UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

FACULDADE DE LETRAS

PARA ALÉM DA DIVERGÊNCIA:

o papel da literatura juvenil traduzida no polissistema literário brasileiro

Natália Regina da Silva

JUIZ DE FORA

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

FACULDADE DE LETRAS

PARA ALÉM DA DIVERGÊNCIA:

o papel da literatura juvenil traduzida no polissistema literário brasileiro

Monografia submetida ao Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Bacharel em Letras: Ênfase em Tradução – Inglês, elaborada sob a orientação da Profa. Dra. Sandra Aparecida Faria de Almeida.

JUIZ DE FORA
2016

BANCA EXAMINADORA

_____

Profa. Dra. Sandra Aparecida Faria de Almeida (Orientadora)

Universidade Federal de Juiz de Fora

_____

Profa. Dra. Patrícia Fabiane Amaral da Cunha Lacerda

Universidade Federal de Juiz de Fora

_____

Prof. Dr. Luiz Fernando Matos Rocha

Universidade Federal de Juiz de Fora

Data da defesa: 19/04/2016

Nota: _____

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família por acreditar em mim e por sempre colocar a mim e a minha irmã acima de tudo; aos meus pais, por todos os gibis da Turma da Mônica com os quais me presenteavam na infância e alimentavam meu amor pela leitura; à minha irmã, pela paciência e pelas diferenças de personalidade que tanto contribuem para o meu crescimento pessoal. À minha orientadora Sandra Faria de Almeida, pelo apoio, empenho e compreensão constantes, e, principalmente, por sempre me incentivar a ir adiante. À profa. Patrícia Fabiane, por encorajar a produção deste trabalho desde sua ideia inicial. À Editora Rocco na pessoa de Larissa Gomes e ao tradutor Lucas Peterson, pela gentil contribuição. Aos meus amigos queridos, por tornarem a jornada acadêmica e a vida mais leves e felizes. A todos os personagens fictícios que, de alguma forma, me fizeram enxergar o mundo com outros olhos.

Dedico este trabalho às minhas avós, Josefa e Arlete, sinônimos de força, dedicação e humildade.

Como invejo os que escrevem romances, que os começam, e os fazem, e os acabam! Sei imaginá-los, capítulo a capítulo, por vezes com as frases do diálogo e as que estão entre o diálogo, mas não saberia dizer no papel esses sonhos de escrever, □

FERNANDO PESSOA

RESUMO

Esta monografia de conclusão do curso de Bacharelado em Letras: Ênfase em Tradução – Inglês, da Universidade Federal de Juiz de Fora, tem como objetivo discutir aspectos teóricos e práticos da tradução de literatura juvenil no Brasil, levando em consideração as demandas do mercado deste tão crescente gênero literário e sua relação direta com o processo tradutório e as escolhas feitas por parte do tradutor durante seu trabalho. Primeiramente, situamos a tradução e produção de literatura infantil no contexto brasileiro e discorreremos sobre sua recente separação da literatura juvenil, a qual também apresenta subdivisões e desmembramentos. Dentro dessa perspectiva, tecemos comentários acerca do polissistema literário brasileiro, com base na teoria de Itamar Even-Zohar (1990 [1978]), levando em consideração o subgênero distopia e a maneira pela qual os conceitos de manipulação (HERMANS, 1985) e patronagem (LEFEVERE, 1992b) se relacionam com possíveis mudanças de posição dentro desse polissistema, uma vez que temos como objetivo situar a tradução de obras distópicas no polissistema literário atual, relacionando o contexto sócio-político-ideológico da cultura de chegada às escolhas tradutórias realizadas pelo tradutor. Por fim, avaliaremos qualitativamente trechos retirados dos três volumes da trilogia distópica *Divergent*, de Veronica Roth, a fim de avaliar o papel do tradutor no processo tradutório, inserido no polissistema literário e, assim, sujeito às pressões deste, sem, no entanto, perder de vista suas escolhas éticas. Nesse sentido, optamos por realizar uma breve análise das tendências deformadoras da letra próprias de tradução de prosa literária, tal como proposto por Antoine Berman (2013 [1985]).

PALAVRAS-CHAVE: Polissistema literário. Literatura juvenil. Distopia. Manipulação. Patronagem. Tendências deformadoras da letra.

ABSTRACT

This monograph is the result of a research carried out within the Bachelor's Degree Course in English Translation from and into Portuguese of the Federal University of Juiz de Fora and is aimed at discussing some theoretical and practical aspects of juvenile literature in Brazil, considering the increasing market demands for this literary genre and its close relation with the translation process in regard to translator's choices. Firstly, we outline the translation and production of children's literature in the Brazilian context and highlight the recent outgrowth of juvenile literature, which also presents subgenres and developments. Secondly, we focus on the Brazilian literary polysystem, bearing in mind Itamar Even-Zohar's Polysystem Theory (1990 [1978]) and analyzing the position of dystopia within this framework, which also involves the concepts of manipulation (HERMANS, 1985) and patronage (LEFEVERE, 1992b). Finally, we carry out a qualitative analysis of some selected passages of the three translated books comprising the trilogy *Divergent*, by Veronica Roth, based on Antoine Berman's (2013 [1985]) approach to deforming tendencies in prose translation. We then reflect upon the translator's choices during this process, considering his role in the literary system, possibly pressed by his cultural polysystem, but at the same time aware of his ethical choices.

KEYWORDS: Polysystem Theory. Juvenile literature. Dystopia. Manipulation. Patronage. Deforming tendencies.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....10

CAPÍTULO 1 – O desenvolvimento da literatura infantojuvenil no contexto brasileiro.....13

1.1. Os primeiros passos da literatura infantil no Brasil 13

1.2. O contexto de produção da literatura infantil no Brasil 15

1.3. A dissociação entre literatura infantil e juvenil nos dias atuais 17

1.4. Síntese do capítulo 21

CAPÍTULO 2 – A literatura juvenil em destaque: um olhar sobre o polissistema literário juvenil face à manipulação e à patronagem.....23

2.1. Procedimentos de análise 23

2.1.1 Objetivos gerais e específicos 23

2.1.2 Hipóteses 24

2.2. O fortalecimento da literatura juvenil como gênero literário através de sagas e trilogias: mercado, produção e consumo 25

2.3. A tradução de literatura juvenil e sua influência na posição do gênero dentro do polissistema literário brasileiro: evidências de manipulação e patronagem 31

2.4. Síntese do capítulo 40

CAPÍTULO 3 – As escolhas tradutórias face ao polissistema literário: uma análise da trilogia "Divergente".....43

3.1. A proposta de Berman para a tradução 44

3.1.1. O conceito de letra 44

3.1.2. As tendências deformadoras da letra 45

3.2. Análise de trechos de “Divergente”, “Insurgente” e “Convergente” 49

3.2.1. A destruição dos sistematismos 49

3.2.2. A destruição das redes subjacentes 55

3.2.3. A clarificação, o alongamento e a racionalização 61

3.2.4. O empobrecimento qualitativo 70

3.3. Síntese do capítulo 73

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....76

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....80

ANEXOS

Anexo 1: Resumo do primeiro volume da trilogia – Divergente.....84

Anexo 2: Resumo do segundo volume da trilogia – Insurgente.....87

Anexo 3: Resumo do terceiro volume da trilogia – Convergente.....90

Anexo 4: Entrevista com Larissa Helena Gomes, representante do selo editorial “Fantástica Rocco”.....94

Anexo 5: Entrevista com Lucas Formaggini Peterson, tradutor da trilogia “Divergente” para o português brasileiro.....98

INTRODUÇÃO

Sabemos que a literatura infantil tem sido abordada sob os mais diversos pontos de vista tanto em uma perspectiva crítica quanto acadêmica, mas percebe-se, por outro lado, que a literatura juvenil propriamente dita, talvez por vir se tornando um segmento cada vez mais independente da literatura infantil, não tem recebido tamanha atenção no que diz respeito a reflexões mais profundas e minuciosas. Tendo em vista a importância desse gênero literário no mercado brasileiro nos dias de hoje e a crescente entrada de obras estrangeiras voltadas para o público juvenil no Brasil, julgamos pertinente a realização de um trabalho que contemple as particularidades da tradução de literatura juvenil para o português brasileiro. Notamos que, pelo fato de a literatura juvenil, sobretudo de ficção científica, ser produzida ainda de maneira muito tímida por autores nacionais, as obras estrangeiras de tal gênero e suas principais vertentes têm se tornado cada vez mais presentes na rotina do público jovem brasileiro.

Diante disso, esta monografia de conclusão do Bacharelado em Letras – Ênfase em Tradução: Inglês, da Universidade Federal de Juiz de Fora, tem por finalidade oferecer subsídios à argumentação de como determinadas particularidades do mercado de tradução de obras da literatura juvenil, em especial do subgênero distopia, podem estar diretamente relacionadas aos processos de manipulação e patronagem, o que pode, ainda, tornar o texto traduzido mais suscetível de ter sua posição dentro do polissistema literário nacional alterada.

No primeiro capítulo, apresentaremos a literatura infantojuvenil desde seu contexto de surgimento no Brasil, para, então, nos determos mais especificamente na literatura juvenil como gênero isolado e voltado para um público mais maduro em relação àquele da chamada literatura infantojuvenil. Utilizaremos informações retiradas do trabalho de conclusão de curso do Bacharelado em Letras da UFJF, de Clara Peron

da Silva, intitulado “A Literatura Infantil em Tradução: Especificidades da Tradução de Livros da Série *Mr. Men e Little Miss*, de Roger Hargreaves, para o Português do Brasil” (2009), e dos livros “A Literatura Infantil: Visão Histórica e Crítica” (1985), da autora Bárbara Vasconcelos de Carvalho, e “Panorama histórico da literatura infantil/juvenil” (1991 [1984]), escrito pela professora titular de literatura portuguesa e de literatura infantil e juvenil da Universidade de São Paulo, Nelly Novaes Coelho. Abordaremos, ainda, a dissociação entre literatura infantil e literatura juvenil e os muitos desmembramentos advindos desta última, e também as diferenças de público-alvo.

No segundo capítulo, apresentaremos os procedimentos de análise adotados para o estudo e, em seguida, discorreremos brevemente sobre a forte presença de livros traduzidos de literatura juvenil no mercado literário nacional, sobretudo de ficção, e apresentaremos características pontuais do subgênero distopia. Apresentaremos, também, alguns dados quantitativos referentes à produção e às vendas do setor editorial brasileiro, retirados de sites de organizações e instituições especializadas no assunto bem como de reportagens, impressas e online, de revistas e periódicos especializados no assunto. Por fim, trataremos do polissistema literário, como formulado por Even-Zohar (1990 [1978]), a fim de traçarmos uma relação entre o conceito de manipulação de Hermans (1985) e a prática de patronagem, tal como explicitada por Lefevere (1992b), e suas interferências no processo tradutório de uma obra, o que pode levar a uma possível alteração da posição da literatura juvenil dentro do polissistema.

No terceiro e último capítulo, apresentaremos o conceito de letra tal como defendido por Berman (2013 [1985]) e explicitaremos as treze tendências deformadoras da letra propostas pelo autor, uma vez que pautaremos nossas análises em algumas dessas tendências. Lidaremos com a análise qualitativa do *corpus* selecionado, que é constituído de dezessete trechos retirados dos três volumes da trilogia distópica *Divergent*, da autora norte-americana Veronica Roth, composta pelos livros intitulados *Divergent* (2011), *Insurgent* (2012) e *Allegiant* (2013), todos traduzidos para o português brasileiro por Lucas Formaggini Peterson respectivamente como “Divergente” (2012), “Insurgente” (2013) e “Convergente” (2014), e publicados exclusivamente pela Editora Rocco.

Esperamos que esse trabalho não só proporcione novos caminhos para mais pesquisas relacionadas à tradução de literatura juvenil e suas particularidades, mas também contribua para o entendimento das forças que interagem no interior do polissistema literário de uma determinada cultura e que norteiam o fazer tradutório.

CAPÍTULO 1

O desenvolvimento da literatura infantojuvenil no contexto brasileiro

Neste capítulo, trataremos do surgimento e fortalecimento da literatura infantojuvenil no Brasil através de um breve panorama histórico, a fim de situar os primeiros passos da tradução e da produção de obras infantis no contexto brasileiro. Para isso, utilizaremos a monografia de Clara Peron da Silva, intitulada "A Literatura Infantil em Tradução: Especificidades da Tradução de Livros da Série *Mr. Men e Little Miss*, de Roger Hargreaves, para o Português do Brasil", defendida no âmbito do Bacharelado em Letras/Tradução-Inglês da UFJF em 2009; o livro "A Literatura Infantil: Visão Histórica e Crítica" (1985), da autora Bárbara Vasconcelos de Carvalho; e algumas reflexões retiradas do livro "Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil" (1991 [1984]), de Nelly Novaes Coelho.

Além disso, discorreremos acerca da dissociação entre a literatura infantil e a literatura juvenil nos dias atuais, e o tratamento dado a cada uma delas a partir dessa separação, seja pela faixa etária, pelas características do público-alvo ou pelas temáticas abordadas.

1.1. Os primeiros passos da literatura infantil no Brasil

Sabe-se que a instituição escolar e a formação de professores não faziam parte da realidade brasileira até o início do século XIX. Segundo Laura Constancia Sandroni (*apud* SILVA, 2009), nos tempos de colônia, o ensino no Brasil estava concentrado nas mãos dos educadores estrangeiros, que, em sua maioria, preferiam utilizar livros de

literatura nas línguas de origem. Esse é um fator importante que deve ser levado em conta no atraso da formação de uma literatura infantil nacional.

Foi com a chegada da Família Real e de D. João VI que a educação passou a ganhar atenção especial, o que proporcionou o surgimento das primeiras escolas no país. Como aborda Carvalho (1985), além da criação de colégios particulares e da garantia de instrução primária gratuita a todos, houve também a instituição da imprensa, o que não só possibilitou a circulação de jornais, como também incentivou o surgimento de jornais infantojuvenis, o primeiro deles tendo surgido em Salvador em 1831, intitulado "O Adolescente". Nas palavras de Carvalho:

> A Literatura Infantil, no Brasil, é antecedida por uma intensa atividade representada pelo jornalismo e por traduções, o que nos permite admiti-la como a primeira fase da Literatura Infantil, num período preparatório, de amadurecimento. (CARVALHO, 1985, p. 126).

As traduções e adaptações também desempenharam importante papel nesse "período de amadurecimento" da literatura infantil brasileira, já que, com a vinda de D. João VI, o ensino passou a ser visto como um meio de ascensão social, configurando "um momento próprio para o surgimento de um mercado leitor que justificasse a importação de livros numa primeira fase, seguida de uma produção nacional" (SANDRONI *apud* SILVA, 2009, p. 25).

O primeiro livro para crianças, "Contos da Carochinha", de autoria de Alberto Figueiredo Pimentel, foi publicado em 1894 e continha 61 contos populares traduzidos e adaptados por ele de contos de outros países, incluindo contos de nomes como Perrault, Grimm e Andersen. Dois anos mais tarde, Pimentel lançou seu segundo livro infantil, intitulado "Histórias da Baratinha" (1896), além de dedicar-se também à poesia, com uma coletânea contida em "Álbum das Crianças", por exemplo, e ao teatro. Uma característica interessante desse escritor é que, segundo Carvalho (1985), as temáticas de muitos de seus textos eram buscadas na tradição popular. Outros livros para crianças se seguiram aos supracitados, "e esboça-se entre nós uma Literatura Infantil, pois até então nada havia de nosso nesse gênero" (CARVALHO, 1985, p. 128).

A autora menciona, ainda, Arnaldo de Oliveira Barreto como o tradutor mais notável dos autores internacionais para a literatura infantil brasileira, lançando a primeira tradução de "O Patinho Feio", do escritor dinamarquês Andersen, em 1915. Essa tradução "assinala um passo decisivo do gênero, com a apresentação e a divulgação do maior poeta da Literatura Infanto-Juvenil, que é Andersen" (CARVALHO, 1985, p. 129).

Na próxima seção, trataremos mais a fundo da produção de obras da literatura infantojuvenil no Brasil, situando Monteiro Lobato e sua importância nesse processo, quando surgiu, no século XX, uma maior preocupação com a produção literária nacional.

1.2. O contexto de produção da literatura infantil no Brasil

De acordo com Sandroni (*apud* SILVA, 2009), uma nova fase na literatura infantil brasileira foi inaugurada no século XX com Monteiro Lobato, que em 1920 publicou "A menina do nariz arrebitado", no qual personagens de contos de fadas já conhecidos foram trazidos para temas atuais à sua época. Foi através de Lobato, em seu trabalho tanto de tradutor quanto de editor, que grandes nomes da literatura internacional chegaram ao Brasil em língua portuguesa. Como explica Silva:

> [...] a tradução teve importância fundamental na expansão do gênero literário infanto-juvenil, uma vez que as primeiras obras infantis nacionais eram traduções de contos, mitos e histórias estrangeiras, que formavam o cânone literário infanto-juvenil, e posteriormente, impulsionaram o surgimento de uma tradição de literatura infanto-juvenil nacional, forjada inicialmente nos modelos exteriores, mas apresentando temas e cores locais. (SILVA, 2009, p. 26-27).

Podemos perceber, dessa maneira, que Lobato, com suas traduções e adaptações, foi o maior precursor de uma literatura infantojuvenil nacional, introduzindo, por meio de suas atividades, temas e personagens estrangeiros no país. No entanto, é preciso ter

em mente que “o objetivo de Lobato não era o de substituir a cultura nacional pela estrangeira, mas o de fortalecer a primeira por meio das novidades provenientes da segunda.” (CAMPOS *apud* SILVA, 2009, p. 31). A percepção da autora Rita Ghesquiere, em seu artigo *Why Does Children’s Literature Need Translations?* (2006), vai ao encontro desse objetivo de Lobato, já que, nas palavras dela, “a tradução foi e continua um meio de compartilhar criatividade, novas ideias e modelos literários” (GHESQUIERE *apud* SILVA, 2009, p. 32).

Ademais, a tradução de obras infantis estrangeiras funcionou como estímulo para que nossos escritores, confrontados com a produção literária de outras culturas, começassem a produzir em língua portuguesa. O século XX viu a produção literária para crianças entrar em cena no Brasil através de autores como Érico Veríssimo (autor de “As Aventuras do Avião Vermelho”; “O Urso que Tinha Música na Barriga”; “O Elefante Basílio” etc.), Cecília Meireles (autora do livro de poesias infantis “Ou Isto ou Aquilo”), Vinícius de Moraes (autor de “A Arca de Noé”), entre muitos outros. O próprio Monteiro Lobato, já mencionado anteriormente, figura entre os grandes nomes a serem destacados pela evolução da produção nacional, principalmente levando em consideração aquilo que sua temática trazia: “o sentimento de nacionalidade, de brasilidade, sempre presente e marcante em toda a obra” (CARVALHO, 1985, p. 135)

As obras de Lobato, de acordo com Carvalho, além de serem muito ricas, abrangentes e originais, apresentam personagens codificadoras e temas que aguçam a curiosidade científica e lúdica das crianças ao fazerem o plano da realidade e o plano da fantasia coexistir e dialogar entre si, sem, no entanto, deixar suas especificidades de lado. A partir dessa relação entre fantasia e realidade, pode-se dizer que a obra lobatiana é construída em um universo bipolar, percorrendo, assim, a seguinte trajetória: “a realidade como premissa, a fantasia como meio, a verdade como fim, para atingir o bem supremo, que é a liberdade” (CARVALHO, 1985, p. 139). Tomando como exemplo a famosa obra lobatiana “Sítio do Pica-pau Amarelo”, suas personagens, codificadoras e questionadoras, se aventuram não só no tempo mítico, mas também no tempo histórico, ao passo que vivem a realidade de seu país naquela época. Isso mostra que o real e o lúdico são mantidos ao longo da obra, e confere um caráter didático a ela, assim como acontece com as outras obras de Lobato.

Para Nelly Novaes Coelho, essa fusão do real e do maravilhoso em uma única realidade foi um fator decisivo no grande sucesso alcançado pelo autor entre os pequenos leitores, uma vez que "eles se sentiam identificados com as situações narradas; sentiam-se à vontade dentro de uma situação *familiar* e *afetiva*, que era subitamente penetrada pelo *maravilhoso* ou pelo *mágico*, com a mais absoluta naturalidade" (COELHO, 1991 [1984], p. 227). Lobato, com isso, abriu um novo espaço para a crítica social, através do humor, ao abolir a lógica tradicional. Além disso, Coelho aponta o fato de que essa fusão do plano real e do plano fantasioso aproxima Lobato do escritor inglês Lewis Carroll, que utilizara esse mesmo recurso em sua obra "Alice no País das Maravilhas", de 1865.

Carvalho (1985) delimita, por questões metodológicas, duas faixas na obra lobatiana que separam as histórias infantis das histórias juvenis por meio da faixa etária, embora destaque que todos os leitores das obras de Lobato, independente da idade, são levados a ter contato com o período da infância. Essas duas faixas propostas pela autora são assim distinguidas: "Reinações de Narizinho" é uma obra voltada para um público de até sete anos; as demais obras são voltadas para um público de oito anos em diante. Aqui já se evidencia que as obras de Lobato abriam caminho para uma dissociação entre literatura infantil e literatura juvenil no Brasil, que será abordada na próxima seção. Discutiremos sobre o desmembramento da literatura infantojuvenil e suas ramificações de acordo com as fontes pesquisadas, embora nem sempre haja um consenso entre os estudiosos no que diz respeito à temática e às faixas etárias atribuídas a elas.

.

1.3. A dissociação entre literatura infantil e juvenil nos dias atuais

Como vimos acima, as obras de Monteiro Lobato há muito já eram passíveis de serem desmembradas de acordo com a faixa etária do público leitor, como foi apontado por Carvalho (1985).

Mais recentemente, Elvira Aguilera, no artigo *The Translation of Proper Names in Children's Literature* (2008), ao discorrer sobre os efeitos da presença de elementos estrangeiros e nomes próprios em textos infantis, defende que um importante parâmetro

a ser estabelecido em relação à literatura infantil é a idade, de forma a alcançar o processo tradutório com mais precisão e sucesso. A classificação que ela propõe é, então, dividida em três fases: a primeira abrange crianças em seu estágio inicial de leitura, de 0 a 6 anos de idade; a segunda abrange crianças já capazes de ler e escrever, indo dos 6 anos à adolescência; e a terceira fase abrange adolescentes e jovens. Segundo Aguilera, o grau de desenvolvimento de capacidades intelectivas é o que difere essas três fases, já que essas capacidades são necessárias para tornar o leitor apto a interpretar os fatos apresentados em um texto.

