

Os diálogos ficcionais em uma
realidade distópica: a
(não)representação de marcas de
oralidade nas traduções dos *best-
sellers young adult* A Seleção e
Divergente

Fictional dialogues in a dystopian
reality: the (non)representation of
orality markers in translations of
the *young adult bestsellers* The
Selection and Divergent

Jéssica Nóbrega do Nascimento*

Lauro Maia Amorim**

*Graduanda do Curso de Bacharelado em Letras com Habilitação de Tradutor na Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". À época em que a pesquisa foi feita era bolsista do Programa Auxílio para Alunos da Unesp - PROGRAD/PROEC/ACI/AUIN. Email: jessica.nobrega@unesp.br

**Professor Assistente Doutor do Departamento de Estudos Linguísticos e Literários e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos (PPGEL), linha de Pesquisa Estudos da Tradução, na Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Email: lauro.maia@unesp.br

Resumo: Nesta pesquisa realizou-se a análise das obras *A Seleção* e *Divergente*, a fim de constatar se houve ou não uso de marcas de oralidade em suas traduções, se a presença ou ausência dessas marcas estaria em concordância com os romances na língua de partida, assim como se tal decisão poderia estar sob a influência de outros fatores, como público-alvo ou temática retratada. Os resultados mostraram que, diferentemente da versão em inglês, as obras em português são comedidas quanto ao uso de marcas de oralidade, o que permitiu que constatássemos, em concordância com estudos anteriores, que *best-sellers* de temática distópica tendem a ser mais conservadores. O mesmo, no entanto, não pode ser dito de romances *young adult* que tratam de outros temas, o que reforça a necessidade de se dar continuidade a mais pesquisas.

Palavras-chave: *best-seller young adult*; gênero distópico; sociolinguística aplicada à tradução; marcas de oralidade; *best-seller* de ficção de gênero

Abstract: In this research we analyzed the novels *The Selection* and *Divergent* in order to verify if there was or not the use of written orality markers in their translations to Brazilian Portuguese, if the presence or lack of these markers would be in accordance with the narratives in the source language, as well as if such decision would have been possibly influenced by other factors, such as the target audience or theme portrayed. The results showed that, unlike the English version, the Portuguese version is quite restrained in the use of written orality markers, which allowed us to find, in agreement with previous studies, that dystopian best-sellers tend to be more conservative. The same, however, cannot be said of young adult novels that deal with other themes, which reinforces the need for further research.

Keywords: *best-seller young adult*; dystopian genre; sociolinguistic applied to translation; written orality; best-selling genre fiction

Introdução

Há pouco mais de um século a linguagem ganhava espaço real junto aos estudiosos. Foi somente em 1914 que Ferdinand de Saussure, com seu Curso de Linguística Geral, concedeu à Linguística seu lugar de direito entre os estudos científicos. Porém, para que essa conquista fosse possível na época, foi imperativo que o objeto de estudo fosse considerado estável. A linguagem em sua aplicação, no entanto, apresenta inúmeras variações, o que, segundo a visão então corrente, impossibilitaria a aceitação da Linguística como ciência. Tendo isso em mente, criou-se a famosa dicotomia saussuriana, por meio da qual Saussure foi capaz de conceber a língua como um objeto autônomo, governado por leis próprias e passível de descrição objetiva. A língua foi dividida em *Langue* (Língua) e *Parole* (Fala): uma abstração para que seu aspecto variável e empírico fosse isolado de seu sistema de códigos, o qual teria certa estabilidade, sendo, portanto, próprio para estudo.

No entanto, os tempos mudaram e, nas décadas seguintes, muitos foram os que tentaram encontrar maneiras de estudar não a homogeneidade da língua, mas sua heterogeneidade. Em 1972, William Labov teve sucesso em criar, então, um modelo capaz de comportar estudos a respeito da influência que os fatores sociais exercem sobre a língua.

Isso significa, por conseguinte, que os estudos sociolinguísticos são ainda mais recentes que os estudos linguísticos. À vista disso, seus efeitos possuem uma repercussão bem menor do que se gostaria mesmo na atualidade. No Brasil, o estudo da variação linguística ainda está limitado a espaços específicos, cujos resultados não são conhecidos pela população. Prova disso é que a ideia de variação, e não de erro, é recente no ambiente escolar,¹ o que tende a preservar e fortalecer a concepção de que existe apenas uma forma correta de se usar o português: aquela presente nas gramáticas tradicionais vinculadas ao pensamento linguístico estruturalista.

Não há dúvidas, entretanto, de que a perspectiva conservadora a respeito da linguagem foi se tornando menos rígida com o advento da Sociolinguística e com o aumento dos estudos associados à área. Essa nova percepção, ademais, permitiu que certas camadas da sociedade – em especial aquelas formadas por pessoas mais familiarizadas com as discussões em torno da linguagem, tais como estudantes e professores dos cursos de Letras, Pedagogia ou Humanidades em geral – tomassem consciência da existência das diversas variações linguísticas, de modo também a aceitá-las em situações específicas, nas quais a formalidade não é uma exigência, como, por exemplo, quando existem marcas de oralidade sendo reproduzidas em textos escritos, algo que geralmente acontece em obras literárias contemporâneas. Afinal, depois de tantos séculos presos a uma ideia conservadora de língua, os autores também passaram a vê-la de outra forma, de modo a pôr em prática uma maior experimentação com a linguagem, trazendo, desse modo, mais fluidez aos seus próprios textos e diálogos ficcionais.² Contudo, é fundamental reforçar que a

¹ Conteúdo previsto nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs), publicado pelo Ministério da Educação e do Desporto em 1997 e 1998. Material este que serve como referência, mas não é de aplicação obrigatória.

² Embora, em séculos anteriores ao XX, houve, nas literaturas de língua inglesa, ocorrências da representação dialetal em diálogos ficcionais, nos parece que, a partir da segunda metade do século XX, a consciência mais sistemática acerca do funcionamento e ordenamento da variação

tomada de consciência a esse respeito não atinge toda a população – como mencionado, não faz muito tempo que a variação linguística começou a ser discutida nas escolas, ambiente no qual ainda domina uma visão enrijecida quanto ao uso da língua.

Porém, tendo em vista que o foco desta pesquisa é a representação de marcas de oralidade na tradução de diálogos ficcionais (que, ao contrário da narrativa ficcional, especialmente aquela realizada em terceira pessoa, está diretamente ligada à linguagem oral), cabe agora nos perguntarmos de que maneira isso afeta a *tradução* de obras de ficção. Afinal, ao contrário do que o senso comum julga, o processo de tradução não é uma prática óbvia, a qual não demanda qualquer tipo de reflexão. Aqueles que não têm contato com a fazer tradutório normalmente suporiam que, se um texto a ser traduzido apresenta uma linguagem informal, a tradução também refletiria isso.

No entanto, não é assim que acontece: como vimos, vivemos em uma sociedade bastante conservadora no que diz respeito à escrita. No inglês, por outro lado, não presenciamos tal conservadorismo. A postura que se tem diante da própria língua é muito diferente entre falantes de português e falantes de inglês.

À vista disso, cabe citarmos Paulo Henriques Britto (2021) – escritor, professor e tradutor brasileiro – quando apontou, em *A tradução literária*, de maneira muito pertinente, para o fato de que o registro escrito, literário ou não, tende a ser no português muito mais distante da linguagem oral do que o que acontece no inglês. Isso, por si só, coloca o tradutor/escritor de nosso país em um contexto de decisão, ao optar ou não pelas marcas de oralidade, muito diverso daquele tradutor/escritor de fala inglesa, para o qual a linguagem escrita pode carregar uma proximidade incontestável com a linguagem oral. De fato, as próprias gramáticas do inglês contêm estruturas destinadas a contextos de uso informal da língua – e que se aproximam da fala. As gramáticas tradicionais da língua portuguesa, utilizadas exaustivamente nas escolas, nunca considerariam apresentar entre suas regras, bastante rígidas e que tentam

linguística, com os estudos proporcionados pela Sociolinguística Variacionista, têm tornado possível um debate mais recorrente acerca das possibilidades (e limites) de recriação dessas representações em textos literários traduzidos no Brasil, algo que, no passado, parecia ser muito mais restrito nas obras literárias brasileiras anteriores ao século XX.

manter vivas estruturas de um português arcaico (de um país que não é o nosso), formas destinadas a situações informais.

