

2º CICLO DE ESTUDOS EM TRADUÇÃO E SERVIÇOS LINGÜÍSTICOS
RAMO PORTUGUÊS - INGLÊS

A Tradução Literária de Discurso Indireto Livre

**Caso de Estudo Diacrónico: *The Boarding House* de
James Joyce**

Margarida de Magalhães da Silva

2025

Margarida de Magalhães da Silva

**A Tradução Literária de Discurso Indireto
Livre**
**Caso de Estudo Diacrónico: *The Boarding House* de
James Joyce**

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Tradução e Serviços Linguísticos,
orientada pela Professora Doutora Maria Joana de Sousa Pinto Guimarães de Castro
Mendonça

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2025

*"A man of genius makes no mistakes. His errors are volitional and are the portals of
discovery."*

James Joyce, *Ulysses*

Índice

Índice	4
Declaração de honra / <i>Declaration of Honour</i>	5
Agradecimentos	6
Resumo	7
Abstract	8
Índice de Tabelas.....	9
Lista de abreviaturas e siglas	10
Introdução	11
1. Contextualização da Obra.....	14
1.1. Contexto Histórico	14
1.2. James Joyce e <i>Dubliners</i>	16
1.2.1. The Boarding House.....	18
1.2.2. A censura em <i>The Boarding House</i>	20
2. As traduções	22
2.1. Os tradutores.....	23
2.2. Breve contextualização histórica das traduções	24
3. Discurso Indireto Livre.....	27
3.1. O Discurso Indireto Livre na obra de James Joyce.....	28
3.1.1. A ambiguidade.....	29
4. Metodologia.....	31
5. Análise e Resultados.....	33
5.1. Análise.....	33
5.1. 1. A Voz e o Aspeto Gramatical	33
5.1.2. Ambiguidade	39
5.2. Discussão.....	44
Conclusão ou Considerações Finais	47
Referências Bibliográficas.....	49
Anexos	52

Declaração de honra / *Declaration of Honour*

Declaro que a presente dissertação é de minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (textos, trabalhos, ideias) respeitam escrupulosamente as regras de atribuição de autoria e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referência. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

I hereby declare that this dissertation is of my authorship and has not been used previously in another course, degree, curricular unit or subject, at this or any other institution. References to other authors (statements, ideas, thoughts) scrupulously respect the rules of attribution and are duly indicated in the text and bibliographical references, in accordance with the rules of referencing. I am aware that the practice of plagiarism and self-plagiarism is an academic offence.

Porto, 25/09/2025

Margarida de Magalhães da Silva

Agradecimentos

À professora Joana, por estar lá até à reta final e por me auxiliar nesta trabalhosa tarefa.

Aos meus pais e irmã, por toda a confiança depositada em mim. Por nunca duvidarem das minhas capacidades e por me permitirem sonhar. Por nunca me limitarem, e por me terem aberto os horizontes. Por me lembrarem da minha essência. O maior agradecimento de todos é vosso, pela dedicação de uma vida.

Aos meus familiares, por serem a casa onde quero voltar, sempre. Pela leveza de espírito e por me ensinarem que a vida deve ser vivida rodeada de pessoas que nos amam incondicionalmente. Aos meus avós, que me fazem acreditar que sou uma sortuda todos os dias. Aos meus tios, que têm sempre a palavra certa. Aos meus primos, que me ensinaram a conviver e a ter amigos.

Aos meus amigos, por me manterem leve. Por me fazerem sorrir, e por marcarem momentos de descanso. Por me ajudarem a impor limites e por estarem presentes em todos os momentos, bons e maus. Por serem casa e por me ajudarem a criar uma nova família.

A Coimbra, à Irlanda e ao Porto, por me mostrarem a beleza do crescimento individual em diferentes atmosferas. Por me fazerem acreditar que sou capaz de tudo e de recomeçar sempre que necessário. Por saber que o regresso é sempre com uma boa receção. Trago um bocado de todos comigo. Por me inspirarem a escrever esta tese, e por serem a escolha certa.

Resumo

Este estudo analisa, em perspectiva diacrónica, quatro traduções portuguesas do conto *The Boarding House*, de James Joyce, com foco no Discurso Indireto Livre (DIL), recurso narrativo que dissolve as fronteiras entre a voz do narrador e a consciência das personagens. Através da comparação de versões publicadas em 1963, 1984, 1994 e 2012, identificam-se estratégias tradutórias distintas, condicionadas por fatores históricos, culturais e ideológicos. Destacam-se as diferenças na forma como cada versão lida com ambiguidade e a hibridez do DIL, um recurso narrativo característico do autor. É possível concluir que a tradução deste recurso narrativo se torna um desafio devido à sua complexidade estrutural e interpretativa e que, frequentemente, algumas estratégias de tradução resultam na perda de parte da ambiguidade presente no texto original.

Abstract

This study analyzes, from a diachronic perspective, four Portuguese translations of James Joyce's short story "The Boarding House", focusing on Free Indirect Discourse (FID). FID is a narrative technique that blurs the boundaries between the narrator's voice and the characters' consciousness. By comparing versions published in 1963, 1984, 1994, and 2012, the study identifies distinct translation strategies shaped by historical, cultural and ideological factors. Particular attention is given to the differences in how each version handles the ambiguity and hybridity of FID, a narrative technique characteristic of the author. The study concludes that translating this narrative technique poses a significant challenge due to its structural and interpretative complexity, and that translation strategies often lead to a partial loss of the ambiguity inherent in the original text.

Índice de Tabelas

Exemplo 1	35
Exemplo 2	38
Exemplo 3	40
Exemplo 4	41
Exemplo 5	43

Lista de abreviaturas e siglas

DIL – Discurso Indireto Livre

FID – Free Indirect Discourse

BPN – Biblioteca Nacional Portuguesa

SNI - Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo

Introdução

A tradução literária apresenta desafios complexos e multifacetados relacionados com a natureza do texto literário. Para além de ser caracterizado pelo diálogo entre textos e culturas distintas, este tipo de tradução implica um constante processo de “retomadas, empréstimos e trocas” (Alós, 2006, p.1), onde o tradutor se vê obrigado a navegar entre diferentes universos culturais, linguísticos e estilísticos. Esta tarefa exige não só um profundo conhecimento da língua de partida e de chegada, mas também uma sensibilidade aprimorada para assimilar as nuances, os jogos de linguagem, as metáforas e os elementos culturais subjacentes à obra original.

A preocupação central reside na tentativa de reproduzir a estética literária do autor, o valor literário da obra e os estilos de comunicação presentes no texto de origem. Muitas vezes, estes elementos não encontram correspondência direta na língua de chegada, o que resulta naquilo a que Sun (2022, p.1) chama uma “literary untranslatability”. Ou seja, há aspetos do texto literário que se podem perder ou transformar durante o processo de tradução, nomeadamente o tom, o ritmo, a musicalidade, o estilo e a voz própria do escritor, que são elementos essenciais para a identidade do texto.

A incapacidade de produzir um texto equivalente ao texto de partida, bem como a dificuldade em avaliar a qualidade da tradução, reflete a complexidade inerente a este tipo de tradução. Muitas vezes, o tradutor tem de optar entre a fidelidade ao conteúdo e a recriação do efeito estético, sendo forçado a tomar decisões interpretativas que influenciam a receção da obra no novo contexto cultural.

A interseção entre comunicação, interculturalidade, discurso e perspetiva no género textual alimenta a discussão sobre o carácter “intraduzível” do género literário. No entanto, é precisamente nesta tensão entre o traduzível e o intraduzível que reside a riqueza e o desafio da tradução literária. O tradutor assume o papel de mediador cultural, recriando a obra para um novo público, ao mesmo tempo que preserva, na medida do possível, a essência, o estilo e a intenção do autor original. Por conseguinte, a tradução literária não é apenas um exercício técnico, mas também um ato criativo e

interpretativo, que exige sensibilidade, conhecimento e, sobretudo, respeito pela singularidade do texto literário.

No seu trabalho, Sun (2022) defende que a tradução literária tem o objetivo de capturar, transmitir e comunicar informação e sentimentos complexos sobre outra comunidade. Esta tarefa de procura de equivalentes, é dificultada quando os códigos culturais do país de partida são distantes dos códigos culturais do país de chegada. A tradução literária surge como o objeto de apresentação de uma cultura, e por isso deve ser considerada um tipo de tradução que requer técnicas que vão para além da procura de equivalência de significantes. O propósito do autor da língua de chegada, assim como o contexto em que se insere devem ter um peso especial neste tipo de tradução. O significado das palavras e a preocupação com o enquadramento da narrativa passam a ser motes orientadores do tradutor.

O DIL, um traço característico e marcante do trabalho de James Joyce, surge como uma dificuldade acrescida ao trabalho do tradutor literário. Esta técnica narrativa, que consiste na fusão da voz do narrador com a consciência das personagens, é altamente dependente do contexto e carrega consigo um elevado grau de ambiguidade.

Neste tipo de narração, as marcas gramaticais tradicionais do discurso direto e indireto são muitas vezes omitidas, o que contribui para uma mistura subtil — mas intencional — entre as diferentes vozes do texto. O tradutor deve, portanto, ser capaz de identificar e interpretar essas sobreposições, reconhecendo tanto as particularidades linguísticas e estilísticas do texto de partida como as especificidades estruturais do DIL enquanto recurso literário.

A fidelidade ao texto original, neste caso, não se traduz numa mera correspondência lexical ou sintática, mas sim na recriação do efeito de ambiguidade e fluidez de vozes que caracteriza este tipo de discurso. A voz do narrador assume um papel central neste processo, pois é através dela que se veicula uma parte significativa da ironia, da subjetividade e da tonalidade da obra. Deste modo, é fundamental que o tradutor seja capaz de captar as nuances e os efeitos estilísticos do DIL, de forma a oferecer ao leitor da língua de chegada uma experiência de leitura que respeite a complexidade e a riqueza do texto original.

Ao longo desta dissertação serão analisadas quatro traduções do conto *The Boarding House* de James Joyce. Cada uma dessas traduções insere-se num contexto cultural distinto uma vez que todas as versões foram realizadas em diferentes períodos da história de Portugal. Tal abordagem permitirá uma análise diacrónica da tradução do DIL, com especial atenção às variações na escolha do vocabulário, na tradução de excertos ambíguos e na construção sintática deste tipo de discurso.

De forma a fundamentar essa análise, será inicialmente apresentado o contexto da obra *Dubliners* e será feita uma breve introdução à vida e obra de James Joyce. Posteriormente, serão apresentados os tradutores e o panorama histórico de cada tradução. Em seguida, será explorado o conceito de DIL e sua aplicação na escrita do autor. Através da metodologia proposta, os excertos selecionados serão analisados e comparados. Por fim, com base nas análises desenvolvidas, serão expostas as conclusões deste estudo.

1. Contextualização da Obra

1.1. Contexto Histórico

Antes de enunciar os conceitos estruturantes desta dissertação, impõe-se uma contextualização histórico-cultural da obra de James Joyce. Conforme defende Roger Chartier, “o conhecimento histórico deve coexistir com outras verdades sobre o passado, produzidas pelas obras de ficção. A autoridade histórica não se reduz à historiografia” (Chartier, 2022, p. 10). Com base nesta premissa, a leitura da obra requer um enquadramento histórico que permita compreender a sua complexidade e a sua relevância cultural.

A Irlanda, sob domínio britânico desde o século XII, entra no século XX profundamente marcada pela influência da Igreja Católica, a qual desempenha um papel crucial na definição da identidade nacional e na rejeição dos ideais britânicos associados à modernidade. Tal rejeição manifesta-se através de um controlo social exercido pela imposição de mecanismos acrescidos de censura, destinados a suprimir elementos considerados “poluidores”, ou seja, agentes de mudança social e cultural que contrariavam os princípios da moral católica (Keating, 2015, p. 1).

A censura foi viabilizada pela estreita colaboração entre a Igreja e o Estado irlandês. A Igreja assegurava a lealdade de vastas camadas da população, enquanto o Estado, em contrapartida, promovia e preservava os valores católicos. Como observa Keating, “o Estado acolheu de bom grado a censura e outras restrições relativas a salões de dança, política educativa e divórcio, pois estas representavam uma forma de ‘diferenciação em relação aos antigos senhores coloniais’” (Keating, 2015, p. 295)

No ano em que *Dubliners* foi publicado, a Irlanda vivia um dos momentos mais agitados da sua história. Segundo Doughan, tratava-se de um “momento tumultuoso da história moderna” (Doughan, 2015, p. 1), marcado pela possibilidade inédita de autonomia política. A independência da Irlanda (com a exclusão da região do Ulster)

seria formalizada em 1919, na sequência de uma legislação aprovada em 1914 e consolidada pela Declaração de Independência.

É neste contexto de agitação política e afirmação nacional que se inscreve *Dubliners*, obra que pode ser lida como um retrato da sociedade irlandesa do início do século XX. Considerado por muitos críticos como um guião social da Irlanda do seu tempo, o livro de Joyce constitui um dos primeiros testemunhos literários de um país em luta pela independência e pela definição da sua identidade. Questões como o catolicismo, a frustração existencial e a revolta estão inscritas nas personagens do livro, ao passo que temas socialmente sensíveis — como a intimidade, a sexualidade, a emancipação feminina ou o divórcio — são abordados de forma ambígua, frequentemente através do recurso ao Discurso Indireto Livre, permitindo assim contornar a censura vigente.

