

Capital simbólico, público leitor e a tradução de *best-sellers*: a questão da representação da variação linguística em *Androides sonham com ovelhas elétricas?*, de Philip K. Dick, e em *Star Wars: Provação*, de Troy Denning¹

Lauro Maia Amorim*

1. Introdução: Pierre Bourdieu e os campos de produção cultural restrita e de larga escala

A valorização de uma obra literária geralmente se dá com base no reconhecimento de qualidades atribuídas a sua escrita autoral, em um processo gradual de consagração. Os estudos propostos pelas diferentes estéticas literárias oferecem contribuições importantes para compreender como se constroem narrativas e poéticas particulares, em consonância com determinados olhares que a subjetividade autoral lança sobre a formulação de um universo ficcional ou lírico que dialoga com as diferentes facetas da realidade e da imaginação.

¹ Sou grato à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pela concessão de Auxílio Regular para a realização desta pesquisa (Processo: 19/01783-5: “As identidades da variação linguística representada em obras da alta literatura e em *best-sellers* de ficção popular”).

* Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), campus de São José do Rio Preto. Departamento de Estudos Linguísticos e Literários. Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos (PPGEL)- (Linha de Pesquisa: Estudos da Tradução).

Entretanto, há que se observar que a produção literária não é efetuada em um vácuo social. Obras literárias são escritas por sujeitos que se inscrevem em um contexto histórico-social particular. Assim, elas não se restringem a um ato de criatividade individual. A obra literária é um produto de natureza cultural que, embora concebida em um nível (geralmente) individual, somente se torna obra, de fato, na medida em que é disponibilizada, como tal, no interior de uma rede social de atores que participam de sua possível visibilidade: seja no sentido de torná-la palpável na forma de livro impresso, audível ou digital, seja no sentido de conferir um certo valor simbólico a esse mesmo produto em um mercado de bens culturais.

O sociólogo francês Pierre Bourdieu desenvolveu estudos que permitiram observar a produção literária como estando vinculada a diferentes aspectos do campo da produção cultural de uma nação, de forma que essa produção é afetada pelas relações que se estabelecem entre diferentes atores sociais em espaços ou campos nos quais está alicerçada cultural e economicamente. Assim, por exemplo, haveria uma diferença entre a produção literária que se constrói no chamado campo de produção cultural restrita e aquela que é divisada em um campo de produção cultural de larga escala.

O campo da produção cultural restrita, que inclui a criação e divulgação de obras literárias, mas que não se restringe a elas (incluindo, também, um certo tipo de cinema, as artes plásticas, a música erudita, entre outras formas de arte), é atravessado por valores que se sustentam na busca e na reafirmação da *legitimidade* artística. O estatuto da legitimidade é o que fomenta a criação e circulação de obras literárias de acordo com certas regras ou princípios que dependem da produção discursiva, avaliativa e crítica de atores que, em vista de sua posição social e de seu papel no campo literário, garantem a reprodução de valores, atribuições e qualificações que tornam certas obras literárias (e seus autores) mais ou menos propensos à consagração e à valorização. Essa consagração estará de acordo com o que é aceitável do ponto de vista dos “juízes” que participam da construção de uma autonomia do campo literário perante forças ou interesses externos à

sua configuração. Bourdieu (2013), no livro *A economia das trocas simbólicas*, afirma que

todas as relações que uma dada categoria de intelectuais ou artistas pode instaurar com as demais categorias constitutivas da sociedade intelectual ou artística ou com o público externo a esta sociedade e, *a fortiori*, com qualquer instância social externa – quer se trate de poderes econômicos com dimensão cultural como os *marchands* ou os editores, de poderes políticos, e até de instâncias de consagração cultural cuja autoridade deriva seu princípio de fora do campo dos produtores, a exemplo das Academias – são mediadas pela estrutura do campo na medida em que dependem da posição que esta categoria particular ocupa na hierarquia que se estabelece do ângulo da legitimidade cultural no interior do campo das relações de produção e difusão dos bens simbólicos. (BOURDIEU, 2013, p. 159)

A autonomia de um campo, no quadro teórico proposto por Bourdieu, é a sua capacidade de produzir e reproduzir suas próprias regras de organização e hierarquização a ponto de direcionar o julgamento acerca de produções culturais ditas aceitáveis, ou dignas de celebração, mas, sobretudo, capazes de se firmarem de acordo com princípios que regem a legitimidade estética e a sua independência em relação a fatores exógenos, como, por exemplo, o interesse estritamente econômico ou ideologicamente fundado em valores não literários ou não artísticos. De modo geral, segundo Bourdieu, haveria um contraste entre o campo da produção cultural restrita e o campo da produção de larga escala caracterizado, por um lado, pela diferença entre um foco editorial mais voltado para produtos culturais com uma potencialidade comercial mais restrita (porque, além de outros fatores, chega a públicos mais restritos) e um foco editorial precipuamente concentrado em produtos com maior propensão comercial (porque alcança públicos mais amplos de forma mais imediata):

[Essa oposição] estabelece-se sempre entre a produção restrita e a grande produção (o comercial), ou seja, entre o primado atribuído à produção e ao campo dos produtores ou, até mesmo, ao subcampo dos produtores para produtores, e o primado atribuído à difusão, ao público, à venda, ao sucesso avaliado pela tiragem; ou ainda, entre o sucesso diferido e duradouro dos *clássicos* e o sucesso imediato e temporário dos *best-sellers*; ou, por último, entre uma produção que, fundada na denegação da “economia” e do lucro (portanto, da tiragem, etc.), ignora ou desafia as

expectativas do público constituído e não pode ter outra demanda senão aquela que ela mesma produz, embora a prazo, e uma produção que garante seu sucesso e o lucro correlato, ajustando-se a uma demanda preexistente. (BOURDIEU, 2015 [1972], p.31)