Nesse sentido, Britto (2021) faz também considerações bastante pertinentes quanto à criação de diálogos ficcionais verossímeis. Primeiramente, o autor nos diz que a verossimilhança é um “efeito, algo que é conscientemente obtido através de recursos textuais; [...] algo que parece real, sem necessariamente ser.” (p. 86). É um efeito criado por escritores para que, neste caso, tenhamos a sensação de estar em contato com falas reais enquanto lemos diálogos ficcionais, que, apesar disso, não deixam de ser criações não naturais. Até porque a fala humana real é extremamente fragmentada, cheia de interrupções, mudanças bruscas de pensamento, entre outras características que atrapalhariam o fluxo de leitura – algo que, com exceção de situações de experimentações linguísticas, não seria interessante tentar reproduzir.

Como afirma Britto, o “trabalho do ficcionista e do tradutor de ficção é criar *artificialmente* – através dos recursos da arte de escrever diálogos – a impressão de que o que se está lendo é a fala real de um personagem” (p. 87). E, para isso, continua ele, “o diálogo não deve parecer estranho ao leitor – isto é, não deve se afastar demasiadamente de algumas convenções de linguagem escrita; ao mesmo tempo [...] não deve se ater demais a elas” (p. 87). Com esse propósito é que se empregam marcas textuais específicas denominadas de *marcas de oralidade*.

Segundo o autor, existem três tipos de marcas de oralidade: fonéticas, lexicais e morfossintáticas. As marcas fonéticas mais comuns seriam o “pra” em vez de “para” e o “né” em vez de “não é”. Entretanto, como prossegue Britto, à parte destes exemplos específicos, esse tipo de marca não é muito frequente em nossa literatura, o que, por causar estranhamento, a torna não recomendável para ser utilizada em traduções. Vale dizer, porém, que isso não é o que acontece no inglês, no qual marcas de oralidade do tipo fonética são extremamente comuns, inclusive na escrita, “tanto para assinalar a oralidade quanto para indicar que a fala de uma personagem é subpadrão” (p. 92).

As marcas lexicais, que remetem aos vocábulos propriamente ditos, podem ser divididas em *gírias* e *coloquialismos*. As gírias seriam palavras utilizadas por grupos específicos, como surfistas e hippies, ou por pessoas de

determinadas regiões, com palavras como “macaxeira” e “mandioca”. Ou seja, os significados dessas palavras nem sempre serão de conhecimento geral. Os coloquialismos, por outro lado, também são palavras próprias da oralidade, mas já amplamente disseminadas. Assim sendo, os coloquialismos seriam ótimas marcas de oralidade para tradutores, mas a gírias nem tanto, uma vez que são mais restritas.

Por último, as marcas morfossintáticas que, de acordo com Britto (2021), são as melhores marcas de oralidade.

Em primeiro lugar, as características da sintaxe oral do português brasileiro variam relativamente pouco de uma região a outra, se comparadas com as peculiaridades fonéticas e lexicais dos diferentes dialetos. [...] Em segundo lugar, essas marcas tendem a perdurar muito mais que as lexicais [...], elas permitem dar uma aparência de verossimilhança ao diálogo sem se comprometer com variantes dialetais e diacrônicas específicas do português brasileiro. (2021: 95-96)

Essas são marcas de oralidade próprias do falar brasileiro geral, compartilhadas por meio de interações do dia a dia e através dos meios de comunicação, as quais são utilizadas por letrados e iletrados, independentemente de serem pouco aceitas – ou negadas – pelas convenções normativas da língua. Exemplos desse tipo de marca são os verbos em forma analítica (“Vou cozinhar hoje”) em vez de em forma sintética (“Cozinharei hoje”), a mistura de “você” com “tu”, os pronomes cíclicos em próclise e não em ênclise, assim como expressões gramaticais utilizadas em contexto informal de fala, como “que nem”, “quem sabe”, “cadê” e “vai que”.

Podemos assumir, portanto, que tudo que envolva a escrita fora do padrão da língua portuguesa, com a inserção de marcas de oralidade, está longe de ser uma questão simples, especialmente na sociedade brasileira – como ficará muito mais evidente no decorrer de nossa discussão. Diferentemente das literaturas de língua inglesa, que fizeram uso da variação linguística antes mesmo do surgimento da Sociolinguística, a literatura brasileira demorou muito mais tempo para aderir à sua representação. Hoje, ao mesmo tempo em que existem mudanças no campo da literatura no que se refere à experimentação com a linguagem, temos a postura conservadora perante a língua que ainda sobrevive, firme e forte (ao menos para grande parte da população). A dúvida que fica é se as editoras estariam dispostas a aceitar a variação linguística em

suas obras publicadas mesmo diante de um público que as enxergaria como erro – e logo associaria a editora em questão a uma empresa pouco profissional, amadora, de pouca confiança, ou qualquer denominação capaz de manchar sua imagem, afetando por conseguinte suas vendas e sobrevivência em um mercado altamente competitivo. E essa é apenas uma das muitas questões envolvidas no fazer tradutório.

Posto isto, e tendo em vista a discussão em foco, qual seria a escolha do tradutor brasileiro (e da editora que o contrata) quanto aos diálogos ficcionais? O conservadorismo ou a variação? De acordo com o que Amorim nos mostra em suas pesquisas referentes a marcas de oralidade em obras ficcionais (2018a, 2018b, 2021a, 2021b), os best-sellers analisados pelo autor, comumente destinados ao grande público, tendem ao maior conservadorismo no uso de marcas de oralidade. Contudo, as mesmas pesquisas mostraram que essa não pode ser considerada a única norma subjacente, já que é possível perceber o uso das marcas de oralidade em um tipo específico de best-seller

[...] poderia haver uma relação entre “elevado capital simbólico de um(a) autor(a)” e de sua obra com a consequente valorização de seu trabalho do ponto de vista estético-literário (Philip Roth, Ernest Hemingway, Kazuo Ishiguro, Philip K. Dick e Shirley Jackson) e a maior adesão às marcas de oralidade em seus diálogos ficcionais, como consequência possível de uma percepção, não necessariamente consciente, por parte de tradutores(as) e editores(as) que projetariam a crença na possibilidade de uma “estetização” que, em tese, leitores com maior capital cultural (e com maior nível de escolaridade) seriam inclinados a aplicar às formas linguísticas estigmatizadas ou desabonadas pela tradição gramatical conservadora, em nome de uma visão favorável às marcas de oralidade como fazendo parte do “jogo estético” que se atribui a uma obra literária. (2022: 8)

Assim, como evidenciou o autor, a obra *Androides sonham com ovelhas elétricas?*, de Philip K. Dick, ainda que seja um best-seller, por possuir um alto capital simbólico, ou seja, um “poder atribuído àqueles que obtiveram reconhecimento suficiente para ter condição de impor o reconhecimento” (BOURDIEU, 1987: 164, *apud* CAMPOS; LIMA, 2018: 110), carrega uma quantidade relevante de marcas de oralidade, algo que seria mais facilmente aceito pelos seus leitores que veem a variação como uma característica estética da obra. Dessa forma, poder-se-ia supor que apenas os best-sellers voltados para o grande público, possivelmente caracterizado por uma formação escolar menos

vinculada ao ensino superior³, poderiam, talvez, ser mais conservadores quanto à tradução de seus diálogos ficcionais, uma vez que seu público-alvo, como vimos, poderia não ser tão facilmente atraído pelo “jogo estético” em questão.

Entretanto, a análise posterior de obras da literatura *young adult* por Amorim (2022) mostrou resultados surpreendentes, os quais se desviaram em certa medida das hipóteses levantadas até aquele momento. Isto posto, cabe entendermos melhor o que seria a literatura *young adult*, especialmente por ser ela também nosso foco de análise.

A literatura deixou de ser destinada, desde o século XVIII, apenas às camadas mais abastadas da sociedade. Com o passar do tempo, e conforme as pessoas comuns ganharam mais acesso à educação, as produções também passaram a ser mais diversas, com o advento de uma quantidade muito maior de gêneros literários (como a ficção científica, fantasia, romance policial, entre outros), de modo a atender aos diferentes públicos. Contudo, assim como a literatura passou a ser destinada a uma parte maior da população, no sentido da classe social, ela também passou a ser voltada para outras faixas etárias, antes desconsideradas. Como apontado por Cart (2008), para a YALSA (Young Adult Library Services Association), *young adult* é uma categoria que comporta temas e personagens que refletem um público leitor de idade que vai dos 12 aos 18 anos – embora se perceba um alcance maior, uma vez que o público adulto também a consome. Além disso, o conceito presente nesta categoria é pouco determinado, sendo composto por temas dinâmicos que se alteram segundo a cultura e a sociedade.