A publicação tardia da obra deve-se, em grande parte, à recusa das editoras em aceitar determinados contos que expunham frontalmente os vícios e contradições da sociedade de Dublin. Joyce tinha como objetivo oferecer uma representação fiel e sem embelezamentos da cidade onde cresceu: “I seriously believe that you will retard the course of civilization in Ireland by preventing the Irish people from having one good look at themselves in my nicely polished looking-glass” (Joyce, citado em Ellmann, 1959, p. 18). Após anos de rejeição editorial, Joyce recorreu a novas estratégias narrativas, entre as quais o Discurso Indireto Livre, como forma de contornar os constrangimentos impostos pela censura.

A resistência da sociedade irlandesa à modernidade e a fidelidade intransigente aos valores católicos constituíram obstáculos significativos à publicação da versão original de *Dubliners* e justificam a escolha da paralisia como o tema principal da obra. O autor foi, por conseguinte, forçado a adaptar alguns contos, entre os quais se destaca *The Boarding House*. Nos capítulos seguintes, proceder-se-á à apresentação do autor, da obra e à análise dos temas sensíveis presentes nesse conto, bem como ao impacto da censura na sua configuração final.

1.2. James Joyce e *Dubliners*

James Joyce nasceu em 1882 na cidade de Dublin, capital da Irlanda, e é atualmente considerado uma das figuras literárias mais influentes do século XX. Reconhecido pela sua inovação estilística e profundidade temática, Joyce dedicou grande parte da sua produção literária à análise da identidade irlandesa, ancorando frequentemente as suas narrativas em elementos socioculturais característicos da sua terra natal. As suas obras centram-se em temas recorrentes como a dinâmica familiar, as relações interpessoais — em particular entre homens e mulheres — e a vida quotidiana em Dublin, uma cidade que funciona simultaneamente como cenário e personagem das suas ficções.

Segundo Bulson (2006), a obra de Joyce representa uma clara rutura com os modelos literários da sua época, uma vez que propõe novas formas de representação da consciência e da realidade. Apesar de ter vivido grande parte da sua vida fora da Irlanda, Joyce manteve um forte vínculo com a sua cultura de origem. Foi um irlandês em constante movimento, cujas experiências no estrangeiro enriqueceram a sua visão artística sem diminuir o seu enraizamento cultural. Um exemplo paradigmático deste esforço de representação da realidade irlandesa encontra-se em *Dubliners*, uma coletânea de contos publicada em 1914 que constitui, segundo o mesmo autor, um ponto de viragem na trajetória do escritor, no qual este descobre “o poder de um escritor através da ficção” (Bulson, 2006, p. 3) [tradução nossa].

Composta por uma coleção de 15 histórias em prosa, *Dubliners* oferece um retrato multifacetado da sociedade irlandesa do início do século XX. A obra apresenta personagens comuns, inseridas em contextos familiares, religiosos e sociais rígidos, cujas vidas são marcadas por uma condição fundamental: a paralisia. Este conceito, central em *Dubliners*, manifesta-se não apenas como uma inércia física ou psicológica, mas como uma impossibilidade estrutural de mudança, uma espécie de estagnação espiritual e social que impede o progresso individual e coletivo.

Leonard (2004) argumenta que *Dubliners* é composto por contos que não apresentam necessariamente um início ou um fim convencionais, mas que funcionam como estudos descritivos e intensamente realistas do cotidiano. O interesse narrativo da obra não reside na ação, mas na forma como as pequenas interações humanas são carregadas de tensão e ambiguidade. O leitor é constantemente desafiado a interpretar silêncios, omissões e falhas de comunicação, elementos que se tornam marcas do estilo narrativo de Joyce. Essa ambiguidade deliberada contribui para a atmosfera de incerteza e de suspensão que atravessa toda a coletânea. De acordo com Ongarini (2024, p. 5), esta paralisia manifesta-se através de várias formas, “a idealização do passado, a admiração do estrangeiro, a dependência religiosa e a pobreza material” [tradução nossa], todas expressões de um imobilismo cultural que impossibilita a renovação.

Através destas narrativas, Joyce coloca as suas personagens perante momentos decisivos, em que se deparam com a possibilidade (ou a ilusão) de uma escolha: permanecer presas à realidade opressiva em que vivem ou tentar romper os padrões impostos pela sociedade irlandesa. Contudo, estas escolhas raramente se concretizam. A hesitação e a resignação dominam, reforçando a ideia de que Dublin é uma cidade imersa na estagnação e na impotência.

Mesmo sendo a sua primeira obra de ficção publicada, *Dubliners* revela já uma notável complexidade estética e emocional. Joyce consegue equilibrar um tom de crítica mordaz com momentos de delicada nostalgia. A cidade de Dublin, embora retratada como um espaço sufocante e repetitivo, é também objeto de uma observação nostálgica que sugere uma ligação afetiva entre o autor e o ambiente que representa. Assim, a crítica à dependência religiosa, ao conservadorismo social e à pobreza coexiste com uma atenção minuciosa aos pormenores da vida urbana e à riqueza cultural da cidade.

No próximo subcapítulo será analisado o conto *The Boarding House*, com o intuito de observar como a temática da paralisia se manifesta especificamente nesta narrativa. Serão apresentadas as personagens principais, resumida a ação e discutida a forma

como o texto ilustra a tensão entre a conformidade e a possibilidade de transformação individual.

1.2.1. The Boarding House

O conto *The Boarding House*, integrado na coleção *Dubliners*, retrata uma realidade familiar disfuncional marcada pelo colapso da personagem que representa a autoridade paternal masculina. A figura de Mr. Mooney, embora presente apenas no início da narrativa, assume um papel fundamental no contexto que dá origem à ação principal do conto. Descrito como um “bêbado de ar miserável” que, num episódio de violência doméstica, se atira à esposa “de cutelo em punho” (Veríssimo, 1994, p. 55), Mr. Mooney personifica a incapacidade do cumprimento do papel como esposo, pai e trabalhador. Este episódio precipita a separação do casal e confere à esposa, Mrs. Mooney, a custódia dos filhos, acompanhando a sua tentativa de reconstrução da sua vida de forma autónoma.

Neste contexto, a figura de Mrs. Mooney ganha relevo enquanto mulher determinada, que recusa aceitar a ruína imposta pelo comportamento do marido. A personagem é construída como fria, pragmática e calculista, conseguindo, com esforço, estabelecer a sua própria fonte de rendimento através da gestão de uma pensão familiar — o espaço onde decorre a maior parte da ação e que dá nome ao conto. Esta casa de hóspedes, mais do que um cenário, funciona como uma metáfora para o ambiente opressivo e controlado em que se desenrolam as vidas das personagens, simbolizando o microcosmo de uma cidade dominada por normas sociais rígidas e por um moralismo opressivo.

O tema da paralisia, central em toda a obra de Joyce, manifesta-se de forma particularmente notável neste conto. De acordo com Bulson (2006), Mrs. Mooney encena cuidadosamente uma armadilha emocional e social para Mr. Doran, hóspede da pensão e amante da sua filha Polly. A jovem é deliberadamente apresentada como um “isco” cuidadosamente manipulado: “a filha foi pendurada como um pedaço de isco” (Bulson, 2006, p. 37) [tradução nossa]. Este planeamento estratégico por parte de Mrs. Mooney visa garantir uma solução socialmente aceitável para a situação entre

o casal. O casamento representa simultaneamente uma reparação da honra da filha e uma ascensão social.

A pressão dos valores comunitários e da moral dominante é reforçada pelos “mexericos” que circulam na pensão, os quais desempenham um papel fulcral no desfecho do conto. Como referem Ferhi e Zerar (2019), o peso da opinião pública é avassalador e condiciona profundamente as ações das personagens, ao ponto de o casamento se apresentar não como uma escolha consciente e livre, mas como uma imposição social inescapável.

A personagem de Mr. Doran encarna, assim, a paralisia emocional e moral. Ciente da sua infelicidade e do carácter forçado da decisão que se lhe impõe, encontra-se, no entanto, incapaz de resistir à pressão social e à manipulação de Mrs. Mooney. O dilema entre o desejo de preservar a própria liberdade e a necessidade de se conformar às expectativas sociais culmina numa resignação silenciosa, que constitui uma das manifestações mais emblemáticas da estagnação existencial abordada por Joyce. No final, e graças ao DIL o leitor é convidado a especular sobre a decisão do hóspede, de acordo com a informação fornecida pelo narrador, sendo o casamento sugerido nas entrelinhas da sua narração.

Um elemento técnico particularmente relevante neste conto é o uso do DIL, recurso estilístico que permite ao narrador filtrar os pensamentos e emoções das personagens sem recorrer à narração direta ou à fala reproduzida. Este tipo de discurso narrativo induz o leitor a assumir determinadas interpretações e supõe camadas de ironia e ambiguidade na construção da história. Ao fundir a voz narrativa com a perspetiva das personagens, Joyce convida à problematização das motivações de cada um, mantendo, contudo, um certo distanciamento crítico. As hesitações, os silêncios e as elipses narrativas tornam-se, por isso, significativos: o que não é dito adquire um peso maior do que as palavras, e a ausência de respostas claras contribui para o sentimento de paralisia que atravessa a narrativa.

Desta forma, *The Boarding House* configura-se como um retrato vívido das limitações sociais e psicológicas que afetam os indivíduos na Dublin de inícios do século XX. As

escolhas aparentes das personagens são, na realidade, impostas por um sistema de valores que Joyce expõe com subtil ironia e um olhar profundamente crítico.

1.2.2. A censura em *The Boarding House*

O conto *The Boarding House*, inserido em *Dubliners*, articula um conjunto de temas profundamente subversivos para o contexto histórico e cultural da Irlanda do início do século XX. Entre eles destacam-se a violência doméstica, a dissolução do casamento, as relações íntimas pré-conjugais, a boémia juvenil associada aos chamados *artistes*, e, sobretudo, a utilização do casamento como instrumento de ascensão e estabilidade social. Estes temas, considerados controversos à época, suscitaram resistência por parte dos censores e editores. Segundo Yu (2019), *The Boarding House* foi um dos três contos da coletânea que mais obstáculos enfrentou durante o processo de publicação, juntamente com *The Sisters* e *Eveline*, devido ao seu conteúdo potencialmente ofensivo dos valores morais dominantes, profundamente moldados pelo catolicismo.

A investigação de Scholes (1964) revela que Joyce, ao longo das sucessivas revisões do conto, implementou estratégias específicas para atenuar o impacto direto de certas passagens, mantendo, no entanto, a sua carga crítica. Entre as alterações mais significativas, que também se verificam nos outros dois contos censurados, destaca-se a introdução de uma linguagem mais coloquial e adaptada ao tom realista da narrativa, assim como o aligeiramento do tom em algumas descrições potencialmente mais chocantes. Além disso, Joyce introduz linhas com o propósito deliberado de criar ambiguidade e hesitação no leitor, suavizando o discurso explícito sem comprometer o seu significado implícito.

Estas intervenções foram decisivas para a publicação da obra em 1914, permitindo que os temas mais delicados permanecessem presentes, embora dissimulados nas entrelinhas. A força subversiva do conto reside precisamente nessa duplicidade: Joyce conserva os elementos mais transgressores da narrativa, como a separação conjugal de Mrs. Mooney, a sua autonomia enquanto mulher e mãe, e a relação íntima entre Polly e Mr. Doran fora do vínculo matrimonial, mas articula-os através de uma técnica narrativa que recorre à sugestão mais do que à afirmação. Esta opção revela-se

particularmente eficaz numa sociedade católica, conservadora, onde a mera representação explícita de tais situações seria suficiente para interditar a sua circulação pública.

A chave para a manutenção deste equilíbrio entre crítica social e viabilidade editorial reside na sofisticação narrativa do texto, nomeadamente na utilização do DIL que será abordado em detalhe no capítulo 3. Esta técnica permite a Joyce infiltrar os pensamentos das personagens na voz do narrador, dissolvendo fronteiras entre a subjetividade individual e o ponto de vista narrativo, e construindo assim uma narrativa densa em subtexto e ambivalência. Através desta estratégia, os temas socialmente censuráveis não são eliminados, mas sim ocultados sob uma camada de ambiguidade estilística, assegurando a sua presença simbólica e o seu impacto psicológico no leitor.

2. As traduções

A presente dissertação propõe-se analisar, numa perspetiva diacrónica, as traduções do conto *The Boarding House* disponíveis em Portugal, com particular atenção às passagens em que se recorre ao DIL. Antes, contudo, de abordar os aspetos técnicos desta ferramenta narrativa, torna-se essencial contextualizar tanto os tradutores envolvidos como os enquadramentos socioculturais em que cada versão foi produzida e publicada.