A denegação da economia, a que se refere Bourdieu, seria uma das características da prática social do campo cultural restrito e do campo literário menos atrelado aos vetores comerciais imediatos: é o chamado *desinteresse*, ou seja, a ideia de que a obra de arte em geral deva ser avaliada, promovida, divulgada e discutida segundo valores estéticos em si mesmos, de forma menos atrelada aos fundamentos de natureza estritamente econômica. Um romance deveria, sob essa perspectiva de campo, ser avaliado segundo seus méritos estéticos, e não de acordo com o seu sucesso imediato de público ou de vendas. Inclusive, de acordo com os princípios do desinteresse, a própria “engrenagem” estruturante que tornaria possível a avaliação e divulgação de obras literárias pode ir muito além da mera avaliação e divulgação, pois participaria da constituição das regras que influenciam a própria criação literária. É assim que Bourdieu entende que, de forma geral, não é incomum que a produção literária, no campo de produção cultural restrita, seja feita por produtores artísticos para ser consumida, *também*, por outros produtores artísticos, e não simplesmente para um público amplo, leigo, e pouco familiarizado com a estética de certas obras e autores. Isso se justificaria porque, em última análise, os atores sociais que constituiriam tanto o polo produtor quanto o consumidor da obra de arte seriam os que melhor deteriam os conhecimentos técnicos e estéticos exigidos para colocar tais produtos culturais restritos em movimento, num processo de recepção, mas também de criação, que realimentaria o sistema de avaliação, consagração e valorização desses produtos e de seus produtores, justificando e reforçando a legitimação dos princípios que regem a produção e o consumo de obras de arte.

A demanda a “prazo” significa que, para o campo de produção cultural restrita, o retorno financeiro, e não só ele, mas, também, o retorno

de capital simbólico,² que se atribui a uma obra e a um autor/uma autora ainda desconhecidos, valorizando-se, por consequência, o perfil da editora que os publica, não são imediatos. É preciso que certa dilação do tempo contribua para a devida valorização de uma obra ou de um autor, de forma que possam trazer frutos, sejam eles de natureza simbólica (como o prestígio tanto ao autor quanto à editora), sejam de natureza econômica, quase sempre relativa, e não absoluta, já que os números geralmente obtidos não são estratosféricos, muito menos imediatos.

É também na relação com o tempo que esses dois polos se estruturam. Um empreendimento é mais próximo do polo comercial, quanto mais diretamente os produtos disponibilizados corresponderem a uma demanda pré-definida pautada na expectativa de uma velocidade maior de vendas. Esse empreendimento geralmente segue um ciclo curto de produção, “fundado na preocupação de minimizar os riscos por um ajustamento antecipado à demanda identificável e dotado de circuitos de comercialização, além de procedimentos de valorização” (Bourdieu, 2015 [1972], p.59) que se destinam a garantir um retorno financeiro rápido graças a uma circulação também célere, especialmente porque esses produtos tendem a se tornar ultrapassados, como é o caso de muitos *best-sellers* ficcionais, de circulação internacional, e de alto investimento financeiro em *marketing* e divulgação. Por outro lado, um empreendimento voltado para um ciclo longo de produção pressupõe a aceitação do risco, já que o retorno financeiro não é garantido, justamente porque os produtos lançados dependeriam mais do futuro do que do presente. Esses produtos pressupõem investimentos de maior risco, até porque a sua circulação comercial poderá ser mais lenta, contando com um público mais restrito, e os resultados esperados (acréscimo de capital simbólico com algum retorno financeiro) se darão, apenas, com certa dilação do tempo de exposição da obra no mercado editorial.

² Segundo Campos e Lima (2018), “o ‘capital simbólico’ é, na verdade, um efeito da distribuição das outras formas de capital em termos de reconhecimento ou de valor social” (CAMPOS; LIMA, 2018, p.110). É, como aponta Bourdieu, o “poder atribuído àqueles que obtiveram reconhecimento suficiente para ter condição de impor o reconhecimento” (BOURDIEU, 1987, p.164, apud CAMPOS; LIMA, 2018, p.110).

Para Bourdieu (2015 [1972]), no campo restrito das produções culturais, com ciclo longo de produção,

os investimentos só terão retorno se forem operados, de alguma forma, a fundo perdido, à maneira de um dom, que só pode ter certeza do contra-dom mais precioso, ou seja, o *reconhecimento*, se vier a se aceitar como sem retorno; e, como no dom que ele converte em pura generosidade ao ocultar o contra-dom por vir, desvelado pela sincronização do “toma lá dá cá”, é o *tempo interposto* que serve de anteparo e dissimula o lucro prometido aos investimentos mais desinteressados. (p.65)

Nesse sentido, o investimento em literatura de caráter comercial mais limitado, por uma editora de pequeno porte, terá de se valer da afirmação do seu próprio “desinteresse”, de forma que o lucro financeiro, limitado, necessariamente dependerá da exposição, ao longo do tempo, de obras e autores menos consagrados, embora promissores. O lucro poderá não ser maior que o desejo pela consagração simbólica da própria casa editorial, à espera do capital cultural e simbólico que esses autores e obras acrescentarão ao seu catálogo.

É claro que uma editora poderá fazer coexistir, como afirma Bourdieu (2015 [1972], p. 73), duas economias: uma voltada para a revelação de autores e produções promissores, do ponto de vista do capital cultural, incluindo experimentação e pesquisa com novas formas de linguagem e de tratamento da experiência ficcional, e outra voltada para autores e obras já consagrados, muitas vezes associados aos “clássicos”, envolvendo, assim, a manutenção de um acervo de prestígio literário sancionado pelo tempo. Há também a questão das premiações: uma editora pode incluir, em seu catálogo, obras de autores premiados, que, de modo geral, já se encontravam caminhando em direção à consagração, confirmada por certos prêmios. Esses autores e obras certamente contribuem para o fortalecimento do capital cultural e simbólico de uma editora. Internacionalmente, esse é o caso do Prêmio Nobel de Literatura. E, no plano nacional brasileiro, o Prêmio Jabuti também confere grande prestígio aos autores premiados, e às suas editoras.

Uma mesma editora poderá, por exemplo, incluir, em seu catálogo, obras literárias reconhecidas como *best-sellers*, tais como romances policiais, de suspense, ou ficção científica, que tenderiam a ter uma circulação

comercial mais pronunciada, ao lado de clássicos da literatura nacional e internacional, e de autores consagrados contemporâneos. Esse é o caso, por exemplo, do Grupo Companhia das Letras, que publica autores considerados clássicos, como Jonathan Swift (autor de *Viagens de Gulliver* – Selo Penguin-Companhia); autores contemporâneos consagrados, como Philip Roth (autor de *Indignação* – Selo Companhia das Letras), e autores associados à literatura *best-seller* de ficção de gênero, como Shirley Jackson (autora de *A assombração da casa da colina/A maldição da residência Hill* – Selo Suma). É nesse sentido que se comprova que uma mesma editora, principalmente se ela detiver grande capital econômico e simbólico, como é o caso do Grupo Companhia das Letras, poderá articular a divulgação de obras literárias tanto do campo de produção mais restrita quanto do campo de produção de larga escala.