Dito isso, voltando às pesquisas de Amorim (2022), novos padrões passaram a ser considerados, posto que obras destinadas ao público jovem adulto, isto é, best-sellers de baixo capital simbólico, a saber, os romances *O Teorema Katherine*, de John Green, e *O verão que mudou minha vida*, de Jenny Han, apresentaram alta incidência de marcas de oralidade.

Em vista disso [dos elevados índices de marcas de oralidade em obras conectadas à literatura *young adult*], considera-se, assim, a hipótese

³ Segundo dados do IBGE, sobre a distribuição das pessoas de 25 anos ou mais de idade, segundo nível de instrução, haveria um contingente de 72,1% da população, com 25 ou mais anos de idade, caracterizado por graus bastante heterogêneos de escolaridade o que inclui pessoas com ensino médio completo e incompleto, bem como com ensino fundamental completo e incompleto. Fonte: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101736_informativo.pdf

inicial, a ser confirmada ou modificada com novas pesquisas, de que, nas traduções de best-sellers oriundos da chamada literatura *young adult*, a representação da variação linguística nos diálogos ficcionais poderia, em tese, ser mais favorecida, porque, por um lado, a presença de personagens adolescentes requereria uma adequação linguística para se atender a manutenção mínima do princípio de verossimilhança entre as falas de adolescentes e sua representatividade na escrita, e, por outro, porque o público-leitor de literatura *young adult* é, em grande medida, mas não exclusivamente, composto por adolescentes e jovens adultos. (AMORIM, 2022: 18)

Ademais, em pesquisas orientadas por Amorim, realizadas por Pratas (2017), Romero (2017) e Pereira (2017), constatou-se que, em três obras de ficção de gênero de tema distópico, também associadas à literatura *young adult*, a saber: *Rainha Vermelha* (fantasia), de Aveyard (2015); *Maze Runner: correr ou morrer* (ficção científica distópica), de Dashner (2010), e *A Esperança* (ficção científica distópica), de Collins (2011), houve baixa ocorrência de marcas de oralidade, o que mostra a necessidade de levantar novas hipóteses a fim de saber o que poderia estar condicionando a não representação de marcas de oralidade nestas obras ficcionais mas permitindo-as em *O Teorema Katherine* e *O verão que mudou minha vida*.

Diante disso, esta pesquisa tem o objetivo de analisar se a representação de marcas de oralidade em diálogos ficcionais traduzidos, ou a falta dessa representação, pode ter relação com o gênero em que a obra se encaixa, isto é, o gênero de ficção distópica. Mais especificamente, há o objetivo de compreender se a baixa ocorrência de marcas de oralidade se confirmaria em outras obras da literatura *young adult* de temática distópica, considerando as obras *Divergente*, de Veronica Roth (2012/Editora Rocco), e *A Seleção*, de Kiera Cass (2012/Editora Seguinte).⁴

⁴ No que se refere ao capital simbólico, de acordo com o que foi discutido nas pesquisas de Amorim (2022), observa-se que ele geralmente está relacionado às literaturas consagradas, as quais contam com o prestígio acadêmico necessário para tornar aceitável, nesse tipo de obra, a maior inclusão de marcas de oralidade, vistas nesse contexto como parte de um trabalho estético – como exceção teríamos os autores que ganharam prestígio dentro do campo dos best-sellers, como Philip K. Dick e Shirley Jackson, que têm acumulado uma fortuna crítica relevante, capaz de elevar seu capital simbólico. Autores de obras *young adult*, como John Green e Jenny Han, por outro lado, como também comprova Amorim (2022) por meio de pesquisas realizadas em diversas revistas científicas, não contam com um volume relevante de artigos sobre suas obras. Em resumo, o capital simbólico parece estar relacionado, majoritariamente, à literatura consagrada, cujo reconhecimento acadêmico se reflete também em forma de valorização das marcas de oralidade. Posto isso, nossa hipótese é a de que *A Seleção* e *Divergente* não se enquadrariam no perfil das obras de alto capital simbólico abertas

A partir destas obras, pretendemos observar se a presença/ausência de marcas de oralidade nas traduções refletiria, de fato, a presença/ausência de marcas no texto original; se a presença/ausência de marcas poderia ser condicionada por outros fatores, como uma certa percepção acerca da linguagem e da interação social entre personagens e sua relação com a temática literária retratada; ou, ainda, se o público *young adult* teria alguma influência no modo como essas traduções são concebidas do ponto de vista da representação da variação linguística. Dessa forma, procuramos confirmar ou refutar a hipótese de que há mais ou menos comedimento no uso de marcas de oralidade a depender do gênero da obra.

1. Metodologia

Para a realização desta pesquisa, foi necessário isolar o corpo narrativo das obras *A Seleção* e *Divergente* de seus diálogos, para que pudéssemos analisar unicamente as marcas de oralidade das falas dos personagens.

Depois de organizados os dados, partiu-se para o próximo passo: listar possíveis marcas de oralidade e entendê-las em contraposição com as marcas próprias da norma padrão. Para isso, teve-se como base principal o livro de Marcos Bagno *Não é errado falar assim!* (2009), assim como o capítulo “A tradução de ficção” presente no livro de Paulo Henriques Britto *A tradução literária* (2021).

Em *Não é errado falar assim!*, Bagno discorre acerca do preconceito linguístico, das gramáticas tradicionais que se mantêm apegadas a um português europeu que não existe na realidade brasileira, da natureza mutável da língua, entre muitos outros tópicos que buscam defender o português brasileiro real. Em seguida, o autor expõe, extensa e detalhadamente, os muitos usos correntes da língua, os quais são amplamente reproduzidos pela população brasileira, e os contrapõe com o que a norma padrão considera como correto – mas que raramente aparecem em nossa fala. Bagno trata, por exemplo, da regência de verbos como “agradecer”, “assistir”, e “gostar”, os

à variação linguística, de modo que este fator específico não determinaria, nesse caso, uma adesão maior a ela, restando-nos, portanto, avaliar se a temática distópica teria ou não essa influência.

quais, para os conservadores, demandam preposição – “assistimos ao espetáculo”; “o sorvete do qual gostamos” –, mas que na prática não são empregadas – “assistimos o espetáculo”; “o sorvete que gostamos” –; do uso de pronomes sujeitos em posição de objeto – “eu só vi ele ontem”; “nós ajudamos ela com o necessário” – em vez dos pronomes oblíquos de 3ª pessoa – “eu só o vi ontem”; “nós ajudamo-la com o necessário” –; e muitos outros usos próprios da fala, parte dos quais estão listados na tabela abaixo.

Como vimos, em “A tradução de ficção” Britto discorre, entre outros pontos, sobre as formas pelas quais escritores e tradutores podem alcançar o efeito de verossimilhança: seja por meio de marcas de oralidade fonéticas, lexicais ou morfológicas. Alguns dos exemplos dados por ele também estão listados na tabela abaixo.

Depois disso, tendo uma noção mais profunda a respeito do que seriam as marcas padrão e as marcas de oralidade, a análise pôde, de fato, ser posta em prática. Para isso, fizemos uso do software de processamento linguístico WordSmith Tools (versão 7). Os arquivos criados em formato *txt*, com os diálogos das obras, foram inseridos no software, a partir do qual foi possível buscar e reunir, quantitativamente, as marcas de oralidade e marcas padrão de cada uma das obras. Foram pesquisadas um total de 55 marcas de oralidade e 19 marcas padrão, para que pudéssemos atestar uma maior ou menor inclinação ao conservadorismo linguístico, com o objetivo final de estudar as marcas de oralidade nas traduções para o português brasileiro, especialmente nas traduções de best-sellers para jovens adultos com tema distópico.