Segundo Edward Said (1994, p. 4), “o passado e o presente partilham informação, implicam-se mutuamente e coexistem um com o outro” [tradução nossa]. Esta noção é fundamental uma vez que sublinha a importância de se considerar a relação entre o texto de partida e os contextos culturais de chegada. Neste sentido, compreender as condições históricas, políticas e ideológicas em que cada tradução foi realizada num contexto evolutivo permite interpretar escolhas textuais que, de outro modo, poderiam parecer arbitrárias.

A citação de Octavio Paz introduz ainda uma perspetiva que realça a importância do reconhecimento individual de cada tradutor ao afirmar que “a tarefa do tradutor inclui também a do leitor e a do crítico: cada leitura é uma tradução e cada crítica é, ou começa, com uma interpretação” (Paz, 1991, p. 156). Assim, conhecer o perfil dos tradutores — a sua formação, ideologia, prática profissional e relação com o texto original — é essencial para compreender a natureza interpretativa das suas decisões tradutórias. O significado de uma obra literária não é fixo, mas resulta de múltiplas mediações culturais e subjetivas. Tal como o conhecimento do autor nos permite compreender a obra, o conhecimento do tradutor oferece acesso às motivações, prioridades e estratégias por detrás de cada versão.

Deste modo, a análise que se seguirá procurará integrar as dimensões cultural, biográfica e textual com o objetivo de avaliar em que medida a técnica do DIL é mantida, transformada ou apagada nas traduções de *The Boarding House*, e como

essas variações refletem diferentes modos de leitura e apropriação da obra de Joyce ao longo do tempo.

2.1. Os tradutores

Margarida Periquito é a tradutora com mais informação disponível. Licenciada em Estudos Portugueses e Italianos, começou a sua carreira como correspondente entre firmas antes do 25 de abril. Posteriormente encontrou no conforto de sua casa o gosto pela tradução (retirado de Diário de Notícias, 2008). Já traduziu diversas obras, tendo traduzido autores como James Joyce, Joseph Conrad, Dino Duzatti, Virgia Wolf, entre outros. Na Bibliografia Nacional Portuguesa (BNP) é possível encontrar 105 registos em seu nome. Em 2007, deu uma entrevista à RTP2 sobre a tradução da obra “Orlando Furioso” de Ludovico Ariosto. Em 2012 publicou a tradução “Dublinenses”.

Isabel Veríssimo, de entre os quatro, é a tradutora com mais registo de livros publicados. Na BNP é possível encontrar 246 registos como tradutora, trabalhou para diversas editoras como a ASA, o grupo Arena pertencente à Penguin Random House, a Dom Quixote Editora, entre muitas outras. Apesar do seu extenso trabalho não existe informação disponível sobre a sua biografia. Em 1994 traduziu “Gente de Dublin”.

B. de Carvalho apenas aparece em uma entrada na BNP, sendo a mesma a sua tradução de “Gente de Dublin” em 1985.

Virgínia Motta aparece em diversas pesquisas, no entanto é necessário a distinção entre duas tradutoras com o mesmo nome. É possível distinguir as duas graças a um *website* onde aparece a biografia da mais nova. Lá existe a informação de que a mesma nasceu em 1976. No entanto, a tradução de “Gente de Dublin” aqui apresentada tem registo como tendo sido publicada no ano de 1963. Assim sendo, e após uma breve pesquisa na Biblioteca Municipal de Vale de Cambra foi possível observar que Virgínia Motta, tradutora de “Gente de Dublin”, traduziu ainda diversos artistas de renome, como Aldous Huxley, Irin Shaw, John Steinbeck, Katherine Mansfield, entre outros.

2.2. Breve contextualização histórica das traduções

As traduções analisadas neste trabalho foram realizadas em quatro momentos distintos: 1963, 1984, 1994 e 2012. Cada uma dessas versões insere-se num enquadramento histórico, político e cultural específico, cuja compreensão é essencial para a análise das escolhas tradutórias. A contextualização histórica permite, assim, estabelecer uma ponte entre o texto de partida e o universo cultural da língua de chegada, clarificando as estratégias adotadas por cada tradutor. Ao longo deste capítulo será apresentado, de forma sintética, o panorama histórico português entre 1933 e 2012, com vista a enquadrar cada tradução na sua respetiva conjuntura.

A primeira tradução considerada foi publicada em 1963, num contexto ainda marcado pela censura do regime do Estado Novo. A censura em Portugal institucionaliza-se em 1933, com a criação de estruturas como o Secretariado de Propaganda Nacional, mais tarde reorganizado como Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI), cuja função era garantir o alinhamento ideológico dos meios de comunicação com os interesses do regime. Como referido por José Tengarrinha (2000), os censores eram frequentemente militares de média patente, com frágil formação cultural, o que contribuía para leituras limitadas e, por vezes, contraditórias das obras submetidas à censura. Acresce que, a partir de 1961, com o início da guerra colonial e a crescente instabilidade no ultramar, parte da atenção do regime se desloca para as questões coloniais, o que pode ter facilitado a aprovação da publicação de *Gente de Dublin* em 1963. A natureza fragmentária da prosa de Joyce, aliada à sua linguagem indireta, pode ter contribuído para escapar à leitura vigilante dos censores.

A presença de temas como o divórcio, a autonomia feminina, a intimidade pré-marital e o ambiente boémio dos *artistes* representava uma clara afronta aos princípios do regime, que condenava expressões de “linguagem imprópria”, “apologia da igualdade de género” e “erotismo e dissolução de costumes” (Lopes & Moniz, 2022, p. 115). Ainda assim, tal como na Irlanda em 1914, a publicação da obra em Portugal foi possível, o

que reforça a hipótese de que a ambiguidade narrativa de Joyce — em particular o recurso ao DIL — desempenhou um papel relevante na sua aceitação editorial.

As traduções de 1984 e 1994 inscrevem-se num período de transição entre a instabilidade política do pós-25 de Abril e a consolidação democrática e europeísta dos anos 90. Até 1983, Portugal registou uma sucessão de dez governos, e em 1984 atravessou uma das “mais violentas crises de superprodução de capital” (Varela & DellaSanta, 2023, p. 410). Contudo, esta instabilidade política foi acompanhada de uma crescente abertura cultural e social. A Constituição de 1976, revista em anos posteriores, introduziu uma ampla “gama de direitos fundamentais”, como a igualdade, a educação e a qualidade de vida (Varela & DellaSanta, 2023, p. 405). Neste novo cenário, os tradutores B. de Carvalho (1984) e Isabela Veríssimo (1994) operam num ambiente marcado pela diminuição das restrições ideológicas, o que possibilita uma maior liberdade interpretativa e lexical, mesmo em relação a temáticas anteriormente censuradas.

Já a tradução de Margarida Periquito, publicada em 2012, surge num período de profunda crise económica e social. Descrita como a “primeira grande depressão do século XXI” (Varela & DellaSanta, 2023, p. 420), esta fase foi marcada pela emigração de cerca de 10% da população ativa e por uma forte dependência de políticas internacionais. Apesar do contexto de crise, o panorama cultural e editorial é substancialmente diferente do das décadas anteriores. Temas como o divórcio, a igualdade de género e a sexualidade são, neste período, amplamente discutidos e normalizados, o que permite abordagens mais diretas e menos condicionadas por preocupações morais ou ideológicas. A distância histórica e cultural em relação à realidade de 1914, bem como à de 1963, torna-se evidente nesta tradução, refletindo-se em opções tradutórias mais fluidas e atuais.

Assim, cada tradução surge de um contexto distinto e apresenta diferentes graus de liberdade, interferência ideológica e abertura cultural. Estes fatores influenciam diretamente as escolhas tradutórias, especialmente nas passagens em que Joyce recorre ao DIL. Ao longo da análise textual, esta evolução contextual será retomada

com o objetivo de compreender como o contexto influencia a preservação, atenuação ou reformulação desta técnica narrativa nas diferentes versões portuguesas.

3. Discurso Indireto Livre

Na gramática de Cunha & Cintra (2015) o Discurso Indireto Livre é descrito como a conciliação entre o discurso indireto e o discurso direto. A partir desta mistura entre as vozes discursivas é possível a aproximação entre narrador e personagens: “as fronteiras entre as duas vozes são dificilmente delimitáveis” (Cunha & Cintra, 2015, p 656).

No seu trabalho, Reboul et al. (2016) defende que o DIL é uma variedade do discurso direto, uma vez que permite exclamações, interrogações, frases adverbiais, elementos expressivos e ainda especificidades fonológicas. No entanto, apresenta peculiaridades específicas. O DIL é uma narração de voz “dupla” que apresenta tanto a perspectiva do narrador como da personagem. É possível apresentar a situação e ainda demonstrar um ponto de vista.

Apesar da divergência sintática entre as duas teorias, ambas salientam a natureza híbrida do DIL: É possível distinguir duas vozes interligadas, a do narrador e a da personagem que está a pensar, sendo as barreiras entre as duas quase impossíveis de delimitar: “(...) o narrador é o polo de comentário, de explicação, de avaliação” (Moretti, 2000, p.179). O leitor, que recebe a informação da personagem através do narrador fica com a sensação da existência de duas vozes, que se interligam em apenas uma.

Cunha & Cintra (2015) apresentam algumas características próprias do DIL, nas quais o presente trabalho se vai inspirar para delimitar as passagens da obra que apresentam este tipo de narração: a existência de uma absoluta liberdade sintática do escritor que permite uma completa adesão à vida do personagem; a conservação de interrogações, exclamações, palavras e frases do personagem na forma pela qual teriam sido proferidas; uma maior fluência graças a ritmos e tons mais elaborados, a diminuição de frases com “que” e corte das aposições de diálogo; e a existência de um elo psíquico entre narrador e personagem.

Ao longo do próximo capítulo vai ser apresentada a forma como este discurso é criador de ambiguidade, hibridez e dualidade na obra de James Joyce.

3.1. O Discurso Indireto Livre na obra de James Joyce

James Joyce é conhecido pela sua capacidade única de escrever. Na sua obra *Dubliners* a palavra ganha novos significados, e é através dos silêncios propositados que a realidade ganha novos sentidos. O autor cria, nos seus contos, pequenas narrativas perfeitamente estruturadas, com o auxílio do DIL. Este género discursivo permite total controlo sobre a narrativa: o leitor não tem posse de nenhuma informação sem ser aquela que o narrador fornece. O DIL não é nem uma voz onisciente autoral, nem a voz da personagem principal, e esta limitação permite exemplificar os limites do conhecimento humano. A existência de elipses de informação, combinadas com a disponibilidade restrita de alguns pensamentos das personagens por parte do narrador permite que esta obra seja um exemplo de um tipo de narração “espelho”.

Em *Dubliners*, ao contrário da corrente literária realismo, o texto não é uma câmara a gravar a realidade, mas antes um espelho que apenas demonstra aquilo que se coloca à frente do mesmo. O narrador serve como um espelho e as personagens vão alternadamente sendo espelhadas. É através do narrador que se estabelece a ligação entre o mundo ficcional e o leitor, e o mesmo não tem qualquer tipo de compromisso com a realidade. No seu trabalho, Reis (2006) defende este pensamento e afirma adicionalmente que o compromisso se prende no espelhar da realidade das personagens, conforme os seus pensamentos íntimos e desejos condenados. Este método de introspeção é possível uma vez que a informação relevante não está presente nas falas, mas sim na ausência de afirmação dos pensamentos e julgamentos mais pessoais, à semelhança do que acontece na vida real. As intenções das personagens são dadas a conhecer no mundo das ações e através de uma perspetiva onisciente apresentada pelo narrador. Segundo Yu (2019) esta técnica discursiva tende a restringir o ponto de vista, sendo apresentada uma realidade que não fala dos julgamentos da personagem nem apresenta comentários perante o comportamento da mesma. Assim, o leitor é convidado a observar os contos de forma atenta e imprevisível, sem saber o que pode acontecer a seguir ou qual a verdadeira intenção da personagem. O leitor apenas conhece o mundo que o espelho reflete, e não a realidade íntima das personagens.

James Joyce é capaz de tornar uma narrativa quotidiana intrigante e cativante graças ao total controlo da narrativa. O leitor é convidado a supor através da escassa informação fornecida a intenção das personagens e o possível desfecho dos contos.

No seu trabalho Woods (2008) defende que o DIL é um antecedente do fluxo de consciência, técnica literária que caracteriza a escrita do autor irlandês. É possível, que em *Dubliners* Joyce ainda estivesse à procura de uma voz. O DIL surge como uma resposta à sua vontade de revelar sentimentos, pensamentos e ações das suas personagens numa época de censura. Não existe uma certeza de quem comanda a narrativa, no entanto, esta escrita incentiva a “ver através dos olhos da personagem, enquanto somos encorajados a observar para além disso” (Woods, 2008, p.19). A sugestão surge como uma arma contra a censura, e muitas vezes aparece em passagens onde o DIL está presente.

3.1.1. A ambiguidade

É através da sugestão e das elipses que o autor é criador de ambiguidade. Ao longo de todo o conto *The Boarding House* existem falhas na comunicação e elipses na informação fornecida. É nesses espaços em branco que surge o espaço para a reflexão da intenção das personagens e do motivo das ações por elas tomadas. O narrador apesar de aceder ao íntimo das personagens, não clarifica o seu propósito e muitas vezes assume uma postura irónica, que confunde o leitor: “um dos prazeres de ler a coleção é a permissão de nos deixarmos levar pelo narrador, ser enganado e ridicularizado por nos termos deixado enganar” (Santos, 2017, p.17) [tradução nossa].