Essa é uma questão complexa justamente porque revela que a dimensão “comercial”, propriamente econômica, da produção editorial, atravessa os dois campos de produção, com a diferença de que uma mesma editora poderá ter estratégias comerciais e programáticas distintas para uma obra com vendas potencialmente mais altas (como é o caso de muitos *best-sellers* associados à ficção de gênero, do campo de produção de larga escala) e para outra que, embora simbolicamente valorizada pelos circuitos de leitores mais intelectualizados, levará mais tempo para circular (visto que é vinculada ao campo de produção restrita), tendo seu número de exemplares disponíveis mais reduzido (com o preço de capa possivelmente mais alto, para compensar essa desvantagem econômica). Esse segundo tipo de obra, entretanto, pode conferir à editora um acréscimo de capital simbólico ao seu catálogo.

2. A questão da representação da variação linguística diafásica em obras literárias traduzidas: literatura consagrada/canônica e *best-sellers* de ficção de gênero

Em Amorim (2018a e 2018b), apresento pesquisas que buscam investigar as relações entre traduções da chamada “alta literatura” e de *best-sellers* de ficção de gênero, e a representação da variação linguística nessas duas categorias de obras, com foco, principalmente, em diálogos ficcionais.

Embora o estudo da representação da variação linguística em textos literários traduzidos tenha encontrado uma ressonância consolidada nos Estudos da Tradução, com a publicação de artigos em periódicos especializados, e de teses e dissertações, salvo engano, são raras as pesquisas que buscam investigar as possíveis relações entre os diferentes graus de representação/recriação da variação linguística propostos pelo(a) tradutor(a) e pela editora e a publicação de obras literárias traduzidas que desfrutem de *status* literário/comercial distinto no universo editorial brasileiro.

Em meus artigos (AMORIM, 2018a e 2018b) discuto essas relações, com resultados interessantes, porém preliminares, envolvendo o levantamento de marcas de oralidade, que se atêm à variação linguística diafásica³, em diferentes obras traduzidas. No primeiro artigo publicado (2018a), apresentam-se os resultados de uma pesquisa envolvendo a análise dos diálogos ficcionais do romance *O manipulador*, de John Grisham (*best-seller* de ficção de gênero), traduzido por Maira Parula (editora Rocco/2013), e *Indignação*, de Philip Roth (obra representante da “alta literatura” ou literatura de prestígio), traduzido por Jório Dauster (editora Companhia das Letras/2009). Nessa pesquisa, recorreu-se ao escaneamento das obras, com a seleção dos diálogos e posterior levantamento, com o recurso do software de AntConc, das ocorrências de marcas de oralidade e dos usos linguísticos formais correspondentes, para fins de comparação.

As pesquisas, incluindo esta, também se fundamentaram em um trabalho de enorme pertinência para os Estudos da Tradução no Brasil: o livro *A tradução literária*, de Paulo Henriques Britto (2012), no qual o experiente autor e tradutor descreve, particularmente no segundo capítulo,

³ A variação diafásica diz respeito ao grau de maior ou menor informalidade em virtude do contexto situacional de uma fala, o que inclui aspectos como o tema sobre o qual se fala, a relação de maior ou menor intimidade entre falantes, o lugar onde ocorre o diálogo bem como a maior ou menor assimetria de poder entre falantes (assimetria essa que pode ser tanto atribuída à relação hierárquica diferente quanto também à diferença de idade entre interlocutores). Comparativamente, a variação diastrática e a diatópica se relacionam menos com o contexto de enunciação do que com aspectos relativos ao/à falante propriamente dito. Assim, a variação diatópica se relaciona com as diferenças linguísticas oriundas da origem geográfica do/da falante, ao passo que a variação diastrática diz respeito às diferenças linguísticas derivadas da classe social do/da falante, bem como de seu maior ou menor grau de escolaridade. De maneira geral, esses três aspectos (variações diafásica, diatópica e diastrática) podem ser interseccionados ou se apresentar como um dado mais proeminente que o outro, de forma híbrida, especialmente quando se trata da representação da variação linguística em textos literários. Para informações mais detalhadas sobre esses aspectos da variação ver Bagno (2017, p. 83 e 89).

sua visão favorável, fundamentada em sua própria prática tradutória de muitos anos, à busca, realizada pelos(as) tradutores(as), de uma representação da oralidade em diálogos ficcionais através da criação de marcas de oralidade. Ele descreve vários tipos de marcas de oralidade (as fonéticas, as lexicais e as morfo sintáticas) que viriam a servir de referência para a realização desta pesquisa desde que dei início (AMORIM, 2018a) aos estudos envolvendo as relações entre marcas de oralidade e obras literárias traduzidas de status estético-econômicos diferentes.

Minha pesquisa (AMORIM, 2018a) demonstrou que no romance *Indignação* houve uma ocorrência mais significativa de marcas de oralidade, incluindo formas que poderiam suscitar algum julgamento negativo por parte de leitores que subscrevem à tradição gramatical normativa. Embora não tenha excluído determinadas marcas de oralidade, *O manipulador* apresentou percentuais mais moderados, e em certos casos inexistentes, em relação a várias marcas de oralidade. No caso de *Indignação*, não parece ter ocorrido um pré-julgamento que tivesse limitado consideravelmente a ocorrência de marcas de oralidade, muito possivelmente porque elas refletem, com maior proximidade, os usos reais da língua falada vernacular até mesmo por pessoas letradas.⁴