Há, ainda, a possibilidade de desmembrar o público jovem levando em consideração as diversas características que refletem momentos de crise de identidade vividos por esses leitores. Um exemplo disso é apresentado numa reportagem online do jornal Folha de S. Paulo (2013), escrita pela colunista Raquel Cozer, que sugere as seguintes subdivisões da literatura juvenil: a chamada literatura infantojuvenil tem um público-alvo que vai dos 8 aos 12 anos de idade, e os livros que são encaixados nessa categoria apresentam "tramas mais simples, acessíveis também a crianças, mas não isentas de ironia"; a literatura *young adult* ("YA"), termo bastante usado nos países de língua inglesa, atende um público "jovem adulto", como o próprio nome sugere, que vai dos 13 aos 18 anos, fase em que os "jovens lidam com questões como identidade, depressão e sociedade"; a literatura intitulada *new adult*, literalmente "adulto novo", está voltada para uma faixa etária que vai dos 18 aos 25 anos, e os livros dessa categoria trazem "tramas realistas, que abordam sexo, primeiro emprego, início da faculdade"; e, por fim, a literatura denominada *crossover*, que indica um "cruzamento", pois abrange não só todos os leitores acima descritos, como também leitores mais velhos, e, segundo a Folha de S. Paulo (2013), essa literatura varia de "séries de fantasia a obras realistas e engraçadinhas". A reportagem traz, ainda, a visão de João Luís Ceccantini, professor da Unesp e especialista em literatura infantojuvenil. Para ele, o gênero juvenil ganhou força nos anos 50, época em que foi publicado o livro "O Apanhador no Campo de Centeio" (1951), de J.D. Salinger. Antes, a literatura no Brasil passava apenas dos livros infantis para os clássicos adultos. Ceccantini faz, ainda, referência ao fenômeno mundial que é "Harry Potter", uma vez que "surgiu com ele um leitor que se formou na literatura transmidiática, que chega aos cinemas e aos games" (CECCANTINI *apud* COZER, 2013, p. 1).

Embora a precisão no que diz respeito a qual faixa etária cada uma dessas subdivisões contemple seja relativa, é evidente que a literatura infantojuvenil tem passado por diversas mudanças no que diz respeito à adequação das tramas a uma "classificação indicativa" dos livros, como acontece também com filmes e séries de televisão. As livrarias, as editoras e até mesmo os próprios autores têm dificuldade quando o assunto é definir o público leitor de uma determinada obra. Segundo a Folha de S. Paulo (2013), Jorge Oakim, editor da Intrínseca, utiliza o termo "*crossover*" para definir a maioria das obras para jovens e adultos. Oakim comenta que Marcus Zusak, autor do livro "A Menina que Roubava Livros" (2007), ficou irritado quando o livro foi publicado nos Estados Unidos como sendo um livro voltado para jovens, uma vez que o mesmo atraía leitores de até 70 anos.

Para Larissa Helena Gomes, representante do selo "Fantástica Rocco", da Editora Rocco, muitas editoras enfrentam dificuldades na hora de se posicionar em relação a essas categorias, uma vez que se pode seguir tanto a escala nacional quanto a norte-americana, mas que é natural que os parâmetros de distinção americanos prevaleçam no Brasil, visto que a maior parte dos livros do mercado vem dos Estados Unidos. Segundo ela, a nova categorização que tem sido seguida "passa a considerar YA ou jovens adultos todos os leitores jovens que entram na adolescência, eliminando as categorias intermediárias" (GOMES, 2015, p.1). A eliminação dessas categorias intermediárias levou à criação da vertente *crossover*, visando a atender textos com apelo para adolescentes mais velhos e adultos, que era, de acordo com Gomes, a designação original de *young adult*.

Vemos, dessa forma, que a dissociação entre literatura infantil e juvenil, e, ainda, o desmembramento da literatura juvenil em outras subdivisões, ainda não usufruem de uma sistematização precisa e esses fenômenos precisam ser estudados com mais detalhe, e por isso, talvez, não haja uma padronização na nomenclatura desse gênero literário no que tange à faixa etária. No entanto, é evidente que existe uma preocupação em direcionar as obras a certos públicos, seja por parte das editoras e livrarias ou por parte dos próprios autores e estudiosos do fenômeno. Por questões de estratégia mercadológica, percebemos que essa dissociação está mais diretamente relacionada à temática das tramas, as quais vêm sendo classificadas em diferentes categorias literárias, que também acabam por ser muito amplas e de difícil definição. Apesar de essas categorias ainda não estarem totalmente definidas e não solucionarem divergências de

opinião quanto a essas divisões, três delas têm sido citadas com bastante frequência por diversas fontes: fantasia, horror (também chamada de terror, embora muitas pessoas não aceitem tratá-los como sinônimos) e ficção científica, de acordo com postagem publicada no site Litera Tortura (2015) e também com a Wikipédia, que trata essas subdivisões como "subgêneros"[1]. Para muitos, essas são as três vertentes advindas da chamada literatura fantástica, que, muitas vezes, pode estar sobreposta à chamada literatura *young adult*, uma vez que muitas histórias da literatura fantástica vão ao encontro das características do público leitor considerado "jovem adulto", principalmente as tramas da ficção científica, na qual se encontra a distopia, como veremos mais adiante.

Como o próprio nome já sugere, o subgênero fantasia transcende o mundo real e adentra o mundo imaginário, uma vez que lida com elementos e criaturas que não fazem parte da realidade em que vivemos, além de fazer uso do sobrenatural e de magia. Um exemplo clássico de fantasia é a saga "Harry Potter", da autora britânica J.K Rowling. Há, ainda, quem divida esse subgênero em novas ramificações, como alta fantasia, baixa fantasia, fantasia contemporânea, fantasia alternativa, entre outros, de acordo com listagem encontrada no site Enciclonerdia [201-].

Horror (ou terror) é, de acordo com Camila Villalba, formada em Língua Inglesa e Literaturas Afins pelo Centro Universitário Metodista de Porto Alegre e autora da postagem do site Litera Tortura, um subgênero voltado para a geração de sensações tais como ansiedade, medo, choque e repulsa. O paradoxo dessa classificação acontece pelo fato de algumas pessoas afirmarem que histórias focadas no terror psicológico se enquadram no subgênero terror, enquanto o denominado horror estaria mais ligado a seres sobrenaturais (como fantasmas, bruxas, vampiros e lobisomens), mas ainda assim teria a intenção de causar medo. Outras pessoas, no entanto, afirmam exatamente o oposto, atrelando o lado psicológico ao horror e os seres sobrenaturais, por sua vez, ao terror. Seja como for, podemos citar o autor norte-americano Stephen King como um dos mais renomados nomes dentro desse subgênero (horror e/ou terror).

Por fim, a ficção científica é aquela que, em geral, narra o impacto dos avanços tecnológicos e científicos, sejam eles avanços reais ou imaginários, na sociedade

[1]Adotaremos aqui o termo "subgênero" ao nos referirmos a essas vertentes da literatura juvenil, tais como fantasia, horror, ficção científica, distopia etc.

apresentada na obra e em sua população, muitas vezes seguindo a história de vida de personagens específicos. Os livros dessa categoria podem tratar de uma lógica baseada em fatos reais e princípios científicos reais ou focar em acontecimentos e princípios e experimentos científicos vistos como impossíveis para a maioria, mas, para a ciência, plausíveis. Uma importante manifestação da ficção científica é, de acordo com artigo do site *PublishNews* (2015), a distopia, subgênero que não só traz tramas relacionadas a avanços tecnológicos e seus efeitos e resultados, mas também trata de sociedades destruídas por períodos de guerra, violentas e controladas por governos totalitários e abusivos, nas quais os habitantes vivem marginalizados e não têm voz para se expressar nem poder para controlar seu próprio destino. Um clássico da ficção científica distópica do século XX é o livro "1984", do autor George Orwell.

De acordo com a Wikipédia[2], a própria distopia também se divide em diversas vertentes, cada uma voltada para características específicas, como, por exemplo, distopia tecnológica, distopia anárquica, distopia pós-apocalíptica e distopia de conspiração, categorias as quais, segundo o site em questão, englobam a trilogia "Divergente", que será nosso objeto de análise no capítulo 3.

Assim, abordaremos, no capítulo seguinte e de forma mais ampla as características da distopia propriamente dita, uma vez que nosso objeto de análise configura uma obra que se encaixa exatamente nessa manifestação da ficção científica.

1.4. Síntese do capítulo

Vimos que a produção nacional de literatura infantojuvenil começou a se desenvolver a partir do século XX, com Monteiro Lobato sendo um dos grandes nomes a contribuir não só para a chegada de importantes obras internacionais em solo brasileiro, mas também para o surgimento de uma literatura infantojuvenil própria do país, a qual, no começo, aproveitava temas e elementos estrangeiros, mas adequava-os à época aqui vivida. A tradução de obras infantis estrangeiras, praticada principalmente

[2] Recorremos ao site Wikipédia devido à escassez de fontes sobre os diferentes tipos de distopia.

pelo próprio Monteiro Lobato, foi um fator relevante no processo de produção literária nacional, uma vez que impulsionou outros escritores brasileiros, tais como Érico Veríssimo e Vinícius de Moraes, a escrever e publicar obras em nossa língua materna, expandindo, assim, o gênero infantojuvenil no Brasil, e abrindo espaço para uma tradição literária nacional.

Vimos também que Lobato, além de trazer em suas obras o sentimento de nacionalidade, explorou fortemente a relação entre o plano da fantasia e o plano da realidade, que leva a uma busca do conhecimento ao destacar o deslocamento espacial da obra, pois "o real invade o campo da fantasia, absorvendo-a num todo indivisível" (CARVALHO, 1985, p. 137). Essa harmonia entre o real e o lúdico confere às obras de Lobato caráter didático e posicionamento crítico, já que as aventuras narradas não se realizam apenas em tempo mítico, mas também no tempo histórico, e as personagens lutam juntas para combater a ignorância, com o mesmo objetivo: "a busca de valores que poderão ser conquistados por todos que os persigam" (p. 139).

Além disso, demos destaque à dificuldade de se classificarem as diferentes ramificações da literatura juvenil levando em conta as temáticas das obras, as faixas etárias para as quais elas são aconselhadas e sua relação com o público leitor. Sabemos que o termo "jovem adulto" é um dos mais utilizados por ser uma categoria de escala internacional, ainda mais no que diz respeito ao grande volume de obras na atualidade (sejam elas parte de trilogias ou sagas) que se enquadram na chamada literatura fantástica, a qual se desmembra em três manifestações bastante queridas pelos jovens: fantasia, ficção científica e horror.

Apesar da imprecisão que essas diversas subdivisões podem apresentar, o fato de que muitas editoras têm criado novos selos para atender determinados tipos de literatura juvenil torna evidente a necessidade de se agrupar, de maneira mais concreta, obras semelhantes em termos de temática e público-alvo, uma vez que a tradução de livros do gênero juvenil tem sido cada vez mais explorada no mercado literário nacional, de modo a atender a demanda incessante por parte de nossos jovens leitores.

No capítulo a seguir, trataremos mais pontualmente de questões acerca da literatura juvenil, em especial da distopia, e faremos uso da teoria dos polissistemas (EVEN-ZOHAR, 1990 [1978]) e dos conceitos de manipulação (HERMANS, 1985) e patronagem (LEFEVERE, 1992b), a fim de discutir como essa literatura traduzida,

tradicionalmente periférica no polissistema literário de uma determinada cultura, pode estar migrando para posições mais centrais dentro do sistema literário brasileiro.

CAPÍTULO 2

A literatura juvenil em destaque: um olhar sobre o polissistema literário brasileiro face à manipulação e à patronagem

O presente capítulo tem como objetivo discutir algumas questões próprias da literatura juvenil, de modo a situar, mais especificamente, a distopia dentro desse gênero literário e mostrar o fortalecimento de sua produção nos dias atuais. Teceremos, ainda, uma breve reflexão sobre o diversificado público-alvo de obras distópicas e possíveis razões para que tais livros recebam tamanha atenção por parte dos leitores.

Além disso, discorreremos sobre a possibilidade de se haver uma mudança de posição do gênero literário em questão dentro do polissistema, tomando como base a teoria dos polissistemas (EVEN-ZOHAR, 1990 [1978]), o conceito de manipulação (HERMANS, 1985) e o conceito de patronagem (LEFEVERE, 1992b), teorias as quais buscaremos aplicar ao contexto de produção, tradução e consumo de literatura juvenil distópica no Brasil.

Assim, explicitaremos a seguir os procedimentos de análise adotados para o trabalho, apresentando os objetivos gerais e específicos, as hipóteses elaboradas, bem como, já no capítulo 3, uma breve análise das escolhas linguísticas do tradutor, procurando verificar a confirmação dessas hipóteses e tecer reflexões que contribuam para a melhor compreensão do processo de tradução de literatura juvenil no contexto atual do polissistema literário brasileiro.

2.1. Procedimentos de análise

2.1.1. Objetivos gerais e específicos

O presente trabalho visa a abordar a tradução de literatura distópica de língua inglesa no Brasil e seu papel dentro do polissistema cultural brasileiro. A partir de conceitos como a teoria dos polissistemas (EVEN-ZOHAR, 1990 [1978]), manipulação (HERMANS, 1985) e patronagem (LEFEVERE, 1992b), busca-se traçar o percurso da tradução desse gênero literário dentro do polissistema literário atual, utilizando, como objeto de estudo, a tradução da trilogia "Divergente", de autoria de Veronica Roth, publicada pela editora *Katherine Tegen Books* nos anos de 2011, 2012 e 2013, e cuja tradução foi realizada por Lucas Formaggini Peterson, sendo publicada no Brasil pela editora Rocco em 2012, 2013 e 2014.

Este objetivo geral se desdobra em dois objetivos específicos:

a) Situar a tradução de obras distópicas no polissistema literário atual, buscando retratar o contexto de tradução, produção e de consumo dessas obras;
b) Relacionar o contexto sócio-político-ideológico da cultura de chegada às escolhas tradutórias realizadas pelo tradutor, com base na sistemática de deformação da letra, proposta por Berman (2013 [1985]).

2.1.2. Hipóteses

As hipóteses levantadas para a análise são as seguintes:

a) O crescimento na tradução de literatura distópica está diretamente relacionado ao contexto sócio-político-ideológico atual em termos globais, pressionando o polissistema literário brasileiro para uma reconfiguração da posição ocupada pela literatura juvenil traduzida através de mecanismos de manipulação e patronagem;
b) As escolhas tradutórias por parte do tradutor refletem processos de deformação da letra estritamente ligados aos demais sistemas que compõem o polissistema cultural brasileiro.

Para realizar a primeira parte da análise, que será detalhada neste capítulo, utilizaremos textos teóricos retirados de periódicos acadêmicos, bem como de revistas, *sites* e organizações especializados na temática de produção, tradução e consumo de literatura juvenil no Brasil e no mundo, procurando também apresentar dados que corroborem nossa hipótese. Utilizaremos, ainda, entrevista feita via *e-mail* com Larissa Gomes, representante do selo editorial "Fantástica Rocco".

Para realizar a segunda parte da análise, que será desenvolvida no capítulo 3, utilizaremos dezessete excertos retirados dos três livros que compõem a trilogia, aplicando a eles as tendências deformadoras propostas por Berman (1985) para a tradução de prosa, em uma abordagem qualitativa dos dados. Utilizaremos as respostas dadas pelo tradutor Lucas Peterson, em entrevista via *e-mail*, para embasar nossas conclusões no que diz respeito às análises.

2.2. O fortalecimento da literatura juvenil como gênero literário através de sagas e trilogias: mercado, produção e consumo

Nos últimos anos, a literatura juvenil tem alcançado uma legião de fãs devotos não só no campo literário, mas também no cinematográfico, quando as obras fazem tamanho sucesso no papel que ultrapassam as páginas dos livros e vão direto para as telas de cinema, o que muito provavelmente pode atrair novos fãs que ainda não estejam tão familiarizados com as histórias. Das obras de drama (como "A culpa é das estrelas", de John Green), passando pelas de fantasia (como "O Senhor dos Anéis", de J. R. R. Tolkien, e "Harry Potter", de J. K. Rowling), àquelas de distopia (como "Jogos Vorazes", de Suzanne Collins, e "Divergente", de Veronica Roth), a literatura juvenil (e todos os seus subgêneros e subdivisões ainda pouco definidos) conquistou tamanho espaço mercadológico que o número de livros publicados desse gênero se faz cada vez maior, ainda mais com o incentivo extra que são as adaptações cinematográficas de obras anteriores. Em reportagem online de 2013, a Revista Veja publicou a opinião de Ana Martins, gerente editorial da Rocco Jovens Leitores, que afirma que tais adaptações cinematográficas despertam a curiosidade daqueles que ainda não conhecem a obra, fazendo com que as vendas tenham aumento considerável. Na época, o lançamento do segundo filme da trilogia "Jogos Vorazes" ("Jogos Vorazes: Em Chamas") recolocou os

livros na lista dos mais vendidos no país, o que ilustra como as diferentes mídias influenciam no consumo dessas obras.

Já em 2011 falava-se do destaque ganho pelo segmento infantojuvenil no país, tendo sido apontado pelas livrarias, segundo reportagem online da Rede Globo (2011), como o setor que mais cresceu em vendas em 2010. Dados levantados pela Associação Nacional de Livrarias (ANL) mostraram que, entre 2008 e 2009, foram disponibilizados para o mercado mais de 55 milhões e meio de exemplares de livros infantis e juvenis, o que corresponde a cerca de 15% da produção editorial naquele período.

Segundo dados estimados pela Câmara Brasileira do Livro (CBL) em 2014, referentes à produção e às vendas do setor editorial brasileiro, o número de exemplares vendidos ao mercado apresentou uma pequena redução de 0,81%, e as vendas de *e-books* continuaram a subir, de modo que as editoras registraram um faturamento de aproximadamente R$ 17 milhões, 4 milhões a mais do que em 2013. Ainda assim, esse número corresponde a apenas 0,3% do faturamento com as vendas totais de livros impressos no ano de 2014, de cerca de R$ 5,5 bilhões. No que diz respeito ao subsetor de obras gerais, no qual as obras de literatura infantil e juvenil se enquadram, a pesquisa mostra que a produção de títulos em 2014 sofreu uma queda de 8,15% em relação a 2013. Houve, no entanto, um aumento de 8,64% no total de exemplares produzidos em 2014, o que corresponde a 139.758.997 exemplares. Dessa forma, ocorreu, também, uma variação positiva de 1,33% no faturamento total com obras gerais. Sobre títulos traduzidos, foi estimado uma variação de 0,96% em 2014, já que 5.918 títulos foram traduzidos naquele ano, contra 5.862 de 2013; o número de exemplares também subiu, de 25.729.226 em 2013 para 26.186.676 em 2014. Em reportagem postada no site Digitais PUC-Campinas (2015), um portal de notícias feito por alunos da Faculdade de Jornalismo da PUC-Campinas, dados da empresa alemã GfK Brasil apontam que “o segmento infantil-juvenil foi o que mais contribuiu para a expansão de 2% no **varejo de livros no Brasil** entre janeiro e julho de 2014” (grifo do autor).

Um subgênero da literatura juvenil que vem novamente ganhando destaque no mercado atual é a distopia, um ramo, como anteriormente discutido, da ficção científica, que, por sua vez, é considerada uma manifestação da literatura fantástica. No século XX, a literatura distópica já tinha sido bastante explorada como forma de crítica social, tal como discutido por Neumann, Silva e Kopp (2013) no artigo intitulado

“Comunicação e educação na literatura distópica: de Nós (1924) a Jogos Vorazes (2008)”.

Nesse artigo, os autores destacam que a palavra utopia, que significa “lugar que não existe”, foi “o termo antagônico e motivador dos primeiros textos distópicos” (KOPP *et al*, 2013, p. 83). De acordo com o Minidicionário da língua portuguesa (2007), de Silveira Bueno, utopia é “um plano teórico que não pode ser realizado”, tal como criado pelo escritor inglês Thomas Morus (1450-1535). A utopia é um projeto irrealizável por se tratar de algo (um lugar, um futuro ou um estilo de vida, na maioria das vezes) idealizado e fantasioso, alimentando, assim, uma visão altamente positiva e otimista sobre tudo. A distopia, por sua vez, pode ser vista como a “utopia negativa”, já que trata de um lugar (ou futuro ou estilo de vida) onde o otimismo não existe por ser dominado pela opressão e pelo totalitarismo. Kopp *et al* afirmam que houve condições para o fortalecimento da literatura distópica durante o século XX, “para a emersão de uma forma de pensar, imaginar e escrever sobre o futuro como um tempo no qual as coisas se tornariam piores” (p. 83). O crescente pessimismo em relação ao futuro veio como resultado do período de entreguerras e pós-Segunda Guerra Mundial, quando muitos países tentavam se reerguer depois de tanta destruição e perda.

As obras distópicas surgidas no século XX “são predominantemente extrapolações daquilo que os escritores sentem que são efeitos destrutivos e desumanizantes da tecnologia e das mudanças tecnológicas” (FOGG *apud* KOPP *et al*, 2013, p. 84). Podemos enxergar a distopia como um alerta contra uma sociedade manipuladora e projetada num futuro até então fictício, mas não impossível, no qual “o homem perde a capacidade de definir o seu destino ou de ter consciência acerca dele” (KOPP *et al*, 2013, p. 85). A maioria dos livros distópicos, tanto do século XX quanto do século XXI, lidam com essa ameaça que é a perda do controle sobre o próprio destino. Como exemplo disso, podemos citar duas importantes obras distópicas do século passado: “1984”, de George Orwell, e “Admirável Mundo Novo”, de Aldous Huxley. Sucessos mais recentes desse subgênero são a trilogia “Jogos Vorazes”, de Suzanne Collins, e a trilogia “Divergente”, de Veronica Roth, trilogia essa na qual nossas análises aqui estarão baseadas.

A história de “Jogos Vorazes” se passa em um futuro pós-apocalíptico no qual Panem, nação que surgiu após a destruição da América do Norte, é formada por doze

distritos de péssima qualidade de vida (cujos nomes seguem a numeração de 1 a 12), cada um responsável pelo desempenho de uma função para abastecer a poderosa e extravagante Capital, que é a cidade central da nação. Com o intuito de mostrar sua soberania, a Capital criou os jogos nos quais os jovens participantes escolhidos de cada um dos distritos devem lutar entre si até que haja apenas um sobrevivente e, consequentemente, vencedor.

Já em "Divergente", nosso objeto de análise, a sociedade é dividida em cinco facções, cada uma responsável pelo cultivo de uma virtude: a Abnegação preza o altruísmo; a Amizade, a bondade; a Audácia é voltada para o cultivo da coragem; a Erudição trabalha em prol da inteligência; e a Franqueza cultiva a honestidade. Aparentemente, os jovens têm o controle de suas vidas por terem o direito de escolher sua facção ao completarem 16 anos, apesar de serem obrigados a passar por testes de simulação que revelam sua aptidão para cada uma das opções. Contudo, o funcionamento da cidade está sendo monitorado e controlado pela Erudição, facção voltada para o cultivo do conhecimento e dotada de mentes brilhantes e alta tecnologia. Temendo um grupo de pessoas (os chamados "Divergentes") que não podem ser afetados por seus soros de simulação, a Erudição passa a caçar violentamente todos aqueles que não podem ser manipulados a seguir suas ordens. Vemos, portanto, que o tema presente em "Divergente" tem muito em comum com aqueles abordados em livros de distopia do século XX, os quais "alimentavam uma crítica feroz ao papel que essa atmosfera tecnológica desempenhava e ainda poderia desempenhar nas mãos de poderes totalitários, fossem eles capitalistas, comunistas ou fascistas" (KOPP *et al*, 2013, p. 89).

Em um mundo no qual tensões políticas e religiosas se fazem bastante presentes, como temos visto atualmente em diversas partes do Leste Europeu, do Oriente Médio e da África, por exemplo, não é difícil enxergar as motivações de cunho ideológico por trás da grande produção de obras distópicas hoje em dia. Assim como fora o século XX, o século XXI tem sido propício ao surgimento de novos livros que abordem as tensões pelas quais a população mundial tem passado, que suscitem críticas à sociedade e aos problemas que encontramos nela, e que mostrem possíveis caminhos, mesmo que de forma exagerada, que a humanidade pode acabar tomando.