A manipulação da interpretação dos leitores resulta numa obra rica que capta a atenção desde o início. Os factos supostamente conhecidos inicialmente transformam-se em assuntos não concluídos ou numa narrativa diferente daquela conhecida pelo leitor.

No conto em análise tanto as intenções de Polly como as de sua mãe são desconhecidas e ambíguas. Há um jogo entre a ingenuidade e a astúcia. Ao leitor cabe analisar as palavras do narrador, e retirar uma conclusão. Será o sofrimento de Polly

verdadeiro? Será a distância uma estratégia de Mrs. Mooney, ou apenas a sua personalidade?

É através da análise do DIL que o leitor ganha capacidade de analisar e avaliar as respostas a estas questões. A importância da tradução ganha assim relevo. A ambiguidade presente na versão original tem de estar presente na versão traduzida. O DIL deve receber uma especial atenção por parte do tradutor. A captação de todas as nuances, dicas, ironias de Joyce é crucial para uma tradução que transporte o leitor para o mundo de *Dubliners*. Um mundo onde as verdades são censuradas, a sociedade é castradora e paralisante, um mundo onde James Joyce aprende a navegar e a criticar através da ambiguidade. A falta da certeza permite a reflexão mais aprofundada de um assunto. A reflexão espelhante da sociedade permite reconhecer as intenções mais íntimas das personagens. Neste trabalho vão ser analisadas as traduções, de maneira a perceber a forma como esta ambiguidade caracterizante se manteve, ou se perdeu.

4. Metodologia

A presente investigação adota como abordagem metodológica o Caso de Estudo, entendido enquanto estratégia de investigação qualitativa que permite uma análise intensiva e contextualizada de fenómenos específicos, através da interligação entre o plano micro (casos individuais concretos) e o plano macro (estrutura teórica e premissas epistemológicas subjacentes ao estudo). Esta metodologia revela-se particularmente adequada quando se procura compreender, em profundidade, fenómenos complexos inseridos em contextos específicos e culturalmente determinados, evitando, assim, visões redutoras ou simplistas do objeto de estudo. Este tipo de investigação é assim descrita no trabalho de Bryman (1988), e é através deste modelo que o seguinte trabalho se estrutura.

No âmbito deste trabalho, a metodologia de Caso de Estudo é operacionalizada através da análise de excertos selecionados do conto *The Boarding House*, de James Joyce, mais concretamente de passagens que exemplificam o uso de DIL. Estes excertos, extraídos de quatro edições distintas da obra *Dubliners*, funcionam como unidades empíricas de análise — ou casos de estudo — cuja função central consiste em servir como pontos focais na análise tradutológica do tipo de discurso em questão.

A pertinência da escolha do DIL como objeto de análise reside na sua complexidade estrutural, estilística e interpretativa, particularmente no contexto da tradução literária. Este tipo de discurso, ao fundir elementos da voz narrativa com elementos da consciência ou fala da personagem, gera ambiguidades deliberadas que desafiam os limites convencionais entre narração e enunciação subjetiva, dificultando a tarefa do tradutor. Como tal, a análise comparativa das diferentes traduções visa investigar de que modo estas nuances são mantidas, transformadas ou eliminadas ao longo das sucessivas versões da obra.

Para a constituição do *corpus* de análise, foi realizada uma seleção criteriosa e individualizada de passagens relevantes no texto de partida, tendo posteriormente sido identificadas as correspondentes traduções em cada uma das versões analisadas.

A escolha dos excertos foi orientada por parâmetros definidos com base na descrição gramatical de Cunha & Cintra (2015), cuja tipologia permite uma identificação mais precisa das ocorrências de DIL. Os critérios adotados foram os seguintes:

- Liberdade sintática do escritor;
- Adesão à vida interior da personagem;
- Presença de transposições, interrogações e exclamações;
- Mistura de Discurso Direto com Discurso Indireto;
- Dependência do contexto para clarificação de sentido (ambiguidade).

Estes critérios garantem que as passagens selecionadas constituem representações significativas e autênticas do DIL tanto na forma como na função narrativa.

Uma vez reunido e sistematizado o *corpus* (ver Anexo 1), procedeu-se a uma análise descritiva e contrastiva das traduções, incidindo sobre características textuais e estilísticas frequentemente problemáticas na tradução de DIL. A escolha destas características foi orientada tanto pelas dificuldades inerentes ao próprio fenómeno linguístico, quanto pelas falhas mais recorrentes observadas nas versões traduzidas.

Segundo Nord (1991), diversos estudos revelam que o DIL tende, com frequência, a ser transformado em narração convencional, Discurso Direto ou Discurso Indireto nas traduções, o que compromete a complexidade expressiva e a ambiguidade estilística do texto original. A análise aqui proposta procurará, por isso, observar de que forma três aspetos centrais são tratados nas traduções:

1. Identificação da voz e aspeto gramatical, ou seja, o modo como se mantém ou se dilui a intenção e a voz do locutor.;
2. Manutenção ou dissolução da ambiguidade, inerente ao DIL, enquanto estratégia narrativa.

Através desta abordagem, pretende-se não apenas descrever as estratégias tradutórias adotadas, mas também compreender as implicações ideológicas e estilísticas subjacentes a essas escolhas, contribuindo para uma reflexão mais aprofundada sobre a tradução do DIL e os desafios que este apresenta à teoria e prática da tradução literária.

5. Análise e Resultados

5.1. Análise

5.1. 1. A Voz e o Aspeto Gramatical

O verbo, o elemento principal do grupo verbal, tem a responsabilidade de exprimir a ação do enunciado. Através deste elemento é possível reconhecer o número, a pessoa, o modo, o tempo, o aspeto e a voz. Todos estes elementos têm uma função diferente, no entanto o aspeto e a voz diferenciam-se dos demais por permitirem uma análise semântica. Neste trabalho ambos ganham importância, uma vez que podem ser indicadores de ambiguidade e representam uma das dificuldades do processo de tradução. A escolha verbal tem impacto no significado e na construção do DIL, principalmente quando analisamos características semânticas como o aspeto e a voz.

Segundo Cunha & Cintra (2015) o aspeto é uma categoria gramatical que manifesta o ponto de vista do locutor perante a ação expressa pelo verbo. Existem dois tipos de aspeto - o lexical e o gramatical. O aspeto gramatical tem em atenção o valor dos tempos verbais, dos verbos auxiliares e da utilização de outras estruturas argumentais ou classes de palavras. Esta categoria gramatical divide-se em grupos semânticos que permitem avaliar a duração, a extensão temporal, o desenvolvimento da ação e o aspeto conclusivo da ação. O aspeto gramatical divide-se em cinco situações:

1 – Situação Culminada (valor perfeito)

Esta situação decorre quando a ação está culminada, isto é, exprime a ideia de aspeto acabado.

2 – Situação Não Culminada (valor imperfeito)

Por outro lado, esta situação decorre quando a ação não está culminada, isto é, exprime a ideia de aspeto inacabado.

3 – Situação Habitual

Neste caso, estamos perante uma ação que se pressupõe estar a repetir dentro de um período de tempo não delimitado.

4 – Situação Genérica

Finalmente, a situação genérica uma situação encarada como verdadeira e considerada intemporal, como por exemplo os ditados.

5 – Situação Iterativa

É uma situação que também pressupõe repetição, no entanto o período de tempo é delimitado.

Esta distinção ganha relevância uma vez que permite analisar o significado por de trás das escolhas verbais no processo de tradução. Assim, vai ser possível avaliar as escolhas tradutórias e as consequências semânticas das mesmas na construção do DIL.

A voz, apesar de estar muitas vezes relacionada com os tipos de discurso, aparece também relacionada ao verbo. Existem vários estudos que dividem as vozes verbais de forma diferente, e após a leitura de trabalhos como os de Bechara (1970) e Benveniste (1991), que dividem e caracterizam as vozes gramaticais de forma distinta, o presente trabalho vai focar-se na distinção das vozes verbais de Cunha & Cintra (2015) em três grupos diferentes, uma vez que parece a mais adequada.

A voz exprime a posição do sujeito face à ação, podendo o mesmo praticar, sofrer ou praticar e sofrer a ação. As três vozes apresentadas na gramática de Cunha & Cintra (2015) são a voz ativa, a voz passiva e a voz reflexiva, respetivamente.

O DIL tende a misturar as diferentes vozes gramaticais e no conto *The Boarding House* existe um grande uso de tempos verbais e auxiliares que alteram o significado da frase. Ao longo deste subcapítulo vão ser analisadas diferentes passagens do *corpus* selecionado com especial enfoque na voz e aspeto gramaticais. As passagens vão ser apresentadas através de tabelas que compilam o original e as diferentes traduções, estando sublinhadas a negrito as passagens em destaque.

Ao longo deste capítulo as abreviações T1, T2, T3 e T4 significam tradução 1, tradução 2, tradução 3 e tradução 4, respetivamente. A tradução 1 foi realizada por Virgínia Motta, a tradução 2 por B. de Carvalho, a tradução 3 por Isabel Veríssimo e a tradução 4 por Margarida Periquito, todos apresentados anteriormente no capítulo 2. No fim de cada tabela é possível observar a referência específica de cada excerto.

Exemplo 1

Original	T1	T2	T3	T4
Polly <u>knew that she was being watched</u> , but still her mother's persistent silence could not be misunderstood. <u>There had been no open complicity between mother and daughter</u> , no open understanding but, though people in the house began to talk of the affair, <u>still Mrs. Mooney did not intervene</u> .	Polly <u>sabia que andava a ser vigiada</u> ; no entanto, o porfiado silêncio de sua mãe era inequívoco. <u>Não se verificou</u> aberta cumplicidade entre mãe e filha; <u>não houve</u> entendimento, mas, embora o pessoal da casa começasse a comentar o caso, <u>ainda assim</u> , a sr ^a Mooney <u>absteve-se de intervir</u> .	Polly <u>sabia-se</u> vigiada, mas o persistente silêncio da mãe não podia ser mal interpretado. <u>Não tinha havido</u> nenhum entendimento, nem tão-pouco cumplicidade entre a mãe e a filha; apesar das pessoas de casa começarem a falar, Mrs. Mooney <u>não intervinha</u> ;	Polly <u>sabia que estava a ser observada</u> , mas a intenção do silêncio persistente da mãe era óbvia. <u>Nunca houve</u> cumplicidade clara entre mãe e filha, nenhum entendimento, mas, embora as pessoas da casa comessem a comentar a relação, a Sr ^a Mooney <u>continuou a não intervir</u> .	Polly <u>sabia que andava a ser vigiada</u> , mas não tinha motivo para desconfiar que o silêncio persistente da mãe escondesse alguma coisa. <u>Não havia</u> cumplicidade evidente entre mãe e filha, <u>não era notório</u> qualquer entendimento entre elas, mas, apesar das pessoas da casa terem começado a comentar o caso, Mrs Mooney <u>continuou a não intervir</u> .

Excertos de Joyce, 1999, p. 76; Joyce, 1963, p.81; Joyce, 1985, p. 40; Joyce, 1994, p. 57; Joyce, 2012, p. 54; respectivamente

Neste primeiro excerto é possível observar que cada tradutor optou por uma tradução diferente das expressões verbais. No original o autor é capaz de transmitir ao leitor a sensação de que Polly sabe que a sua mãe está a vigiar as suas ações há algum tempo, existindo uma cumplicidade não assumida entre as duas. Esta passagem é importante, porque é através das nuances introduzidas pelo DIL que se manifesta a riqueza da escrita de James Joyce e é através dos verbos que o autor é capaz de criar este tipo de discurso. A expressão verbal “knew she was being watched” foi traduzida de forma diferente em todas as versões. O original expressa continuidade através do tempo verbal *past continuous* na voz passiva, onde Polly é o sujeito que sofre uma ação que já acontece há algum tempo. A T2, por sua vez, utiliza uma voz reflexiva para expressar o conhecimento

de Polly, afastando-se da voz passiva, mas reconhecendo que o sujeito, para além de sofrer a ação, é igualmente seu causador. As outras traduções utilizam auxiliares que expressam continuidade, mantendo a voz passiva. Assim, a T2 difere das demais traduções, uma vez que cria a dúvida do valor aspetual da ação: a ação parece acontecer apenas no presente e não com continuidade num período de tempo delimitado. Consequentemente, não cria no leitor a ideia de que Polly reconhece a vigilância da mãe em todas as ações anteriores, mas apenas no momento presente. Este reconhecimento da vigilância da mãe em todas as ações é crucial, uma vez que insinua a cumplicidade das duas personagens desde o início da relação entre Polly e o hóspede. A utilização da voz reflexiva apesar de acarretar responsabilidade da ação no sujeito, não respeita a voz passiva e a intenção de caracterizar Polly como quem sofre a ação (a vigilância da sua mãe).