⁴ Segundo Dino Preti (1999, p.23), os pesquisadores que se debruçaram sobre os dados linguísticos obtidos junto ao Projeto NURC-SP, voltado para o estudo da norma culta oral, com base na produção oral de falantes com ensino superior, notaram que falantes ditos cultos (com ensino superior) em conversações, algumas das quais envolvendo entrevistas formais, faziam uso de formas linguísticas que os estudiosos da gramática normativa tradicional sistematicamente condenam. Ou seja, a norma culta, que de fato é produzida por falantes cultos, em situações de informalidade e mesmo de monitoramento, é permeada por formas linguísticas orais, oriundas daquilo que Preti (1999) denomina de “norma urbana comum”. Ocorre que, desde a década de 1970, quando a pesquisa foi realizada, têm se ampliado os meios de comunicação de massa (o que inclui o Rádio, a TV e, agora, a Internet), os quais, aliados à massificação escolar, têm permitido um processo de democratização do ensino com uma certa “uniformização cultural”, atingindo, assim, as várias classes sociais especialmente situadas no espaço urbano. De fato, a linguagem, nos meios de comunicação, segundo Preti (1999), “mesmo quando escrita, representa uma associação do oral com o escrito, valendo-se das estruturas da fala espontânea”, tornando-se, assim, uma norma na linguagem urbana comum, de forma que seu “vocabulário é uma curiosa mistura de vocábulos tidos como cultos com vocábulos populares e gírios” (p.24). Assim, de acordo com Preti (1999, p.25), pode-se afirmar que “muitas [das] formas expressivas [da linguagem popular], embora em desacordo com a tradição gramatical, se incorporam definitivamente à linguagem oral urbana comum, incluindo-se também na fala das pessoas cultas e nas suas expectativas com referência aos interlocutores, durante uma interação. Assim, por exemplo, não seria mais possível a um falante culto, em qualquer tipo de situação interacional, evitar sempre o uso do pronome proclítico, em início de frase, como determina a gramática tradicional.”

Uma segunda pesquisa (AMORIM, 2018b), envolveu a análise quantitativa de traduções de quatro obras de Agatha Christie (autora de *best-sellers* de ficção de gênero policial) e de traduções de quatro obras de Ernest Hemingway (alta literatura ou literatura de prestígio), com o objetivo de averiguar a ocorrência de 45 tipos de marcas de oralidade. De Hemingway, as obras analisadas, da editora Bertrand, foram: *Contos Volume 2*, (5ª ed., 2015a), tradução de José J. Veiga; *O sol também se levanta*, (10ª ed., 2015c), tradução de Berenice Xavier; *Por quem os sinos dobram* (11ª ed., 2013), tradução de Luiz Peazê, e *Do outro lado do rio, entre as árvores* (9ª ed., 2015b), tradução de José Geraldo Vieira. De Agatha Christie, as obras investigadas, todas da editora L&PM, foram: *Morte na praia* (2013), tradução de Rodrigo Breunig; *Assassinato no Expresso Oriente* (2014a), tradução de Petrucia Finkler; *Cai o pano* (2015), tradução de Bruno Alexander, e *Um punhado de centeio* (2014b), tradução de Alexandre Boide. Com base nos resultados obtidos, foi possível concluir que houve uma diferença sensível na distribuição do emprego das marcas de oralidade nos dois grupos de traduções: chamou a atenção o fato de que a média que representa a variedade empregada de tipos de marcas de oralidade nas traduções de Hemingway (Editora Bertrand Brasil/Record) é sensivelmente maior que a variedade empregada nas traduções das obras de Agatha Christie (Editora L&PM).

Dentre as 45 marcas de oralidade pesquisadas, algumas suscitaram contrastes interessantes quando se compararam os resultados obtidos para os dois grupos de traduções. Abaixo destacam-se essas marcas de oralidade seguidas de suas respectivas médias em cada grupo de tradução:

**Tabela 1 - Marcas de oralidade proscritas pelos
compêndios gramaticais e suas ocorrências em dois grupos
de obras literárias traduzidas**

Marcas de oralidade	Ernest Hemingway Grupo de traduções (Bertrand Brasil)	Agatha Christie Grupo de traduções (L&PM)
	Média	Média
Verbo “ter” com sentido de “haver impessoal”	19,5	3,0
Imperativo no modo indicativo	22,5	1,75
Verbo + pronome sujeito “ele(s)”/ “ela(s)” com função de objeto verbal	8,25	0,5
Verbo + pronome sujeito “eu”/“ele(s)”/ “ela(s)” com função de objeto verbal e de sujeito de oração encaixada	4,25	0
Regências proscritas pela norma padrão tradicional	1	0,25
Mescla de “você” e “te”	3,5	0

Fonte: Elaborada pelo autor (AMORIM, 2018b, p.80).

Conforme foi observado na pesquisa,

Essas marcas de oralidade foram destacadas porque, de modo geral, com exceção, em menor grau, do imperativo no indicativo, as demais expressões linguísticas não são recomendadas por grande parte dos manuais gramaticais normativos que prescrevem as formas linguísticas consideradas “cultas” pela tradição gramatical conservadora. Nesse sentido, as traduções da L&PM estão visivelmente mais alinhadas a essa tradição, sendo, portanto, menos ousadas no que diz respeito ao emprego dessas marcas de oralidade. (AMORIM, 2018b, p.80)

Assim, as pesquisas realizadas sugerem haver uma diferença sensível em relação à presença sistemática e diversificada de marcas de oralidade, as quais estão muito mais associadas à literatura consagrada e de prestígio, como é o caso das obras de Philip Roth e Ernest Hemingway, do que aos *best-sellers* de John Grisham e de Agatha Christie.

Certamente não se pode, com esse resultado, fazer generalizações de cunho categórico para todas as traduções literárias de um segmento editorial, especialmente quando essas traduções podem ser tão diversificadas, envolvendo diferentes gêneros, autores(as), editoras e tradutores(as). Há uma diversidade de variáveis que contribuem para o resultado de uma tradução literária, tal como publicada. No entanto, as traduções são produtos culturais-mercadológicos condicionados por forças coercitivas que não são necessariamente de todo imprevisíveis, mas que influenciam, direta ou indiretamente, o produto finalizado, segundo tendências que podem ser objeto de um estudo mais sistemático. Essas forças coercitivas incluem a necessidade do(a) tradutor(a) de se ater a uma interpretação aceitável, de acordo com determinados parâmetros linguísticos e culturais (e até ideológicos), em virtude, por exemplo, de um público leitor alvo provável da obra traduzida, ou das convenções estéticas vigentes em uma época. Essas forças podem também abranger tanto os objetivos econômicos a serem alcançados pela editora quanto os anseios (se existirem) pela acentuação de capitais simbólico-literários da casa editorial, o que poderá trazer impacto para a seleção de um perfil de um(a) tradutor(a) em particular para a realização da tradução, para a forma como o título e a capa de um livro serão definidos, e, também, para o modo como se espera

que a linguagem do texto traduzido deva ser expressa, em consonância estrita ou não com a correção gramatical tradicional, aplicada ou não às falas dos personagens.