De acordo com reportagem publicada no site Jornal Comunicação (2015), jornal laboratório da Universidade Federal do Paraná, as novas distopias mudaram sua

abordagem com o intuito de satisfazer os interesses do público jovem, focando suas críticas, dessa maneira, "em assuntos referentes aos conflitos da adolescência, como a necessidade de pertencimento a um grupo e a aceitação dos outros". Para a autora da reportagem, o sucesso desses livros fez com que a corrente filosófica criada no final do século XX a fim de criticar e satirizar a sociedade fosse transformada em produto de consumo para adolescentes, levando, consequentemente, os escritores e as editoras a terem mais lucro.

Um fato curioso sobre a literatura distópica é a sua facilidade de conquistar os leitores. Os jovens, por exemplo, apreciam e se identificam com esse tipo de trama sem finais felizes, que lidam com governos autoritários e exibem protagonistas jovens e maduros com sede de liberdade. A Revista Veja (2013) mostra que, sozinha, a trilogia "Jogos Vorazes", da autora norte-americana Suzanne Collins, teve meio milhão de livros vendidos no Brasil, ainda hoje figurando entre as 20 primeiras séries na lista dos livros mais vendidos da revista. A trilogia fez tanto sucesso entre os jovens no Brasil que muitos leitores, durante os protestos no país em 2013, foram às ruas segurando cartazes com dizeres retirados dos livros, como "Toda revolução começa com uma faísca" e "Se nós queimarmos, você queimará conosco".

A reportagem da Veja apresenta, ainda, o ponto de vista da psicóloga Vera Zimmermann, a qual afirma que o interesse por distopias nasce de uma contradição. Como se sentem livres e até mesmo "largados", tanto pela família quanto pelo governo, os jovens são conquistados por tais histórias e suas sociedades repressoras e líderes controladores. Segundo a mesma reportagem, para a escritora brasileira Bárbara Morais, autora da trilogia distópica "Anômalos", os jovens ficam desiludidos e céticos durante a adolescência, e passam a não acreditar mais em finais felizes, o que faz com que a literatura distópica se destaque nesse contexto juvenil.

Em artigo publicado no site *PublishNews* (2015), Silvio Alexandre, editor e gestor cultural com formação em Letras pela USP, enfatiza o investimento sistemático das editoras para adquirir os direitos de publicação de títulos da literatura fantástica voltados o público jovem. Para ele, a criação das subdivisões que vão além da classificação de "infantojuvenil" se deu justamente devido à importância do segmento fantástico no mercado. Ironizando aqueles que menosprezam a literatura fantástica, o autor do artigo afirma que "foi graças a essa 'besteira' que o mercado editorial no Brasil

deu uma guinada enorme" (ALEXANDRE, 2015, p.1) e cita a contribuição de "Harry Potter", de J. K. Rowling, para esse processo, já que a saga "acabou virando um movimento social em torno de um livro, um movimento que arrebatou dezenas de milhões de jovens." (p.1).

Silvio Alexandre se utiliza, ainda, de conclusão retirada do trabalho "O gênero literário fantástico: considerações teóricas e leituras de obras estrangeiras e brasileiras", dos professores Luís Cláudio Ferreira Silva e Daiane da Silva Lourenço, da Universidade Estadual de Maringá: "tal gênero abandonou a sucessão de acontecimentos surpreendentes, assustadores e emocionantes para adentrar esferas temáticas mais complexas. Devido a isso, a narrativa fantástica passou a tratar de assuntos inquietantes para o homem atual: os avanços tecnológicos, as angústias existenciais, a opressão, a burocracia, a desigualdade social. Assim, o gênero fantástico deixou de ser apenas narrativa de entretenimento." (SILVA; LOURENÇO *apud* ALEXANDRE, 2015, p.1).

Larissa Helena Gomes, representante do selo editorial "Fantástica Rocco", também concorda que a literatura juvenil seja "a maior responsável por movimentar e aquecer o mercado editorial em escala internacional" (GOMES, 2015, p.1), o que faz com que as editoras, enquanto empresas, não possam deixar de investir nesse segmento e "levar novos produtos aos consumidores ávidos que são os jovens leitores" (p.1). Ela relata que o selo "Jovens Leitores" da Rocco foi criado para conversar especificamente com o público-jovem, e que em 2014 foi lançado também o selo "Fantástica Rocco", que abrange fantasia, terror e ficção científica para um público *crossover*, isto é, um público jovem adulto e adulto.

Observamos, assim, que os jovens não são os únicos que se sentem atraídos por esse tipo de literatura. O jornal britânico *The Guardian* (2015) mostra, em reportagem online, que a maioria dos leitores de literatura *young adult* é, na verdade, composta de adultos (55%, de acordo com uma pesquisa feita em 2012). A reportagem aponta para o fato de que as obras de tal nicho oferecem distração para os horrores do mundo real, além de evocarem nostalgia para aqueles que se recusam a crescer e a adotar totalmente a vida adulta.

Quando questionada, em entrevista publicada em um suplemento da editora *Katherine Tegen Books*, que publicou seus livros, sobre o porquê de as pessoas se

sentirem atraídas pela leitura de livros que lidam com sociedades distópicas, a autora da trilogia “Divergente”, Veronica Roth, diz que tais livros são perfeitos para aqueles que gostam de perguntar “e se?”, mas que querem ver essas perguntas em um mundo que tenha as mesmas regras de nosso próprio mundo. Além disso, a autora pensa que existe algo interessante em olhar para o mundo de agora, ler sobre um possível mundo futuro e imaginar os passos entre um e outro. Mesmo que seja um mundo construído na imaginação, ele é fundamentado no mundo real. Ela também aponta para a força da maioria dos personagens de distopia, que assumem o controle de suas vidas mesmo vivendo em um ambiente que torna aquilo difícil de ser feito.

Notamos, portanto, que a literatura juvenil, em suas muitas vertentes, não é necessariamente juvenil, levando em consideração o seu sucesso também entre os adultos. Esse é outro fator, além da expansão do ramo cinematográfico e da relação de identificação (como acontece com os jovens e as distopias), que ajuda a esclarecer a produção em massa de livros juvenis e a expansão do mercado editorial promovida por essa literatura.

Isso nos leva a refletir sobre esse gênero enquanto subsistema estratificado dentro do polissistema literário de uma determinada cultura e a postular que a rigidez dos limites desse subsistema literário juvenil vem sendo flexibilizada a partir da constatação de que a faixa etária e a temática têm sido fatores de ampliação das fronteiras de tal subsistema e, por conseguinte, dos limites do polissistema literário como um todo. Aprofundaremos essa questão na próxima seção.

2.3. A tradução de literatura juvenil e sua influência na posição do gênero dentro do polissistema literário brasileiro: evidências de manipulação e patronagem

A noção de literatura como um polissistema foi postulada por Itamar Even-Zohar, através de uma série de ensaios, ao reformular alguns conceitos advindos do formalismo russo e do estruturalismo tcheco, especialmente do estudioso Yuri Tynianov. Even-Zohar defende que o chamado polissistema literário está diretamente relacionado a outros sistemas culturais que compõem a sociedade, além de estar embutido nas estruturas ideológicas e socioeconômicas da mesma. Esse conglomerado

de sistemas que é o polissistema é dotado de centro e periferia, e acomoda oposições internas e mudanças contínuas, uma vez que se trata de um sistema dinâmico e diferenciado. Dentre essas oposições, podemos citar aquelas entre modelos e gêneros primários (inovadores) e secundários (conservadores), entre classes canonizadas e não canonizadas, entre os próprios centro e periferia do sistema etc. A dinamicidade do polissistema resulta exatamente desses conflitos e tensões, que fazem com que ele, juntamente com seus sistemas e subsistemas, viva em um estado de fluxo permanente, sempre instável.

No que diz respeito à teoria dos polissistemas, tal como defende Even-Zohar no texto *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem* (1990 [1978]), é importante destacar a falta de reconhecimento da possibilidade de a literatura traduzida existir como um sistema individual, e não apenas como um subsistema de um sistema maior. Para Even-Zohar, porém, a literatura traduzida é, na verdade, o sistema mais ativo dentro do polissistema literário, uma vez que as obras traduzidas têm seus textos-fonte selecionados pela literatura de chegada, e também por elas adotarem normas, comportamentos e políticas específicos. Em suas palavras:

> Entendo a literatura traduzida não só como um sistema integral dentro de qualquer polissistema literário, mas também como o sistema mais ativo dentro dele. (EVEN-ZOHAR, 1990 [1978], p. 46, minha tradução).[3]

No entanto, por estar em uma posição secundária face às grandes literaturas, a literatura traduzida é tida, ainda, como um sistema também periférico dentro do polissistema, que é constituído de centro e periferia. Mesmo ocupando uma posição marginalizada no estudo da literatura, a literatura traduzida não está fadada a ficar permanentemente na periferia desse polissistema literário. Existem determinadas condições/situações em que a mesma possa vir a ocupar uma posição mais central e privilegiada dentro do polissistema. De acordo com Even-Zohar, as situações são três: quando o polissistema ainda não está cristalizado e a literatura é considerada "jovem", estando ainda em formação; quando o sistema literário em si é visto como periférico ou

[3]Texto original: "I conceive of translated literature not only as an integral system within any literary polysystem, but as a most active system within it."

fraco; e, por fim, quando ocorrem crises no sistema ou quando existe um vácuo literário no mesmo, isto é, quando não há mais nada a ser explorado devido a esgotamento de modelos estéticos ou censura de caráter político-ideológico. Nesses casos, a literatura traduzida pode ocupar uma posição central e participar ativamente do polissistema literário.

Na primeira situação, quando o polissistema ainda não está cristalizado, como sua literatura jovem não consegue, de imediato, criar textos de todos os tipos e gêneros, a literatura traduzida age como um dos mais importantes sistemas, uma vez que ela põe em uso a linguagem literária e a torna aproveitável e útil para o público emergente. Na segunda situação, na qual o sistema literário possui recursos limitados e ocupa uma posição periférica na hierarquia (um sistema literário fraco e periférico é associado, na maioria das vezes, a sistemas literários de nações jovens e pequenas quando comparadas, por exemplo, àquelas da Europa), a literatura traduzida desempenha o papel de fornecer obras de sistemas externos e influentes. É importante destacar, como mostra Even-Zohar, que um sistema literário forte e rico pode, sempre que considerar pertinente, adotar obras vindas da periferia. Um sistema fraco, no entanto, depende da importação. Já no que diz respeito à terceira e última situação, existem certos momentos históricos nos quais modelos estabelecidos, sejam eles políticos, econômicos ou ideológicos, caem por terra. É o que acontece, por exemplo, em períodos pós-guerra. O resultado é um vácuo literário no qual modelos estrangeiros acabam tendo fácil acesso, o que, consequentemente, pode levar a literatura traduzida a assumir uma posição mais central no polissistema.

Se tomarmos a literatura juvenil como um sistema dentro do polissistema literário de uma determinada cultura, é possível argumentar que a posição desse gênero esteja sujeito à mesma dinâmica de forças tal como defendida por Even-Zohar (1990 [1978]). Posições mais centrais ou periféricas de uma determinada literatura podem estar relacionadas, entre outros aspectos, a fatores estéticos ou mesmo ideológicos. Considerando que o Brasil tem um forte apelo à importação de obras literárias de outras culturas, e que boa parte dessa importação vem de obras de cultura anglo-saxônica, cujo sistema literário goza de posição privilegiada, como é o caso dos Estados Unidos, as obras traduzidas do inglês para o português tendem a assumir uma posição mais central. Isso não quer dizer, no entanto, que todos os tipos de literatura traduzida devam ter o mesmo destino, já que essa literatura é estratificada. Segundo Even-Zohar:

> [...] enquanto uma seção da literatura traduzida pode assumir uma posição central, outra pode permanecer bastante periférica. [...] Quando há interferência intensa, é a porção da literatura traduzida que deriva de uma importante fonte literária que está suscetível a assumir uma posição central. (EVEN-ZOHAR, 1990 [1978], p. 49, minha tradução).[4]

Mais especificamente sobre o subgênero distopia, podemos citar, ainda, o fato de haver um vácuo no polissistema nacional no que diz respeito a uma produção sistemática de obras distópicas como um fator influente na mudança de posição sofrida pela literatura traduzida. Os Estados Unidos têm se mostrado os maiores produtores de distopia nos últimos anos, enquanto, no Brasil, fala-se, ainda de maneira tímida, de dois autores de séries distópicas: Bárbara Morais, autora da trilogia "Anômalos", a qual foi publicada pela editora Gutenberg em 2013, 2014 e 2015, e Renan Carvalho, autor da trilogia "Supernova", da qual os dois primeiros livros foram publicados pela editora Novo Século em 2013 e 2015 (o lançamento do terceiro livro está previsto para 2017). Face à disparidade entre produções nacionais e produções norte-americanas, a importação de livros distópicos via língua inglesa acaba sendo necessária na tentativa de ocupar esse vácuo no sistema brasileiro quanto ao subgênero em questão. Logo, essas obras importadas, por comporem uma fonte de literatura bastante rica, cristalizada e prestigiada, tendem, a nosso ver, a alcançar posições mais centrais no polissistema literário nacional.

Em 1985, Theo Hermans, no texto *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, critica as vertentes literária e educacional por tratarem a tradução como marginal e superficial, colocando, dessa forma, as obras originais num patamar idealizado, como se elas fossem "intocáveis" e "não-imitáveis", e, em contrapartida, colocando obras traduzidas num patamar inferior. Ele menciona o fato de que muitos livros de teoria literária até mesmo ignoram o fenômeno da tradução e aponta possíveis razões que expliquem essa negligência em relação à tradução, uma delas sendo baseada nas concepções românticas de "gênios artísticos", "originalidade" e "criatividade". Porém, ao citar estudiosos da segunda metade dos anos 70 que se distanciavam da

[4]Texto original: (...) while one section of translated literature may assume a central position, another may remain quite peripheral. (...) When there is intense interference, it is the portion of translated literature deriving from a major source literature which is likely to assume a central position.

abordagem tradicional na área dos estudos de tradução literária, Hermans reafirma aquilo que Even-Zohar tanto enfatiza em sua teoria, isto é, que as traduções podem ocupar tanto o centro prestigiado do sistema quanto sua periferia, e que podem ser usadas ora para desafiar a poética dominante ora para fortalecer ainda mais e perpetuar as convenções predominantes. Além disso, nas palavras de Hermans, "do ponto de vista da literatura-alvo, toda tradução implica um grau de manipulação do texto-fonte para um determinado propósito" (HERMANS, 1985, p. 11, minha tradução).[5] A partir dessa ideia de manipulação do texto-fonte, isto é, da obra original, para um determinado propósito, discorreremos, agora, sobre o conceito de patronagem.

Segundo a visão de André Lefevere no livro *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame* (1992b), devemos levar em consideração que existe, no sistema literário, um fator de controle interno ao próprio sistema, que tenta controlá-lo de dentro a partir de parâmetros estabelecidos por um segundo fator, este sendo, por sua vez, externo ao sistema. O primeiro fator é representado exatamente pelos profissionais pertencentes ao sistema, isto é, críticos, revisores, professores e tradutores. Eles têm o poder de reprimir determinadas obras que possam se opor ao conceito dominante do que a literatura deveria ser – poética e esteticamente – e do que a sociedade deveria ser – ideologicamente. O segundo fator, chamado por Lefevere de patronagem, é formado por pessoas e/ou instituições, chamados patronos, que podem promover ou embarreirar a leitura, escritura e tradução de uma obra. Assim, o fator estético, ou seja, aquele interno ao sistema, é controlado exatamente pelo fator ideológico, aquele externo ao mesmo sistema. Nesse sentido, pode-se dizer que o patrono se encontra dentro da ordem ideológica, como destaca Lefevere:

> A patronagem geralmente está mais interessada na ideologia da literatura do que em sua poética, e pode-se dizer que o patrono "delega autoridade" ao profissional no que tange à poética. (LEFEVERE, 1992b, p. 15, minha tradução).[6]

[5]Texto original: "From the point of view of the target literature, all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose".
[6]Texto original: "Patronage is usually more interested in the ideology of literature than in its poetics, and it could be said that the patron "delegates authority" to the professional where poetics is concerned."

Os patronos tentam regular a relação entre o sistema literário e os outros sistemas, que juntos compõem uma sociedade, uma cultura. Se não regulam a escritura propriamente dita da literatura, eles regulam pelo menos a sua distribuição, seja por meio de censura, críticas, instituições acadêmicas ou pelo sistema educacional. Lefevere defende que a patronagem consiste de três elementos que interagem entre si: um componente ideológico, tido como a base do modelo, da convenção e crença que ordena as nossas ações, não devendo ser limitado apenas à esfera política; um componente econômico, a partir do qual os patronos podem pagar uma quantia a escritores e tradutores por determinado ofício, pagar os direitos autorais na venda de livros ou empregar profissionais em cargos de professores e revisores; e, por fim, um componente de status, isto é, a patronagem implica a integração de um grupo de apoio e seu estilo de vida.

Além disso, a patronagem pode ser dividida entre não-diferenciada e diferenciada. Ela é não-diferenciada quando os três componentes são incorporados pelo mesmo grupo, e diferenciada quando os mesmos não dependem uns dos outros; assim, o sucesso econômico é relativamente independente de fatores de cunho ideológico e não necessariamente traz status consigo. É o caso, por exemplo, de autores contemporâneos de *best-sellers*. Na patronagem não-diferenciada, os esforços do patrono estarão, antes de tudo, voltados para a preservação da estabilidade do sistema social como um todo, e a produção literária que for aceita e promovida também deverá servir a esse propósito, ou, pelo menos, não se opor ativamente. As obras produzidas que não seguirem tal conduta podem enfrentar grande dificuldade para serem publicadas por meios oficiais, ou podem até mesmo terem seu status rebaixado para literatura “baixa” ou “popular”. Por outro lado, algumas obras podem ser elevadas ao nível dos “clássicos” dentro de um período de tempo relativamente curto, enquanto outras são rejeitadas, podendo, no entanto, atingir a tão exaltada posição quando a poética dominante sofre mudanças. Ainda assim, obras literárias canonizadas há mais de cinco séculos têm uma tendência a terem sua posição assegurada, não importa o quão frequentemente a poética dominante esteja sujeita a mudanças. Esta é uma clara indicação do viés conservador do sistema.

Mudanças em um sistema literário estão estritamente ligadas à patronagem. O sistema literário deve ter um impacto em seu meio por intermédio das obras produzidas no mesmo ou de suas reescrituras. Se tais expectativas não são cumpridas, os patronos estão propensos a exigir, ou pelo menos a encorajar, a produção de obras literárias que

correspondam àquelas expectativas. Se um sistema literário resiste a mudanças, ele se torna suscetível a entrar em colapso sob a crescente pressão vinda de seu meio tão logo uma nova fonte de patronagem é instalada, ou quando determinado tipo de patronagem é substituído por outro.

Se pensarmos em momentos de tensão política, por exemplo, é possível argumentar que eles propiciam o surgimento de um determinado tipo de literatura que produzirá obras de reação a governos tiranos, como é o caso daquelas do subgênero distópico. A distopia lida exatamente com o oposto daquilo representado pela utopia, como observado anteriormente, e sua trama gira em torno de sociedades mergulhadas em miséria e destruição, onde a população raramente é dotada de voz para se expressar frente a um governo totalitário, corrupto e apático às necessidades dos cidadãos. No século XX, a literatura distópica já se tornara bastante respeitada, representada por obras como "Admirável Mundo Novo", de Aldous Huxley, publicada em 1932, ou seja, num contexto de fome e desemprego pós-queda da bolsa de Nova Iorque em 1929, e "A Revolução dos Bichos" e "1984", ambas escritas por George Orwell. O livro "A Revolução dos Bichos" foi publicado em 1945, ano em que as cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki foram bombardeadas pelos Estados Unidos, acontecimento que colocou um ponto final nos conflitos armados da Segunda Guerra Mundial. A obra "1984", por sua vez, denunciava o totalitarismo referente à Guerra Fria, período durante o qual o mundo presenciou o forte embate entre capitalismo e socialismo, representados, respectivamente, por Estados Unidos e União Soviética.

Nos dias de hoje, embora esse caráter totalitário de governo não seja verificado em países de produção de obras distópicas, o mundo tem presenciado conflitos violentos em outras partes do globo, inclusive tendo esses países como atores no enfrentamento desses conflitos, seja por motivação religiosa, como tem acontecido no Oriente Médio e na África, seja por motivação política, como tem acontecido, por exemplo, na Ucrânia e em outros países do Leste Europeu. Além disso, mesmo após o ataque de 11 de setembro, ainda convivemos com o terrorismo, e todo esse contexto de tensão do século XXI pode também estar encorajando a produção de livros distópicos, nos quais os protagonistas têm sede de liberdade e justiça, e lutam para fazer aquilo que consideram ser correto, em busca de um modelo de sociedade diferenciado.

O alto número de trilogias e sagas distópicas produzidas nos últimos anos no contexto norte-americano e traduzidas para o português brasileiro, como as trilogias "Jogos Vorazes" (Suzanne Collins), "Divergente" (Veronica Roth), "O Teste" (Joelle Charbonneau), "*Legend"* (Marie Lu), e as sagas "*The Maze Runner"* (James Dashner) e "A Seleção" (Kiera Cass), entre outras, favorecem a argumentação de que há um interesse por parte das editoras em trazer esses sucessos internacionais para solo brasileiro, e, como o polissistema nacional é aberto a essas novas tendências, novas forças literárias, novos gêneros, que não são produzidos originalmente aqui, as editoras acabam sendo motivadas a criar novos selos editoriais a fim de agrupar obras de uma mesma temática e facilitar seu direcionamento a públicos-alvo específicos. Sendo assim, essas novas forças literárias advindas de outros países não só ocupam os espaços deixados pelo vácuo literário de certos gêneros e/ou subgêneros, como a distopia, dentro do polissistema, mas também influenciam e impulsionam autores nacionais a produzir obras que façam parte dessas tendências. Vimos anteriormente que já temos duas séries distópicas escritas por brasileiros, as trilogias "Anômalos", de Bárbara Morais, e "Supernova", de Renan Carvalho.

Além disso, é possível argumentar que as editoras, aqui compreendidas como patronos ou patrocinadores, além de selecionar os livros a serem traduzidos de acordo com o grau de sucesso dos mesmos em seu país de origem, também orientam (e, muitas vezes, controlam) o trabalho do tradutor, e isso acontece não só com a literatura juvenil, mas com quaisquer outros gêneros. Essa intervenção feita pelas editoras – ou mesmo por qualquer outra daquelas forças já mencionadas – é uma forma de levar ao leitor exatamente aquilo o que ele procura e espera de uma tradução, e tal fato se faz ainda mais significativo se considerarmos que muitos jovens de hoje em dia apresentam um bom conhecimento da língua inglesa, o que os permite ser cada vez mais atentos e exigentes com aquilo que vão ler. A boa aceitação de livros traduzidos por parte dos leitores é excepcional para encorajar as editoras a levar o trabalho adiante, e quanto mais traduções de obras juvenis são publicadas, mais espaço a literatura juvenil ganha.