É ainda de notar, nesta expressão verbal, que há uma seleção diferente para a tradução do verbo “being” nas traduções T1, T3 e T4. Os dois auxiliares presentes na tradução são “andar” e “estar”. Apesar de ambos demonstrarem que esta é uma ação regular num período de tempo delimitado, os dois carregam diferentes significados no que diz respeito à durabilidade. “Andar” pressupõe uma maior durabilidade e continuidade do caso de Polly com o hóspede, enquanto “estava” pressupõe uma ação com menos durabilidade e mais no presente.

A expressão “there had been no open complicity” é uma expressão igualmente crucial para a criação de ambiguidade no conto. No que diz respeito à voz e aspeto verbal, o original está escrito no *past perfect* com voz ativa, um tempo que pressupõe que esta cumplicidade aberta entre as duas não tinha existido antes da ação que está a decorrer no presente. A T1 altera a voz do original através da adição do “-se”, que cria impessoalidade. Esta impessoalidade torna-se importante, neste exemplo, uma vez que demonstra uma tentativa clara de separar a voz do narrador da mente de Polly. Esta distância é criadora de ambiguidade uma vez que pressupõe que o narrador não sabe o que realmente se passa, apenas consegue aceder à realidade espelho. As restantes traduções mantêm a voz ativa, no entanto há uma alteração no aspeto. A T2 utiliza o pretérito-mais-que perfeito composto do indicativo, mantendo a ideia de que a ação não tinha existido antes da ação presente. Por outro lado, a T3 utiliza o pretérito perfeito ‘houve’, acrescentando o advérbio ‘nunca’. Esta escolha tradutória altera o significado

do original, uma vez que retira a limitação de a ação ter acontecido apenas antes do presente e passa a abranger todo o passado e o presente. O aspeto verbal altera-se e a extensão temporal passa a ser maior. Por fim, a T4 utiliza o pretérito imperfeito; esta opção estende a ação até ao presente, não só não aconteceu no passado, como ainda estava a acontecer no presente. Assim, altera-se o aspeto e prolonga-se o desenvolvimento da ação, não existindo uma sensação de conclusão.

A última expressão relevante deste excerto é “still (...) did not intervene”. No original, encontra-se no *past simple* com utilização do advérbio “still” para criar a sensação de contraste e a voz é a ativa. Esta passagem é importante, uma vez que demonstra a ação da mãe perante os comentários dos hóspedes na pensão. Contextualmente, é necessário entender que esta é uma mulher meticulosa, frontal e calculista. Apesar deste tempo verbal pressupor que esta é uma ação passada sem implicar uma escolha consciente, a sua falta de ação surge como uma ação suspeita e possivelmente deliberada daí a utilização do advérbio “still”. A T1 altera a voz e o tempo verbal. Através da utilização da voz reflexiva, esta tradução demonstra que Mrs. Mooney não só pratica a ação como também a sofre, isto é, é uma ação ponderada com consequências para ela, sujeito da ação. A nível semântico, esta ponderação é algo acrescentado na tradução. O aspeto nesta tradução implica uma ação passada e possivelmente concluída, sem delimitação temporal. O carácter concessivo é obtido através da conjunção adverbial ‘ainda assim’. A T2 mantém a voz, no entanto altera o aspeto. A tradução encontra-se no pretérito imperfeito do indicativo, o que demonstra que é uma ação contínua no passado não culminada, no entanto não existe a introdução da ideia de contraste através do advérbio, como no original. As T3 e T4 optaram por manter a voz e alterar ligeiramente o aspeto. O verbo auxiliar “continuou” garante a ideia de durabilidade, no entanto é este verbo que vai manter o tempo verbal original, enquanto o verbo principal “intervir” fica na forma infinitiva. Esta opção tradutória demonstra que a ação não aconteceu e enfatiza a perseverança da inação. Mais uma vez, à semelhança da T2, a tradução não mantém a intencionalidade do advérbio “still”, sendo o mesmo confundido com continuidade em vez de concessão.

Exemplo 2

Original	T1	T2	T3	T4
And <u>her thoughtfulness!</u> If the night was anyway cold or wet or windy there was sure to be a little tumbler of punch ready for him. <u>Perhaps they</u> <u>could be happy</u> <u>together...</u>	<u>E os cuidados</u> <u>dela!</u> Se a noite estava húmida, fria ou ventosa, era certo e <u>sabido</u> ele <u>encontrar</u> um copinho de ponche à sua espera. <u>Talvez</u> <u>viesses a ser</u> felizes os dois juntos.	<u>E que cuidados</u> <u>Polly tinha!</u> Se a noite estava fria, húmida ou ventosa, <u>era</u> <u>certo encontrar</u> um copo de punch preparado à sua espera. <u>Talvez pudessem</u> <u>ser</u> felizes...	<u>E o cuidado que</u> <u>ela tinha com</u> <u>ele!</u> Se a noite estivesse fria, ou húmida ou ventosa, <u>tinha</u> <u>sempre</u> um copo de ponche à sua espera. <u>Talvez</u> <u>pudessem ser</u> felizes juntos...	<u>E os seus</u> <u>desvelos!</u> Se a noite era fria ou húmida ou ventosa, <u>podia</u> <u>ter a certeza de</u> <u>encontrar</u> uma taça de ponche à sua espera. <u>Talvez pudessem</u> <u>ser</u> felizes juntos...

Excertos de Joyce, 1999, p. 82; Joyce, 1963, p. 85; Joyce, 1985, p. 46; Joyce, 1994, p. 70; Joyce, 2012, p. 57; respectivamente

A expressão original “And her thoughtfulness” não apresenta nenhum verbo, no entanto duas das traduções transformam o sintagma nominal num sintagma verbal. Esta expressão é um exemplo perfeito da mistura entre a voz do personagem e do narrador, uma vez que está escrita como se fosse um pensamento espontâneo de Mr. Doran. No original, o sintagma nominal tem como núcleo o substantivo “thoughtfulness”, evidenciando esta característica de Polly. Na T2 o sintagma verbal altera a ordem canónica do sintagma, colocando o verbo no final. Esta movimentação promove a continuidade do enfoque no substantivo “cuidados” criando um efeito de fluidez que se aproxima do fluxo mental da personagem. Por outro lado, a T3 alonga o sintagma, adicionando verbo e destinatário da ação. Esta estratégia de tradução retira fluidez ao sintagma e quebra o ritmo acelerado do fluxo mental. O verbo “tinha” mantém a durabilidade e continuidade atingida pelo original, no entanto, coloca um tempo à ação, o passado. O acréscimo do verbo e a alteração do tempo contribuem para um distanciamento do objetivo do DIL, sentir que é um pensamento espontâneo no presente, mesmo que a ação tenha decorrido no passado. As T3 e T4, criam assim um espaço temporal no passado, não culminado. As T2 e T3 enfatizam Polly como sujeito, o que reduz a ambiguidade do original: deixa de ser um pensamento com uma avaliação pessoal dos atos de Polly, passando a ser uma constatação dos cuidados que a

personagem tinha com ele, como ação praticada por ela.

Por fim, a expressão “Perhaps they could be happy together” é uma vez mais um exemplo claro de DIL uma vez que se assemelha a discurso direto, no entanto não apresenta características de formatação do mesmo. É criadora de ambiguidade por parecer espelhar um pensamento do personagem, no entanto não sabemos a possibilidade de ser uma sugestão do narrador sobre o desenrolar da ação. Em termos de voz e aspeto gramatical é um sintagma na voz ativa, e uma situação não culminada, isto é, exprime a ideia de que a ação não está acabada e pode vir a acontecer no futuro. É um pensamento hipotético e marca a primeira vez que Mr. Doran coloca a hipótese de ficar com Polly. As traduções mantêm a voz e o aspeto gramatical neste caso, no entanto optam por auxiliares distintos com cargas semânticas ligeiramente diferentes. A T1 utiliza o verbo “viessem”, criando uma projeção hipotética para o futuro, enquanto o verbo “pudessem”, utilizado nas restantes traduções, expressa possibilidade de acontecimento, sem projeção do futuro, mas sim demonstrando ser uma situação que pode vir a acontecer dependendo das situações contextuais. Assim, o significado altera um bocado entre as traduções, no entanto a voz e o aspeto verbal correspondem ao original.

5.1.2. Ambiguidade

Neste subcapítulo, serão avaliados diversos parâmetros que permitem aferir a ambiguidade inerente ao DIL selecionados para esta dissertação de acordo com a aferição dos principais problemas de tradução no *corpus* selecionado. No contexto deste tipo de discurso, a ambiguidade é frequentemente explorada para refletir a complexidade da consciência das personagens e a alternância entre a voz do narrador e a voz da personagem. Os parâmetros selecionados foram escolhidos com base numa análise pessoal preliminar das características linguísticas que influenciam a interpretação e que são suscetíveis de alteração durante o processo de tradução. A compreensão dessas características é essencial para avaliar as escolhas tradutórias e as suas consequências/implicações semânticas na construção do Discurso Indireto Livre:

- Manutenção do formato original do texto: A preservação da estrutura sintática e

lexical do texto original é fundamental para manter a ambiguidade intencionalmente criada pelo autor. Alterações significativas na estrutura podem reduzir ou alterar o efeito ambíguo desejado.

- Escolha de adjetivos e substantivos: A seleção lexical desempenha um papel crucial na construção de significados ambíguos. Adjetivos e substantivos específicos podem carregar conotações que, dependendo do contexto, podem ser interpretadas de diferentes maneiras, contribuindo para a ambiguidade semântica.
- Alterações sintáticas: Mudanças na ordem das palavras ou na estrutura das frases podem alterar a ambiguidade.

Assim, ao longo do subcapítulo, vão ser apresentados alguns excertos das traduções em análise, com o objetivo de indicar as estratégias de manutenção da ambiguidade.

Exemplo 3

Original	T1	T2	T3	T4
Things were as she _____ had suspected: she had been frank in her questions and Polly had been frank in her answers.	As coisas eram <u>tal e qual como ela suspeitara: fora franca nas suas perguntas e Polly tinha sido franca nas _____ suas respostas.</u>	As coisas eram <u>tal e qual como ela suspeitara: fora franca nas suas perguntas e Polly tinha sido franca nas _____ suas respostas.</u>	As coisas estavam <u>no ponto em que ela suspeitava: tinha sido franca nas perguntas e Polly respondera com honestidade.</u>	Os factos eram <u>tal e qual como ela supusera; fora franca nas perguntas, como Polly fora franca nas respostas.</u>

Excertos de Joyce, 1999, p. 77; Joyce, 1963, p.82; Joyce, 1985, p. 41; Joyce, 1994, p. 57; Joyce, 2012, p. 54; respetivamente

Neste exemplo, o original recorre aos dois pontos de forma a introduzir um esclarecimento daquilo que Mrs. Mooney suspeitava. Os dois pontos, marca textual do discurso direto, surgem também de forma a introduzir o pensamento da personagem, escrito através do discurso indireto livre. À exceção da T4, todas as traduções mantêm a pontuação e a formatação textual, crucial para que se perceba a rotura entre a narração e o possível pensamento da personagem. No que diz respeito às escolhas lexicais, existe a repetição do adjetivo “frank”, importante uma vez que enfatiza a franqueza entre mãe

e filha. Esta franqueza corresponde à primeira conversa das personagens sobre a aproximação de Polly a Mr. Doran. Apesar da T3 alterar o adjetivo de franco para o nome honestidade, existe uma manutenção do significado desta passagem em todas as traduções. Assim, a alteração da estrutura paralela apenas cria alteração na sonoridade e não no significado da passagem. A ambiguidade mantém-se em todas as passagens uma vez que todos os parâmetros selecionados foram respeitados pelos tradutores.

Exemplo 4

Original	T1	T2	T3	T4
She was sure she would win. To begin with she had all the weight of social opinion on her side: she was an outraged mother. (...) He had simply taken advantage of Polly's youth and inexperience: that was evident. The question was: What reparation would he make?	Estava certa de que iria ganhar a partida. Para começar, tinha do seu lado todo o peso da opinião <u>social</u> ; era uma mãe ofendida. (...) Abusara muito simplesmente da mocidade e da in experiência de Polly - era evidente. A questão a pôr era a seguinte: Que <u>reparação</u> poderia ele oferecer?	Estava certa de que ganharia. Para começar, tinha todo o peso da opinião pública pelo seu <u>lado</u> ; era uma mãe ultrajada. (...) Ele havia simplesmente abusado da ignorância e da falta de experiência de Polly; isso era evidente. Tudo estava na <u>reparação</u> que estivesse disposto a prestar.	Tinha a certeza de que venceria. Para começar, tinha do seu lado todo o peso da opinião <u>pública</u> : era uma mãe ultrajada. (...) Limitara-se a abusar da juventude e da in experiência de Polly, isso era evidente. A <u>questão</u> era: qual seria a <u>reparação</u> ?	Estava certa de que venceria. Para começar, tinha do seu lado todo o peso da opinião <u>pública</u> , pois era uma mãe ultrajada. (...) Aproveitara-se, isso sim, da juventude e da in experiência de Polly, como era evidente. A <u>questão</u> que se punha era: como <u>pretendia</u> reparar a falta?