Essas forças se traduzem, portanto, em normas, não necessariamente explícitas em um manual editorial, ou perseguidas de maneira absolutamente consciente pelos(as) tradutores(as), mas que se revestem de decisões, alicerçadas segundo determinadas prerrogativas, que, em seu conjunto, são consolidadas pelas práticas tanto tradutórias quanto editoriais ao longo do tempo e em um determinado período. É por isso, por exemplo, que é possível notar que as traduções literárias produzidas no Brasil na primeira metade do século XX tendiam a seguir, quase que sistematicamente, a norma linguística padrão para os diálogos ficcionais. Por outro lado, na atualidade, tem ocorrido uma maior abertura editorial, nas traduções, às variedades linguísticas diafásicas e até diastráticas, mas ainda assim parece haver uma resistência a elas. Esse “jogo” entre abertura e resistência pode ter uma relação não apenas com condicionamentos contextuais específicos a uma narrativa (como, por exemplo, a relação de maior ou menor intimidade entre personagens ou seu menor grau de escolaridade, como no caso das variedades linguísticas diastráticas), mas, possivelmente, também, com aspectos exógenos, exteriores ao contexto linguístico, como o status literário de uma obra, o seu lugar ocupado no interior das relações entre as demais obras, e, por fim, sua posição ocupada no eixo em que se distribuem, num continuum, a maior ou menor proximidade da obra em relação ao campo da produção cultural restrita e ao campo da produção cultural de larga escala.

3. Ficção literária (“*literary fiction*”), ficção de gênero (“*genre fiction*”), a ficção científica e níveis de consagração

Como já mencionado, minhas pesquisas (AMORIM, 2018a e 2018b) se debruçaram sobre o binômio “alta literatura” e “*best-sellers* de ficção”. Nesse caso, as obras selecionadas são confortavelmente classificáveis de acordo com esse binômio, já que não haveria dúvidas de que, por exemplo, Ernest Hemingway faria parte da chamada “alta literatura”, caracterizada pela consagração e pelo prestígio, sobretudo acadêmico, ao passo que Agatha

Christie, embora conhecida internacionalmente, tem seus livros mais diretamente identificados como grandes sucessos de vendas, ou seja, *best-sellers* de ficção policial bastante populares, mas que não desfrutam do tipo de prestígio e de capital simbólico geralmente atribuídos a obras literárias e autores consagrados pela academia e pela crítica literária *highbrow*.

Na pesquisa atual, cujos resultados são apresentados neste artigo, buscou-se realizar um movimento diferente: o foco, agora, é entre duas obras literárias associadas à chamada *genre fiction* que, mormente, alcançam grandes índices de vendas, tornando-se *best-sellers*. Nesse caso, o gênero em questão, das duas obras publicadas por uma mesma editora, é a ficção científica. Selecionou-se uma obra que se caracteriza por ser um romance muito cultuado, consagrado pela crítica e que inspirou o filme que se tornou um *cult* do cinema: *Blade Runner*, dirigido por Ridley Scott, e lançado em 1982. A obra em questão é *Androides sonham com ovelhas elétricas?* (*Do Androids dream of electric sheep?*), de Philip K. Dick (1996 [1968]), publicada pela Aleph em 2017 numa edição especial, de capa dura, comemorativa de cinquenta anos da obra (1968-2018), e que inclui prefácio escrito por Rodrigo Fresán; uma entrevista com o autor (pouco antes de seu falecimento); uma carta do autor endereçada aos produtores do filme *Blade Runner*, em que “profetiza” o sucesso do filme; e dois ensaios crítico-interpretativos, um assinado, em coautoria, por Steven Best e Douglas Kellner (professores da Universidade da Califórnia e da Universidade do Texas, respectivamente), e outro pelo tradutor da obra, Ronaldo Bressane (comparando o romance ao filme *Blade Runner*); além de várias ilustrações, distribuídas ao longo da narrativa, da autoria de artistas de renome (e cujas minibiografias são apresentadas nos créditos finais da tradução). Pode-se afirmar, sem sombra de dúvidas, que é uma edição de luxo.

A outra obra, também publicada pela editora Aleph, é *Star Wars: Provação* [*Star Wars: Crucible*], da autoria de Troy Denning (2015 [2013]), em tradução de Alexandre Mandarino. Quando se pensa em ficção científica, seja no Brasil ou no exterior, as referências “naturais” e imediatas que vêm à mente, principalmente para a grande maioria do público leigo, são oriundas do cinema, e não especificamente da literatura. É o caso da saga *Star Wars*, criada pelo diretor e produtor George Lucas, constituída por três trilologias,

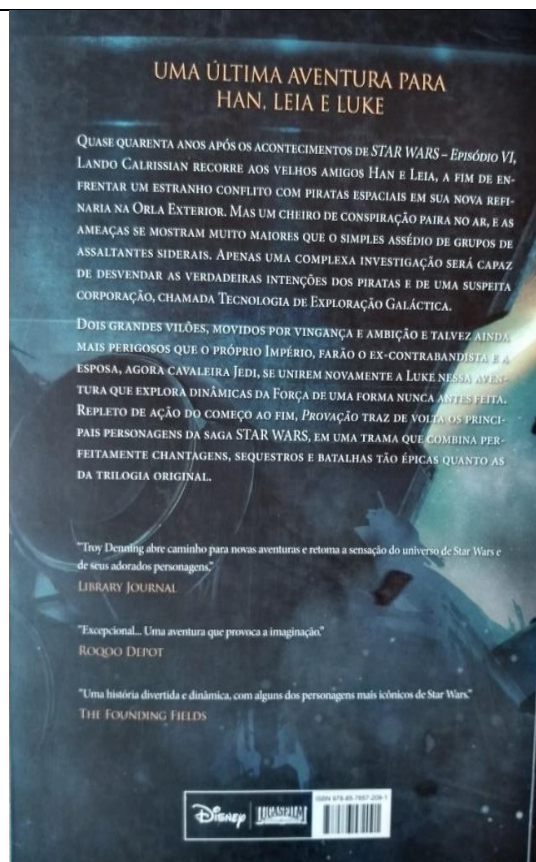
atualmente pertencente à Walt Disney Company, e produzida ao longo de quase cinco décadas (o primeiro episódio – não na ordem narrativa, mas na ordem de produção – foi lançado em 1977, e o último, em 2019). O livro em questão é o que se convencionou chamar de *tie-in product*, algo como “produto vinculado”, que inclui, também, o *spin-off*, definido pelo Dicionário Oxford como “um livro, um filme, ou um programa de televisão, ou um objeto baseado em um livro, filme ou série televisiva que se tornou um grande sucesso.”⁵ Segundo o dicionário Cambridge online, um *tie-in* é “um produto, a exemplo de um brinquedo ou livro, que se relaciona com um filme, programa de televisão etc.”⁶ Em outras palavras, o livro *Star Wars: Crucible* é um romance escrito, sob encomenda, por um autor especialista, no caso, no tema da ficção científica, cujos personagens principais são oriundos das narrativas que deram origem à saga que conhecemos do cinema. Nesse caso, é uma narrativa não diretamente derivada das tramas originais, mas que se “encaixa” (ou deve se encaixar) numa cronologia que geralmente pressupõe eventos já ocorridos, ou que ainda irão ocorrer, em relação a determinados episódios oficiais da série. Há vários romances desse tipo, escritos por diferentes autores, que já foram lançados sob o tema guarda-chuva “*Star Wars*”.