Assim sendo, as condições favoráveis à entrada de obras da literatura juvenil distópica em nosso mercado e o tratamento dado a elas por parte das editoras responsáveis por sua publicação, as quais levam em conta não só a motivação econômica, mas também essa motivação estético-ideológica que coincide tanto com a baixa produtividade desse subgênero no mercado nacional quanto com as pressões

político-ideológicas exercidas por uma sociedade em busca de um modelo social diferenciado, podem vir a ser influentes fatores na reconfiguração do polissistema literário brasileiro. Isso acaba possibilitando a essa literatura assumir posições mais privilegiadas dentro do mesmo e a preencher o vácuo desse subgênero em termos de produção literária nacional, configurando-se, assim, o componente de status do sistema de patronagem, tanto em termos de produção quanto de tradução, ao colocar autor e tradutor também em posições mais privilegiadas.

No que diz respeito à tradução, é importante destacar que quaisquer que sejam as escolhas e estratégias tradutórias utilizadas pelo profissional tradutor durante seu trabalho, tendo ele sofrido influência ou não por parte da editora, são conscientes. No artigo *No Innocent Act – On the Ethics of Translating for Children* (2006), a autora Riitta Oittinen explicita seu ponto de vista em relação à tradução ao afirmar que, para ela, todos os textos e todas as traduções estão direcionados a seus leitores e ouvintes, ao mesmo tempo em que esses leitores e ouvintes também estão direcionados aos textos e traduções. Existe nessa relação um desejo mútuo de entender e ser entendido e um senso de responsabilidade, uma vez que o leitor é ativo e responsável por aquilo que lê e entende. Assim, motivado por seu próprio senso de responsabilidade como leitor, o tradutor deve fazer das palavras do texto fonte suas próprias palavras. Como os textos traduzidos refletem as intenções, os sentimentos e os valores morais do tradutor, a prática de tradução é uma questão inerentemente ética. Para Oittinen (2006), as razões por trás das mais diversas soluções postas em prática pelo tradutor se encontram não só nas diferentes estratégias utilizadas, como também nos diferentes públicos para os quais se traduz e nas diferentes visões que o tradutor tem da história como um todo. Além disso, como mencionado anteriormente, o fator estético é outro componente importante que rege o sistema literário e que pode estar relacionado a pressões sofridas pelo polissistema, refletindo-se, assim, em muitas das escolhas do tradutor, de forma a adequar, da melhor maneira possível, o texto traduzido à cultura alvo via língua e estruturas gramaticais, mesmo que essas escolhas e mudanças impliquem o apagamento de traços da obra original, de seu contexto de produção e da cultura fonte que poderiam até mesmo ser mantidos. Um exemplo de mudança estética que acaba sendo inevitável para o tradutor é o apagamento das aspas que delimitam a fala de um personagem no texto original em inglês, já que, em português, quando há um diálogo, ou mesmo ou monólogo, iniciamos a frase com travessão, sem fazer uso de aspas. Dessa forma, é

importante destacar que, na maioria dos casos, aspectos canônicos da língua portuguesa serão priorizados em uma tradução, mesmo que o tradutor não precise ser orientado a fazê-lo.

É relevante lembrar que um texto pode ser domesticado por diversos motivos, tais como pressões políticas, modelos ditatoriais ou valores morais diferentes, de maneira a ser adaptado para crianças, culturas, minorias, ideais políticos ou crenças religiosas, entre outros. No que diz respeito à literatura infantil, Oittinen (2006) afirma que ao interpretar e reescrever histórias para futuros leitores, o tradutor age com base na sua própria maneira de ver a infância, o que faz com que ele seja, até certo ponto, um domesticador. Contudo, independentemente da estratégia escolhida, ela vai sempre refletir a visão que os adultos têm das crianças e da vida infantil, e a ética e a ideologia vão sempre andar lado a lado na tradução para pequenos leitores. Se aplicarmos isso à literatura juvenil, argumentaremos que a ética e a ideologia também estarão presentes na tradução para o público jovem, não só a partir daquilo que é exigido do tradutor, mas também a partir de sua própria perspectiva.

2.4. Síntese do capítulo

Neste capítulo, abordamos o papel da distopia como instrumento de crítica social já no século XX, quando o mundo sofria com a destruição, a sensação de impotência e a falta de esperança causadas pelo período entreguerras e pelo avanço tecnológico nas mãos de governos totalitários. Embora focadas em novos elementos, como a busca contínua do jovem por liberdade, as distopias do século XXI também desempenham um certo grau de crítica social, já que mantém as principais características do gênero (governantes tiranos, destruição pós-guerra e população vivendo em miséria, sem controle sobre o próprio destino), mesmo que os países produtores desse tipo de literatura, sobretudo os Estados Unidos, não estejam vivenciando em primeira mão nenhum tipo de totalitarismo ou de conflito armado. No entanto, mesmo que indiretamente, temos vivido momentos de tensão relacionados à religião, por exemplo através de ataques e invasões terroristas pelo chamado Estado Islâmico, além de

momentos de tensão política em países do Leste Europeu que lutam em favor do separatismo. Essa intolerância causada por opiniões, crenças e ideologias diferentes parece contribuir para a produção e publicação em larga escala de obras distópicas nos dias atuais.

Vimos, ainda, que o fato de não serem histórias de "finais felizes" faz com que as obras de distopia atraiam facilmente o público jovem, que muitas vezes tem de lidar com situações angustiantes e desiguais durante a juventude. Porém, sabemos que apesar da denominação *young adult* ("jovem adulto") usada para classificar boa parte dos livros da literatura fantástica, incluindo aqueles de distopia, esse tipo de literatura faz sucesso não só entre os jovens, mas também entre os adultos, que procuram uma distração para as preocupações e horrores da vida real.

Ademais, discorremos sobre a dinamicidade do polissistema literário e as condições que permitem que determinadas obras, nesse caso, àquelas da literatura traduzida, sejam deslocadas da periferia para uma posição mais privilegiada no centro do sistema. Vimos também que toda tradução implica um certo grau de manipulação, uma vez que a mera escolha de um texto-fonte para ser traduzido para uma determinada língua já configura, por si só, um ato de manipulação, pois essa escolha visa atender a um determinado grupo com propósitos específicos. Desse modo, percebemos que mudanças em um sistema literário estão estritamente ligadas a fatores estéticos, como a busca por novos modelos e tendências, bem como à prática de patronagem, já que os patronos detêm poder para promover ou embarreirar a produção literária, levando em consideração os componentes ideológico, econômico e de status.

Logo, parece-nos bastante provável que toda essa tensão política, econômica e religiosa na qual temos vivido no século XXI esteja levando as editoras nacionais a promover a tradução e publicação de novas obras de distopia, que apresentam um teor de crítica e alerta social referentes, por exemplo, a formas totalitárias de governo e ao uso exagerado dos recursos tecnológicos. Como a maior parte dessas obras é importada dos Estados Unidos, já que a produção nacional de literatura distópica é ainda muito escassa, os modelos estrangeiros acabam por ter fácil acesso ao nosso polissistema, tornando o mesmo suscetível a sofrer mudanças no que diz respeito à posição ocupada por essa literatura juvenil traduzida, a qual tem sido consumida em larga escala no país.

No capítulo a seguir, apresentaremos a análise de dados retirados da trilogia Divergente com base na proposta de Antoine Berman (2013 [1985]) em relação à sistemática de deformação da letra e discutiremos as escolhas tradutórias feitas pelo profissional tradutor.

CAPÍTULO 3

As escolhas tradutórias face ao polissistema literário: uma análise da trilogia "Divergente"

No presente capítulo, analisaremos qualitativamente trechos relevantes dos três livros da trilogia em questão, de modo a apontar as tendências deformadoras da letra, nos termos de Berman, mais presentes no corpus selecionado. Para isso, no entanto, apresentaremos, de maneira breve, a proposta de Berman e o conceito de letra que o autor defende em seu texto "A tradução e a letra ou o albergue do longínquo" (2013 [1985]). Explicaremos, ainda, cada uma das treze tendências deformadoras que ele pontua, uma vez que estas serão retomadas durante nossa análise.

Nosso objetivo aqui é mostrar determinadas escolhas feitas pelo profissional tradutor durante o processo tradutório e discorrer sobre os efeitos de tais escolhas na construção do texto, tentando contextualizá-las de acordo com possíveis exigências da editora responsável pela publicação para que os livros se adequem não só ao público alvo, mas também ao contexto sociocultural brasileiro. É importante destacar que os trechos aqui analisados foram escolhidos de forma aleatória, o que fez com que nossos dados norteassem a análise ao longo da composição do trabalho.

A hipótese defendida por nós é a de que essas escolhas do tradutor possam ter grande impacto na aceitação dessas obras no mercado literário nacional, estando, então, diretamente relacionadas à posição que a literatura juvenil traduzida pode vir a assumir dentro do polissistema, por refletirem processos de deformação da letra estritamente ligados aos demais sistemas que compõem o polissistema cultural brasileiro. Veremos, a seguir, a proposta de Berman (2013 [1985]) para tratar das escolhas tradutórias feitas pelo tradutor e sua possível relação com a dinâmica de forças que atua sobre o polissistema literário.

3.1. A proposta de Berman para a tradução

Antoine BERMAN (2013 [1985]), em seu texto "A tradução e a letra ou o albergue do longínquo", que é a versão de um seminário ocorrido em Paris em 1984, critica as "teorias tradicionais que concebem o ato de traduzir como uma restituição embelezadora (estetizante) do sentido" (p. 19). Para ele, a letra não deve ser dissociada do sentido, uma vez que ela é inerente ao ato de traduzir. Assim, o autor questiona vários estudiosos, tradutores e teóricos que rejeitam a letra e priorizam, acima de tudo, o sentido do texto a ser traduzido, e condenam, portanto, processos conhecidos como "tradução literal" e "tradução palavra por palavra". Berman mostra, no entanto, que "traduzir a letra de um texto não significa absolutamente traduzir palavra por palavra" (p. 20), já que a letra é exatamente a combinação entre sentido e forma. Vemos, então, que o autor vai de encontro à noção de equivalência[7] proposta por Nida, uma vez que esta violenta a letra em prol do sentido. Berman critica, assim, aqueles profissionais que entendem o ato de traduzir como "encontrar equivalentes" e ignoram qualquer reflexão sobre a letra, conceito que apresentaremos a seguir tal como defendido por Berman.

3.1.1. O conceito de letra

Para Berman, "a tradução é tradução-da-letra, do texto enquanto *letra*" (BERMAN, 2013 [1985], p. 33). Uma tradução ética, tal como ele defende, deve perpetuar os valores da cultura de partida, não tornar um texto mais claro e "menos estranho" na dada língua para a qual se traduz, limpando as "obscuridades inerentes à estranheza da língua estrangeira" (p. 22). A maioria das traduções, todavia, rejeita essa

[7] Para Nida, uma tradução pode ser considerada equivalente quando o conteúdo do texto original é preservado em detrimento de sua forma, de maneira que as marcas culturais do original sejam compreendidas pelo público-alvo.

relação do texto enquanto letra, erroneamente denominando a tradução da letra "tradução palavra por palavra".

A tradução etnocêntrica, um tipo tradicional e ainda dominante de tradução literária, é alvo das críticas e questionamentos feitos por Berman. Ela rejeita tudo aquilo relacionado ao Estrangeiro, ao outro, ou, quando julgar válido, reaproveita tal Estrangeiro para anexação e adaptação, sem, no entanto, recebê-lo, abrigá-lo e valorizá-lo. Nesse sentido, a tradução é tratada como apropriação e domesticação. No caráter etnocêntrico, ela perpetua as formas e valores da língua de chegada, enquanto Berman propõe, como mencionado anteriormente, uma tradução ética, que não abra mão dos valores da cultura de partida e que leve "às margens da língua para a qual se traduz a obra estrangeira na sua pura estranheza" (p. 54). Segundo ele, no seu caráter etnocêntrico, a tradução deve ser feita como se o texto tivesse sido escrito na língua para a qual está sendo traduzido, tal como ele observa:

> [...] deve-se traduzir a obra estrangeira de maneira que não se "sinta" a tradução, deve-se traduzi-la de maneira a dar a impressão de que é isso que o autor teria escrito se ele tivesse escrito na língua para a qual se traduz. (BERMAN, 2013 [1985], p. 46)

Berman afirma que, no final das contas, letra e sentido são, ao mesmo tempo, dissociáveis e indissociáveis. Ele chega mesmo a ponderar que "se letra e sentido estão ligados, a tradução é uma traição e uma impossibilidade". (p. 55) Discutiremos a seguir, as tendências que perpassam a tradução de prosa literária no que diz respeito à deformação da letra, tal qual defendida por Berman.

3.1.2. As tendências deformadoras da letra

Berman analisa a sistemática da deformação da letra presente nas traduções de prosa literária, por esta ser uma área na qual o mesmo tem experiência e também por ser

injustamente negligenciada, como ele observa. Por ser considerada inferior à poesia, as deformações em prosa passam muitas vezes despercebidas, ou, quando são percebidas, não causam o mesmo impacto negativo que causariam se presentes em poemas, sendo, assim, melhor aceitas. O autor evoca treze tendências deformadoras, que serão descritas a seguir:

A *racionalização* está ligada às estruturas sintáticas do texto original, bem como à pontuação, importante elemento da prosa. Tal tendência reorganiza frases e sequências de frases com o intuito de chegar a uma ideia da ordem de um discurso. A estrutura de um texto em prosa se opõe diametralmente à linearidade do discurso enquanto discurso. Dessa forma, a racionalização não só deforma o original, mas também lineariza sua estrutura sintática.

A *clarificação* é uma consequência natural da racionalização e é inerente à tradução. Ela diz respeito à clareza de palavras ou sentidos, e tende a definir algo que, no original, é indefinido. Assim, a clarificação pode se dar de maneira negativa em certos casos, por exemplo, quando tenta tornar claro aquilo que não é e não quer ser claro no original.

O *alongamento* também pode ser considerado como uma consequência tanto da racionalização quanto da clarificação, tendências que acabam por alongar o texto ao tentar clarificá-lo e linearizá-lo. No entanto, o alongamento pode também empobrecer o texto quando só aumenta sua massa bruta, sem aumentar ao mesmo tempo sua significância. “Ademais, o alongamento é um afrouxamento que afeta a rítmica da obra” (BERMAN, 2013 [1985], p. 72).

O *enobrecimento* consiste em tornar o texto mais elegante com o uso de elementos não autênticos, chegando a traduções até mesmo “mais belas”, “mais estetizantes”, no que diz respeito à forma, do que o texto original. Logo, o original é utilizado como matéria prima, uma vez que o enobrecimento trata a tradução como uma reescritura a partir (e às custas) do original.

O *empobrecimento qualitativo* acontece quando o tradutor faz substituições de termos, expressões etc. do original por termos e expressões na língua de chegada que não possuem a mesma riqueza sonora nem significante (icônica). De acordo com Berman: É icônico o termo que, em relação ao seu referente, “cria imagem”, produz

uma consciência de semelhança (p. 75). Muitas vezes, a prática de substituição destrói boa parte da significância e da falância de uma obra.

O *empobrecimento quantitativo* se dá quando o número de expressões de uma língua para outra não corresponde, isto é, quando há um desperdício lexical. Essa tendência deformadora vai de encontro à abundância da obra e ao seu tecido lexical, pois existem menos significantes na tradução do que no original. Esse desperdício pode coexistir com a tendência de alongamento, ou seja, com o aumento da massa bruta do texto, já que tal tendência faz acréscimos de significantes explicativos e ornamentais que não estão ligados ao tecido lexical do mesmo. Nessa tendência deformadora, "(...) a tradução gera um texto ao mesmo tempo mais pobre e mais longo. O alongamento serve muitas vezes para esconder o desperdício quantitativo" (BERMAN, 2013 [1985], p. 77).

A *homogeneização*, visando tornar o texto mais homogêneo, faz correções deliberadas e unifica o tecido do original em todos os planos, mesmo que o tecido seja heterogêneo em sua originalidade. Essa tendência agrupa a maioria das tendências do sistema de deformação.

A *destruição dos ritmos* é a tendência que afeta a rítmica do texto ao fazer alterações, por exemplo, na pontuação, como aborda Berman. No caso da prosa, porém, na qual a massa do texto está em movimento, a tradução encontra dificuldades em quebrar a tensão rítmica, de modo que, mesmo "mal traduzido", um romance continua a prender a atenção dos leitores.

A *destruição das redes significantes subjacentes* ocorre quando o texto traduzido não reproduz as chamadas redes significantes, redes que consistem de significantes combinados entre si, formando, então, um texto subjacente à obra, um subtexto. No original, por mais que as palavras pareçam não significar nada quando analisadas sozinhas, elas fornecem uniformidade e sentido à obra como um todo.

A *destruição dos sistematismos* pode ser verificada quando a racionalização, a clarificação e o alongamento são empregados, visando tornar o texto mais homogêneo que o original, o que acaba por destruir o sistema ao introduzir elementos que o mesmo exclui. O sistematismo de uma obra não está apenas ligado ao nível dos significantes, mas também a tipos de frases e construções.

A *destruição ou a exotização das redes de linguagens vernaculares*se dá quando as línguas vernaculares e seus elementos presentes em uma prosa são destruídos, o que Berman considera "um grave atentado à textualidade das obras em prosa" (p. 82), já que a utilização de tais elementos no texto pode servir para o propósito de retomar a oralidade vernacular. Para conservar os vernaculares, pode-se recorrer à exotização, isto é, passar um vernacular estrangeiro para um vernacular local da língua para a qual o texto está sendo traduzido. Berman deixa claro, porém, que esse processo de exotização pode levar a uma vulgarização do texto.

A *destruição das locuções* ocorre quando o tradutor substitui expressões idiomáticas, provérbios, modos de dizer etc. do original pelos seus respectivos equivalentes na língua de chegada. "Servir-se da equivalência é atentar contra a falância da obra. As equivalências de uma locução ou de um provérbio não os *substituem.* Traduzir não é buscar equivalências" (BERMAN, 2013 [1985], p. 84).

Apagamento das superposições de línguas é o nome dado à tendência na qual, numa obra em prosa, superposições de línguas são ameaçadas na tradução, o que podem ocorrer quando dialetos coexistem com uma *coiné*, uma língua comum empregada na Grécia helenística, mas aqui entendida apenas como língua culta, ou quando várias *coinés* coexistem. Por exemplo, em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, falares do Nordeste brasileiro e o português clássico caminham lado a lado, e caso a tradução apague essa superposição, a relação de tensão e de integração do texto original será perdida.

As tendências deformadoras apresentadas e analisadas por Berman nos levam, direta ou indiretamente, à letra: *"a letra são todas as dimensões às quais o sistema de deformação atinge"* (p. 86). Desse modo, todas as teorias da tradução que defendem a preservação do sentido em detrimento da letra contribuem exatamente para a destruição da letra. Para Berman, o mais essencial na prática de tradução é a manutenção da letra e esta deve ser salva e mantida, não destruída. Em suas palavras, "Toda *teoria* da tradução é a teorização da destruição da letra em favor do sentido." (p. 86).

Quando trata da ética da tradução, Berman afirma que "o ato ético consiste em reconhecer e em receber o Outro enquanto Outro" (p. 95), e mostra que, historicamente, essa ética fora quase sempre sufocada pelo caráter apropriador e anexionista do Ocidente. Se o objetivo ético do traduzir é acolher o Estrangeiro, ser fiel a ele, esse

objetivo tem de estar ligado à letra, pois "(...) só há fidelidade – em todas as áreas – à letra" (p. 98).

A seguir, daremos início à análise dos trechos selecionados para compor o *corpus* de nosso trabalho, relacionando as escolhas tradutórias destacadas com as tendências deformadoras da letra explicadas acima.

3.2. Análise de trechos de "Divergente", "Insurgente" e "Convergente"

Nesta seção, iremos analisar as especificidades relativas às traduções dos volumes da trilogia "Divergente", de forma a relacionar as escolhas tradutórias destacadas às tendências deformadoras da letra propostas por Berman (2013 [1985]). As tendências que serão aqui analisadas são a destruição dos sistematismos da obra, a destruição das redes de significantes subjacentes, a racionalização, a clarificação, o alongamento, e o empobrecimento qualitativo, tendências que foram observadas de forma mais expressiva no *corpus* coletado. Foram, assim, analisados trechos de cada uma das três obras nos quais a presença das tendências acima pode ser verificada. Alguns excertos, por apresentarem mais de uma tendência, serão repetidos no decorrer de nossa análise.

3.2.1. A destruição dos sistematismos

De acordo com Berman, a destruição dos sistematismos de uma obra ultrapassa o nível dos significantes, já que alcança os tipos de frases e construções utilizadas no texto traduzido. A destruição dos sistematismos leva a tradução a ser assistemática, e mesmo que essa assistematicidade esteja escondida e diluída na tradução, a inconsistência do texto traduzido ainda é perceptível.

Em nossa análise de dados, a presença dessa tendência deformadora se deu através do apagamento de marcadores discursivos que evidenciam o foco narrativo, como citações diretas do tipo “I say” (“digo”) e “He says” (“diz ele”), por exemplo, que aparecem depois das falas dos personagens. No artigo “Cognição e discurso direto em narrativas fantásticas” (2008), as autoras Silvia Souza Gomes e Marianna Breder Franco explicam, com base em Sanders e Redeker (1996), que “o ato de narrar e o de focalizar coincidem na pessoa do narrador; portanto, sua voz está sempre presente, ora mais ora menos explícita” (GOMES; FRANCO, 2008, p. 157). Veremos em nossa análise que, de fato, há momentos em que a presença do narrador fica menos explícita, principalmente quando as citações de discurso direto são apagadas na tradução. De acordo com Gomes e Franco, “tais citações são usadas com o intuito de incrementar a objetividade percebida e a exatidão do relato para o leitor” (p. 160).

Segundo Massaud Moisés, no livro “A Análise Literária” (1987 [1969]), quando relativo ao emprego da primeira pessoa, o foco narrativo, também chamado ponto de vista, divide-se em dois: a história pode ser relatada pela personagem principal, ou pode ser comentada por uma personagem secundária que está ciente do drama do protagonista.

Em sua classificação com relação aos tipos de narrador, o site Infoescola apresenta dois tipos em primeira pessoa que aqui nos interessam e que vão ao encontro daquilo discutido por Moisés: o narrador-protagonista e o narrador-testemunha. O primeiro é a personagem principal da trama e o que ele narra está relacionado a si mesmo e ao seu campo emocional, uma vez que ele não tem o poder de acessar os pensamentos e sentimentos das outras personagens. Já o narrador-testemunha é considerado uma personagem secundária que observa tudo o que se passa no interior da trama, dando testemunho daquilo que vê e ouve ou do que deseja transmitir como autêntico. Ambos os tipos serão relevantes para a análise a seguir, que se deterá à destruição dos sistematismos, a qual está relacionada aos tipos de frases e construções utilizadas na tradução de uma obra.

Foram retirados trechos do segundo livro da trilogia, “Insurgente”, no qual a presença da tendência deformadora em questão foi recorrente, e também do terceiro livro da trilogia, “Convergente”, apesar de as ocorrências aparecerem em menor escala. Em “Divergente”, contudo, não foram encontrados exemplos relacionados ao ponto de

vista, o que nos mostra que não houve um padrão adotado na tradução dos três livros que compõem a trilogia.

Vejamos, então, um primeiro exemplo escolhido e retirado de “Insurgente”:

Tobias and I sit on the edge of the car with our legs dangling over the edge. “Do you know who it is?” Tobias nods. “Who, then?” “It’s hard to explain,” he says. “I have a lot to tell you.” I lean against him. “Yeah,” I say. “So do I.” *(Insurgent, Chapter Eight, p. 91-92,* meu grifo).	Tobias e eu nos sentamos na beirada do vagão, com as pernas balançando para fora. — Você sabe quem é? Tobias assente com a cabeça. — Quem é, então? — É difícil explicar. Preciso lhe contar muitas coisas. Apoio o meu corpo contra o dele. — É. Eu também. (Insurgente, Capítulo Oito, p. 97).

