFERÊNCIAS

- BASSNETT, Susan. **Estudos de Tradução**. Tradução de Sônia Terezinha Gehring, Letícia Vasconcellos Abreu e Paula Azambuja Rossato Antinolfi. Porto Alegre: UFRGS, 2005.
- BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra: ou o albergue do longínquo**. Tradução de Marie Helene Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerine. Rio de Janeiro: 7 Letras/UFSC, 2007.
- BOOTH, Wayne. **The rhetoric of fiction**. Chicago: The University of Chicago Press, 1961.
- BRITTO, P. H. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- BUKERMAN, Oliver. Gillian Flynn on her bestseller *Gone Girl* and accusations of misogyny. **The Guardian**, London, 1 maio 2013. Books (Thrillers). Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2013/may/01/gillian-flynn-bestseller-gone-girl-misogyny>. Acesso em: 20 ago. 2021.
- Cambridge Dictionary**. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/>. Acesso em: 11 set. 2021.
- Collins Dictionary**. Disponível em: <https://www.collinsdictionary.com/pt/>. Acesso em: 10 set. 2021.
- FLYNN, Gillian. **Gone girl**. New York: Crown Publishing Group, 2012.
- _____. **Garota exemplar**. Trad. Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.
- GONE Girl. Direção: David Fincher. Roteiro: Gillian Flynn. Produção: Twentieth Century Fox. New York, United States: Regency Enterprises & TSG Entertainment, 2014. 1 DVD (148 min).
- GOLÇALVES, Mauro. De um berço de ouro para o "Cabaret": os 75 anos de Liza Minnelli em imagens. **Observador**, 2021. Disponível em: <https://observador.pt/2021/03/12/de-um-berco-de-ouro-para-o-cabaret-os-75-anos-de-liza-minnelli-em-imagens/>. Acesso em: 2 out. 2021.
- LAMBERT, José; VAN GORP, Hendrik. **On describing translations**. In: HERMANS, Theo (Org.), *The manipulation of literature: studies in literary translation*. New York: St. Martins, 1985.

LEE, Stephan. 'Gone Girl' author Gillian Flynn talks murder, marriage, and con games. **Entertainment Weekly**, New York, 26 jun. 2012. Article. Disponível em: <https://ew.com/article/2012/06/26/gillian-flynn-gone-girl-interview/>. Acesso em: 15 ago. 2021.

LEMOS, Jessica Costa. **Os narradores em *Gone Girl* de Gillian Flynn, na tradução e na adaptação**. 2020. 113 f., il. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução), Universidade de Brasília – Brasília, 2020.

MARTINS, M. A. P. **As contribuições de André Lefevere e Lawrence Venuti para a teoria da tradução**. Cadernos de Letras: UFRJ, v. 27, p. 59-72, 2010.

Merriam-Webster Dictionary. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/>. Acesso em: 10 set. 2021.

NIDA, Eugene A.; TABER, Charles R. **The theory and practice of translation**. Leida: Brill, 1969.

PENGUIN RANDOM HOUSE. **Gillian Flynn**, 2021. Blog de Gillian Flynn. Disponível em: <https://www.gillian-flynn.com/>. Acesso em: 18 ago. 2021.

PEREZ, Lexy. Gillian Flynn Reflects on 'Gone Girl' Legacy and the Growing Appetite for Anti-Heroines in Books. **The Hollywood Reporter**, Hollywood, 20 dez. 2019. General News. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/gillian-flynn-reflects-gone-girl-legacy-rise-anti-heroines-1260003/>. Acesso em: 20 ago. 2021.

PRIBBENO, Bailey. A Brief History of the Thriller Genre. **Books Tell You Why**. Mount Pleasant, 14 jul. 2017. Disponível em: <https://blog.bookstellyouwhy.com/a-brief-history-of-the-thriller-genre>. Acesso em: 10 set. 2021.

SILVA, Odair José Moreira da. **O suplício na espera dilatada: a construção do gênero suspense no cinema**, 2011, 168. Tese (Doutorado em Linguística Geral). USP, São Paulo, 2011.

SUSPENSE. *In*: **E-Dicionário de Termos literários de Carlos Ceia**. COMPONTO, 2018. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/suspense/>. Acesso em: 20 set. 2021.

VENUTI, Lawrence. **The translator's invisibility**: a history of translation. Londres e Nova York: Routledge, 1995.