Apesar de ambos os livros pertencerem ao gênero “ficção científica”, é necessário que se descrevam os modos distintos como a editora Aleph apresenta, aos leitores, as duas obras, tendo em vista as informações paratextuais. Começemos com *Star Wars: Provação*:

⁵ No original: “a book, a movie, a television program, or an object that is based on a book, movie, or television series that has been very successful.” (Fonte: https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/us/definition/american_english/spin-off)

⁶ No original: “a product such as a toy or book that is related to a film, television programme, etc.” (Fonte: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-portuguese/tie-in>)

Capa do livro	4ª. Capa: informações
	<ul style="list-style-type: none"> Há uma breve sinopse da trama do livro: <p>“Quase quarenta anos após os acontecimentos de <i>STAR WARS – Episódio VI [O Retorno de Jedi]</i>, Lando Calrissian recorre aos velhos amigos Han e Leia, a fim de enfrentar um estranho conflito com piratas espaciais em sua nova refinaria na orla exterior. Mas um cheiro de conspiração paira no ar, e as ameaças se mostram muito maiores que o simples assédio de grupos de assaltantes siderais. Apenas uma complexa investigação será capaz de desvendar as verdadeiras intenções dos piratas e de uma suspeita corporação, chamada Tecnologia de Exploração Galáctica. Dois grandes vilões, movidos por vingança e ambição e talvez ainda mais perigosos que o próprio Império, farão o ex-contrabandista e a esposa, agora cavaleira Jedi, se unirem novamente a Luke nessa aventura que explora dinâmicas da Força de uma forma nunca antes feita. Repleto de ação do começo ao fim, <i>Provação</i> traz de volta os principais personagens da saga <i>STAR WARS</i> em uma trama que combina perfeitamente chantagens, sequestros e batalhas tão épicas quanto as da trilogia original.”</p>



- Há três avaliações críticas sobre a obra:

"Troy Denning abre caminho para novas aventuras e retoma a sensação do universo de *Star Wars* e de seus adorados personagens." (LIBRARY JOURNAL)

"Excepcional... Uma aventura que provoca a imaginação" (ROQOO DEPOT)

"Uma história divertida e dinâmica, com alguns dos personagens mais icônicos de *Star Wars*." (THE FOUNDING FIELDS)

- Na primeira orelha do livro, há um trecho de um diálogo retirado da narrativa. Na segunda orelha, há uma minibiografia acerca do autor, Troy Denning:

"Troy Denning é escritor de fantasia e ficção científica, além de designer de games. Escreveu mais de dez livros do Universo Expandido de *STAR WARS* e também diversos contos e romances, como o best seller *Waterdeep*. Nascido em 1958 nos Estados Unidos, hoje vive com a esposa no estado de Wisconsin."

Vejamos, agora, as informações paratextuais de *Androides sonham com ovelhas elétricas?* (Doravante *Androides*):

Sobrecapa do livro (de capa dura)	4ª. Capa: informações
  <p>Em uma Terra decadente, coberta por poeira radioativa e devastada por uma guerra atômica, Rick Deckard é um caçador de recompensas. Para melhorar seu precário padrão de vida, Deckard sonha em substituir sua ovelha de estimação elétrica por um animal verdadeiro – um sonho de consumo que vai além de sua condição financeira. Ele vê a chance de realizar esse desejo ao ser chamado para uma nova batalha: perseguir e aposentar seis androides que assassinaram seus mestres e estão refugiados. Mas as convicções de Deckard podem mudar quando ele percebe que a linha que separa o real e o fabricado não é mais tão nítida quanto acreditava.</p> <p>Publicado originalmente em 1968, <i>Androides sonham com ovelhas elétricas?</i> é, ainda hoje, uma obra visionária. Ao criar uma San Francisco sombria e perturbadora, habitada por homens e réplicas perfeitas, Philip K. Dick não só entretém o leitor com seu texto ágil e divertido, mas também o convida à reflexão: o que determina, afinal, a nossa condição de ser humano?</p>	<ul style="list-style-type: none"> • É interessante que a capa do livro, logo no alto, revela duas informações cruciais: a de que essa versão é uma edição comemorativa de 50 anos da obra e a de que a obra é “o clássico que inspirou o filme <i>Blade Runner</i>”, dirigido por Ridley Scott. É preciso que se diga que o filme, de fato, alavancou o sucesso da obra literária nos Estados Unidos, ainda que, comercialmente, não tenha sido bem sucedido quando do seu lançamento imediato. O título do filme sobressai em relação ao título da obra literária que o inspirou, disposto mais abaixo. É mais provável, como de costume, que o público geral tenha ouvido falar do (ou tenha visto o) filme, e não necessariamente lido a obra. Daí o vínculo que a editora quis criar, já na capa, entre os dois produtos culturais. • Na quarta capa, há três conjuntos de informações: no alto, destacam-se os nomes de ilustradores que participaram da concepção artística da edição especial. Em seguida, há uma breve sinopse do romance, com o destaque, no final, para uma das questões essenciais (e filosóficas) da