Neste exemplo, além de narrador-protagonista, já que relata a cena do ponto de vista central da narrativa, a personagem Tris também pode ser considerada narrador-testemunha, visto que, apesar de não ser uma personagem secundária na trama em si, ela observa e vivencia, a partir de outra perspectiva, a de testemunha, o que se passa com Tobias em relação ao iminente encontro com a mãe dele. As marcas linguísticas “he says” (“diz ele”, em português) e “I say” (“digo”) não só fazem parte da organização da narrativa tal como descrita em primeira pessoa ao longo de toda a trama, mas também evidenciam o papel de testemunha assumido pela personagem, dando ao leitor, ainda, a ideia de que a história possa estar sendo relatada num momento posterior aos acontecimentos. Ao apagar esses marcadores do discurso na tradução, passa-se a ideia de que a personagem se projeta na cena como se ela estivesse acontecendo simultaneamente à narrativa, o que também acaba por aproximar o leitor da cena.

A seguir, temos mais um exemplo dessa ocorrência:

I have to tell them. I have to tell the truth.	Preciso contar a eles. Preciso contar a

"Will," I say. It sounds like a gasp, like it was pulled straight from my stomach. Now there is no turning back. "I shot Will," I say, "while he was under the simulation. I killed him. He was going to kill me, but I killed him. My friend." *(Insurgent, Chapter Twelve, p. 151,* meu grifo).	verdade. — Will. – Parece um arquejo, como se viesse direto do meu estômago. Não há mais como voltar atrás. – Atirei em Will enquanto ele estava sob o efeito da simulação. Eu o matei. Ele ia me matar, mas eu o matei. Meu amigo. (Insurgente, Capítulo Doze, p. 155).

No exemplo acima, ambos os marcados linguísticos são de primeira pessoa do singular ("I say") e ambos são apagados na tradução. No texto original, vemos que na segunda vez que o marcador discursivo aparece, ele promove uma quebra na fala da personagem Tris, podendo dar a ideia de pausa devido a uma hesitação e/ou restrospecção, como se ela se lembrasse do ocorrido no momento da fala. Na tradução, porém, essa quebra na fala de Tris é perdida por conta do apagamento do marcador, levando o leitor a crer que a fala foi dita de maneira abrupta, sem interrupções por parte da própria personagem, como se, de fato, ela estivesse narrando os fatos à medida que eles aconteciam.

Agora, vejamos o último exemplo para análise retirado do livro "Insurgente":

"What?" he says. "Why are you looking at me like that?" "How did you do it?" I say. "It wasn't that hard," he says. "I dyed a paralytic serum purple and switched it out with the death serum. Replaced the wire that was supposed to read your heartbeat with a dead one. The bit with the heart monitor was harder; I had to get some Erudite help with a remote and stuff – you wouldn't understand it if I explained it to you." "*Why* did you do it?" I say. "You *want* me	— O que foi? Por que está olhando para mim desse jeito? — Como você fez aquilo? — Não foi tão difícil. Tingi um soro de paralisia de roxo e o troquei pelo soro mortal. Troquei o fio que deveria ler seu batimento cardíaco por um fio morto. A parte do monitor cardíaco foi mais difícil; precisei de um pouco de ajuda da Erudição e de um controle remoto. Você não entenderia, mesmo que eu tentasse explicar. — Mas *por que* você fez aquilo? –

dead. You were willing to do it yourself! What changed?" *(Insurgent, Chapter Thirty-Six, p. 393,* meu grifo).	pergunto. – Você me *quer* morta. Você estava disposto a me matar com as próprias mãos! O que o fez mudar de ideia? (Insurgente, Capítulo Trinta e Seis, p. 385, meu grifo).

Na cena retratada acima, quando Peter explica a Tris como fez para ajudá-la a escapar da execução, percebemos que, logo no começo do trecho, há dois marcadores de terceira pessoa ("he says") e um marcador de primeira pessoa ("I say"), e que os três foram apagados na tradução. No entanto, o último marcador de discurso presente no trecho original foi mantido na tradução como "pergunto", que, mesmo não sendo a tradução literal do verbo "say", sinaliza a ação de perguntar feita pela personagem, levando-nos a crer que o fato de não haver uma troca de turno de fala, que possibilite uma resposta, pode ter levado o tradutor a marcar de forma mais expressiva a pergunta, que é seguida de uma argumentação. Vemos, com essa passagem, que não há uma uniformidade em relação ao apagamento dessas estruturas, como citado anteriormente.

Vejamos, agora, dois trechos retirados do terceiro livro, "Convergente":

"This may be a bad time," he says, "but there's something I want to say to you." I tense immediately, afraid that he's going to name some crime of mine that went unacknowledged, or a confession that's eating away at him, or something equally difficult. His expression is unreadable. "I just want to thank you," he says, his voice low. "A group of scientists told you that my genes were damaged, that there was something wrong with me—they showed you test results that proved it. And even I started to believe it." He touches my face, his thumb skimming my cheekbone, and his eyes are on mine,	— Talvez não seja o melhor momento, mas quero dizer uma coisa. Na mesma hora, fico tensa, temendo que ele cite algum crime meu que passou despercebido, uma confissão que o está corroendo por dentro ou algo igualmente difícil. Não consigo decifrar a sua expressão. — Só quero agradecer – diz ele em voz baixa. – Um grupo de cientistas disse a você que meus genes eram danificados, que havia algo de errado comigo, e mostraram resultados de testes como prova. E até eu comecei a acreditar naquilo.

intense and insistent. “You never believed it,” he says. “Not for a second. You always insisted that I was... I don’t know, whole.” *(Allegiant, Chapter Forty-One, Tris’s Point Of View, p. 413,* meu grifo).	Ele toca o meu rosto, acariciando a minha bochecha com o dedão, e seus olhos seguem os meus, intensos e insistentes. — Mas você nunca acreditou neles. Nem por um segundo. Você sempre continuou insistindo que eu era... não sei, inteiro. (Convergente, Capítulo Quarenta e Um, Narração de Tris, p. 409-410, meu grifo).

No trecho acima, referente a um diálogo entre Tris e Tobias, ambos os marcadores de discurso de terceira pessoa (“he says”) são retirados na tradução, mais uma vez projetando a personagem Tris, que narra o capítulo em questão, como mera personagem na cena, a qual parece estar sendo narrada concomitantemente aos acontecimentos. Assim, ao apagar as marcas do discurso direto, o plano narrativo e o plano da ação ficam sobrepostos, o que faz com que o leitor perca a noção de que Tris é também testemunha, e não só uma personagem participando ativamente da cena. No entanto, há, ainda, uma ocorrência de marcador do discurso acompanhado de uma expressão informativa (“he says, his voice low”), o qual foi mantido no texto traduzido como “diz ele em voz baixa”. Logo, vemos que a informatividade dessa expressão e o sentido que ela dá ao marcador discursivo leva o tradutor a manter o segmento na tradução.

Por fim, temos a seguir o último trecho retirado do livro “Convergente” para nossa análise:

“You are not special,” I say. “I like to hurt people too. I can make the cruelest choice. The difference is, sometimes I don’t, and you always do, and that makes you evil.” I step over him and start down Michigan Avenue again. But before I take more than a few steps, I hear his voice. “That’s why I want it,” he says, his voice shaking.	— Você não é especial. Também gosto de machucar as pessoas. Consigo tomar decisões cruéis. A diferença é que, às vezes, não é isso que faço. Mas você sempre age assim, e é isso que o torna mau. Passo por cima dele e volto a seguir pela Avenida Michigan. Dou apenas alguns passos antes de ouvir sua voz.

I stop. I don't turn around. I don't want to see his face right now. "I want the serum because I'm sick of being this way," he says. "I'm sick of doing bad things and liking it and then wondering what's wrong with me. I want it to be over. I want to start again." *(Allegiant, Chapter Forty-Six, Tobias's Point Of View, p. 451,* meu grifo).	— É por isso que eu quero o soro – diz ele com a voz trêmula. Eu paro, mas não me viro. Não quero ver o rosto dele agora. — Quero o soro porque estou cansado de ser assim. Estou cansado de fazer coisas ruins e gostar disso e, depois, ficar me perguntando o que há de errado comigo. Quero que isso acabe. Quero recomeçar. (Convergente, Capítulo Quarenta e Seis, Narração de Tobias, p. 447, meu grifo).

Neste exemplo, temos, no texto original, duas ocorrências de marcador discursivo que são apagadas na tradução, tanto em primeira pessoa ("I say") quanto em terceira ("he says"), mais uma vez deixando de lado a evidência do plano narrativo, o que leva o papel de testemunha do personagem e participante da cena ter menos destaque e visibilidade. Além disso, é possível observar que, mais uma vez, quando há expressões acompanhando o marcador discursivo e reforçando seu sentido, como em "he says, his voice shaking", o tradutor opta pela sua manutenção. Por fim, é importante destacar que o capítulo referente ao trecho acima não é narrado pela personagem Tris, mas sim por Tobias, o que nos mostra que os procedimentos de apagamento de marcadores discursivos continuam mesmo quando há a troca de narrador.

Apesar da não total padronização desses apagamentos ao longo da trilogia, constatamos que eles podem vir a causar certos efeitos no leitor durante a leitura das obras, sendo um deles, e principalmente, a aproximação entre o mesmo e a cena, considerando-se o plano de ação que é favorecido nessa leitura. Em certos momentos, temos a impressão de que os planos de ação e de narração estão sobrepostos, enquanto em outros, parece que há um distanciamento entre esses dois planos.

3.2.2. A destruição das redes subjacentes

A presença dessa tendência deformadora em nossa análise se deu, principalmente, através das escolhas lexicais feitas pelo tradutor nos três volumes da trilogia. Pudemos perceber que, muitas vezes, palavras e expressões de carga semântica mais incisiva foram suavizadas na tradução, o que nos faz pensar que a mesma vai em direção a um modelo conceptual diferente daquele proposto na obra original, o qual se trata de um modelo mais bélico e agressivo em um contexto de conflitos, por estar relacionado a uma situação de hierarquia entre facções. Levando em consideração tal relação de poder, a linguagem do original se faz compatível com o papel exercido por cada personagem na história, e o fato de a tradução apresentar uma suavização dessa linguagem, às vezes fazendo uso de verbos modais, acaba por destruir o tom pretendido pela autora.

Vejamos abaixo um primeiro exemplo da ocorrência dessa tendência no livro "Divergente", o primeiro da trilogia:

I stare into my own eyes for a moment. Today is the day of the aptitude test that will show me which of the five factions I belong in. And tomorrow, at the Choosing Ceremony, I <u>will decide</u> on a faction; I <u>will decide</u> the rest of my life; I <u>will decide</u> to stay with my family or abandon them. (*Divergent, Chapter One, p. 2*, meu grifo).	Por um momento, encaro meus olhos no espelho. Hoje é o dia do teste de aptidão que me mostrará a qual das cinco facções eu pertenço. E amanhã, na Cerimônia de Escolha, <u>escolherei</u> uma; <u>escolherei</u> o caminho que vou trilhar pelo resto da minha vida; <u>escolherei</u> se devo ficar com minha família ou abandoná-la. (Divergente, Capítulo Um, p. 8, meu grifo).

No trecho acima, no qual a protagonista, Tris, reflete sobre os eventos dos próximos dias, que darão rumo à sua vida, percebemos que a tradução de "will decide" (literalmente "decidirei") como "escolherei" ameniza um pouco o poder que está sendo dado à personagem para que ela decida seu futuro e lide com as consequências inerentes a qualquer que seja sua decisão. Parece-nos possível que o tradutor tenha optado pelo

verbo “escolher” por influência de “Cerimônia de Escolha” (“Choosing Ceremony”, no original), um dos eventos do qual a personagem participará. No entanto, vemos que a autora não faz tal relação, uma vez que opta pelo verbo “to decide” (“decidir”, “determinar”, de acordo com o Dicionário *Oxford* de língua inglesa) em vez de “to choose” (“escolher”, “selecionar”, “preferir”, de acordo com o mesmo dicionário).

Abaixo temos mais um exemplo de destruição das redes subjacentes em “Divergente”:

“Our dependents are now sixteen. They stand on the precipice of adulthood, and it is now up to them to decide what kind of people they will be.” Marcus’s voice is solemn and gives equal weight to each word. “Decades ago our ancestors realized that it is not political ideology, religious belief, race, or nationalism that is to blame for a warring world. Rather, they <u>determined</u> that it was the fault of human personality – of humankind’s inclination toward evil, in whatever form that is. They divided into factions that sought to eradicate those qualities they believed responsible for the world’s disarray.” (*Divergent, Chapter Five, p. 42*, meu grifo).	— Nossos dependentes agora têm dezesseis anos. Eles se encontram no precipício da maturidade, e agora é responsabilidade deles decidir que tipo de pessoa serão. – A voz de Marcus é solene, distribuindo igualmente o peso de cada palavra. — Há décadas, nossos antepassados perceberam que a culpa por um mundo em guerra não poderia ser atribuída à ideologia política, à crença religiosa, à raça ou ao nacionalismo. Eles <u>concluíram</u>, no entanto, que a culpa estava na personalidade humana, na inclinação humana para o mal, seja qual for a sua forma. Dividiram-se em facções que procuravam erradicar essas qualidades que acreditavam ser responsáveis pela desordem do mundo. (Divergente, Capítulo Cinco, p. 48, meu grifo).

Neste trecho, no qual Marcus, líder da Abnegação, conduz a Cerimônia de Escolha, a tradução de “determined” (“determinaram”) como “concluíram” não só apaga a carga mais incisiva e precisa presente no léxico do original, como também apaga a posição de poder daqueles antepassados que vieram a instituir o sistema de facções após determinarem qual era a razão para um mundo em guerra. Segundo o

Minidicionário da língua portuguesa Silveira Bueno (2007), “determinar” significa “delimitar”, “fixar”, “indicar com precisão”, enquanto “concluir” significa “deduzir”, “inferir”.

Analisemos, agora, um outro exemplo dessa mesma tendência, ainda retirado do primeiro livro da série:

I can’t kill him. I am not sure if I love him; not sure if that’s why. But I am sure of what he would do if our positions were reversed. I am sure that nothing is worth killing him for. I have done this before – in my fear landscape, with the gun in my hand, a voice shouting at me <u>to fire</u> at the people I love. I volunteered to die instead, that time, but I can’t imagine how that would help me now. But I just know, I *know* what the right thing to do is. My father says – used to say – that there is power in self-sacrifice. I turn the gun in my hands and press it into Tobias’s palm. (*Divergent, Chapter Thirty-Eight, p. 475-476*, meu grifo).	Não posso matá-lo. Não tenho certeza de que o amo; não sei se é este o motivo. Mas tenho certeza do que ele faria se ele estivesse no meu lugar, e eu no lugar dele. Tenho certeza de que não há nada que faça valer a pena matá-lo. Eu já fiz isso antes, na minha paisagem do medo, com uma arma em minha mão e uma voz gritando atrás de mim que eu <u>deveria matar</u> as pessoas que amo. Naquela situação, eu me dispus a morrer, mas não consigo imaginar como isso poderia me ajudar agora. Mas eu apenas sei, tenho *certeza*, de qual é a coisa certa a se fazer. Meu pai diz, ou costumava dizer, que há poder em sacrificar a si mesmo. Eu giro a arma em minha mão e a deito sobre a palma da mão de Tobias. (Divergente, Capítulo Trinta e Oito, p. 488-489, meu grifo).

Aqui, na cena em que Tris se depara com Tobias na sala de controle da simulação de ataque, vemos, novamente, uma suavização da linguagem na tradução, dessa vez com o uso do verbo modal “deveria” em “deveria matar”, enquanto o texto original apresenta a ação de maneira bem mais direta e incisiva com a escolha lexical

“to fire”, que poderia ter sido traduzida simplesmente como “para atirar”, sinalizando, assim, a noção de comando representada por aquela voz dando ordens à personagem.

No segundo livro da série, “Insurgente”, também constatamos a presença da destruição de redes significantes subjacentes. Vejamos o primeiro trecho escolhido para análise:

“Wait,” he says. “I have a request.” “We don’t take requests from criminals,” says Tori. She’s standing on one leg, and has been for the past few minutes. She sounds tired – she probably wants to get this over with so she can sit down again. To her this execution is just an inconvenience. ”I am a leader of Dauntless,” he says. “And all I <u>want</u> is for Four to be the one who fires that bullet.” “*Why?*” Tobias says. “So you can live with the guilt,” Eric replies. “Of knowing that you usurped me and then shot me in the head.” (*Insurgent, Chapter Twenty-Three, p. 273-274*, meu grifo).	— Esperem. Tenho um pedido a fazer. — Não aceitamos pedidos de criminosos – diz Tori. Ela está em pé sobre uma perna só há alguns minutos. Sua voz soa cansada. Ela provavelmente quer acabar logo com isso, para poder sentar-se novamente. Para ela, a execução é apenas uma inconveniência. — Sou um líder da Audácia. E tudo o que <u>peço</u> é que Quatro seja a pessoa a atirar. — *Por quê?* – pergunta Tobias. — Para que você seja obrigado a viver com a culpa – responde Eric. — De saber que você usurpou o meu posto e depois atirou na minha cabeça. (Insurgente, Capítulo Vinte e Três, p. 270, meu grifo).

Neste trecho, vemos, novamente, a quebra da relação de poder exercida por determinadas personagens, que aqui é fruto da tradução de “want” (literalmente “querer”, ou, neste caso, “quero”) por “peço”. Antes de ser executado, Eric, um dos líderes traidores da Audácia, tem um último pedido a fazer, o qual diz respeito a quem tirará sua vida. Por ser um dos líderes da facção, apesar de agora ser considerado um “ex-líder”, ele ainda possui autoridade para escolher a pessoa a atirar. Ao optar pelo verbo “want”, a autora aponta para o caráter de exigência de seu pedido, uma vez que a personagem ocupa tal posição que lhe permite exigir alguma coisa. Na tradução, porém, a suavização de “want” por “pedir” em “E tudo o que peço (...)” apaga o prestígio

inerente ao posto que Eric, até então, ocupava na facção. Segundo o Minidicionário Silveira Bueno (2007), “querer” pode significar “ter vontade”, “ter intenção”, “pretender”, “ambicionar”, enquanto “pedir” pode significar “rogar”, “mendigar”, “implorar”, “suplicar”, “solicitar”.

Observemos outro trecho desse livro, no qual, novamente, a tendência em questão está presente:

“What is it that clues you in? Tell me. Tell me or I will kill you.” I slowly push myself up from the chair, coming to my feet, pushing my skin harder into the cold barrel. “You think I’m going to tell you?” I say. “You think I believe that you would kill me without figuring out the answer to this question?” “You stupid girl,” she says. “You think this is about you, and your abnormal brain? This is not about you. It is not about me. It is about keeping this city safe from the people who <u>intend to plunge</u> it into hell!” (*Insurgent, Chapter Thirty-Three, p. 374*, meu grifo).	— O que é que revela para você que se trata de uma simulação? Fale. Fale ou eu mato você. Levanto-me vagarosamente da cadeira e fico em pé, pressionando a minha pele ainda mais contra o cano da arma. — Você realmente acha que vou contar? Acha que eu acredito que você realmente vai me matar sem descobrir a resposta para essa pergunta? — Sua garota idiota. Você acha que a questão aqui é você e seu cérebro anormal? A questão aqui não é você, nem eu. A questão é manter esta cidade segura de pessoas que a <u>mergulhariam</u> no inferno! (Insurgente, Capítulo Trinta e Três, p. 367, meu grifo).

Na cena retratada pelo trecho acima, Jeanine, líder da Erudição, se mostra frustrada por não conseguir desvendar o mistério que é a mente de um Divergente, mesmo depois de fazer experimentos na protagonista, Tris. A líder acredita que os Divergentes são uma ameaça para a cidade e, ao optar pela locução verbal “intend to plunge” (“pretendem mergulhar”), a autora mostra que a intenção a qual a personagem se refere é, de fato, real, enquanto na tradução, “mergulhariam” torna essa intenção meramente hipotética.

Abaixo, vejamos o último trecho escolhido e retirado de “Insurgente” para ilustrar a destruição das redes significantes subjacentes:

She presses the plunger down. Peter leans forward and looks into my eyes. “The serum will go into effect in one minute,” he says. “Be brave, Tris.” The words startle me, because that is exactly what Tobias said when he put me under my first simulation. My heart begins to race. Why would Peter tell me to be brave? Why would he offer any kind words at all? All the muscles in my body relax at once. A heavy, liquid feeling fills my limbs. If this is death, it isn’t so bad. My eyes stay open, but my head drops to the side. I try to close my eyes, but I can’t – I can’t move. Then the heart monitor stops beating. (*Insurgent, Chapter Thirty-Five, p. 384-385*, meu grifo)	Ela injeta o soro. Peter inclina-se para a frente e olha nos meus olhos. — O soro fará efeito em um minuto. Seja corajosa, Tris. Suas palavras me surpreendem, porque são exatamente o que Tobias disse quando me colocou sob minha primeira simulação. Meu coração começa a disparar. Por que Peter pediria para eu ser corajosa? Por que ele me ofereceria qualquer palavra gentil? Todos os músculos do meu corpo relaxam ao mesmo tempo. Meus membros ficam pesados. Se isso é a morte, não é tão ruim assim. Meus olhos permanecem abertos, mas minha cabeça desaba para o lado. Tento fechar os olhos, mas não consigo. Não consigo me mover. De repente, o monitor cardíaco para de apitar. (Insurgente, Capitulo Trinta e Cinco, p. 377, meu grifo).

No trecho acima, Tris está prestes a ser executada na sede da Erudição e Peter, um ex-membro da Audácia que agora trabalha para Jeanine, é designado para acompanhar todo o processo. Destacamos a suavização da linguagem no texto traduzido em dois momentos distintos: as palavras de Peter, tão inesperadas por parte de Tris, não apenas “surpreendem” a personagem, como mostra a tradução, mas, mais do que isso, a colocam em um “estado de alerta” ao espantá-la, de acordo com a opção da autora pelo verbo “startle” (segundo o Dicionário *Oxford*, “startle” significa “sobressaltar”), representando todo o conflito presente na relação conturbada entre as duas personagens;

além disso, quando o tradutor opta por traduzir “tell” (literalmente “dizer”, ou, aqui, “diria”) como “pediria”, a relação de poder entre as duas personagens passa despercebida se levarmos em consideração a posição que, naquele momento da trama, cada um deles exerce (Tris como prisioneira da Erudição e Peter como um dos “homens de confiança” da líder Jeanine).

3.2.3. A clarificação, o alongamento e a racionalização

A clarificação, como mostra Berman, é uma tendência inerente à tradução e se dá naturalmente durante o processo tradutório. Ela trata da clareza de palavras ou sentidos e leva o tradutor a definir o que parece estar indefinido na obra original, o que, em certos casos, prejudica aquilo pretendido pelo autor. Clarificar o texto significa, consequentemente, alongá-lo, o que faz com que a tendência de alongamento esteja presente paralelamente à clarificação. No entanto, analisaremos e comentaremos essas duas tendências separadamente.