Excertos de Joyce, 1999, p. 78; Joyce, 1963, p.82; Joyce, 1985, p. 41, 42; Joyce, 1994, p. 58; Joyce, 2012, p. 54, 55; respetivamente

Ao contrário do exemplo anterior, nenhuma tradução mantém o formato textual do original. O original conta com três ocorrências dos dois pontos e um ponto de interrogação; a T1 substitui os dois pontos por ponto e vírgula e travessão, respetivamente. A alteração da pontuação tem consequências diretas na interpretação do discurso, principalmente se a pontuação em questão não tiver funções similares à

original. O ponto e vírgula, segundo Cunha & Cintra (2015) não tem a função, à semelhança dos dois pontos, de esclarecer, sintetizar ou demonstrar uma consequência. Por outro lado, o travessão pode surgir como um substituto dos dois pontos caso o enunciador queira dar mais realce a uma conclusão. Assim sendo, a alteração da pontuação na T1 teve consequências semânticas, retirando significado na primeira substituição e intensificando a conclusão na segunda. Ou seja, a ofensa da mãe perde intensidade, enquanto a evidência do abuso da mocidade de Polly ganha realce. Na T2 toda a pontuação sofreu alterações, resultando numa passagem de DIL com menor entoação, intensidade e fluxo de pensamento. Os dois pontos foram retirados e substituídos por ponto e vírgula assim como a interrogação desaparece e dá lugar a uma frase declarativa. Na T3 existe um processo contrário à T1, onde a ofensa da mãe mantém a intensidade, no entanto a evidência do abuso de Polly perde realce, através da troca dos dois pontos por uma vírgula. A T4, à semelhança da T2, altera a pontuação e retira a intensidade do pensamento expresso através do DIL. Por outro lado, mantém a interrogação.

Este excerto é um exemplo de como a tradução de DIL é altamente dependente de recursos textuais detentores de características semânticas. Neste caso, a T2, ao transformar esta passagem em discurso direto perde a fluidez e o ritmo do DIL. Todas as traduções alteram a intensidade, modificando a ambiguidade.

A questão final “What reparation would he make?” é uma das mais importantes do conto, uma vez que demonstra a intenção ambígua do silêncio de Mrs. Mooney, perante a relação do hóspede com Polly. É uma formulação interrogativa introduzida pelo narrador “the question was”, mas formulada de forma a parecer vir diretamente do pensamento da personagem. No que diz respeito à escolha lexical, as T1 e T3 utilizam o termo reparação como tradução de “reparation”, aliado a uma falta de escolha da ação por parte do destinatário Mr. Doran, mantendo-se fiéis ao original. A T2 desloca o foco para a disposição do sujeito, perdendo a ambiguidade e o significado do original: o facto de o pensamento da personagem estar aliado à intenção das suas ações anteriores. A T4 distancia-se igualmente do original uma vez que desloca o foco, colocando a responsabilidade da reparação no Mr. Doran. As alterações sintáticas, aliadas à escolha semântica, alteram o significado de uma passagem crucial do conto uma vez que dão direito de escolha a Mr. Doran. Esta atribuição de arbitrariedade a Mr. Doran retira a

intenção irônica de James Joyce, que implicava que a escolha, apesar de parecer de Mr. Doran, era na verdade controlada por Mrs. Mooney. Esta ironia é crucial, uma vez que é criadora de insegurança no leitor, este deixa de saber se a ação de Polly e sua mãe é propositada, ou ingênua. Esta dicotomia entre ingenuidade e manipulação é um dos temas principais do conto, retirar ambiguidade e ironia em passagens como esta retira sentido ao conto.

Exemplo 5

Original	T1	T2	T3	T4
He scarcely knew what he was eating feeling her beside him alone, at night, in the sleeping house. And her thoughtfulness!	Ele nem dava pelo que comia, sentindo-a a seu lado e só, à noite, na casa adormecida. <u>E os cuidados dela!</u>	Ele quase nem percebia o que estava a comer, sentindo-a só a seu lado, de noite, naquela casa adormecida. <u>E que cuidados Polly tinha!</u>	Mal se apercebia do que estava a comer, sentindo-a a seu lado sozinha, à noite, na casa adormecida. <u>E o cuidado que ela tinha com ele!</u>	Raramente sabia o que estava a comer, sentindo-a perto de si sozinha, de noite, na casa adormecida. <u>E os seus desvelos!</u>

Excertos de Joyce, 1999, p. 82; Joyce, 1963, p. 85; Joyce, 1985, p. 46; Joyce, 1994, p. 70; Joyce, 2012, p. 57; respetivamente

Este excerto combina a percepção imediata da personagem “he scarcely knew what he was eating” com a avaliação subjetiva da atenção de Polly “her thoughtfulness”. É uma estrutura fluída típica de DIL onde o narrador adota a perspectiva de Mr. Doran, sem qualquer marcador explícito de discurso. A exclamação final transmite surpresa, admiração, mas também utiliza uma palavra carregada de sentido duplo. “Thoughtfulness” remete para algo realizado com pensamento ativo, seja este pensamento de carinho ou então, neste caso, de planeamento. Todas as traduções mantêm a frase principal e a exclamação final, com algumas ligeiras alterações de ritmo. A T1 e a T3 preservam a cadência quase fragmentada do original enquanto a T2 e a T4 quebram a cadência, alterando o efeito de fluxo da consciência. No que diz respeito ao léxico utilizado, a palavra “thoughtfulness” transmite aqui a ideia de que ela é cuidadosa com Mr. Doran, mas também a ideia de que é um ato consciente, com “thought”, ou seja, refletido. Este jogo de palavras pode ser considerado uma dica por parte do autor,

revelando as intenções de Polly. Assim, nas traduções, nenhuma das palavras escolhidas mantem o duplo sentido característico do original. Apesar de existir ambiguidade presente no DIL, existe simultaneamente a perda de algum significado nesta passagem devido a uma palavra. Cuidado e desvelo apesar de demonstrarem o carinho de Polly com Mr. Doran não demonstram o calculismo da ação realizada.

5.2. Discussão

Através da análise destas cinco passagens do conto *The Boarding House* é possível retirar algumas conclusões sobre a tradução do DIL. As seguintes conclusões demonstram características determinantes na preservação ou perda da ambiguidade estilística característica da escrita joyceana.

Em primeiro lugar destaca-se o aspeto verbal como categoria central. No texto original, os tempos compostos contribuem para criar continuidade e sobreposição temporal, permitindo ao leitor aceder à consciência das personagens de forma ambígua. Contudo, algumas traduções substituem estes tempos por formas simples, modificando a extensão temporal da ação e diminuindo a sensação de desenvolvimento possível da ação. Estas alterações resultam numa mudança do efeito pretendido por Joyce.

A voz gramatical constitui outro ponto crítico. O original recorre frequentemente à voz passiva, posicionando Polly como paciente da ação. Algumas traduções, porém, optam por estrutura reflexivas ou ativas, atribuindo maior agência à personagem. Esta alteração compromete a intencionalidade passiva do original, interferindo com a caracterização de Polly e consequentemente com a tensão narrativa que resulta do seu aparente estatuto de vítima.

A transformação de estruturas nominais em estruturas verbais é igualmente significativa. Expressões nominais como “And her thoughtfulness!” foram convertidas em frases verbais em algumas traduções, modificando o ritmo e reduzindo a espontaneidade do fluxo de consciência essencial ao DIL.

Por fim, a pontuação desempenha um papel crucial na preservação da ambiguidade. O recurso aos dois pontos no original funciona como marcador híbrido, próximo do discurso direto, permitindo a fusão entre narrador e personagem. A substituição por

vírgulas, travessões ou pontos e vírgulas em algumas traduções altera a intensidade e o fluxo textual, contribuindo para a diminuição do efeito ambíguo característico.

As escolhas gramaticais dos tradutores não condicionam apenas a legibilidade do texto em português, mas influenciam igualmente a construção das personagens e a manutenção da ambiguidade narrativa.

Apesar das diferenças de estilo, observa-se que cada tradução apresenta padrões específicos que refletem as escolhas individuais de cada tradutor:

A T1 tende a simplificar as estruturas e por vezes introduzir a impessoalidade “não se verificou...” e altera a pontuação, modificando a intensidade. Além disso, mostra sinais de constrangimentos ideológicos e estilísticos próprios do período, isto é, privilegia uma correção gramatical e sintática convencional e simplifica estruturas complexas, escolhendo soluções mais neutras que evitam interpretações moralmente ambíguas, à semelhança do original que se encontrava igualmente num período de censura.

A T2 apresenta uma maior experimentação, por vezes recorre à voz reflexiva, atribuindo agência à personagem. Utiliza tempos verbais compostos, no entanto em alguns excertos elimina marcadores de contraste ou intensidade, enfraquecendo a intenção narrativa. Apesar de apresentar sinais de inovação, introduz alterações que criam a perda de fluidez no DIL. Essas escolhas podem ser compreendidas à luz do contexto cultural e editorial de 1984, quando a tradução foi publicada. Este foi um período em que a prática tradutória passou por transformações notáveis, refletindo as mudanças no contexto político e social do país. De acordo com o estudo de Zurbach (2024), a década de 80 foi marcada por uma maior liberdade editorial e pela abertura a novas influências culturais, o que permitiu uma maior experimentação estilística nas traduções. Essas escolhas estilísticas podem ter comprometido a fluidez do texto, refletindo uma tensão entre a procura da inovação e a necessidade de manter a ambiguidade.

A T3 procura maior clareza sintática, no entanto isso resulta numa diminuição da espontaneidade e da ambiguidade (ex. “honestidade” em vez de “franqueza”). Faz escolhas verbais que alargam o valor temporal das ações, alterando o alcance do enunciado e introduz elementos adicionais que reduzem a hibridez característica do DIL. Apesar de arriscar mais na criatividade tradutória, acaba por ter um efeito contrário ao pretendido. Segundo os estudos de Seruya (2000), durante a década de 90, a tradução literária em Portugal ainda estava em processo de consolidação de práticas mais

modernas. A procura da clareza e a influência de teorias linguísticas eram dominantes, esta característica verifica-se na procura de uma maior clareza sintática.

A T4 mostra maior preocupação com a naturalidade em português, mesmo que isso implique alterações em relação ao original. Utiliza auxiliares como “continuou a não intervir”, prefere soluções lexicais mais atuais ou fluidas e atribui maior responsabilidade explícita ao personagem “como pretendia reparar a falta”. Esta tradução reflete tendências dos anos 2000, que enfatizavam a naturalidade da língua-alvo e a experiência do leitor. Existe uma adaptação mais livre e criativa do texto original. Esta abordagem está de acordo com os estudos de Zurbach (2024), que destaca a transição para práticas de tradução mais adaptativas e inovadoras.

Conclusão ou Considerações Finais

O presente estudo analisou, numa perspetiva diacrónica, quatro traduções portuguesas do conto *The Boarding House*, de James Joyce, com especial enfoque no Discurso Indireto Livre (DIL), recurso narrativo cuja hibridez e ambiguidade constituem um dos traços estilísticos mais característicos do autor. Através da comparação das versões de 1963, 1984, 1994 e 2012, foi possível observar de que modo fatores históricos, ideológicos e culturais condicionaram o ambiente cultural na qual os tradutores estavam inseridos.

A análise demonstrou que cada tradução reflete não apenas opções linguísticas individuais, mas também os constrangimentos e as liberdades do respetivo contexto de produção, com implicações diretas na preservação ou perda de ambiguidade própria do original. Do ponto de vista gramatical, a investigação evidenciou que as escolhas relacionadas com aspeto verbal, voz gramatical, estruturas nominais e pontuação têm impacto decisivo na recriação do DIL. Alterações nestas dimensões resultam em perdas de ambiguidade, modificam a caracterização das personagens e afetam a relação híbrida entre narrador e consciência das personagens. Tal constatação confirma que traduzir o DIL é um desafio estrutural e interpretativo, em que o equilíbrio entre fidelidade estilística e naturalidade da língua de chegada é permanentemente negociado.

Este trabalho permite ainda concluir que a tradução literária é um ato profundamente interpretativo e contextual, condicionado por ideologias, convenções editoriais e leituras críticas. A análise diacrónica revelou que cada tradução é simultaneamente um produto histórico e uma leitura particular de Joyce, demonstrando como a obra literária se reinventa através das mediações culturais do tempo.

Embora a análise tenha permitido identificar padrões significativos nas quatro traduções estudadas, algumas limitações devem ser reconhecidas. O estudo centra-se apenas num conto de *Dubliners*, o que impossibilita generalizações absolutas sobre a tradução da obra joyceana no seu conjunto. Uma análise alargada dos contos e da obra do autor permitiria validar e expandir as conclusões aqui alcançadas. Apesar de essencial, há um enfoque no aspeto gramatical e sintático, esta dimensão deixa de fora outras estratégias de tradução relevantes, como a dimensão cultural, estilística ou pragmática. Existe por

fim uma ausência de análise de recepção, isto é, não foram consideradas as reações dos leitores, críticos ou do meio académico às traduções.