	<p>obra: a dificuldade, para Rick Deckard (e para nós humanos, em um mundo transformado pela tecnologia), em separar o que é real do que é fabricado. E, em terceiro lugar, mais abaixo, afirma-se o seguinte:</p> <p>“Publicado originalmente em 1968, <i>Androides</i> sonham com ovelhas elétricas? é, ainda hoje, uma obra visionária. Ao criar uma São Francisco sombria e perturbadora, habitada por homens e réplicas perfeitas, Philip K. Dick não só entretém o leitor com o seu texto ágil e divertido, mas também o convida à reflexão: o que determina, afinal, a nossa condição de ser humano?”</p>
--	--

Após observarmos os dados paratextuais dos dois livros, algumas diferenças tornam-se evidentes: Como já sabemos, a editora Aleph preparou uma edição especial para o livro *Androides*: é um livro com vários “extras”, ensaios críticos, entrevista e ilustrações de artistas de destaque. É uma edição que busca fazer jus ao alto capital estético-simbólico que o livro e seu autor desfrutam no universo cult da literatura de ficção científica. O mesmo não se pode dizer em relação ao romance *Star Wars: Provação*. Ainda que a saga, representada pela série cinematográfica, tenha conquistado milhões de fãs e seguidores em todo o mundo, e impulsionado uma indústria de produtos culturais diversos derivados da série, não há, para o livro em questão, nenhum prefácio, nenhum ensaio crítico, nenhuma entrevista reservada ao autor do romance, nenhuma avaliação que indique uma posição de destaque e de prestígio dessa obra. Há, certamente, avaliações positivas, como se viu

acima, acerca da diversão garantida que a leitura do livro oferece com o gostinho de prazer que todo fã vai ter em reencontrar seus personagens favoritos em aventuras inéditas. Fica evidente, porém, que as obras em questão ocupam posições bem diferentes na hierarquia de prestígio literário propriamente dito. Ressalta-se que o livro de Philip K. Dick oferece, sim, diversão, mas parece ir além, porque toca em questões de natureza filosófica mais profundas e que são reconhecidas como tais. Pode-se contrargumentar que a editora Aleph não apresentou qualquer crítica jornalística positiva na 4ª. capa do livro *Andróides*, ao passo que, para *Star Wars: Provação*, há três delas. Mas teria sido necessário fazer isso em uma edição comemorativa? Bastou oferecer uma edição especial para que se dispensassem, na 4ª. capa, possíveis avaliações positivas, o que não teria sido possível com *Star Wars: Provação*, uma vez que o prestígio da saga cinematográfica não parece ter sido convertido em prestígio literário para a obra derivada.

É interessante que a diferença que se observa, do ponto de vista da concepção editorial, entre a publicação de obras de grande prestígio literário e a de obras de grande apelo popular, com um foco mais comercial do que estético-literário, não é uma diferença que se nota apenas no contraste entre a chamada “literary fiction”/“ficção literária” (geralmente associada à “alta literatura”/“*highbrow literature*” e à literatura canônica/clássica) e a denominada “genre fiction”/“ficção de gênero” (mormente categorizada segundo temáticas particulares altamente populares, como ficção de fantasia, ficção policial etc.),⁷ mas, também, entre obras que participam de

⁷ Gupta (2016, p.217), em seu ensaio “On mapping genre: literary fiction/genre fiction and globalization process”, ao analisar, ao longo da história literária anglo-saxônica e estadunidense, os conceitos de “literary fiction” e de “genre fiction” e suas diferenças, afirma que “a ficção literária corresponde a uma forma abrangente pela qual o público leitor incorpora tudo o que as instituições acadêmicas, os “leitores de alto nível”, consideram como romance [*novel*] na Literatura, compreendendo uma infinidade de tipologias genéricas e distinções normativas (valores e critérios de avaliação) que estas implicam”. Quanto ao termo “ficção de gênero”, o autor considera que “embora diferentes tipos de ficção de sucesso comercial — romances góticos, romances de sensação, romances sentimentais, ficção policial, fantasias, ficção científica, histórias de aventura, e assim por diante — tenham sido produzidos de acordo com uma tipologia, desde pelo menos meados do século XIX e, em alguns casos, do século XVIII, a categoria de “ficção de gênero”, até recentemente, não era usada para arregimentá-los.” Atualmente, o que se observa, desde os anos de 1970, é que “a ficção literária é um agrupamento de textos que convencionalmente se registraram no estudo do romance como Literatura, visado por elites eruditas e acadêmicas, de acordo

uma mesma categoria de ficção de gênero, como é o caso das obras analisadas neste artigo. Dito de outra forma, o capital estético-simbólico, traduzido em avaliações positivas da crítica, e por um acréscimo de valorização literária auferido com a passagem do tempo (como é o caso de *Androides*), não é uma característica restrita às chamadas obras que tradicionalmente são identificadas como pertencentes à literatura *highbrow*.

O que parcialmente explicaria isso seria a constatação de que as práticas culturais dos consumidores, em todo o mundo, têm se transformado desde a segunda metade do século XX. Os sociólogos franceses Coulangeon e Lemel (2007) avaliam os possíveis fatores condicionadores que teriam proporcionado mudanças sociais que afetaram, por exemplo, a percepção dos gostos das elites na França em direção a produtos culturais mais diversificados e de natureza popular. Eles apontam três fatores principais:

a) **A mobilidade social:** A diversidade crescente do gosto que se observa entre grupos de status social alto pode estar relacionada com a mobilidade social. Haveria, na França, uma proporção crescente de pessoas, nas classes superiores, que seriam advindas de famílias pertencentes às classes sociais trabalhadoras. Assim, as “novas elites refletem coletivamente essa crescente diversidade em seus hábitos e gostos culturais, o que muitas vezes mistura as influências culturais das várias arenas pelas quais sua socialização ocorreu (família, escola, grupo profissional, cônjuge ou parceiro)” (COULANGEON; LEMEL, 2007, p.107)⁸.

b) **A massificação do ensino médio:** além disso, há o fato de que houve, na França, entre 1985 e 1995, uma massificação do ensino médio:

com as noções, de natureza elitista, de avaliação e de ordenação dos gêneros. A ficção de gênero dá forma ao campo da produção de ficção e à circulação que convencionalmente não se registrava no campo da Literatura, e que se desenvolveu por meio de uma lógica de mercado que estava fora do controle das elites acadêmicas e a mando daqueles que tinham uma participação naquele mercado” (p. 220).