Vejamos, primeiramente, alguns exemplos de ocorrência de clarificação nas três obras aqui estudadas, começando pelo livro “Divergente”:

Marcus offers me my knife. I look into his eyes – they are dark blue, a strange color – and take it. He nods, and I turn toward the bowls. Dauntless fire and Abnegation stones are both on my left, one in front of my shoulder and one behind. I hold the knife in my right hand and touch the blade to my palm. Gritting my teeth, I drag the blade down. It stings, but I barely notice. I hold both hands to my chest, and my next breath shudders on the way out. I open my eyes and thrust my arm out. My	Marcus me oferece a faca. Eu encaro seus olhos, de um tom azul-escuro, uma cor estranha, e a aceito. Ele acena com a cabeça, e me viro na direção dos recipientes. Tanto o fogo da Audácia quanto as pedras da Abnegação estão à minha esquerda, um recipiente em frente ao meu ombro e o outro atrás dele. Seguro a faca com a mão direita e encosto a lâmina na palma esquerda. Rangendo os dentes, passo a lâmina sobre minha pele. Arde um pouco, mas quase não reparo na

blood drips onto the carpet between the two bowls. Then, with a gasp I can't contain, I shift my hand forward, and my blood sizzles on the coals. I am selfish. I am brave. (*Divergent, Chapter Five, p. 47*).	dor. Levo minhas duas mãos ao peito e respiro com dificuldade. Abro os olhos e lanço meu braço para a esquerda. O sangue pinga no carpete, entre os dois recipientes. Depois, com um suspiro que não consigo conter, lanço meu braço para a frente, e meu sangue faz as brasas chiarem. Sou egoísta. Sou corajosa. (Divergente, Capítulo Cinco, p. 53-54, meu grifo).

O trecho acima remete à Cerimônia de Escolha, quando Tris tem de decidir qual será a sua nova facção. Como o lema da sociedade é "Facção antes do sangue", a personagem tem de cortar sua mão de modo a derramar um pouco de sangue em um dos cinco recipientes, cada um representando uma das cinco facções do sistema. Destacamos três momentos nos quais temos a presença da tendência deformadora denominada clarificação. Assim que a personagem recebe a faca para dar continuidade à cerimônia, o tradutor clarifica em qual das palmas ela encosta a lâmina, como vemos em "(...) na palma esquerda", apesar de a autora não mencionar tal informação, uma vez que a mesma já está implícita pelo fato de sabermos que Tris segura a faca com a mão direita. Outra ocorrência de clarificação pode ser vista quando a protagonista começa a cortar sua mão: a expressão "sobre minha pele" é uma clarificação de "down", que, no original, sinaliza apenas o movimento da faca. A terceira ocorrência se dá quando o tradutor opta por explicitar a dor que a personagem sente em "mas quase não reparo na dor", enquanto no original, a oração terminaria em "mas quase não reparo" ("but I barely notice").

Em "Insurgente", também foi possível notar a presença de clarificação, como consta no trecho seguinte:

"Wait," he says. "I have a request." "We don't take requests from criminals," says Tori. She's standing on one leg, and has been for the past few minutes. She	— Esperem. Tenho um pedido a fazer. — Não aceitamos pedidos de criminosos – diz Tori. Ela está em pé sobre uma perna só há alguns minutos. Sua voz soa

sounds tired – she probably wants to get this over with so she can sit down again. To her this execution is just an inconvenience. ”I am a leader of Dauntless,” he says. “And all I want is for Four to be the one who fires that bullet.” “*Why?*” Tobias says. “So you can live with the guilt,” Eric replies. “Of knowing that you usurped me and then shot me in the head.” (*Insurgent, Chapter Twenty-Three, p. 273-274*).	cansada. Ela provavelmente quer acabar logo com isso, para poder sentar-se novamente. Para ela, a execução é apenas uma inconveniência. — Sou um líder da Audácia. E tudo o que peço é que Quatro seja a pessoa a atirar. — *Por quê?* – pergunta Tobias. — Para que você seja obrigado a viver com a culpa – responde Eric. — De saber que você usurpou o meu posto e depois atirou na minha cabeça. (Insurgente, Capítulo Vinte e Três, p. 270, meu grifo).

No trecho acima, que já serviu de exemplo anteriormente, observamos a ocorrência de clarificação em três momentos. Logo na primeira fala, dita por Eric, percebemos que o tradutor, em vez de traduzir “I have a request” simplesmente como “Tenho um pedido”, acrescenta a informação “a fazer”. Ao longo da cena, narrada por Tris, vemos que a personagem Tori soa cansada (“She sounds tired”), mas aqui o tradutor opta por clarificar o pronome “she” ao traduzi-lo como “sua voz”, e não como “ela”. Por fim, na última fala, também dita por Eric, o tradutor clarifica o objeto direto do verbo “usurpar” em “usurpou o meu posto”, deixando claro qual das posses da personagem foi apoderada por Tobias.

Também em “Convergente”, último livro da trilogia, destacamos uma passagem a qual mostra a ocorrência de clarificação, tal como se segue:

Ever since Tori told me the word for what I am – Divergent – I have wanted to know what it means. And here is the simplest answer I have received: “Divergent” means that my genes are healed. Pure. Whole. I should feel relieved to know the real answer at last. But I just feel like something is off, itching in the back of my	Desde que Tori me falou sobre o termo usado para definir o que sou, Divergente, quero saber o que significa. E eis a resposta mais simples que recebi: “Divergente” significa que meus genes estão curados. Puros. Inteiros. Eu deveria me sentir aliviada por enfim saber a resposta. Mas sinto apenas que algo está

mind. I thought that "Divergent" explained everything that I am and everything that I could be. Maybe I was wrong. (*Allegiant, Chapter Fifteen, Tris's Point Of View, p. 124-125).*	fora do lugar, uma voz no fundo da minha mente. Pensei que "Divergente" explicasse tudo o que sou e tudo o que posso ser. Talvez eu estivesse errada. (*Convergente, Capítulo Quinze, Narração de Tris, p. 130*, meu grifo).

Neste trecho, o verbo "itch" ("coçar", segundo o Dicionário *Oxford*), que aqui sinaliza imprecisão, já que o desconforto ao qual se refere não é mapeado, é clarificado na tradução em "uma voz no fundo da minha mente", trazendo à tona, assim, um sentido subjacente ao daquele verbo utilizado no texto original.

Neste momento, passaremos para a análise de trechos em que há a presença da tendência deformadora da letra denominada alongamento, como vemos no exemplo a seguir:

I can't kill him. I am not sure if I love him; not sure if that's why. But I am sure of what he would do if our positions were reversed. I am sure that nothing is worth killing him for. I have done this before – in my fear landscape, with the gun in my hand, a voice shouting at me to fire at the people I love. I volunteered to die instead, that time, but I can't imagine how that would help me now. But I just know, I *know* what the right thing to do is. My father says – used to say – that there is power in self-sacrifice. I turn the gun in my hands and press it into Tobias's palm. (*Divergent, Chapter Thirty-Eight, p. 475-476*, meu grifo).	Não posso matá-lo. Não tenho certeza de que o amo; não sei se é este o motivo. Mas tenho certeza do que ele faria se ele estivesse no meu lugar, e eu no lugar dele. Tenho certeza de que não há nada que faça valer a pena matá-lo. Eu já fiz isso antes, na minha paisagem do medo, com uma arma em minha mão e uma voz gritando atrás de mim que eu deveria matar as pessoas que amo. Naquela situação, eu me dispus a morrer, mas não consigo imaginar como isso poderia me ajudar agora. Mas eu apenas sei, tenho *certeza*, de qual é a coisa certa a se fazer. Meu pai diz, ou costumava dizer, que há poder em sacrificar a si mesmo.

	Eu giro a arma em minha mão e a deito sobre a palma da mão de Tobias. (Divergente, Capítulo Trinta e Oito, p. 488-489, meu grifo).

No trecho em questão, a ocorrência de alongamento destacada vem acompanhada, como acontece muitas vezes, de uma clarificação. Na tradução, a posição que cada uma das personagens ocupariam, isto é, um no lugar do outro, é explicitada, enquanto no original, "if our positions were reversed" (literalmente "se nossas posições estivessem invertidas") aponta, de maneira sucinta e simplificada, para o fato de que os personagens teriam suas posições trocadas.

Outro exemplo dessa tendência pode ser observado na próxima passagem, retirada de "Insurgente" e já utilizada como exemplo em análise anterior:

"What is it <u>that clues you in</u>? Tell me. Tell me or I will kill you." I slowly push myself up from the chair, coming to my feet, pushing my skin harder into the cold barrel. "You think I'm going to tell you?" I say. "You think I believe that you would kill me without figuring out the answer to this question?" "You stupid girl," she says. "You think this is about you, and your abnormal brain? This is not about you. It is not about me. It is about keeping this city safe from the people who intend to plunge it into hell!" (*Insurgent, Chapter Thirty-Three, p. 374*, meu grifo).	— O que é que revela para você <u>que se trata de uma simulação</u>? Fale. Fale ou eu mato você. Levanto-me vagarosamente da cadeira e fico em pé, pressionando a minha pele ainda mais contra o cano da arma. — Você realmente acha que vou contar? Acha que eu acredito que você realmente vai me matar sem descobrir a resposta para essa pergunta? — Sua garota idiota. Você acha que a questão aqui é você e seu cérebro anormal? A questão aqui não é você, nem eu. A questão é manter esta cidade segura de pessoas que a mergulhariam no inferno! (Insurgente, Capítulo Trinta e Três, p. 367, meu grifo).

No trecho acima, a expressão “clue in” presente no original, que passa uma ideia de “denunciar”, “delatar”, foi clarificada e, consequentemente, alongada no texto traduzido através da tradução “que se trata de uma simulação”, que retoma a noção de simulação sobre a qual as duas personagens, Tris e Jeanine, estão discutindo.

Por último, vejamos um exemplo de alongamento na obra final da série, “Convergente”, através de outro trecho já apresentado:

Ever since Tori told me the word for what I am – Divergent – I have wanted to know what it means. And here is the simplest answer I have received: “Divergent” means that my genes are healed. Pure. Whole. I should feel relieved to know the real answer at last. But I just feel like something is off, itching in the back of my mind. I thought that “Divergent” explained everything that I am and everything that I could be. Maybe I was wrong. (*Allegiant, Chapter Fifteen, Tris’s Point Of View, p. 124-125*, meu grifo).	Desde que Tori me falou sobre o termo usado para definir o que sou, Divergente, quero saber o que significa. E eis a resposta mais simples que recebi: “Divergente” significa que meus genes estão curados. Puros. Inteiros. Eu deveria me sentir aliviada por enfim saber a resposta. Mas sinto apenas que algo está fora do lugar, uma voz no fundo da minha mente. Pensei que “Divergente” explicasse tudo o que sou e tudo o que posso ser. Talvez eu estivesse errada. (Convergente, Capítulo Quinze, Narração de Tris, p. 130, meu grifo).

Aqui, o alongamento em destaque acaba por resultar em um aumento da massa bruta do texto traduzido, sem que haja, no entanto, um aumento de sua significância. Além disso, percebemos que, na tradução, a fala de Tris está em registro formal, o que vai de encontro à linguagem mais jovial da mesma, que é compatível com seu papel na história. Dessa forma, “the word for what I am” poderia ter sido traduzido simplesmente como “a palavra para o que sou”, em vez de “o termo usado para definir o que sou”.

Vejamos agora alguns trechos em que há a presença da tendência deformadora da letra denominada racionalização, que diz respeito às estruturas sintáticas e à pontuação do texto, de forma a torná-lo linear. Nos exemplos a seguir, daremos

destaque a eventuais mudanças aplicadas à pontuação e/ou às sequências de frases no texto traduzido, começando com uma passagem retirada de "Divergente":

I lift my head to see Tobias's knees by my face, and yell, "Run!" His voice is calm and quiet as he replies, "No." In seconds we are surrounded. Tobias helps me up, supporting my weight. I have trouble focusing through the pain. Dauntless soldiers surround us and point their guns. "Divergent rebels," Eric says, standing on one foot. His face is a sickly white. "Surrender your weapons." (*Divergent, Chapter Thirty-Three, p. 425*, meu grifo).	Levanto a cabeça e vejo o joelho de Tobias ao lado do meu rosto. — Corra! – grito. — Não – responde ele, com uma voz calma e baixa. Em uma questão de segundos, estamos cercados. Tobias me ajuda a levantar, sustentando meu peso. Tenho dificuldade em me concentrar com tanta dor. Soldados da Audácia nos cercam, apontando suas armas para nós. — Rebeldes Divergentes – diz Eric, apoiado em um pé só. Seu rosto está doentiamente pálido. – Entreguem suas armas. (*Divergente, Capítulo Trinta e Três, p. 438*, meu grifo).

O trecho acima traz, em dois momentos, uma reorganização de frases para que elas sigam a ordem de um dado discurso, sendo, nesse caso, a ordem canônica dos textos em língua portuguesa, nos quais, em sua maioria, a fala vem antes da descrição da ação, como vemos em "— Corra! – grito"; no original, a oração que contém o verbo gritar ("yell") aparece antes do comando "corra" ("run"), uma vez que faz parte do período. O mesmo acontece com a fala seguinte, na qual, na tradução, a negação "— Não" aparece antes da descrição da ação "responde ele, com uma voz calma e baixa", diferentemente do original.

Agora a respeito da pontuação, vejamos o trecho abaixo, retirado do livro "Insurgente":

"How..." My voice croaks. I push the question out. "How do you know that?"	— Como... – Minha voz fica rouca. Esforço-me para terminar a pergunta: -

”All in good time,” she says. “From your results I have determined that you are one of the strongest Divergent, which I say not to compliment you but to explain my purpose. If I am to develop a simulation that cannot be thwarted by the Divergent mind, I must study the strongest Divergent mind in order to shore up all weaknesses in the technology. Understand?” (*Insurgent, Chapter Twenty-Nine, p. 328*, meu grifo).	Como sabe disso? — Uma coisa de cada vez. A partir dos seus resultados, concluí que você é um dos Divergentes mais poderosos. Não digo isso como um elogio, mas apenas para explicar meu objetivo. Se meu objetivo é desenvolver uma simulação à qual a mente Divergente não consiga resistir, preciso estudar a mais forte entre as mentes Divergentes para consertar todas as fraquezas na tecnologia. Entendeu? (Insurgente, Capítulo Vinte e Nove, p. 322, meu grifo).

Aqui, pode-se notar que houve, na tradução, a adição de um novo período (“Não digo isso como um elogio, mas apenas para explicar meu objetivo”), enquanto que, no original, sua função é, na verdade, de oração subordinada (“which I say not to compliment you but to explain my purpose”), estando, dessa forma, ligada à oração principal “From your results I have determined that you are one of the strongest Divergent”. Essa reorganização das frases acarreta, consequentemente, em uma mudança de pontuação, configurando a racionalização. Caso fosse feita a opção de manter a organização do original, a tradução poderia ser, por exemplo, “A partir dos seus resultados, concluí que você é um dos Divergentes mais poderosos, o que digo não como um elogio, mas apenas para explicar meu objetivo”.

Por fim, vejamos um trecho retirado de “Convergente”:

“You are not special,” I say. “I like to hurt people too. I can make the cruelest choice. The difference is, sometimes I don’t, and you always do, and that makes you evil.” I step over him and start down Michigan Avenue again. But before I take more than a few steps, I hear his voice.	— Você não é especial. Também gosto de machucar as pessoas. Consigo tomar decisões cruéis. A diferença é que, às vezes, não é isso que faço. Mas você sempre age assim, e é isso que o torna mau. Passo por cima dele e volto a seguir pela

"That's why I want it," he says, his voice shaking. I stop. I don't turn around. I don't want to see his face right now. "I want the serum because I'm sick of being this way," he says. "I'm sick of doing bad things and liking it and then wondering what's wrong with me. I want it to be over. I want to start again." (*Allegiant, Chapter Forty-Six, Tobias's Point Of View, p. 451*, meu grifo).	Avenida Michigan. Dou apenas alguns passos antes de ouvir sua voz. — É por isso que eu quero o soro – diz ele com a voz trêmula. Eu paro, mas não me viro. Não quero ver o rosto dele agora. — Quero o soro porque estou cansado de ser assim. Estou cansado de fazer coisas ruins e gostar disso e, depois, ficar me perguntando o que há de errado comigo. Quero que isso acabe. Quero recomeçar. (Convergente, Capítulo Quarenta e Seis, Narração de Tobias, p. 447, meu grifo).

Na passagem acima, vemos que houve, na tradução, reorganização de frases em dois momentos distintos. Se observarmos o trecho original, vemos que o primeiro grifo mostra duas orações contidas num mesmo período: "The difference is, sometimes I don't, and you always do, and that makes you evil", podendo ser traduzido como "A diferença é que às vezes não faço isso, mas você sempre o faz, e isso te torna cruel". Na tradução, porém, o período em questão é desmembrado em dois, e as duas orações grifadas no original fazem parte, agora, de um período isolado: "Mas você sempre age assim, e é isso que o torna mau". No outro exemplo desse mesmo trecho, o que acontece é exatamente o contrário: dois períodos do original ("I stop. I don't turn around.") viram um único período na tradução, unindo as orações através do conector "mas" ("Eu paro, mas não me viro").

3.2.4. O empobrecimento qualitativo

Tratando-se de empobrecimento qualitativo, que se dá quando termos ou expressões do texto original são substituídos na tradução por outros que não possuem a

mesma riqueza sonora nem significante, encontramos exemplos claros dessa tendência nos três volumes da trilogia aqui analisada.

Vejamos, primeiramente, um trecho em que há empobrecimento qualitativo, retirado do livro "Divergente":

The lights come on. Edward lies on the floor next to his bed, clutching at his face. Surrounding his head is a halo of blood, and jutting between his clawing fingers is a silver knife handle. My heart thumping in my ears, I recognize it as a butter knife from the dining hall. The blade is stuck in Edward's eye. *(Divergent, Chapter Sixteen, p. 202,* meu grifo).	As luzes se acendem. Edward está caído no chão ao lado da cama, com as mãos sobre o rosto. Ao redor da sua cabeça há uma poça de sangue e, entre os dedos que cobrem seu rosto, o cabo prateado de uma faca. Com o coração batendo em meus ouvidos, reconheço o objeto como uma faca de manteiga do refeitório. A navalha está cravada em seu olho. *(*Divergente, Capítulo Dezesseis, p. 214, meu grifo).

No trecho acima, referente à cena em que Edward é brutalmente atacado durante a noite, o empobrecimento qualitativo acontece através da suavização na tradução de "clutching at his face", uma vez que o verbo "to clutch", literalmente "agarrar", "apertar", "segurar com força", segundo o Dicionário *Oxford*, mostra o desespero e sofrimento da personagem diante do ocorrido. Desse modo, a escolha por traduzir tal passagem como "com as mãos sobre o rosto" acaba por destruir a riqueza significante presente no original, já que ela não passa a imagem de a personagem estar segurando e apertando o rosto com força, expressa no original.

Também em "Insurgente" encontramos exemplos de empobrecimento qualitativo, sendo o trecho a seguir um deles:

Tori is silent. I think, for a moment, that I've won, that I've persuaded her. But then she says, "Nothing is more important than her death." "If that's what you insist upon believing,"	Tori fica em silêncio. Penso, por um segundo, que venci a discussão. Que a convenci. Mas, de repente, ela diz: — Nada é mais importante do que a morte dela.

I say, “I can’t help you. But I’m also not going to let you kill her.” Tori pushes herself to her knees, and wipes my blood from her chin. She looks upintomyeyes. “I am a Dauntless leader,” she says. “You don’t get to decide what I do.” And before I can think – Before I can even think about firing the gun I’m holding – She draws a long knife from the side of her boot, lunges, and stabs Jeanine in the stomach. *(Insurgent, Chapter Forty-Five, p. 499,* meu grifo).	— Se você insiste em acreditar nisso, não posso fazer nada. Mas não vou permitir que você a mate. Tori ergue o corpo e fica de joelhos, limpando o sangue do queixo. Ela levanta a cabeça e encara os meus olhos. — Sou uma líder da Audácia. Não é você quem decide o que farei. E antes que eu consiga pensar em atirar... Ela saca uma faca da lateral da sua bota, atira-se para a frente e a crava na barriga de Jeanine. *(*Insurgente, Capítulo Quarenta e Cinco, p. 485, meu grifo).

Neste trecho, que retrata o momento em que Tris e Tori discutem sobre a vida de Jeanine, é possível perceber que “limpando o sangue do queixo” não deixa claro de quem é o sangue o qual Tori limpa, podendo ser tanto dela própria quanto de uma das outras personagens presentes na cena. Porém, a presença, no original, do pronome possessivo “my” em “my blood” (“meu sangue”) mostra que é o sangue da narradora-personagem Tris. Houve na tradução, ainda, a omissão do pronome “her” em “her chin” (“seu queixo” ou “queixo dela”), mas essa omissão, diferentemente da omissão de “my”, não deixa dúvidas de que o queixo que está sujo de sangue é o de Tori. Assim, essa incerteza em relação à origem do sangue, causada por omissão, figura um empobrecimento qualitativo.

Abaixo, temos mais um exemplo de ocorrência da tendência em questão, agora encontrado no livro “Convergente” e utilizado também em análise anterior:

“You are not special,” I say. “I like to hurt people too. I can make the cruelest choice. The difference is, sometimes I don’t, and you always do, and that makes you evil.” I step over him and start down Michigan	— Você não é especial. Também gosto de machucar as pessoas. Consigo tomar decisões cruéis. A diferença é que, às vezes, não é isso que faço. Mas você sempre age assim, e é isso que o torna

Avenue again. But before I take more than a few steps, I hear his voice. “That’s why I want it,” he says, his voice shaking. I stop. I don’t turn around. I don’t want to see his face right now. “I want the serum because I’m sick of being this way,” he says. ”I’m sick of doing bad things and liking it and then wondering what’s wrong with me. I want it to be over. I want to start again.” *(Allegiant, Chapter Forty-Six, Tobias’s Point Of View, p. 451,* meu grifo).	mau. Passo por cima dele e volto a seguir pela Avenida Michigan. Dou apenas alguns passos antes de ouvir sua voz. — É por isso que eu quero o soro – diz ele com a voz trêmula. Eu paro, mas não me viro. Não quero ver o rosto dele agora. — Quero o soro porque estou cansado de ser assim. Estou cansado de fazer coisas ruins e gostar disso e, depois, ficar me perguntando o que há de errado comigo. Quero que isso acabe. Quero recomeçar. *(*Convergente, Capítulo Quarenta e Seis, Narração de Tobias, p. 447, meu grifo).

No trecho acima, narrado por Tobias, o empobrecimento qualitativo ocorre na tradução da sentença “I can make the cruelest choice” (literalmente “Eu consigo fazer a escolha mais cruel”) como “Consigo tomar decisões cruéis”. Não analisaremos a diferença lexical entre “escolha” (“choice”, em inglês) e “decisão”, mas sim o fato de que o superlativo do texto original presente em “the cruelest choice” foi desconsiderado e substituído por “decisões cruéis”, acarretando, assim, num empobrecimento.

3.3. Síntese do capítulo

Neste capítulo, vimos que Berman entende a manutenção da letra como inerente ao ato de traduzir, e, por isso, ela não deve ser dissociada do sentido do texto o qual está sendo traduzido. Ele defende, ainda, que uma tradução ética é aquela que perpetua os valores da cultura de partida, ou seja, que não rejeita, no texto, as “estranhezas” relacionadas à língua estrangeira nem abre mão de levar essas estranhezas à língua para

a qual se esteja traduzindo uma obra. Por isso, o autor critica a chamada tradução etnocêntrica, que se apropria do original e o domestica, deixando de lado tudo aquilo relacionado ao Estrangeiro.