2. Resultados

Vejamos quais foram os resultados quantitativos que obtivemos a partir de cada uma das obras ao que se refere a marcas de oralidade:

	Marcas de Oralidade	<i>A Seleção</i>	%	<i>Divergente</i>	%
1	Pronome "me" próclise	169	33,01 %	177	31,49 %
	"Me" em início de oração	5	0,98%	13	2,31%
2	Vou + verbo infinitivo	31	6,05%	19	3,38%

3	"Te" próclise	24	4,69%	15	2,67%
4	"num"/"numa"	2	0,39%	0	0,00%
			14,26%		
5	Possessivo "dele"/"dela"	73		53	9,43%
6	"dele/dela" + verbo	0	0,00%	0	0,00%
7	Diminutivos (inho/inha)	20	3,91%	25	4,45%
8	Imperativo no indicativo	0	0,00%	30	5,34%
9	"Ter" no sentido de "haver"	10	1,95%	6	1,07%
10	"Faz" (haver/tempo)	5	0,98%	0	0,00%
11	Ter que/Tem que/Têm que	29	5,66%	33	5,87%
12	Que é que/que foi que	0	0,00%	3	0,53%
13	"Você" obj. verbal s/prepos.	38	7,42%	55	9,79%
14	"Tinha(m) + particípio	13	2,54%	3	0,53%
15	"A gente" como sujeito	7	1,37%	5	0,89%
16	Ir para/Chegar em (regências coloquial)	10	1,95%	5	0,89%
17	Ele(s)/Ela(s) objeto verbal	0	0,00%	4	0,71%
18	"Aí" marcador temporal	4	0,78%	5	0,89%
19	"Pra"	1	0,20%	2	0,36%
20	"Pro"	0	0,00%	0	0,00%
21	"A/para você" subst. por lhe	13	2,54%	6	1,07%
22	"Ele(s)/Ela(s) obj. do verbo e sujeito	0	0,00%	0	0,00%
23	Mescla "você" + "te"	11	2,15%	11	1,96%
24	Dum/duma	0	0,00%	0	0,00%
25	Possessivo antes de vocativo	2	0,39%	4	0,71%
26	Onde é que/Onde foi que	0	0,00%	0	0,00%
27	Quem sabe (talvez)	3	0,59%	1	0,18%
28	Se condicional + pretérito imperf	0	0,00%	0	0,00%
29	Que nem = como	1	0,20%	0	0,00%
30	Dar/dá/deu/dava para/prá	4	0,78%	1	0,18%
31	A gente como obj. verbal	3	0,59%	3	0,53%
32	Artigo + nome próprio	0	0,00%	25*	4,45%
33	Usos proscritos	11	2,15%	15	2,67%
34	Vai ver (que)	0	0,00%	0	0,00%
35	De repente (talvez)	0	0,00%	0	0,00%
36	Quem (me) dera	0	0,00%	0	0,00%
37	Regência com "que"	0	0,00%	0	0,00%
38	Dupla negativa	0	0,00%	2	0,36%
39	Cadê?	0	0,00%	0	0,00%
40	Vai que...	0	0,00%	0	0,00%
41	Tá	0	0,00%	2	0,36%
42	A gente + 1a. Pessoa no plural	3	0,59%	1	0,18%
43	Né?	1	0,20%	1	0,18%
44	Tipo/Tipo assim	2	0,39%	3	0,53%
45	Aumentativos	1	0,20%	1	0,18%

46	Será que....?	9	1,76%	17	3,02%
47	Será?	0	0,00%	0	0,00%
48	É mesmo? É mesmo. Não é mesmo?	2	0,39%	11	1,96%
49	Repetição de Verbo - resposta	2	0,39%	5	0,89%
50	Pudera	0	0,00%	0	0,00%
51	Tomara	0	0,00%	0	0,00%
52	Que dirá...	0	0,00%	0	0,00%
53	Singular referindo-se a par	3	0,59%	0	0,00%
54	Igualzinho a	0	0,00%	0	0,00%
55	"Que" substituindo cujo/cuja	0	0,00%	0	0,00%
TOTAL		512		562	

Observa-se que *A Seleção* apresenta 512 marcas de oralidade, enquanto *Divergente* contém 562 marcas encontradas, o que não configura uma diferença significativa, especialmente por *Divergente* conter um volume um pouco maior de palavras. Podemos assumir, portanto, que ambas as traduções seguem relativamente o mesmo padrão. Contudo, já podemos adiantar, em razão do contraste que temos com a tabela de marcas padrão preparada a seguir, que se trata de uma quantidade de marcas de oralidade bastante reduzida, em particular se considerarmos quais aparecem em maior quantidade e quais não apresentam nenhuma ocorrência. Isso, porém, ficará mais claro durante nossa discussão, por hora, segue agora a tabela com as marcas padrão.

	Marcas Padrão	<i>A Seleção</i>	%	<i>Divergente</i>	%
1	Me enclítico	14	1,12%	15	1,07%
2	Formas verbais sintéticas (-rei)	145	11,61%	215	15,31%
3	Te enclítico	0	0,00%	0	0,00%
4	Seu/sua (dele ou dela)	39	3,12%	12	0,85%
5	Imperativo subjuntivo	152	12,17%	258	18,38%
6	Há (no sentido de ter)	38	3,04%	38	2,71%
7	Há (no sentido de tempo) - poderia ser substituído por "faz"	2	0,16%	15	1,07%
8	Ter de	1	0,08%	0	0,00%
9	O que..... ?	94	7,53%	105	7,48%

10	Havia(m) + particípio passado	0	0,00%	2	0,14%
11	Nós (como sujeito)	258	20,66%	285	20,30%
12	Enclítico padrão (o, os, a, as)	63	5,04%	85	6,05%
13	Proclítico padrão (o, os, a, as)	55	4,40%	82	5,84%
14	Para	348	27,86%	258	18,38%
15	Uso de “lhe” (substituindo “a você”)	16	1,28%	12	0,85%
16	“De que”	22	1,76%	9	0,64%
17	Onde está?	0	0,00%	2	0,14%
18	Não é?	2	0,16%	11	0,78%
19	Cujo Cuja Cujos Cujas	0	0,00%	0	0,00%
TOTAL		1249		1404	

Como podemos constatar, ainda que a quantidade de marcas padrão consideradas tenha sido significativamente menor, este resultado apresenta mais que o dobro de ocorrências em comparação com os números anteriores. A *Seleção* contém 1249 marcas próprias da variedade padrão, enquanto *Divergente* apresenta 1404.

3. Discussão

Como mencionado na introdução deste relatório, a presente pesquisa busca analisar os diálogos de dois romances *young adult* distópicos: *Divergente*, de Veronica Roth (2012), traduzido por Lucas Peterson e publicado pela Editora Rocco, e *A Seleção*, de Kiera Cass (2012), traduzido por Cristian Clemente e publicado pela Editora Seguinte. Mas, antes de começarmos nossa discussão, é importante conhecermos um pouco mais sobre as duas autoras, até para que possamos situá-las, ainda que de maneira superficial, no que diz respeito ao renome que possuem no mundo literário.

Veronica Roth é uma escritora norte-americana amplamente conhecida pela saga *Divergente*, a qual contém um total de quatro livros, publicados entre 2011 e 2013. Em decorrência do sucesso das obras, seu direito cinematográfico foi vendido em 2012, e a adaptação do primeiro livro chegou aos cinemas em

21 de março de 2014. Porém, além da saga *Divergente*, Roth também é autora best-seller do New York Times com *Chosen Ones*, a coleção de contos *The End and Other Beginnings* e a duologia *Crave a Marca*. Ela também é editora convidada do *The Best American Science Fiction and Fantasy* de 2021, uma coletânea de contos do editor John Joseph Adams. Vale dizer também que Veronica Roth foi indicada ao *Goodreads Choice Award* de 2011 e 2012, ganhando o *Goodreads Favorite Book* dois anos seguidos na categoria *Best Young Adult Fantasy & Science Fiction*.

Kiera Cass é também uma escritora norte-americana, autora de seis romances e sete novelas, entre os quais está a saga *A Seleção*, com cinco volumes publicados entre 2012 e 2016, seu maior sucesso até então. Cass alcançou diversas vezes o primeiro lugar na lista de mais vendidos do *New York Times*, mas a saga *A Seleção*, cuja adaptação havia sido anunciada pela *Netflix*, teve o projeto cancelado.

Diante disso podemos inferir, por mais que seja necessário realizar pesquisas mais cuidadosas a respeito, que nenhuma das autoras conta com alto prestígio literário, o qual seria *um* dos fatores que poderia contribuir para uma adesão maior a marcas de oralidade nas traduções de suas obras (os resultados compartilhados anteriormente de fato apontam para a falta dessas marcas). Apesar da popularidade dos dois romances em foco, eles não parecem receber atenção significativa da Academia, e nenhuma das escritoras possui prêmios literários amplamente reconhecidos.