Com base nestas limitações, é possível indicar perspectivas de discussão futura:

- Comparação internacional: análise da tradução do DIL noutras línguas para identificar tendências comuns ou divergentes;
- Género e representação: explorar como as traduções recriam personagens femininas como Polly e Mrs. Mooney em diferentes épocas e contextos culturais;
- Utilização de ferramentas digitais como forma de recorrer a *corpora* paralelos e análise computacional para mapear de forma sistemática alterações no DIL e as suas implicações semânticas a larga escala.

Assim, mais do que o exercício de equivalência lexical, a tradução do DIL exige sensibilidade para captar as nuances de voz, tempo e ritmo que sustentam a ambiguidade joyceana. O estudo gramatical das traduções de *The Boarding House* evidencia que a recriação do DIL representa um desafio incontornável, não apenas por razões linguísticas, mas também pela sua natureza híbrida, que oscila entre o narrador e a consciência das personagens.

Referências Bibliográficas

ALÓS, Anselmo Peres. (2006). *Texto literário, texto cultural, intertextualidade*.
Revista Virtual de Estudos da Linguagem

Bechara, Evanildo. (1970). *A contribuição de M. Said Ali à linguística portuguesa*.
Porto Alegre: Instituto Cultural Brasileiro-Árabe.

Benveniste, Emile. (1991). *Problemas de Linguística Geral*. Companhia Editora
Nacional Editora Da Universidade De São Paulo.

Bryman, A. (1988). *Quantity and Quality in Social Research*. London: Unwin
Hyman.

Bulson, E. (2006). *The Cambridge introduction to James Joyce*. Cambridge
University Press.

Chartier, Roger (2022). “Verdade e Prova: História, Retórica, Literatura,
Memória.”. *Dossiê Autoria e Autoridade: entre Antigos e Modernos*. University of
Pennsylvania.

Cunha, C. & Cintra, L. (2015). *Nova Gramática do Português Contemporâneo*.
Figueirinhas.

Doughan, Christopher (2015). *The Printed World in Troubled Times: A historical
survey of the Irish provincial press, 1914-1921*. Dublin City University.

Ellmann, Richard (1959). *James Joyce*. Oxford University Press.

Ferhi, Samir; Zerar, Sabrina (2019). “James Joyce and Critical Resistance in
Dubliners: A Postcolonial Perspective”. *International Journal of Arts & Sciences*, Vol. 12.
Cumberland. p. 267-285.

Joyce, James. (1963). *Gente de Dublin*. Coleção Dois Mundos.

Joyce, James. (1985). *Gente de Dublin*. Coleção Milfolhas.

- Joyce, James. (1994). *Gente de Dublin*. Publicações Europa-América.
- Joyce, James. (1999). *Dubliners*. The Egoist Press.
- Joyce, James. (2012). *Dublinenses*. Relógio de Água.
- Keating, Anthony (2015). *Censorship: The Cornerstone of Catholic Ireland*. Edge Hill University College.
- Leonard, Garry (2004). *The Cambridge companion to James Joyce*. Cambridge University Press.
- Manggong, L. (2017). *Analysis of Free Indirect Discourse Narratives in the Works of Austen, Joyce and Kingston*. Journal of Language and Literature.
- Moniz, Maria L. & Lopes, A. (Coord.). (2022). *Mudam-se os Tempos, Mudam-se as Traduções? Reflexões sobre os Vínculos entre revolução e tradução*. Universidade Católica Editora.
- Moretti, Franco. (2000). *Conjeturas sobre a Literatura Mundial*. Novos Estudos CEBRAP.
- Nord, Christiane. (1991). *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Rodopi.
- Ongarini, Lucia (2024). *Paralysis and Social Experience in Dubliners*. Universidad Nacional de La Plata.
- Paz, Octavio (1991). "Leitura e Contemplação". *Convergências: Ensaio sobre Arte e Literatura*. Rocco.
- Reboul, A., Delfitto, D. & Fiorin, G. (2016). *The Semantic Properties of Free Indirect Discourse*. Annual Review of Linguistics.
- Redação DN. (2008, 5 de janeiro). *A longa solidão da tradutora*. Diário de Notícias.
- Reis, C. (Org.). (2006). *Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo. História Crítica da*

Said, Edward W. (1994). *Culture and Imperialism*. Vintage Books.

Santos, Márcio da Silva. (2017). *Narranting Dubliners: A Formal Analysis* [Dissertação de Mestrado publicada]. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Scholes, R. (1994). *In Search of James Joyce*. Urbana: University of Illinois Press.

Seruya, Teresa (2020). *Estudos de Tradução em Portugal: Novos Contributos para a História da Literatura Portuguesa*. Universidade Católica Portuguesa

Sun, Y. (2022). *Literary translation and communication*. Front Commun.

Tengarrinha, J. (2000). *A Censura à Imprensa na Época Marcelista, de Alberto Arons de Carvalho*. *Análise Social*, 35(154-155), 431–435.

Varela, Raquel & DellaSanta, Roberto (2023). *Breve História de Portugal*. Bertrand Editora.

Woods, James. (2008). *How Fiction Works*. Farrar, Straus and Giroux.

Yu, Chenglin (2019). *Narrative Innovation in Dubliners and James Joyce's Exilic Experience*. Shangai International Studies University.

Zurbach, C. (2024). *Tradução, teatro e vida política nos anos 1960 a 1990 em Portugal*. Universidade de Évora.

Anexos

Anexo A

Corpus

Ficheiro Excel transformado em formato PDF. Realizado para este trabalho: contém as passagens DIL do conto *The Boarding House* para questões de análise.

ORIGINAL	T1	T2
Polly knew that she was being watched, but still her mother's persistent silence could not be misunderstood. There had been no open complicity between mother and daughter, no open understanding but, though people in the house began to talk of the affair, still Mrs. Mooney did not intervene. Polly began to grow a little strange in her manner and the young man was evidently perturbed. At last, when she judged it to be the right moment, Mrs. Mooney intervened. She dealt with moral problems as a cleaver deals with meat: and in this case she had made up her mind.	Polly sabia que andava a ser vigiada; no entanto, o porfiado silêncio de sua mãe era inequívoco. Não se verificou aberta cumplicidade entre mãe e filha; não houve entendimento, mas, embora o pessoal da casa comesse a comentar o caso, ainda assim, a sr ^a Mooney absteve-se de intervir. Polly começou a andar esquisita, e a perturbação do rapaz tornara-se igualmente notória. Ela lidava com os problemas de carácter moral como o cutelo lida com a carne e, naquele caso, já havia decidido como proceder.	Polly sabia-se vigiada, mas o persistente silêncio da mãe não podia ser mal interpretado. Não tinha havido nenhum entendimento, nem tão-pouco cumplicidade entre a mãe e a filha; apesar das pessoas de casa começarem a falar, Mrs. Mooney não intervinha; Polly começou a tornar-se um pouco estranha e o rapaz estava evidentemente perturbado. Por fim quando achou que era oportuno, Mrs Mooney interveio. Tratava dos problemas de moral com a mesma facilidade com que um carnicheiro trataria de assuntos da sua especialidade.
When the table was cleared, the broken bread collected, the sugar and butter safe under lock and key, she began to reconstruct the interview which she had had the night before with Polly. Things were as she had suspected: she had been frank in her questions and Polly had been frank in her answers. Both had been somewhat awkward, of course. She had been made awkward by her not wishing to receive the news in too cavalier a fashion or to seem to have connived and Polly had been made awkward not merely because allusions of that kind always made her awkward but also because she did not wish it to be thought that in her wise innocence she had divined the intention behind her mother's tolerance.	Quando viu a mesa levantada, os pedaços de pão apanhados e a manteiga bem fechada à chave, começou a reconstituir a entrevista que tivera com Polly na noite anterior. As coisas iam precisamente no ponto em que ela as supusera. Fora franca nas perguntas e Polly igualmente franca nas respostas. Claro que ambas se haviam sentido um pouco constrangidas; ela, por não desejar saber as coisas com demasiada brutalidade ou dar impressão de ter sido conivente; Polly, não só porque alusões àquele género de coisas a punham sempre acanhada como também porque não queria dar a entender que, na sua esclarecida inocência, adivinhara uma intenção por detrás da tolerância materna.	Depois da mesa estar limpa, do pão guardado e da manteiga e do açúcar fechados à chave, começou a reconstruir a entrevista que tivera na véspera à noite com Polly. As coisas eram tal e qual como ela suspeitara: fora franca nas suas perguntas e Polly tinha sido franca nas suas respostas. As duas sentiam-se acanhadas, é claro. Ela por não desejar receber as novas de uma forma altiva ou por poder parecer conivente; Polly não só porque quaisquer alusões dessa espécie a faziam ficar sempre assim, mas também para não dar a impressão de que compreendia a tolerância da mãe e lhe adivinhara as intenções.
She was sure she would win. To begin with she had all the weight of social opinion on her side: she was an outraged mother. She had allowed him to live beneath her roof, assuming that he was a man of honour and he had simply abused her hospitality. He was thirty-four or thirty-five years of age, so that youth could not be pleaded as his excuse; nor could ignorance be his excuse since he was a man who had seen something of the world. He had simply taken advantage of Polly's youth and inexperience: that was evident. The question was: What reparation would he make?	Estava certa de que iria ganhar a partida. Para começar, tinha do seu lado todo o peso da opinião social; era uma mãe ofendida. Facultara-lhe alojamento debaixo do seu tecto, supondo que ele era homem de honra e ei-lo que, afinal, abusara da sua hospitalidade. Ele tinha trinta e quatro ou trinta e cinco anos, de maneira que nem sequer podia alegar em seu favor o ser demasiado jovem nem tão pouco alegar inocência visto que lhe não faltava já experiência do mundo. Abusara muito simplesmente da mocidade e da inexperiência de Polly - era evidente. A questão a pôr era a seguinte: Que reparação poderia ele oferecer?	Estava certa de que ganharia. Para começar, tinha todo o peso da opinião pública pelo seu lado; era uma mãe ultrajada. Deixara-o viver debaixo do seu tecto, tomando-o por um homem honrado e ele simplesmente abusara da sua hospitalidade. Tinha já trinta e quatro ou trinta e cinco anos, de forma que não era possível desculpar-se com a juventude; a ignorância também não podia ser a sua desculpa, visto que era um homem já conhecedor do mundo. Ele havia simplesmente abusado da ignorância e da falta de experiência de Polly; isso era evidente. Tudo estava na reparação que estivesse disposto a prestar.
It is all very well for the man: he can go his ways as if nothing had happened, having had his moment of pleasure, but the girl has to bear the brunt. Some mothers would be content to patch up such an affair for a sum of money; she had known cases of it. But she would not do so. For her only one reparation could make up for the loss of her daughter's honour: marriage.	Para o homem tudo está muito bem; pode continuar a sua vida como se nada tivesse acontecido depois de alcançado o seu momento de prazer, mas a rapariga, essa tem de aguentar o choque. Algumas mães ficariam satisfeitas resolvendo o assunto por meio de uma indemnização monetária - conhecia casos assim. Mas ela é que não era dessas. Para sr. ^a Mooney, a única reparação que poderia compensar a perda da honra de sua filha era o casamento.	Tudo ficava bem para um homem que poderia seguir a sua vida depois de haver desfrutado uns momentos de prazer, como se nada houvesse acontecido mas a rapariga, essa era obrigada a aguentar o golpe. Muitas mães ficariam satisfeitas de terminar negócios como aquele com uma boa soma de dinheiro; conhecia vários casos assim. Mas com ela o assunto era diferente. A única reparação para a sua filha seria o casamento.
Nearly the half-hour! She stood up and surveyed herself in the pier-glass. The decisive expression of her great florid face satisfied her and she thought of some mothers she knew who could not get their daughters off their hands.	Quase onze e meia! Ergueu-se e foi contemplar-se no espelho do tremó. A expressão do seu rosto satisfê-la. Lembrou-se então daquelas mães que não eram capazes de casar as filhas.	Quase onze e meia! Levantou-se e olhou o espelho. A expressão decidida do seu rosto satisfê-la e lembrou-se de algumas mães que conhecia, e que não conseguiam livrar-se das filhas.
It was not altogether his fault that it had happened. He remembered well, with the curious patient memory of the celibate, the first casual caresses her dress, her breath, her fingers had given him. Then late one night as he was undressing for she had tapped at his door, timidly. She wanted to relight her candle at his for hers had been blown out by a gust. It was her bath night. She wore a loose open combing-jacket of printed flannel. Her white instep shone in the opening of her furry slippers and the blood glowed warmly behind her perfumed skin. From her hands and wrists too as she lit and steadied her candle a faint perfume arose.	Não fora inteiramente por culpa dele que aquilo acontecera. Lembrava-se bem, com aqueça persistente e singular memória do homem solteiro, dos primeiros contactos fortuitos, que o vestido, o seio e os dedos dela lhe haviam proporcionado. Depois, uma noite, altas horas, quando ele se estava a despir para se deitar, ela batera-lhe timidamente à porta. Queria acender na dele a vela que se lhe apagara com um golpe de vento. Era a noite de ela tomar banho. Trazia um penteador largo e muito decotado, de flanela de fantasia. O peito do pé branco resplandecia no decote da chinela debruada de pele e sentia-se-lhe a palpação do sangue sob a pele perfumada. Quando a rapariga acendera a vela também das mãos e dos pulsos se lhe escapara uma vaga sugestão de perfume.	Não fora só por culpa dele que aquilo acontecera. Lembrava-se perfeitamente das primeiras carícias casuais, que os vestidos dela, a respiração e os seus dedos, lhe tinham dado. Depois, uma noite, já tarde, quando se despia para se meter na cama, ela batera-lhe levemente na porta. Queria acender a sua vela, porque a dela apagar-se com o vento. Fora a sua noite de banho, vestia um longo roupão de flanela florida. O peito do pé muito branco e aparecia nas suas chinelas abertas, e o sangue corria-lhe quente sob a pele perfumada. Também das suas mãos e dos pulsos, enquanto acendia a vela, subia um perfume suave.