Além disso, explicamos brevemente cada uma das treze tendências deformadoras da letra propostas por Berman no que diz respeito à tradução de prosa literária. Em nossa análise de dados, porém, demos destaque a seis tendências que foram verificadas com maior frequência nos trechos selecionados dos livros que compõem a trilogia "Divergente", sendo elas a destruição dos sistematismos da obra, a destruição das redes de significantes subjacentes, a racionalização, a clarificação, o alongamento e o empobrecimento qualitativo.

Em relação à primeira tendência analisada, a destruição dos sistematismos, vimos que, apesar de não ter sido constatada no primeiro livro, ela se fez sistematicamente presente no segundo livro, e, mesmo que em menor proporção, também apareceu muitas vezes no terceiro livro. O apagamento de marcadores do discurso na tradução, tais como "I say", "he says" e "she says", de um modo geral, reflete, em determinados momentos, uma sobreposição dos planos de ação e narração, de modo que o leitor não consegue separar a voz da personagem como narradora da voz da personagem como participante ativa da cena. Em outros momentos, parece ficar evidente para o leitor que a narração da personagem retrata um acontecimento passado, como se ela estivesse apenas retomando aquilo em sua mente; houve, também, momentos em que o leitor foi aproximado do evento descrito na cena, como se aquilo estivesse acontecendo e se desdobrando ao longo da própria leitura. A respeito da manutenção ou não de tais marcadores do discurso na tradução, o tradutor dos volumes da trilogia para o português brasileiro, Lucas Formaggini Peterson, informou não ter seguido nenhum parâmetro ou orientação específicos pré-estabelecidos pela editora Rocco, mas ter apenas se apoiado na fluidez do texto, "que tende a obedecer movimentos muito distintos nas línguas portuguesa e inglesa" (PETERSON, 2016, p.1).

Ao analisarmos a destruição das redes subjacentes, constatamos que nos três livros há, na tradução, uma atenuação da linguagem utilizada nas interações verbais, algumas vezes a partir do uso de verbos modais. Dessa maneira, o caráter bélico da história, por se tratar de uma sociedade dividida em facções, na qual determinados indivíduos estão dotados de mais poder e autoridade do que outros, acaba sendo diluído,

e muitas vezes perdido, quando o tradutor opta por palavras e expressões de carga semântica mais suave. Essas escolhas tradutórias culminam com a incompatibilidade entre o tom conferido à tradução e o tom pretendido pela autora da trilogia. Segundo Peterson, a ele não foi dada orientação alguma nesse sentido, apesar de, em alguns momentos, ele e a editora conversarem sobre o tom do texto e o uso de determinados termos, pensando no público jovem. Para ele, no entanto, a atenuação da linguagem pode ser "resultado da própria natureza da língua portuguesa, que é certamente menos dura do que a inglesa, ou talvez do meu próprio estilo de escrita, que invariavelmente influi no texto" (PETERSON, 2016, p.1).

Vimos, ainda, exemplos de ocorrência de racionalização, clarificação e alongamento, tendências que acabam por estar diretamente ligadas umas às outras, já que, ao racionalizar um texto, visando alcançar uma linearidade do discurso, é compreensível clarificar palavras e sentidos que são imprecisos no original, o que, consequentemente, leva a um alongamento do texto traduzido. Além disso, apresentamos trechos nos quais se observa a ocorrência de empobrecimento qualitativo, quando termos e expressões das obras originais foram substituídos, nas traduções, por outros que não têm a mesma a mesma significância. Ao procurarmos avaliar essas escolhas face à dinâmica de forças que opera no polissistema de uma determinada cultura, é possível argumentar que o tradutor faz escolhas com base em mecanismos de patronagem, na medida em que se vê pressionado a respeitar as ordens político-ideológicas e estéticas vigentes, sejam elas ditadas pelas editoras ou pelo público-alvo. Da mesma forma, os demais sistemas que coexistem ao sistema literário, pressionam esse mesmo polissistema, possivelmente levando o tradutor a adotar estratégias de tradução compatíveis com o sistema linguístico e cultural da língua traduzida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, propusemo-nos a analisar o papel da literatura juvenil traduzida, em especial do subgênero distopia, dentro do polissistema literário e cultural brasileiro, tomando como base para nossas análises a trilogia escrita pela autora norte-americana Veronica Roth, intitulada *Divergent*e, composta pelos volumes originais *Divergent*, *Insurgent* e *Allegiant*, traduzidos para o português brasileiro como "Divergente", "Insurgente" e "Convergente", respectivamente. Nosso intuito foi o de verificar a possibilidade de mudança de posição da literatura juvenil traduzida dentro do polissistema literário, tendo em vista que a produção de obras distópicas se dá de maneira ainda muito tímida no país, o que nos leva a importar e consumir obras vindas, em sua maioria, de países de língua inglesa. Para isso, tomamos como ponto de partida a teoria dos polissistemas (EVEN-ZOHAR, 1990 [1978]) ao propor que a demanda de tradução de distopia acaba por pressionar o polissistema literário brasileiro para uma reconfiguração da posição ocupada pela literatura juvenil, e pautamo-nos nos conceitos de manipulação (HERMANS, 1985) e patronagem (LEFEVERE, 1992b) ao relacionar o contexto sócio-político-ideológico atual não só às escolhas das obras a serem traduzidas, mas também às escolhas tradutórias realizadas pelo tradutor responsável pela trilogia em questão, de maneira a verificar que tais escolhas estão diretamente relacionadas aos demais sistemas que constituem o polissistema cultural nacional.

Com esse intuito, no primeiro capítulo, através de um breve panorama histórico, situamos o desenvolvimento da literatura infantojuvenil no contexto brasileiro, gênero que foi amadurecido por meio de traduções e adaptações de contos escritos por importantes nomes estrangeiros como Perrault, Grimm e Andersen. Vimos a importância de Monteiro Lobato como precursor de uma literatura infantojuvenil nacional, pois, em seu papel de tradutor, editor e adaptador, ele aproximou temas e personagens de outras culturas da realidade cultural brasileira, fortalecendo nossa cultura e estimulando o surgimento de uma produção literária nacional. Além disso, vimos que a literatura juvenil como gênero isolado abarca muitas divergências ao ser

desmembrada em diferentes subgêneros conforme a faixa etária do público-alvo e a temática das obras, o que acaba por pressionar as editoras a criar novos selos editorais para atender públicos específicos em termos de faixa etária, apesar da dificuldade de adequação a essas categorias ainda um tanto quanto imprecisas. No que tange à temática, porém, apontamos que as subdivisões mais sistematizadas são a fantasia, o horror e a ficção científica, consideradas ramificações da chamada literatura fantástica. A distopia, subgênero que engloba a trilogia "Divergente", nosso foco de análise, é tida, por sua vez, como uma manifestação da ficção científica, já que compartilha sua característica de lidar com o impacto da ciência e tecnologia na sociedade.

No segundo capítulo, apresentamos brevemente dados de produção e vendagem de obras gerais no Brasil, de maneira a situar o contexto de consumo de livros infantis e juvenis no mercado, e nos detemos, num primeiro momento, a explicitar aspectos próprios da distopia, que já no século XX estava em alta devido à realidade histórica e econômica da época, quando a incerteza, a desilusão e a falta de esperança pós-Segunda Guerra Mundial se faziam presentes em muitos países, tornando propício o surgimento de obras literárias que servissem como instrumento de crítica social ao dar enfoque aos efeitos sofridos pela sociedade por conta de mudanças tecnológicas e governos abusivos e totalitários. Embora as distopias do século XXI sigam essa mesma linha ao abordar a tecnologia como uma arma perigosa nas mãos de governantes tiranos e também sociedades sem poder de escolha sobre o seu próprio destino, elas trazem um elemento novo: a presença de protagonistas jovens que, em meio aos conflitos da juventude, buscam fazer o certo e libertar a população da opressão exercida pelo governo. Assim, o público jovem tende a ser facilmente conquistado por essas histórias, transformando a distopia em uma importante fonte de lucro para as editoras que se propõem a trazer os sucessos desse subgênero para o mercado nacional.

Apesar de os países produtores desse tipo de literatura, como os Estados Unidos, não estarem, nos dias de hoje, sofrendo diretamente as consequências advindas de governos autoritários e grupos extremistas, eles estão, até certo ponto, envolvidos em conflitos armados referentes a embates políticos, religiosos e ideológicos, o que pode estar estimulando muitos escritores a se dedicarem a essas obras distópicas, que expressam uma preocupação acerca do futuro da humanidade. Por não figurar entre os países produtores de distopia e apresentar um vácuo literário em relação ao subgênero em questão, o Brasil depende da importação dos sucessos, sobretudo vindos do mercado

anglo-saxônico, para suprir a demanda interna. Desse modo, como o polissistema literário da cultura anglo-saxônica goza de prestígio, as obras importadas para o mercado nacional e traduzidas para o português brasileiro tendem, consequentemente, a assumir posições mais privilegiadas dentro de nosso polissistema, que é pressionado para uma reconfiguração da posição da literatura juvenil face à crescente entrada de livros juvenis distópicos no país com o intuito de ocupar o vácuo existente. Em meio a tantas tensões e crises, a mera escolha de comercializar esse tipo de história nos mostra como, de fato, os mecanismos de manipulação e patronagem respondem à motivação econômica, já que as editoras buscam trazer as trilogias de maior sucesso internacional, inclusive em nível cinematográfico, participando de feiras nacionais e internacionais e a partir da percepção da demanda de mercado, criando novos selos editoriais, voltadas para faixas etárias e temas específicos; à motivação ideológica, visto que, assim como fora no século XX, o século XXI tem enfrentado turbulências que impulsionam a escrita e a leitura de tramas distópicas; à motivação estética, uma vez que, a respeito do mercado literário nacional, há uma baixa produção desse subgênero; e à motivação de status, já que existe uma preocupação em seguir as mesmas tendências de países influentes que possuem polissistema literário já cristalizado, além da relação das editoras com as próprias feiras internacionais, que, de certa forma, ditam o que vai ser consumido.

No terceiro capítulo, apresentamos brevemente o conceito de letra tal como defendido por Berman (2013 [1985]) e descrevemos cada uma das treze tendências deformadoras da letra, para, em seguida, nos determos na análise de trechos retirados dos três volumes da trilogia “Divergente”, análise a qual foi pautada em apenas seis tendências: destruição dos sistematismos da obra, destruição das redes de significantes subjacentes, racionalização, clarificação, alongamento e empobrecimento qualitativo. Ao confrontarmos o *corpus* coletado das obras originais e as escolhas tradutórias feitas nos textos traduzidos, percebemos que, apesar de não ter recebido nenhuma orientação sistemática por parte da editora, ao fazer escolhas mais adequadas ao sistema linguístico do português brasileiro e inserir seu próprio estilo de escrita na tradução, o tradutor acabou por refletir o sistema cultural e linguístico em que está inserido. Julgamos natural que tais sistemas pressionem o tradutor durante seu trabalho, e, logo, suas escolhas são justificáveis. Além disso, o fato de ele ter consciência de que seu estilo influi no texto e de que há diferenças entre os dois sistemas linguísticos que impedem

uma total equivalência entre o tom do original e o tom da tradução mostra sua posição ética como tradutor.

Concluímos, assim, que (i) há, sim, a possibilidade de se haver uma reconfiguração da posição da literatura juvenil dentro do polissistema literário brasileiro, tomando como base a distopia, uma vez que o contexto sócio-político-ideológico atual em termos globais encoraja a produção dessas obras, que, através dos mecanismos de manipulação e patronagem, são trazidas para solo nacional a fim de suprir o vácuo via literatura traduzida e que (ii) há uma pressão exercida pelos sistemas que compõem o polissistema cultural e literário brasileiro, o que leva o tradutor a, invariavelmente, optar por certas estratégias e fazer certas escolhas que culminam na deformação da letra.

Assim, embora compreendamos que a presente análise é apenas uma possível reflexão sobre o polissistema literário brasileiro atual, esperamos que nosso trabalho ofereça caminhos para novos estudos relacionados à literatura juvenil em suas diversas vertentes e às questões que perpassam sua tradução e forte presença no mercado brasileiro.

REFERÊNCIAS

AGUILERA, Elvira. **The Translation of Proper Names in Children's Literature.** Spain: University of Granada, 2008. Disponível em: http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4666.pdf. Acesso em: 29 jul. 2015.

ALEXANDRE, Silvio. Livros de Literatura Fantástica fazem crescer o mercado editorial. **PublishNews**, São Paulo, 06 ago. 2015. Disponível em: http://www.publishnews.com.br/materias/2015/08/06/livros-de-literatura-fantstica-faz-crescer-o-mercado-editorial. Acesso em: 24 nov. 2015.

APRESENTAÇÃO pesquisa FIPE CBL/SNEL 2014. **Câmara Brasileira do Livro**, São Paulo, 2014. Disponível em: http://www.cbl.org.br/. Acesso em: 02 fev. 2016.

ARAÚJO, Ana Paula. Tipos de Narradores. **InfoEscola.** Disponível em: http://www.infoescola.com/redacao/tipos-de-narrador/. Acesso em: 29 nov. 2015.

BARBOZA, Carolina. "Literatura Infantil e Juvenil continua sendo um gênero motor de crescimento de livros", destaca Convenção Nacional de Livrarias. **Digitais PUC-Campinas**, São Paulo, 11 mai. 2015. Disponível em: https://digitaispuccampinas.wordpress.com/2015/05/11/literatura-infantil-e-juvenil-continua-sendo-um-genero-motor-de-crescimento-de-livros-destaca-convencao-nacional-de-livrarias/. Acesso em: 15 fev. 2016.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo.** Trad. Maria-Hélène Torres et al. Florianópolis: PGET/UFSC, 2013 [1985].

CARNEIRO, Raquel. O mundo cruel (e rentável) da distopia infantojuvenil. **Veja**, São Paulo, 10 nov. 2013. Disponível em: http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/o-mundo-cruel-e-rentavel-da-distopia-infantojuvenil. Acesso em: 7 abr. 2015.

CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de. **A literatura infantil:** visão histórica e crítica. 4ª ed. São Paulo: Global Editora, 1985.

COELHO, Nelly Novaes. **Panorama histórico da literatura infantil/juvenil.** São Paulo: Editora Ática S.A., 1991 [1984].

COZER, Raquel. Literatura juvenil ganha subdivisões e alimenta discussão sobre perfis dos leitores. **Folha Ilustrada**, São Paulo, 14 dez. 2013. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/12/1385277-literatura-juvenil-ganha-subdivisoes-e-alimenta-discussao-sobre-perfis-dos-leitores.shtml.Acesso em: 11 de janeiro de 2016.

DISTOPIA. **Wikipédia.** Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Distopia. Acesso em: 29 nov. 2015.

EVEN-ZOHAR, Itamar. The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. In: HOLMES, J. S. et al (Ed.) **Literature and Translation:** New Perspectives in Literary Studies. Leuven: Acco, 1979.

FILME recoloca trilogia 'Jogos Vorazes' entre mais vendidos. **Veja**, São Paulo, 22 nov. 2013. Disponível em: http://veja.abril.com.br/blog/meus-livros/best-seller/novo-filme-recoloca-trilogia-jogos-vorazes-nos-mais-vendidos/. Acesso em: 24 nov. 2015.

GÊNEROS de Fantasia. **Enciclonerdia.** Disponível em: http://www.enciclonerdia.com.br/generos.php. Acesso em: 23 ago. 2015.

GHESQUIERE, Rita. Why Does Children's Literature Need Translations? In: COILLIE, Jan Van; VERSCHUEREN, Walter P. (Ed.). **Children's Literature in Translation:** Challenges and Strategies. Manchester, UK & Kinderhook, USA: St. Jerome Publishing, 2006. p. 19-32.

GOMES, Larissa Helena.**Contato - Email da gerente do selo "Jovens Leitores" - fins de pesquisa** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por nataliainhan@hotmail.com em 17 nov. 2015.

GOMES, Silvia Souza; FRANCO, Marianna Breder. Cognição e discurso direto em narrativas fantásticas. In: SILVA, Geysa; ROCHA, Luiz Fernando Matos. (Org.). **Quem conta um conto de fadas... Uma introdução ao mundo da fantasia**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2008. p. 155-163.

HERMANS, Theo. **The Manipulation of Literature:** Studies in Literary Translation. London, Sydney: CROOM HELM, 1985.

LEFEVERE, André. **Translation, rewriting and the manipulation of literary fame.** London: Routledge, 1992b.

MOISÉS, Massaud. **A análise literária.** 5. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

NEUMANN, Anna Laura; SILVA, Taíssi Alessandra Cardoso da; KOPP, Rudinei. **Comunicação e educação na literatura distópica:** de *Nós* (1924) a *Jogos Vorazes* (2008). Revista Jovens Pesquisadores, Santa Cruz do Sul, v. 3, n. 1, p. 80-96, 2013. Disponível em: http://www.online.unisc.br/ seer/index.php/jovenspesquisadores. Acesso em: 29 abr. 2015.

OITTINEN, Riitta. No Innocent Act: On the Ethics of Translating for Children. In: COILLIE, Jan Van; VERSCHUEREN, Walter P. (Ed.). **Children's Literature in Translation:** Challenges and Strategies. Manchester, UK &Kinderhook, USA: St. Jerome Publishing, 2006. p. 35-43.

OXFORD. **Dicionário Oxford Escolar para estudantes brasileiros de inglês.** Oxford: Oxford University Press,

PETERSON, Lucas Formaggini. **Colaboração em pesquisa acadêmica sobre "Divergente"** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: nataliainhan@hotmail.com em 6 fev. 2016.

ROTH, Veronica. **Divergent.** 1.ed. New York: Katherine Tegen Books, 2011.

ROTH, Veronica. **Insurgent.** 1.ed. New York: Katherine Tegen Books, 2012.

ROTH, Veronica. **Allegiant.** 1.ed. New York: Katherine Tegen Books, 2013.

ROTH, Veronica; tradução de Lucas Peterson. **Divergente.**Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2012.

ROTH, Veronica; tradução de Lucas Peterson. **Insurgente.** Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2013.

ROTH, Veronica; tradução de Lucas Peterson. **Convergente.** Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2014.

SILVA, Clara Peron. **A literatura infantil em tradução:** especificidades da tradução de livros das séries Mr. Men e Little Miss, de Roger Hargreaves, para o português do Brasil. Monografia de conclusão do Bacharelado em Letras: Ênfase em Tradução – Inglês. Juiz de Fora: Departamento de Línguas Estrangeiras Modernas da UFJF, 2009.

SILVEIRA BUENO, Francisco (Ed.). **Minidicionário da língua portuguesa.** 2. ed. São Paulo: FTD, 2007.

SOCIEDADES problemáticas trazem para o público jovem o gosto pela literatura distópica. **Jornal Comunicação-UFPR.** Disponível em: http://www.jornalcomunicacao.ufpr.br/sociedades-problematicas-trazem-para-o-publico-jovem-o-gosto-pela-literatura-distopica/. Acesso em: 12 ago. 2015.

VENDA de livros infanto-juvenis cresce e segmento ganha destaque no país. **Rede Globo**, Rio de Janeiro, 21 mai. 2011. Disponível em: http://redeglobo.globo.com/globoeducacao/noticia/2011/05/venda-de-livros-infanto-juvenis-cresce-e-segmento-ganha-destaque-no-pais.html. Acesso em: 15 fev. 2016.

VILLALBA, Camila. A Literatura Fantástica e seus subgêneros. **Litera Tortura**, 11 ago. 2015. Disponível em: http://literatortura.com/2015/08/a-literatura-fantastica-e-seus-subgeneros/.Acessoem: 23 ago. 2015.

WHY are so many adults reading YA and teen fiction? **The Guardian,** London, 24 fev. 2015. Disponível em: http://www.theguardian.com/childrens-books-site/2015/feb/24/why-are-so-many-adults-reading-ya-teen-fiction. Acesso em: 25 mar. 2015.

ANEXO 1

RESUMO DO PRIMEIRO VOLUME DA TRILOGIA - DIVERGENTE

Em uma versão pós-apocalíptica da cidade de Chicago, a sociedade é dividida em cinco facções, cada uma responsável pelo cultivo de determinada virtude com o intuito de manter a paz e a ordem: a Abnegação preza o altruísmo; a Amizade, a bondade; a Audácia é voltada para o cultivo da coragem; a Erudição trabalha em prol da inteligência; e a Franqueza cultiva a honestidade. Quando completam dezesseis anos, todos os jovens são submetidos a um teste de aptidão que revela a facção na qual eles se encaixam. Independentemente do resultado, os mesmos têm o direito de decidir sua futura facção na Cerimônia de Escolha, mas uma vez feita a escolha, não há a possibilidade de voltar atrás. A sociedade é regida pelo lema "Facção antes do sangue", o que significa que os deveres de cada um para com sua facção devem estar acima de tudo. Antes de serem oficializados como membros da facção escolhida, os jovens devem completar um processo de iniciação, e aqueles que, por alguma razão, falham, se tornam "sem-facção" e são obrigados a viver em uma situação de extrema pobreza e exclusão.

Nascida e criada na Abnegação, Beatrice Prior se vê dividida entre permanecer com sua família e mudar para uma facção diferente, já que não se considera altruísta o suficiente como o restante de sua facção de origem. Para deixá-la ainda mais preocupada, seu resultado no teste de aptidão foi inconclusivo, o que caracteriza o grupo dos Divergentes, aqueles que não podem ser controlados por permanecerem conscientes sempre que submetidos a simulações. Orientada a guardar essa informação para si mesma a todo custo, Beatrice surpreende a todos e a si própria ao escolher a Audácia, na qual a iniciação não é somente competitiva, mas perigosa e violenta, dividida em estágios de preparação física, emocional e mental. A última etapa da iniciação consiste em fazer com que cada iniciando enfrente e supere seus medos, colocando-os sob o efeito de uma simulação na chamada "Paisagem do medo", onde tudo aquilo que eles mais temem acontecem. Sendo Divergente e sabendo que nada daquilo é real, Beatrice, agora conhecida como Tris, não apresenta dificuldades para lidar com seus medos, o que faz com que seu instrutor, Quatro, descubra a verdade sobre ela. Determinado a protegê-la daqueles que estão caçando Divergentes (sobretudo a Erudição, por motivos "científicos"), Quatro não só a ajuda a passar pela paisagem do medo da maneira como um membro normal da Audácia faria, mas a deixa entrar em sua própria paisagem do medo, e, consequentemente, em seu mundo: ele também fora um transferido da Abnegação, onde apanhava do pai, líder da facção; seu apelido "Quatro" diz respeito ao

número de medos que apresenta, sendo este o número mais baixo já visto na história da Audácia; seu nome, conhecido por poucos, é Tobias Eaton.