3.1 Comparando as versões em inglês e português de *A Seleção* e *Divergente* e demais considerações

Antes que façamos comparações, é importante conhecermos um pouco sobre a história dos romances selecionados.

Em *A Seleção* temos uma sociedade distópica, cerca de 300 anos no futuro, em que os Estados Unidos da América passam a se chamar Illéa. Na nova sociedade formada, as pessoas estão divididas em oito castas, sendo a Um a casta da realeza e a Oito a casta dos mais desfavorecidos, como órfãos, sem-

teto ou desempregados. América Singer, nossa protagonista, é uma adolescente de 17 anos, pertencente, junto de grande parte de sua família, à casta Cinco, a qual reúne artistas, como pintores, cantores, escultores etc.

No contexto apresentado pela obra a mobilidade social é praticamente impossível. América, porém, tem essa oportunidade apresentada a ela. Ainda que contra a vontade, ela se inscreve na Seleção, uma competição em que 35 garotas, entre 16 e 20 anos, selecionadas de maneira supostamente aleatória, passam a viver junto da família real, em seu castelo, para que o príncipe Maxon, de 19 anos, possa escolher sua futura esposa. Isso, conseqüentemente, faz com que a escolhida se torne Um.

Dito isso, vejamos a tabela a seguir, na qual comparamos trechos de *A Seleção* no original em inglês com seus trechos correspondentes da tradução para o português brasileiro.

<i>The Selection</i>	<i>A Seleção</i>	Observações
<p>“If I’m so lovely, how come no one ever comes by to ask me out?”</p> <p>“Oh, they come by, but I shoo them away. My girls are too pretty to marry Fives. Kenna got a Four, and I’m sure you can do even better.”</p>	<p>– Se sou tão atraente, por que os meninos não me convidam <u>para</u> sair?</p> <p>– Ah, eles vêm convidar, mas eu espanto todos. Minhas filhas são bonitas demais para se casar com alguém da Cinco. Kenna conseguiu um Quatro, e <u>tenho certeza de que</u> você pode arranjar coisa melhor.</p>	<p>Nesta passagem temos América conversando com sua mãe.</p> <p>Podemos observar que a versão em inglês não só contém contrações verbais, que se assemelham à fala, mas também uma linguagem própria da oralidade, com <i>phrasal verbs</i>, dos quais se destaca “<i>shoo them away</i>”, o qual lembra uma onomatopeia.</p> <p>No português, o diálogo é bem menos fluido e mais contido, e há o uso de “para” em vez de “pra” e “certeza de que” em vez de “certeza que”.</p>
<p>“All I want is for you to enter. I just want you to try. And if you go, then</p>	<p>– Só quero que você participe, que tente. E, se for sorteada, vá para</p>	<p>Neste trecho, América está interagindo com Aspen, com quem tem</p>

<p>you go. And if you don't, then at least I won't have to beat myself up for holding you back."</p> <p>"But I don't love him, Aspen. I don't even like him. I don't even know him."</p> <p>"No one knows him. That's the thing, though, maybe you would like him."</p>	<p>o castelo. Se não for, pelo menos não vou sofrer por ter impedido você.</p> <p>– Mas, Aspen, eu não amo o príncipe. Não gosto dele. <u>Nem o conheço.</u></p> <p>– <u>Ninguém o conhece.</u> E esse é o ponto: talvez você goste dele.</p>	<p>um relacionamento amoroso no começo da narrativa.</p> <p>A versão em inglês, mais uma vez, não poupa o uso de contrações verbais que, combinadas com construções e léxicos mais simples, dão mais uma vez fluidez ao diálogo.</p> <p>Na versão em português, mais uma vez mais contida, temos, por outro lado, o uso de marcas padrão que não são utilizadas em conversas com pessoas com as quais temos intimidade (e mesmo em contextos mais formais tendem a não aparecer): o proclítico padrão.</p>
<p>"You okay?" I asked. My voice shocked her out of her trance. She sighed. "They want to dye my hair blond. They said it would look better with my skin tone. I'm just nervous, I guess." She gave me a tight smile, and I returned it. "You're Sosie, right?"</p>	<p>– Está tudo bem? – perguntei. Minha voz a tirou do transe. Ela suspirou.</p> <p>– Querem tingir meu cabelo de loiro. Disseram que ia combinar mais com meu tom de pele. Acho que só estou nervosa. Ela abriu um sorriso tenso, que retribuí.</p> <p>– Seu nome é Sosie, certo?</p>	<p>Neste momento, América já está no castelo e conversa com uma das outras garotas, que também disputa pela posição de princesa.</p> <p>Como podemos ver, no inglês as formas verbais contraídas permanecem independentemente da mudança de ambiente. E, mais do que isso, América diz "You okay?" ao dirigir-se a Sosie, suprimindo completamente o verbo da frase.</p> <p>No português, não há qualquer marca de oralidade.</p>

<p>“Ladies, if you don’t mind, one at a time I’ll be calling you over to meet with me. I’m sure you’re all eager to eat, as am I. So I won’t take up too much of your time. Do forgive me if I’m slow with names; there are quite a few of you.”</p>	<p>– Senhoritas, se não <u>lhes</u> <u>incomodar</u>, <u>chamarei</u> cada uma de vocês para me conhecer individualmente. <u>Estou certo de que estão com fome</u>, assim como eu, <u>de modo</u> que não <u>tomarei</u> muito do seu tempo. Por favor, <u>perdoem-me</u> se demorar para gravar seus nomes. É que há muitas de vocês.</p>	<p>Nesta passagem, observamos uma situação de formalidade, na qual Maxon dirige-se às concorrentes pela primeira vez para conhecê-las.</p> <p>Na versão em inglês, a formalidade do príncipe não fez com que a autora descartasse as contrações verbais. Além disso, Maxon não carrega excessivamente sua fala com um léxico solene. Muito pelo contrário, talvez haja até mesmo uma tentativa da parte dele de deixar as garotas mais à vontade com escolhas de léxico mais simples.</p> <p>No português, por outro lado, a formalidade envolve a fala de Maxon por completo. Ele faz uso de diversas marcas que seriam utilizadas por falantes apenas sob contextos de extremo monitoramento. E, mais do que isso, suas escolhas distanciam-no de suas ouvintes, colocando-o em outro patamar.</p>
<p>“Anyway, my oldest sister, Kenna, is married to a Four. She works in a factory now. My mom wants me to marry at least a Four, but I don’t want to have to stop singing. I love it too</p>	<p>– Não importa. Minha irmã mais velha, Kenna, é casada com um Quatro. Ela trabalha numa fábrica agora. Minha mãe quer que eu me case ao menos com um Quatro, mas não</p>	<p>Neste trecho, América conversa com Maxon a respeito de sua família.</p> <p>Aqui cabe observar, no português, além do que já vimos anteriormente, algumas marcas de</p>

<p>much. But I guess I'm a Three now. That's really weird. I think I'm going to try to stay in music if I can.</p> <p>"Kota is next. He's an artist. We don't see much of him these days. He did come to see me off, but that's about it. "Then there's me."</p>	<p>quero ser forçada a parar de cantar. Amo a música, mas agora sou uma Três. É estranho... Acho que vou tentar permanecer na música, se puder.</p> <p>E continuei falando.</p> <p>– Depois vem Kota. Ele é artista. <u>Não o temos visto</u> muito. Ele foi se despedir de mim, mas é só. Depois eu.</p>	<p>oralidade (aquelas do tipo mais aceitável entre os mais conservadores) na fala de América. Isso mostra que tais marcas não estão restritas ao ambiente familiar da protagonista. Elas estão presentes ao longo de toda a tradução.</p>
--	--	---

Feitas as comparações, façamos agora considerações gerais (confirmadas em alguns pontos acima) acerca da inclinação conservadora da tradução.

Apesar do contexto palaciano, em que as pessoas se comportariam de maneira mais formal, não acreditamos que esse tenha sido um aspecto decisivo na escolha do tradutor por utilizar a norma padrão para construir grande parte dos diálogos de *A Seleção*. Percebe-se, sim, que o proclítico padrão e as formas verbais sintéticas parecem ser evitados no contexto familiar da protagonista (mas ainda ocorrem) e que o “você”, o “te” e as formas verbais analíticas são mais recorrentes, mas não há ocorrência de uma quantidade significativa de marcas de oralidade, especialmente aquelas capazes de despertar julgamentos negativos. O máximo que podemos encontrar são o “te” e o “me” em próclise – sendo este último bastante comum também dentro do palácio. Reconhecemos, portanto, que o tradutor faz uma tentativa de diferenciar, ainda que timidamente, os discursos dos dois ambientes, mas suas escolhas não são ousadas e não tentam ir contra, ao menos não radicalmente, o que a norma padrão determina. Os diálogos continuam a ser formais.