T3	T4
Polly sabia que estava a ser observada, mas a intenção do silêncio persistente da mãe era óbvia. Nunca houve cumplicidade clara entre mãe e filha, nenhum entendimento, mas, embora as pessoas da casa começassem a comentar a relação, a Sr ^a Mooney continuou a não intervir. Polly começou a ter reacções um pouco estranhas e o jovem estava sem dúvida perturbado. Por fim, quando considerou que era o momento certo, a Sr ^a Mooney interveio. Tratava dos prolema morais como o cutelo trata das carnes, e neste caso já decidira como ia agir.	Polly sabia que andava a ser vigiada, mas não tinha motivo para desconfiar que o silêncio persistente da mãe escondesse alguma coisa. Não havia cumplicidade evidente entre mãe e filha, não era notório qualquer entendimento entre elas, mas, apesar das pessoas da casa terem começado a comentar o caso, Mrs Mooney continuou a não terem começado a comentado o caso, Mrs Mooney continuou a não intervir. Polly começou a agir de modo estranho, e o homem mostrava-se claramente embaraçado. Por fim, quando achou que era o momento certo, Mrs Mooney interveio. Tratava os problemas morais do mesmo modo que um cutelo trata a carne, e desta vez a sua decisão estava tomada.
Depois de a mesa estar levantada, o pão partido guardado, o açúcar e a manteiga fechados a sete chaves, começou a recordar a conversa que tivera com Polly na noite anterior. As coisas estavam no ponto em que ela suspeitava: tinha sido franca nas perguntas e Polly respondera com honestidade. Obviamente tinham-se sentido ambas pouco-à-vontade. Ela por não querer parecer que estava à espera de ouvir exactamente o que a filha estava a contar-lhe e Polly porque alusões daquele género fazia-na sentir-se pouco à vontade e também porque não queria que se percebesse que, apesar de toda a sua inocência, adivinhara a intenção escondida pela tolerância da mãe.	Depois de a mesa estar limpa, o pão partido recolhido, açúcar e a manteiga fechados a sete chaves, pôs-se a reconstituir o diálogo que tivera com Polly na véspera do serão. Os factos eram tal e qual como ela supusera; fora franca nas perguntas, como Polly fora o franca nas respostas. Ambas se haviam sentido haviam sentido um tanto acanhadas, como é natural. Ela, por não querer receber a notícia de maneira demasiado indiferente, nem dar a impressão de que fora conivente, e Polly não apenas porque alusões desse género lhe causavam sempre embaraço, mas também por não querer dar a perceber que, na sua inocência cheia de astúcia, adivinhara qual a intenção que estava por trás da tolerância materna.
Tinha a certeza de que venceria. Para começar, tinha do seu lado todo o peso da opinião pública: era uma mãe ultrajada. Albergara-o sob o seu tecto, presumindo que ele era um homem honrado, e ele abusara da sua hospitalidade. Ele tinha trinca e quatro ou trinta e cinco anos, por isso não podia alegar como desculpa a sua juventude; nem se podia desculpar com a inocência porque era um homem que conhecia bem a vida. Limitara-se a abusar da juventude e da inexperiência de Polly, isso era evidente. A questão era: qual seria a reparação?	Estava certa de que venceria. Para começar, tinha do seu lado todo o peso da opinião pública, pois era uma mãe ultrajada. Permitira-lhe que vivesse sob o seu tecto, partindo do princípio de que ele era um homem honrado, e ele pura e simplesmente abusara da sua hospitalidade. Tinha trinta e cinco anos, de maneira que não podia alegar em sua defesa a juventude; nem podia invocar como desculpa a ignorância, pois era um homem com alguma experiência de vida. Aproveitara-se, isso sim, da juventude e inexperiência de Polly, como era evidente. A questão que se punha era: como pretendia reparar a falta?
Para o homem tudo está muito bem: pode seguir o seu caminho como se nada tivesse acontecido, depois de ter tido o seu momento de prazer, mas a rapariga tem de suportar as consequências. Algumas mães contentar-se-iam em resolver um assunto deste tipo com uma avultada quantia de dinheiro; ela conhecia casos que se tinham resolvido assim. Mas isso não servia para ela. Ela só podia aceitar uma reparação para compensar a perda da honra da filha: casamento.	Para o homem tudo é fácil: colhido o momento de prazer, segue o seu caminho como se nada tivesse acontecido; mas a rapariga tem de aguentar o embate. Certas mães contentar-se-iam em remediar a situação aceitando dinheiro: conheceria casos desses. Mas não agiria assim. Para ela, só havia uma reparação capaz de compensar a perda da honra da filha: o casamento.
Eram quase onze e meia! Levantou-se e observou-se ao espelho. A expressão decidida no seu rosto rosado agradou-lhe e pensou em algumas das mães que conhecia que não conseguiam casar as filhas.	Quase onze e meia! Levantou-se e mirou-se no espelho do tremó. Ficou satisfeita com a expressão decidida do seu grande rosto rosado, e pensou em algumas mães suas conhecidas que não conseguiam arrumar as filhas.
A culpa do que acontecera não era inteiramente sua. Lembrava-se bem, com a curiosa memória do homem solteiro, dos primeiros toques casuais, da respiração dela, dos seus dedos. Depois, uma noite já tarde, quando ele estava a despir-se para se ir deitar, ela batera timidamente à porta do quarto. Queria acender a vela na dele porque esta apagara-se com uma corrente de ar. Era a noite em que ela tomava banho. Vestia um penteador largo de flanela estampada. O seu alvo do peito do pé brilhava no rebordo do chinelo do pé e o sangue corria-lhe, quente sob a pele perfumada. Enquanto acendia a vela também de evolou das mãos e dos pulsos um perfume suave.	O que acontecera não fora inteiramente culpa sua. Lembrava-se bem, com a curiosa e paciente memória dos celibatários, das primeiras carícias fortuitas que o seu vestido, o seu hálito, os seus dedos lhe haviam concedido. Depois, uma noite, já tarde, estava ele a despir-se para se deitar, ela batera-lhe à porta timidamente. Queria acender a vela, que uma corrente de ar apagara, na dele. Era a noite em que ela tomava banho. Trazia vestido um penteador solto de flanela estampada, aberto. O alvo do peito do pé luzia-lhe na abertura das pantufas felpudas, e o seu sangue quente resplandecia sob a pele perfumada. Das mãos e dos pulsos desprendia-se igualmente uma leve fragância, enquanto acendia e amparava a vela.

Original	T1	T2
On nights when he came in very late it was she who warmed up his dinner. He scarcely knew what he was eating feeling her beside him alone, at night, in the sleeping house. And her thoughtfulness! If the night was anyway cold or wet or windy there was sure to be a little tumbler of punch ready for him. Perhaps they could be happy together...	À noite, se ele vinha muito tarde, era ela quem lhe aquecia o jantar. Ele nem dava pelo que comia, sentindo-a a seu lado e só, à noite, na casa adormecida. E os cuidados dela! Se a noite estava húmida, fria ou ventosa, era certo e sabido ele encontrar um copinho de ponche à sua espera. Talvez viesses a ser felizes os dois juntos.	Nas noites que vinha para casa tarde, era ela que lhe quecia o jantar. Ele quase nem percebia o que estava a comer, sentindo-a só a seu lado, de noite, naquela casa adormecida. E que cuidados Polly tinha! Se a noite estava fria, húmida ou ventosa, era certo encontrar um copo de punch preparado à sua espera. Talves pudessem ser felizes...
Polly sat for a little time on the side of the bed, crying. Then she dried her eyes and went over to the looking-glass. She dipped the end of the towel in the water-jug and refreshed her eyes with the cool water. She looked at herself in profile and readjusted a hairpin above her ear. Then she went back to the bed again and sat at the foot. She regarded the pillows for a long time and the sight of them awakened in her mind secret, amiable memories. She rested the nape of her neck against the cool iron bed-rail and fell into a reverie. There was no longer any perturbation visible on her face.	Polly deixou-se ficar uns momentos sentada na beira da cama, a chorar. Depois, enxugou os olhos e foi até ao espelho. Mergulhou a ponta da toalha no jarro e refrescou os olhos com água fria. Admirou-se de perfil e consertou um gancho do cabelo por cima da orelha. Então voltou para a cama sentando-se aos pés. Durante muito tempo se entreteve a contemplar almofadas, contemplação que lhe despertou, no mais secreto de si mesma, recordações agradáveis. Descansando a nuca contra o ferro frio das grades da cama, caiu em meditação. No seu rosto já não se descortinava qualquer sinal de aflição.	Polly deixou-se fiar, durante um bocadinho, em cima da cama, a chorar. Depois enxugou as lágrimas e foi ver-se ao espelho. Molhou a ponta da toalha no jarro de água e refrescou os olhos. Viu-se também de perfil e arranjou um ganhco do cabelo que estava a cair, ao pé da orelha. Em seguida voltou de novo para a cama e sentou-se. Olhou por um bocado as almofadas, e isso acordou nela lembranças secretas e agradáveis. Deixou cair o pescoço contra o ferro fresco da cama e começou a sonhar. Já não se notava perturbação alguma no seu rosto.
She waited on patiently, almost cheerfully, without alarm. her memories gradually giving place to hopes and visions of the future. Her hopes and visions were so intricate that she no longer saw the white pillows on which her gaze was fixed or remembered that she was waiting for anything.	Continuou a esperar com paciência, quase satisfeita e sem sobressaltos, enquanto as suas recordações iam gradualmente cedendo o passo a planos de futuro. As suas esperanças e visões eram tão complexas que já nem sequer via as almofadas brancas em que o olhar se lhe fixara e se esquecera até de que se encontrava à espera de qualquer coisa.	Ficou esperando, pacientemente, quase satisfeita, sem nenhum alarme; os seus pensamentos traziam-lhe gradualmente esperanças e visões para o futuro. As esperanças e as visões eram de tal modo intrincadas, que já não via claro nem se lembrava de que estava esperando alguma coisa.

T3	T4
Nas noites em que ele cheva muito tarde era ela quem lhe aquecia o jantar. Mal se apercebia do que estava a comer, sentindo-a a seu lado sozinha, à noite, na casa adormecida. E o cuidado que ela tinha com ele! Se a noite estivesse fria, ou húmida ou ventosa, tinha sempre um copo de ponche à sua espera. Talvez pudessem ser felizes juntos...	Nas noites em que chegava muito tarde, era ela quem lhe aquecia o jantar. Raramente sabia o que estava a comer, sentindo-a perto de si sozinha, de noite, na casa adormecida. E os seus desvelos! Se a noite era fria ou húmida ou ventosa, podia ter a certeza de encontrar uma taça de ponche à sua espera. Talvez pudessem ser felizes juntos...
Polly deixou-se ficar sentada na cama a chorar durante algum tempo. Depois limpou os olhos e foi para junto do espelho. Mergulhou a ponta da toalha no jarro e refrescou os olhos com a água fria. Olhou-se de perfil e reajustou um gancho de cabelo por cima da orelha. Depois voltou de novo para a cama e sentou-se aos pés. Olhou durante muito tempo para as almofadas e elas trouxeram-lhe à memória recordações secretas, agradáveis. Descansou a nuca contra as grades de ferro frio da cama e mergulhou num devaneio. No seu rosto já não se vislumbrava qualquer perturbação.	Polly ficou um instante sentada à beira da cama, a chorar. depois secou os olhos e dirigiu-se ao espelho. Mergulhou a ponta da toalha no jarro e refrescou os olhos com água fria. Olhou-se de perfil e corrigiu a posição de um gancho de cabelo por cima da orelha. Em seguida voltou a sentar-se, aos pés da cama. Olhou durante muito tempo para os travesseiros, que lhe trouxeram à memória recordações secretas e agradáveis. Pousou a nuca no varão de ferro frio e abandonou-se ao devaneio. No seu rosto já não era visível qualquer perturbação.
Esperou pacientemente, quase com alegria, sem alarme, e as recordações começaram a dar lugar a esperança e a visões do futuro. As suas esperanças e visões eram tão fortes que deixou de ver as almofadas brancas em que os seus olhos se tinham fixado e já não se lembrava de que estava à espera de alguma coisa.	Aguardou pacientemente, quase sem júbilo, sem inquietação, e pouco a pouco as recordações foram cedendo o lugar às esperanças e às perspectivas do futuro. Tais esperanças e perspectivas eram tão intrincadas que ela já não via os travesseiros em que tinha fixo o olhar, nem se lembrava de estar à espera de alguma coisa.