Ao final da iniciação bem-sucedida, Tris percebe que a liberdade com a qual sempre sonhara pode custar caro, e que o sistema de facções a que esteve familiarizada durante toda sua vida passa por um momento de tensões e disputas pelo poder. Inclinada a não desistir daquilo que acredita ser certo e a proteger as pessoas que ama, Tris aprende que seu segredo pode ajudá-la a lutar contra o sistema corrupto ou pode, eventualmente, arrastá-la para uma missão suicida. Quando ela descobre que os líderes da Audácia, Max e Eric, estão trabalhando para a Erudição, liderada por Jeanine Matthews, já é tarde demais: todos os soldados da Audácia são colocados sob o efeito de uma simulação que os leva até o complexo da Abnegação, onde eles devem matar pessoas inocentes até que os líderes da facção – entre eles os pais de Tris, Natalie e Andrew Prior, e o pai de Tobias, Marcus Eaton – se rendam. Ao tentar encontrar seus pais, Tris e Tobias, que também se revela um Divergente, acabam sendo capturados. Jeanine, no entanto, leva apenas Tobias consigo, já que pretende submetê-lo a testes que a levem a um soro de simulação para Divergentes; Tris é descartada e enviada para ser executada, mas acaba sendo salva por sua mãe, que fora transferida da Audácia para a Abnegação. Juntas, as duas tentam passar por soldados da Audácia sob a simulação, mas Tris é obrigada a atirar em um de seus melhores amigos, Will, e Natalie acaba não sobrevivendo. Sua filha, traumatizada e chocada pela dor da perda, consegue encontrar o abrigo onde seu pai, seu irmão – Caleb, que havia se transferido para a Erudição – e outros membros da Abnegação se escondem e lá ela decide voltar para o complexo da Audácia para interromper a simulação de ataque e salvar tanto os membros ameaçados da Abnegação quanto seus companheiros de facção, que estão sendo controlados.

Durante essa jornada, Tris vê seu chão ruir mais ainda em dois momentos: quando perde seu pai e quando se depara com Tobias na sala de controle da simulação, já que ele agora também está sob o efeito de um soro. Sem sucesso ao tentar acordá-lo e à beira de atirar em seu próprio namorado, Tris aponta sua arma para si mesma, convencida de que aquela é a única saída. Nesse exato momento, Tobias acorda e, juntos, os dois conseguem desligar a simulação e impedir que o ataque continue. A líder da Erudição, bem como os líderes traidores da Audácia, conseguem fugir, e, Tris, Tobias, Caleb, Marcus e Peter – outro membro da Audácia – entram num trem e viajam, a princípio, sem rumo pela cidade.

ANEXO 2

RESUMO DO SEGUNDO VOLUME DA TRILOGIA - INSURGENTE

Parcialmente destruído, o sistema de facções se encontra à beira do colapso desde os ataques que ocorreram ao final do primeiro livro, os quais, motivados por questões políticas, levaram à fragmentação da Audácia, à quase extinção da Abnegação e à incessante sede por controle e poder que alimenta a Erudição. Tris, Quatro, Caleb, Peter e Marcus buscam refúgio na sede da Amizade, onde Tris descobre que, na verdade, os líderes da Abnegação morreram para proteger um segredo, o qual não lhe é revelado. Incapazes de residirem em paz no complexo da Amizade, que condena qualquer tipo de agressividade, o grupo é obrigado a fugir quando a Erudição descobre seu paradeiro e manda soldados para prendê-los. Durante a fuga, eles conseguem saltar para dentro de um trem que está tomado por sem-facções, um deles sendo Edward, um ex-iniciando da Audácia.

Surpresos pelo fato de que os sem-facção estão unidos sob a liderança de Evelyn, mãe de Quatro – que antes havia sido dada como morta, e pelo fato de que boa parte dos mesmos é composta por Divergentes, Tris e Quatro viajam até a sede da Franqueza em busca de mais respostas. Lá, a dupla é presa e submetida a um julgamento sob o efeito do soro da verdade perante toda a facção. Mesmo sendo Divergente, Tris não consegue lutar contra o ímpeto de dizer toda a verdade e acaba revelando ter matado, durante os ataques, um de seus amigos mais próximos: Will.

Quando a Franqueza é atacada por traidores da Audácia, Tris, Quatro e todos aqueles que permanecem do lado deles são obrigados a revidar. No entanto, apesar da confusão, a maioria dos traidores da Audácia foge, exceto seu ex-líder Eric, preso sob custódia da Franqueza. Ainda assim, a facção dos honestos parece estar disposta a selar um tratado de paz com a Erudição e o restante da Audácia, uma vez que eles sabem que a causa do ataque fora exclusivamente a presença de Divergentes no complexo.

Convencidos de que a melhor opção é julgar Eric entre os membros fieis da Audácia, agora sob a liderança de Quatro, Tori e Harrison, o grupo se vê obrigado a agir pelas costas de Jack, líder da Franqueza, antes de partir de volta para o antigo complexo da Audácia, onde tentam reorganizar sua facção. Tudo parece melhorar até a Erudição começar a colocar pessoas sob o efeito de uma simulação e faze-las sacrificarem a própria vida até que um Divergente se entregue. Incapaz de lidar com mais mortes, Tris se rende à Erudição, tendo em mente que aquele simples ato de coragem, apesar de salvar vidas, pode significar o seu fim.

Ainda em busca do soro perfeito para o controle de mentes Divergentes, JeanineMatthews e sua equipe submetem sua nova prisioneira a vários tipos de teste, mas não alcançam o resultado esperado. Peter, o sempre frio e competitivo membro da Audácia (transferido da Franqueza), que agora trabalha para a Erudição, é o responsável por vigiar Tris em sua cela. Conformada e certa de que não conseguirá fugir, Tris é surpreendida ao encontrar Tobias sendo arrastado pelos corredores do complexo e descobre que não é a única disposta a se sacrificar pelas pessoas que ama.

Cansada de falhar em seu propósito, Jeanine resolve continuar os testes em Tobias e manda Tris para a execução, não sem antes revelar quem constantemente a ajudara com informações sobre a menina: Caleb, seu irmão. É na execução de Tris que Peter mostra ser um membro digno da Audácia: além de substituir o líquido da seringa, que deveria ser fatal, ele liberta Tobias e ajuda os dois a fugir rumo ao setor abandonado da Abnegação, para onde os outros foram, e onde todos os sem-facção estão alocados, prestes a colocar seu plano de ataque em ação com a ajuda da Audácia. Tris, no entanto, convencida de que Marcus Eaton está dizendo a verdade sobre um suposto arquivo secreto que caíra nas mãos da Erudição, resolve ajudá-lo em segredo, mesmo sabendo estar, com isso, traindo a confiança de Tobias e de todos os outros.

Em busca do arquivo, Tris, Marcus e um pequeno grupo a quem ela confia o segredo são levados ao setor da Erudição ao mesmo tempo em que o restante da Audácia e os sem-facção colocam em ação seu plano de destruir todo e qualquer documento e experimento criados pela Erudição, visando derrubá-los e tomar o controle. Quando Tris tenta salvar a vida de JeanineMatthews para que tenha mais chances de chegar ao arquivo, os líderes da Audácia a veem como uma traidora e a levam para ser julgada com outros considerados “criminosos de guerra”, incluindo todos aqueles que trabalharam para a Erudição durante o ataque. É nesse momento que Tobias, apesar de se sentir traído, recupera o tão misterioso arquivo e ativa o vídeo com a informação que está prestes a mudar as crenças, os objetivos e os princípios de todos: o sistema de facções não passa de um experimento do governo, o qual isolou um número de pessoas e as dividiu em facções com o objetivo de desenvolver a cura contra a natureza humana.

ANEXO 3

RESUMO DO TERCEIRO VOLUME DA TRILOGIA - CONVERGENTE

Uma vez destruído o sistema baseado em facções, Tris e Tobias, incapazes de se conformarem com os planos de Evelyn de reorganizar a cidade e a população - agora sob seu controle – aceitam ser parte de um grupo secreto chamado "Leais", que, liderados pela ex-líder da Amizade, Johanna Reyes, pretendem não só tirar os sem-facção do poder e recuperar as antigas facções, mas que também estão dispostos a enviar algumas pessoas para o outro lado da cerca que isola a cidade de Chicago, a fim de descobrirem mais sobre o experimento revelado no vídeo e ajudarem no que for possível. Antes de partirem, no entanto, Tobias, por ser filho de Evelyn e, consequentemente, respeitado pelos sem-facção, consegue libertar e trazer consigo o irmão de Tris, Caleb, que seria executado como traidor por ter trabalhado para a Erudição.

Após terem deixado a cidade, não sem antes enfrentarem a patrulha dos sem-facção responsável por proteger a cerca, o grupo é surpreendido por membros da organização que fundou o experimento da cidade de Chicago, e entre eles está Amah, o instrutor de Tobias durante sua iniciação para entrar na Audácia. Eles são levados ao complexo do Departamento de Auxílio Genético, onde são recebidos pelo líder do mesmo, David. Ele explica que o governo dos Estados Unidos formou as facções em Chicago, dentre vários outros experimentos desenvolvidos, com o intuito de resolver um problema na natureza falha das pessoas, problema este relacionado a predisposições genéticas para características que contribuem para uma sociedade degradada, como a covardia, a desonestidade e a falta de inteligência. Para assegurar a paz no país, então, o governo iniciou o experimento de manipulação genética para reduzir os riscos de que tais qualidades indesejáveis surgissem na população. Entretanto, as alterações genéticas do experimento não levaram a genes corrigidos, como era esperado, mas sim a genes danificados. "Se você tira o medo, a falta de inteligência ou a desonestidade de uma pessoa... acaba tirando também a sua compaixão. Se você tira a agressividade de uma pessoa, tira também a sua motivação ou a sua habilidade de se impor. Se você tira o egoísmo de uma pessoa, tira também seu senso de autopreservação" (p. 128). A explicação dada por David diz respeito, assim, a cada uma das cinco facções, que foram isoladas na cidade em uma nova ordem social para que o Departamento pudesse corrigir o erro e equipar a sociedade com soros que, com o passar do tempo e das gerações, produzissem seres humanos mais geneticamente curados, que seriam os chamados Divergentes, aqueles que alcançaram o nível desejado de cura genética.

Surpresos e atordoados com todas aquelas informações, e também pelo fato de terem sido vigiados durante todo aquele tempo (inclusive durante o ataque que a Erudição arquitetou contra a Abnegação), o grupo se dispersa pelo complexo para que cada um possa pensar e lidar com suas próprias dúvidas e angústias. Tris, porém, vai até David para obter respostas referentes a uma foto na qual o líder do Departamento e a mãe da menina, Natalie, estão juntos. Ela descobre que sua mãe fazia parte do Departamento e havia sido enviada à cidade e introduzida na Audácia quando jovem para resolver um problema no experimento, mas acabara construindo uma vida e uma família lá dentro. Para ter acesso a mais detalhes, Tris recebe um diário que pertencia a sua mãe.

Tobias, por outro lado, é submetido a um teste genético que lhe revela um tipo de anomalia que o mantém acordado durante simulações sem que ele seja, de fato, um Divergente, o que significa que seus genes ainda são danificados. A notícia o atinge como um golpe certeiro e faz com que o mesmo se sinta realmente danificado e inferior a pessoas como Tris, chamadas de GPs ("genes puros"). A situação entre os dois fica ainda mais delicada quando Tobias é convencido, por um grupo pequeno de pessoas do próprio complexo, a atacar o Departamento Genético para resgatar e destruir amostras do soro da memória (usado para apagar as memórias de um indivíduo e reprogramá-lo), enquanto Tris não acredita nas intenções pregadas pelo tal grupo e se nega a fazer parte do plano. O objetivo principal era, na verdade, roubar o soro da morte, mas antes que Tobias se dê conta de que fora enganado, o ataque já está em progresso. Apesar de conseguir unir forças para pará-lo e impedir que mais pessoas se machuquem, Tris não consegue se conformar com o fato de que Tobias estava envolvido naquilo, ainda mais depois que seu amigo, Uriah, é gravemente ferido durante o processo e acaba entrando em coma.

Quando descobrem que os Leais pretendem atacar os sem-facções, que agora estão no comando de Chicago, Tris e Tobias se veem unidos novamente para tentar impedir que a cidade de onde vieram seja banhada em sangue por aqueles que ainda estão dentro dela, já que os Leais agora possuem armas e Evelyn, que está à frente dos sem-facção, descobre amostras do soro da morte nos depósitos do antigo complexo da Erudição. De um jeito ou de outro, caso o ataque realmente aconteça, a vida de muitas pessoas está em jogo.

No entanto, a solução secreta que o Departamento pretende por em prática para evitar o conflito é soltar o soro da memória na cidade para, então, reprogramar os moradores e evitar que o experimento seja arruinado, o que, após descoberto, não é bem aceito por aqueles que de lá vieram. Sendo assim, o grupo de Chicago que agora vive do lado de fora da cerca arquiteta um plano: alguns retornarão à cidade para injetar a cura para o soro da memória em seus familiares e propor que aqueles em conflito façam um tratado de paz, e alguns ficarão no Departamento para invadir o Laboratório de Armas e, após tomar a cura, lançar o soro da memória naqueles que controlam os experimentos genéticos e tratam as pessoas dos mesmos como cobaias de pesquisa. O único problema é que há uma medida de segurança para caso o laboratório seja invadido: o mesmo automaticamente lança o soro da morte no ar, e quem estiver lá dentro não consegue resistir.

Depois de todos os erros cometidos, Caleb, a fim de se livrar da culpa por tudo o que fez desde que se transferiu para a Erudição, se voluntaria a ser aquele a entrar no Laboratório de Armas para ativar o soro da memória. Em segredo, Tobias, Peter e Christina voltam para a cidade para distribuir a cura para seus parentes e amigos antes de retornarem ao Departamento. Tobias consegue convencer sua mãe a tentar um acordo com os Leais, liderados por seu pai Marcus e pela ex-líder da Amizade. Por querer ter o filho de volta em sua vida, Evelyn concorda em deixar a cidade para trás e um tratado de paz é feito, evitando, assim, a temida revolução. Peter pede a Tobias que lhe dê o soro da memória, uma vez que está cansado de ser uma pessoa cruel e pretende apagar tudo o que já vivenciou e recomeçar.

Enquanto isso, a invasão ao Laboratório de Armas parece ir por água abaixo quando o Departamento descobre o que está prestes a acontecer e manda seguranças se espalharem pelo local, mas, para salvar o plano, Tris toma partido e o coloca em prática no lugar de seu irmão. Rapidamente enfraquecida pelo soro da morte, Tris se depara com David, líder do Departamento, apontando uma arma para ela. Apesar de estar numa cadeira de rodas, ele não tem problemas com o soro por ser o único a ter se vacinado contra o mesmo. Mesmo com toda a dificuldade para respirar e se mover, determinada a terminar aquilo que começou, Tris consegue apertar o botão o qual lança o soro da memória, mas é baleada algumas vezes e não resiste. Quando retorna, Tobias se vê destinado a encarar o maior desafio de sua vida: seguir em frente sem a presença daquela que mais amou.

ANEXO 4

ENTREVISTA COM LARISSA HELENA GOMES, REPRESENTANTE DO SELO EDITORIAL “FANTÁSTICA ROCCO”

1. O que, na sua opinião, motiva esse tipo de publicação voltada para o público juvenil e de jovens adultos? Como a Editora Rocco começou a se engajar na publicação desse tipo de obras e como esse processo vem evoluindo?

Larissa Gomes: Ao adquirimos livros para a Rocco, nosso objetivo é comprar bons livros, com histórias instigantes e bem-desenvolvidas; que tenham apelo para o público jovem e vão para além do apelo inicial, mantendo os leitores engajados no livro. *Jogos Vorazes* foi comprado com base nesses critérios, e nossa aposta se provou acertada quando a trilogia se tornou um sucesso. *Divergente* parecia ter as mesmas características, desenvolvidas de maneira diversa mas com um resultado semelhante, e de fato, mais uma vez acertamos na aposta. Dentro de pouco tempo, o mercado editorial percebeu o fenômeno e começou a tentar emplacar diversos títulos de distopia pelo viés comercial. Em nenhum momento, no entanto, esta foi a proposta da Rocco, que preza sobretudo pela qualidade dos títulos. Com o tempo, ao contrário do que se esperava, o excesso de uso da palavra "distopia" acabou gerando algum cansaço nos jovens, e ela aos poucos foi deixando de ser utilizada nas campanhas de marketing de quem apostava na moda. Nós continuamos publicando distopias, como *Legend* e *Under the Never Sky*, porque nossa preocupação nunca foi exclusivamente de seguir a tendência, e acreditamos muito na qualidade dessas séries.

2. Como vocês determinam a classificação de determinada obra como sendo "juvenil"? Há uma distinção entre "infantojuvenil", "juvenil" e "jovem adulto"? Quais são os parâmetros? É difícil lidar com todos esses gêneros e novas nomenclaturas que têm surgido, por exemplo, "YA", "Crossover"?

Larissa Gomes: Há distinção, porém essas categorias têm mudado bastante. Até bem pouco tempo, utilizávamos a escala infantil – juvenil. Com o tempo, houve uma estratificação maior dessas camadas, e as editoras passaram a usar infantil – infantojuvenil – juvenil – jovem adulto. Atualmente, há uma dificuldade de as editoras determinarem onde preferem se posicionar considerando a escala nacional e a escala norte-americana, já que a maior parte dos livros do mercado vêm dos EUA, e é natural que os parâmetros americanos acabem prevalecendo. Isso significa que, internamente, muitas editoras acabam pensando nos livros como "Picture books", "middle grade" e

“YA”. Essa nova categorização tem uma diferença radical para o que utilizávamos antes, pois passa a considerar YA ou jovens adultos todos os jovens leitores que entram na adolescência, eliminando as categorias intermediárias – que, no entanto, fazem falta, de maneira que precisaram criar a denominação crossover, para textos que têm apelo tanto para leitores middle-grade quanto YA (o que antes seria considerando o leitor teen lá fora, ou juvenil aqui), ou para textos que têm apelo para adolescentes mais velhos e adultos (que era a designação original do YA).

3. Como é visto o crescimento da chamada literatura juvenil no Brasil e no mundo? Há diferenças na recepção dessas obras no mercado nacional e internacional?

Larissa Gomes: Não é possível negar que a literatura juvenil é a maior responsável por movimentar e aquecer o mercado editorial, em escala internacional. Diversos estudos apontaram, ao longo dos últimos cinco anos, que foram os livros voltados para jovens leitores que garantiram a manutenção da estabilidade de um mercado cujo lucro decrescia em todos os outros setores. De maneira que as editoras, enquanto empresas, não podiam deixar de investir no segmento, e levar novos produtos aos consumidores ávidos que são os jovens leitores. Apesar disso, a literatura juvenil ainda enfrenta preconceitos arraigados, e há uma distinção da crítica e da academia entre livros considerados “dignos de atenção”, ou seja, os mais “literários”, e os livros comerciais, que são desdenhados como meros produtos de menor qualidade, que podem até servir para iniciar os indivíduos na prática da leitura, mas servem apenas como degraus a serem galgados para que no futuro eles se tornem leitores “de literatura”.

4. O que motivou a criação do selo “Jovens Leitores”? Vocês pretendem criar outros selos de forma a demarcar mais precisamente o público-alvo?

Larissa Gomes: O selo jovens leitores foi criado para conversar especificamente com esse público jovem com o qual começamos a trabalhar mais intensamente. Na Bienal de 2014 foi lançado o selo Fantástica Rocco, de Fantasia, Terror e Ficção Científica para um público “crossover”: jovem adulto e adulto.

5. Vocês têm dados quantitativos de publicação e vendagem referentes ao mercado brasileiro que poderiam ser disponibilizados para pesquisa? Como poderíamos acessá-los?

Larissa Gomes: Temos os dados que disponibilizamos em entrevistas a grandes meios de comunicação, no entanto não há uma plataforma específica para isso. Minha sugestão seria que vocês pesquisassem as notícias mais recentes referentes a Divergente, pois esses dados são comunicados pelo nosso departamento de imprensa diretamente a esses veículos.

ANEXO 5

ENTREVISTA COM LUCAS FORMAGGINI PETERSON, TRADUTOR DA TRILOGIA “DIVERGENTE” PARA O PORTUGUÊS BRASILEIRO

1. Você recebeu algum tipo de orientação específica por parte da editora antes de começar o trabalho de tradução da trilogia Divergente?

Lucas Peterson: Não me lembro de ter recebido qualquer orientação específica antes de começar a traduzir o primeiro livro da série. Alguns detalhes, como os nomes das facções, a escolha por traduzir o apelido do personagem Quatro, e as opções de tradução para determinados termos que poderiam parecer inadequados para o público jovem foram discutidos durante o processo.

2. Quais foram as maiores dificuldades que enfrentou durante tal processo?

Lucas Peterson: Apesar de já trabalhar com tradução há muitos anos, o primeiro livro da série, *Divergente*, foi também o primeiro romance que traduzi, e, portanto, o mais desafiador. A série é voltada para o público jovem, mas conta com vários momentos de peso emocional e violência física, e tive certa dificuldade em encontrar o tom certo, que equilibrasse isso e fosse fiel ao tom da autora. Nos livros seguintes, o desafio maior foi tentar manter a coerência em relação ao tom original. Isso se tornou um exercício interessante no último livro da série, *Quatro*, onde esse tom é levemente alterado para refletir a mudança de narrador.

3. Quais foram os critérios para a escolha dos títulos da trilogia, considerando que o título do terceiro livro, "Allegiant", foi traduzido como "Convergente" e, em contrapartida, o grupo rebelde, também chamado Allegiant, foi traduzido como "Leais"?

Lucas Peterson: As traduções dos títulos dos primeiros livros foram simples, mas, ao receber o terceiro livro e ler o título, percebi imediatamente que teríamos um problema. Felizmente, os leitores também sacaram o desafio que enfrentaríamos, começando uma série de debates divertidos na internet sobre qual deveria ser a tradução. Ao começar o trabalho, acompanhei essas discussões, à procura de ideias que solucionassem a questão, enquanto trocava outras ideias com a equipe da Rocco. Sugeri que a editora realizasse uma enquete entre os leitores, com algumas sugestões de títulos, e acabamos chegando em *Convergente*, termo que usei, inicialmente, tanto para o título quanto para o grupo rebelde presente na história. Ao apresentarmos essa ideia para os editores

americanos, no entanto, eles nos informaram que poderíamos manter o título, mas que o nome do grupo precisaria ser alterado. Um título como *Leal* soaria muito estranho dentro do contexto geral da série, então decidimos manter termos diferentes, e apresentar a ideia da "convergência" dos Leais através do texto, o que foi feito.

4. Há uma característica marcante da narrativa, que é o uso do discurso direto, como em "I say", "He says". Na tradução, esse recurso foi ora mantido, ora apagado. Você seguiu algum tipo de parâmetro ou orientação para proceder assim?

Lucas Peterson: Não segui nenhum parâmetro específico ou orientação nesse sentido, apoiando-me apenas na fluidez do texto, que tende a obedecer movimentos muito distintos nas línguas portuguesa e inglesa.

5. O modelo de facção retratado na trilogia deixa entrever relações de poder e hierarquia muito marcados, principalmente no uso da linguagem. Na tradução, essa linguagem revela momentos de atenuação, em especial em interações de conflito. Você recebeu alguma orientação no sentido de atenuar ou suavizar o conteúdo da linguagem na tradução?

Lucas Peterson: Também não recebi orientação alguma nesse sentido, mas, como disse, cheguei a conversar com a editora em alguns poucos momentos sobre o tom ou o uso de determinados termos, pensando no público jovem. No entanto, não consigo pensar em nenhum momento da história em que a linguagem tenha sido significantemente e intencionalmente atenuada, seja por decisão minha ou da editora. Talvez isso seja resultado da própria natureza da língua portuguesa, que é certamente menos dura do que a inglesa, ou talvez do meu próprio estilo de escrita, que invariavelmente influi no texto. Realmente, não sei dizer.