Vale ressaltar, ainda, que as (poucas) marcas de oralidade encontradas em toda a narrativa não se restringem a espaços de maior descontração. Elas estão distribuídas por toda a obra, inclusive nos momentos em que América está no palácio. Então, mesmo que certas circunstâncias sem dúvida alguma reforcem o uso do discurso formal no castelo, no geral, o ambiente não é o aspecto decisivo para tal escolha.

Ademais, como vimos em nossa discussão acerca da verossimilhança, as marcas de oralidade do tipo fonética são muito comuns no inglês, e isso é o que podemos comprovar com os exemplos dados acima. Mesmo personagens pertencentes à realeza as utilizam. Percebe-se, assim, que o efeito de verossimilhança é nesse caso obtido com sucesso. No entanto, tanto os dados coletados quanto os exemplos selecionados não apontam para o mesmo no português. Poderíamos assumir que, não sendo as marcas de oralidade fonéticas muito utilizadas em nossa literatura, as marcas morfossintáticas e lexicais, empregadas pelos nossos escritores, poderiam aparecer em nossas traduções para trazer, de forma adaptada, as marcas de oralidade empregadas no inglês. Isso de fato acontece, mas apenas em algumas traduções: não é este o caso de *A Seleção*. As marcas de oralidade estão presentes, mas reiteramos: são poucas e nenhuma delas é estigmatizada e condenada por falantes mais conservadores.

Em *Divergente* também temos a representação de uma sociedade distópica, mais precisamente na cidade de Chicago, nos Estados Unidos, em uma época não especificada. Nessa sociedade as pessoas são divididas não em castas mas em facções, as quais representam, cada uma delas, uma virtude com a qual seus membros mais se identificariam. São elas: Abnegação, Amizade, Audácia, Franqueza e a Erudição.

Nesse contexto, acompanhamos Beatrice, de 16 anos, que nasceu na facção da Abnegação, mas que, depois de realizar o Teste de Aptidão, que mostraria qual das facções melhor corresponderia à sua personalidade, optou por passar a fazer parte da Audácia – ainda que seu teste tenha dado “inconclusivo”. Com essa decisão, Beatrice, que se “transforma” em Tris, passa por testes internos que têm o objetivo de determinar se ela faria realmente parte da facção, ou se se tornaria uma sem-facção. Nesse ambiente, Tris está rodeada de outros “iniciandos”, da mesma idade que ela, os quais também passam pelos mesmos testes.

Vejamos a tabela a seguir, na qual comparamos as versões em inglês e português da obra.

<i>Divergent</i>	<i>Divergente</i>	Observações
“Well, hello there.” She smiles. “Never	- Olha só quem está aqui! - Ela sorri. - Pensei	Nesta passagem, Tris reencontra a mulher

<p>thought I would see you again. Beatrice, is it?” “Tris, actually,” I say. “Do you work here?” “I do. I just took a break to administer the tests. Most of the time I’m here.” She taps her chin. “I recognize that name. You were the first jumper, weren’t you?” “Yes, I was.” “Well done.” “Thanks.” I touch the sketch of the bird. “Listen—I need to talk to you about...” I glance over at Will and Christina. I can’t corner Tori now; they’ll ask questions. “...something. Sometime.” “I am not sure that would be wise,” she says quietly. “I helped you as much as I could, and now you will have to go it alone.”</p>	<p>que nunca mais fosse <u>vê-la</u>. Beatrice, <u>não é?</u> - É Tris, na verdade - digo. - Você trabalha aqui? - Sim, trabalho. Tirei apenas alguns dias de folga para aplicar os testes. Mas passo a maior parte do tempo aqui. - Ela bate os dedos contra o queixo. - Reconheço seu nome. Você foi a primeira a pular, não foi? - Sim, fui. - Parabéns. - Obrigada. - Encosto a mão no desenho do pássaro. - <u>Escute</u>, preciso conversar com você sobre... - Olho para Will e para Christina. Não posso colocar Tori contra a parede agora; eles iriam fazer perguntas - ...uma coisa. Qualquer hora dessas. - Acho que isso não seria boa ideia - diz ela, em tom baixo. - Eu <u>a ajudei</u> da melhor maneira que pude, mas agora você <u>terá</u> que se virar sozinha.</p>	<p>responsável por aplicar seu teste de aptidão. Tori é tatuadora na facção da Audácia.</p> <p>Vemos que a versão em inglês é bastante fluida graças ao uso, especialmente, das formas verbais contraídas. Além disso, o vocabulário utilizado não é formal.</p> <p>Na versão em português, a única marca de oralidade utilizada é “olha”, que seria um imperativo no indicativo (dentro os usos de imperativo na forma indicativa em <i>Divergente</i>, “olha” é a mais frequente). No entanto, ainda que o léxico geral seja bastante corriqueiro, temos o imperativo sendo utilizado também na forma subjuntiva (“escute”), ocorrências de ênclise e próclise padrão, assim como “não é” em vez de simplesmente “né”.</p>
<p>“Ignore him,” Al says. “He’s an idiot, and if you don’t get angry, he’ll stop eventually.” “Yeah.” I touch my cheeks. They are still warm with an angry blush. I try to distract myself. “Did you talk to Will?” I ask quietly. “After...you know.” “Yeah. He’s fine. He</p>	<p>- <u>Ignore-o</u> - diz Al. - Ele é um idiota e, se você não se irritar, ele vai acabar desistindo de mexer com você. - É. - Eu encosto em minha bochecha. Elas ainda estão quentes e coradas de raiva. Tento me distrair. - Você conversou com o Will? - pergunto calmamente. -</p>	<p>Neste trecho, Tris está conversando com Al, um de seus colegas de treinamento, sobre Peter e sobre a luta de Al com Will, ambos outros de seus colegas.</p> <p>Na versão em inglês, podemos observar os mesmos pontos já citados, assim como na</p>

<p>isn't angry." Al sighs. "Now I'll always be remembered as the first guy who knocked someone out cold." "There are worse ways to be remembered. At least they won't antagonize you."</p>	<p>Depois da... bem, você sabe. - Conversei. Ele está bem. Não ficou bravo comigo. - Al suspira. - Agora eu <u>serei</u> sempre lembrado como o primeiro cara que apagou outro. - Há coisas piores <u>pelas quais</u> alguém pode ser lembrado por aqui. Pelo menos eles não vão hostilizar você.</p>	<p>versão em português, com tendência mais formal. Contudo, vale chamar atenção para o artigo "o" antes do nome próprio "Will", uma marca de oralidade utilizada sistematicamente nos diálogos de <i>Divergente</i>, a qual é comum em diversas partes do Brasil, com exceção do Nordeste.</p>
<p>"Maybe we should develop a more defensive strategy. Wait for them to come to us, then take them out," suggests Christina. "That's the sissy way out," Uriah says. "I vote we go all out. Hide the flag well enough that they can't find it."</p>	<p>- Talvez <u>devêssemos</u> desenvolver uma estratégia mais defensiva. Esperar que eles venham até nós e então acabar com eles - sugere Christina. - Essa é uma solução para os maricas - diz Uriah. - Por mim, <u>nós os atacamos</u> com tudo o que temos. É só esconder bem a bandeira para eles não conseguirem <u>encontrá-la</u>.</p>	<p>Neste momento, Tris e seus colegas estão jogando pega-bandeira. A versão em inglês, além das contrações verbais, apresenta construções simples, com vocabulário bastante coloquial e uso de dois verbos sem sujeito (que é de uso "obrigatório" na língua inglesa), em vez de "we wait" e "we hide". A versão em português, pelo contrário, mostra, em sua maioria, construções formais.</p>

Os dados nos mostram que, mais uma vez, a verossimilhança alcançada na versão em inglês não é reproduzida na versão em português. Comparada com *A Seleção*, *Divergente* apresenta uma quantidade ligeiramente maior de marcas de oralidade, fazendo com que a tradução continue a ser extremamente conservadora, apesar do ambiente ser dominado por pessoas bastante jovens, em sua grande maioria adolescentes. E, ao contrário do que acontece em *A Seleção*, em *Divergente*, o espaço principal em que se passa a narrativa não privilegia um uso formal da língua. Muito pelo contrário: a facção em foco

preza, pelo menos na superfície, pela coragem, ousadia, liberdade etc. Características que aparentemente não combinariam com pudor ou conservadorismo, a não ser que tivéssemos em mente o tipo de coragem própria das epopeias, nas quais a honra e grandeza do herói estariam, neste contexto, refletidos em uma linguagem mais rebuscada. Essa, contudo, é apenas uma hipótese que demandaria mais pesquisas para ser mais cuidadosamente investigada.

Comprova-se, a esta altura, tal como Itamar Even-Zohar (1990) e Gideon Toury (2012) já haviam notado, que o discurso tradutório não é neutro. Na língua de partida, neste caso a inglesa, a marca de oralidade é facilmente colocada. No português, como acabamos de confirmar depois de uma extensa discussão, isso não acontece.

Parece claro que não podemos considerar simplesmente a adoção ou não de marcas de oralidade nas traduções de acordo com o que foi feito no original. Precisamente como os autores já afirmaram, existem normas subjacentes ao fazer tradutório, que não são provenientes das obras propriamente ditas e que influenciam as decisões tomadas. O processo tradutório não é uma prática automática.

No momento em que é inserida em uma nova cultura, uma obra traduzida aciona vinculações importantes, as quais não podem ser ignoradas. Tais vinculações formam, sob a superfície, normas, sejam elas de teor mercadológico, social, de prestígio etc., que levam tradutores a tomar decisões (conscientemente ou não) a favor ou não, por exemplo, das marcas de oralidade. Algo que, por certo, muda de acordo com épocas, contextos, objetivos, concepções, entre outros fatores.

Tendo isso em mente, vejamos o que poderia estar influenciando externamente as escolhas de ambos os tradutores.

3.2 Possíveis condicionamentos externos: algumas hipóteses

Confirmamos que tanto a tradução dos diálogos ficcionais de *A Seleção* quanto a tradução dos de *Divergente* são formais e que, ao contrário do que o senso comum pode ter como certo, essa não foi uma decisão condicionada por

uma linguagem igualmente conservadora nas versões originais das obras. Mais do que isso, verificamos também que, ainda que os romances apresentem adolescentes como protagonistas, em um enredo composto em grande parte também por outros personagens adolescentes, não houve preocupação em criar diálogos verossímeis, os quais teriam mais proximidade com a fala real de pessoas dessa faixa etária.

Como vimos com Britto, os brasileiros não utilizam, em seu dia a dia, o português cultuado pelos manuais de gramática tradicional, e isso é, sem dúvida, algo ainda mais evidente em pessoas mais jovens, normalmente caracterizadas como aqueles que mais utilizam uma linguagem informal⁵ – algo que não é prontamente associado aos adultos.

O que poderia estar, portanto, condicionando a escolha dos tradutores senão o material contido nas próprias obras?

Itamar Even-Zohar (1990) e Gideon Toury (2012) consideram que as traduções ocupam uma posição variável dentro de um sistema literário, assim como social, em cada cultura, o qual está presente em um polissistema ainda maior, de modo a criar relações dinâmicas que determinam fortemente a maneira como o trabalho do tradutor é realizado. Essa afirmação se relaciona com o que foi comprovado por Amorim em suas pesquisas feitas até 2021: as marcas de oralidade estavam presentes em maior peso em obras de autores de renome, com elevado capital simbólico, independentemente de suas obras serem compostas ou não por adolescentes. Assim, vemos que, dependendo do autor traduzido e de sua posição em um sistema literário, as normas que determinam como será a tradução de suas obras serão diferentes.

Para que se possa compreender as normas que estariam influenciando o trabalho do tradutor, o pesquisador precisaria localizar a tradução no sistema da cultura-alvo, de modo a entender de que forma tal obra é considerada, e,

⁵ “A forma de falar dos jovens representa uma renovação para a língua. Ao afirmarem códigos, criarem novos termos, reciclarem os já existentes, enfim, modificarem o sistema, eles dão sentido a um novo modo de falar. E as causas desta mudança são sociais, como afirma Rector (1994: 36): “A fala dos jovens oscila entre a norma culta e a inculta e, normalmente, assume feição própria”. É o que Rector (1994: 101) caracteriza como “norma jovem” compatível com a “moda jovem” estabelecida entre os indivíduos sociais que, intencionalmente, adotam um linguajar descompromissado com as regras linguísticas previstas nas gramáticas” (OLIVEIRA, 2014: 11)

em seguida, colocar o texto-fonte e alvo lado a lado, a fim de identificar modificações entre ambos – etapas por nós já realizadas. Por fim, deveria reconstruir o processo de tradução, de um ponto de vista mais geral, para identificar normas subjacentes que regeram a produção – algo que logo concluiremos.

Vemos, com isso, que o objetivo é avaliar as circunstâncias sócio-históricas sob as quais o tradutor traduz e, assim, descobrir de que maneira isso tem influência sobre o texto produzido.

Em nosso caso, pudemos supor que os romances selecionados não possuem projeção relevante dentro dos estudos literários, mas são narrativas populares e bem recebidas pelo público em geral. Além disso, os tradutores, estando sujeitos a um filtro editorial, precisaram ceder a mecanismos de controle e decidiram por suprimir, neste caso, as marcas de oralidade presentes no original para que a obra estivesse de acordo com a poética dominante no sistema em questão: não o da alta literatura, mas o dos best-sellers de ficção de gênero, os quais contam com leitores de formação escolar heterogênea⁶. Isso significa que, dentre tais leitores, haveria aqueles com pouco ou nenhum contato com o conhecimento necessário para encarar a escrita, e por conseguinte a literatura, como um local de experimentação de linguagem e de tentativa de reprodução da realidade linguística diversa e rica de nosso país, a qual está acima de qualquer “erro” apontado pelas gramáticas normativas. Pelo contrário, a leitura é muitas vezes tida como local de preservação de um português mais próximo do padrão. Consequentemente, tudo aquilo que desvia da norma pode ser visto, talvez, por esse público, como algo negativo e, portanto, como um erro cometido por parte do tradutor/revisor/editora. Além disso, há também a possibilidade de que a própria editora preze por um cuidado maior sobre a linguagem por se sentir responsável por estes alunos em fase

⁶ Hipótese sugerida por Lauro M. Amorim no artigo “Capital simbólico, público leitor e a tradução de best-sellers: a questão da representação da variação linguística em *Androides sonham com ovelhas elétricas?*, de Philip K. Dick, e em *Star Wars: Provação*, de Troy Denning”: “O que se deduz [...] é que as traduções de obras literárias caracterizadas como best-sellers de alcance popular, mas não detentoras de capital estético-simbólico elevado, possam ter um público leitor mais heterogêneo, contando tanto com uma parcela ampla de leitores com escolaridade de nível fundamental e médio quanto com leitores com formação educacional superior”. (2021a: 196).

escolar de aprendizagem, os quais seriam o público principal das obras em questão.

Onde se encaixariam, por conseguinte, as obras *young adult* analisadas por Amorim (2022), destinadas ao grande público e que possuem marcas de oralidade? Segundo Amorim

Ocorre que, pela primeira vez, ao longo da série de pesquisas desenvolvidas até aqui, defrontamo-nos com dois autores que não desfrutam de elevado capital simbólico acadêmico, comparativamente aos autores analisados anteriormente, mas cujas obras apresentam-se com elevados índices de marcas de oralidade. É o caso de John Green, em *O Teorema Katherine*, e Jenny Han, em *O verão que mudou minha vida*. São duas obras intimamente conectadas à literatura *young adult*. Em vista disso, considera-se, assim, a hipótese inicial, a ser confirmada ou modificada com novas pesquisas, de que, nas traduções de best-sellers oriundos da chamada literatura *young adult*, a representação da variação linguística nos diálogos ficcionais poderia, em tese, ser mais favorecida, porque, por um lado, a presença de personagens adolescentes requereria uma adequação linguística para se atender a manutenção mínima do princípio de verossimilhança entre as falas de adolescentes e sua representatividade na escrita, e, por outro, porque o público-leitor de literatura *young adult* é, em grande medida, mas não exclusivamente, composto por adolescentes e jovens adultos. (2022: 18)

No entanto, o que agora podemos reforçar, e que já foi apontado por pesquisas não publicadas e orientadas por Amorim em 2017, é que uma obra ter como personagens principais adolescentes e ser destinada ao público jovem adulto não é o suficiente para que sua tradução seja não conservadora. Acreditamos que, no caso das obras de John Green, *O Teorema Katherine*, e Jenny Han, *O verão que mudou minha vida*, pelas narrativas se passarem no mundo atual e serem preenchidas por experiências sociais do dia a dia e por amizades e relacionamentos amorosos mais intensos – algo bem distante de uma realidade fantasiosa e bem mais próximo do leitor –, isso dificultaria seguir o padrão conservador das obras best-seller. Caso fosse feito, causaria muito estranhamento. Como dissemos, a linguagem informal está intimamente vinculada ao que significa ser adolescente, sendo assim, neste caso, torna-se possível optar por utilizar marcas de oralidade, porque o público leitor estaria mais aberto a aceitar tais escolhas quando produzidas por pessoas dessa faixa etária (até porque as marcas de oralidade estariam limitadas aos diálogos e não à narração).

No caso de *A Seleção e Divergente*, assim como das outras obras distópicas analisadas, o uso de uma linguagem formal pelos personagens adolescentes não causa tamanho estranhamento justamente por não haver uma identificação imediata por parte dos leitores. Acreditamos que, por se tratar de um mundo distópico, no qual adolescentes não levam uma vida condizente com a nossa realidade, o fato de falarem formalmente pode ser visto como sendo mais do que aceitável. Eles assumem posições de grande responsabilidade, lutam, lideram revoluções. O processo de amadurecimento acontece de maneira muito precoce, o que permite que o tema distópico seja considerado mais sério e distante de informalidades e, conseqüentemente, que as obras sigam as mesmas normas dos demais best-sellers. É possível, portanto, traduzi-los de acordo com o que o público normalmente espera. Não haveria necessidade de se comprometer ao abrir exceções para marcas de oralidade.

Considerações Finais

Podemos concluir que os avanços conquistados pelos estudos sociolinguísticos, apesar de suas inúmeras contribuições, ainda não atingem a população brasileira em sua totalidade, a qual, por mais que não faça uso, em seu dia a dia, da linguagem cultuada pela norma padrão, acredita que o ambiente da escrita é limitado a regras formais. Essa mentalidade sem dúvida alguma afeta, salvo algumas exceções, a maneira pela qual as traduções realizadas para o português brasileiro são realizadas, em especial a dos best-sellers.

Como foi possível verificar até o momento, as traduções de obras da literatura *young adult* de **tema distópico** parecem seguir o padrão conservador, não se preocupando com o efeito de verossimilhança na recriação de marcas de oralidade. Contudo, como vimos, o mesmo não acontece em todas as narrativas pertencentes a esse tipo de literatura. Logo, podemos levantar a hipótese, visto que os romances *young adult* de John Green e Jenny Han apresentam alta adesão a marcas de oralidade, de que o tema poderia influenciar fortemente na aceitabilidade e, portanto, no emprego (ou não emprego) de um discurso fora do padrão. *O Teorema Katherine* e *O verão que mudou minha vida* são

obras que envolvem relacionamentos amorosos entre adolescentes em um contexto não só atual mas também de maior intimidade e descontração. Em *A Seleção* e *Divergente*, ainda que também tenhamos protagonistas adolescentes, eles estão inseridos em circunstâncias de maior seriedade e distanciamento das vivências de uma pessoa comum. Neste caso um falar pouco verossímil não causa estranhamento, visto que o leitor é incapaz de se identificar diretamente com as personagens. Algo que possibilita, portanto, a preservação de normas tradicionais da língua.

Este trabalho e os resultados nele obtidos ajudaram a contribuir com as pesquisas que têm sido feitas até o momento por Amorim e suas orientandas anteriores, Pratas (2017), Pereira (2017) e Romero (2017) as quais se dedicaram à análise das obras distópicas *Rainha Vermelha*, *Maze Runner* e *A Esperança*. Os dados observados também indicaram para o padrão mais conservador, com poucas marcas de oralidades, em best-sellers desse tema. Mais pesquisas, contudo, deverão ser feitas no que diz respeito às marcas de oralidade em best-sellers *young adult* voltados para a temática amorosa, com relacionamentos mais íntimos, questões próximas do dia a dia e opostos a realidades fantasiosas.

Os estudos realizados mostram, em suma, que ainda há um longo caminho a ser percorrido até que o tradutor brasileiro possa ter mais liberdade diante de suas escolhas e até que a língua portuguesa não seja mais intocável e inalcançável, tal nos evidenciou tão bem Paulo Henriques Britto.

Referências

- AMORIM, L. M. A variação linguística em traduções de alta literatura e de best-sellers de ficção popular. *TradTerm*, v.31, São Paulo, 2018a: 136-163. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/150088/148004>
- _____. Contrastando marcas de oralidade em traduções de “alta literatura” e de “best-sellers de ficção popular”: Ernest Hemingway e Agatha Christie. *Belas Infiéis*, v.7, Brasília, 2018b: 59-90. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfiéis/article/view/12460/10886>
- _____. Capital simbólico, público leitor e a tradução de best-sellers: a questão da representação da variação linguística em *Andróides* sonham com

- ovelhas elétricas?, de Philip K. Dick, e em *Star Wars: Provação*, de Troy Denning. *Tradução em Revista*, v.31, Rio de Janeiro, 2021a: 130-207. Disponível em: <https://doi.org/10.17771/PUCRio.TradRev.54912>
- _____. Shirley Jackson, Kazuo Ishiguro e o público leitor geek: aspectos condicionantes de marcas de oralidade em traduções de ficção de gênero e de ficção literária. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, v.60, n. 2, Campinas, 2021b: 550-565. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/010318139875611820210421>
- _____. Um Balanço acerca das Pesquisas sobre Marcas de Oralidade em Traduções de Ficções Literárias e de Best-Sellers de Ficção de Gênero e Novas Análises de Traduções da Literatura Young Adult. *Belas Infiéis*, v.11, Brasília, 2022: 01-24. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfiéis/article/view/38930/33649>
- BAGNO, M. *Não é errado falar assim! Em defesa do português brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2009 [2008].
- BRITTO, P. H. *A Tradução Literária*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021 [2012].
- CAMPOS, P. H. F.; LIMA, R. C. P. Capital simbólico, representações sociais, grupos e o campo do reconhecimento. *Cadernos de Pesquisa*, v. 48, n. 167, São Paulo, 2018: 100-127. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/198053144283>
- CART, M. *The value of Young Adult Literature*. The Young Adult Library Services Association (YALSA). Chicago, 2008.
- CARVALHO, C. A. *A tradução para legendas: dos polissistemas à singularidade do tradutor*. Dissertação de Mestrado, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2005.
- CASS, Kiera. *A Seleção*. 1. ed. São Paulo: Editora Seguinte, 2012.
- EVEN-ZOHAR, I. Polysystem studies. *Poetics Today*. Durham: Duke University Press, v.11, n.1, 1990.
- MARTINS, M. A. P. As contribuições de André Lefevere e Lawrence Venuti para a teoria da tradução. *Cadernos de Letras (UFRJ)*, n. 27, Rio de Janeiro, 2010: 59-72.
- OLIVEIRA, F. A. de. Linguagem atrevida: uma análise da apropriação pela mídia do modo de falar adolescente como forma de atrair audiência/leitura. *Migulim-Revista Eletrônica do Netlli*, v. 2, n. 1, Crato, abr. 2013: 120-138. Disponível em: <https://doi.org/10.47295/mgren.v2i1.416>
- PEREIRA, G. M. L. Marcas de oralidade em traduções de best-sellers para o público adulto e para o público juvenil: O símbolo perdido, de D. Brown,

e A esperança, de S. Collins, 2017 [Relatório de iniciação científica não publicado].

PRATAS, J. S. Marcas de oralidade em traduções de best-sellers para o público adulto e para o público juvenil: Marley e Eu, de, e A Rainha Vermelha, de Victorya Averyard, 2017. [Relatório de iniciação científica não publicado].

ROMERO, L. R. Marcas de oralidade em traduções de best-sellers para o público adulto e para o público juvenil: Recomeço, de D. Steel, e Maze Runner, de J. Dashner, 2017 [Relatório de iniciação científica não publicado].

ROTH, Veronica. *Divergente*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2012.

TOURY, G. *Descriptive Translation Studies - and beyond*. 2. ed. Amsterdam: John Benjamins, 2012.