⁸ No original: “[these] new elites collectively reflect this growing diversity in their cultural habits and tastes, which often mix the cultural influences of the various arenas through which their socialization occurred (family, school, professional group, spouse or partner)”.

A proporção crescente de alunos de categorias sociais cujas crianças raramente atingiam esse nível de educação – isto é, a classe trabalhadora – pode ter afetado o processo de socialização cultural que ocorre na escola. Uma vez que o impacto da educação nos hábitos culturais não é apenas uma questão de ensino explícito, mas também uma questão de socialização baseada na interação cultural entre alunos, as normas e as tendências culturais não apenas refletem as prescrições acadêmicas, mas também – e às vezes predominantemente, como no caso da música, que não é especificamente ensinada na escola – as normas culturais que emergem da sociabilidade dos adolescentes. (COULANGEON; LEMEL, 2007, p.107)⁹

c) **Mobilidade competitiva versus mobilidade patrocinada:** a mobilidade patrocinada é um princípio de organização educacional que, à semelhança do sistema de ensino britânico, conduz cuidadosamente os estudantes, previamente selecionados, às fileiras da elite, com base na manutenção de certos valores estéticos e intelectuais; ao passo que a mobilidade competitiva, característica do sistema educacional estadunidense, tende a ser orientada para a busca da eficiência, sem menção à excelência artística, intelectual ou literária. A mobilidade competitiva tornou-se preponderante na França, como relatam Coulangeon e Lemel (2007), e, também, no Brasil (cf. GOMES, 1998). Em suma, a mobilidade competitiva, com frequência aliada à formação técnico-científica, bem como administrativa, tende a deslocar a formação humanística, tipicamente alicerçada no campo dos saberes das humanidades, para um lugar marginal ou para um não lugar. Inclusive, como bem ressaltam os autores, Bourdieu (2017[1979]) já indicava, em relação aos anos de 1970, “o declínio relativo das humanidades na educação das modernas elites” (COULANGEON; LEMEL, 2007, p.107).¹⁰

Esses fatores teriam contribuído, paulatinamente, para a alteração dos critérios que governavam uma relação mais estrita entre classes sociais

⁹ No original: “The increasing proportion of pupils from social categories whose children previously seldom reached this level of education – i.e. the working class – may have affected the cultural socialization process that takes place at school. Since the impact of education on cultural habits is not only a matter of explicit teaching, but also a matter of socialization based on the cultural interaction between pupils, cultural norms, and trends not only reflect the academic prescriptions but also – and sometimes predominantly, especially in the case of music, which is not specifically taught at school – the cultural norms that emerge from the adolescent’s sociability”.

¹⁰ No original: “a relative decline of the humanities in the education of the modern elites”.

mais altas, e com maior escolaridade, e o seu consumo de produtos culturais *highbrow*. De alguma forma, com a diversificação dos gostos entre parcelas mais escolarizadas da sociedade, houve também um deslocamento dos parâmetros que costumavam associar qualidade estética apenas a produtos culturais considerados legítimos, de forma que certas hibridizações tornaram possível a atribuição de valor estético a produtos culturais que se aproximam do campo de produção cultural de larga escala.

Assim, para Swirski (2005, 2017), na atualidade, teria surgido uma outra categoria de produtos culturais que não seriam *highbrow* – porque, por um lado, seriam caracterizados por um pendor comercial e popular acentuados – nem inteiramente *lowbrow*, pois revelariam um projeto estético, com pretensões artísticas, ainda que com apelo ao grande público. Esse seria o caso da categoria *nobrow*: em resumo, uma nova classificação que incluiria obras de pretensão artística, mas, também, que teriam sucesso de público e, possivelmente, de parcelas da crítica:

A cultura *nobrow* situa-se fora das divisões da alta [*highbrow*], média [*middlebrow*] e baixa [*lowbrow*] [culturas], mesmo quando entrecruza todas elas. Como uma estratégia estética e criativa, ela toma emprestado, livremente, do que está no alto e do que está em baixo, e os combina despudoradamente em um todo sem emendas. Isso quer dizer que se o *middlebrow* se esquia de qualquer um dos extremos, o *nobrow* abraça tanto as estratégias artísticas da alta cultura quanto a estética do gênero da arte popular. (SWIRSKI, 2017, p.4)¹¹

Segundo Swirski, a crítica literária tradicional teria se tornado mais restrita (falando para um grupo muito mais restrito de leitores que, em tese, se voltariam apenas para a cultura *highbrow* – o que as pesquisas sociológicas, como veremos adiante, indicam estar em declínio) perante uma diversidade mais ampla de outras vozes que, na sociedade atual, participariam da agregação de valor a uma variedade maior de obras: seriam elas as comunidades de leitores fãs, muitos dos quais estudiosos “informais” de

¹¹ No original: “Nobrow culture situates itself outside the high-, middle-, and lowbrow divisions, even as it crisscrosses them all. As an aesthetic and creative strategy, it borrows freely from on high and from down below and shamelessly combines them into a seamless whole. This is to say that, where middlebrow shies from either extreme, nobrow embraces both the artistic strategies of high culture and the genre aesthetics of popular art”.

obras populares, blogs especializados, grupos literários em redes sociais no Facebook, e, até mesmo, leitores que expõem, mais livremente, sua visão crítica em resenhas publicadas em livrarias virtuais, como as da Amazon, Barnes and Noble etc., influenciando, assim, o modo como as obras são vistas e valorizadas socialmente.

É preciso lembrar, também, que, pelo menos nos Estados Unidos, mas também em outros países anglófonos, há um número considerável de pesquisadores, ligados às universidades, que atualmente se dedicam à pesquisa em torno de obras literárias populares, ou vinculadas às diferentes ficções de gênero, o que demonstra que a própria academia, pelo menos no campo da língua inglesa, não está necessariamente “fechada” para as influências da cultura popular.¹²

Leitores voltados exclusivamente para os interesses *highbrow* representariam um contingente social cada vez mais restrito. É o que apontam pesquisas realizadas no campo da sociologia das práticas culturais. Essas pesquisas, desde o início dos anos de 1980, indicam que estaria ocorrendo, no mundo inteiro, uma diversificação do consumo de produtos culturais pelas elites. A correlação estrita entre pertencer aos estratos sociais superiores e consumir, *exclusivamente*, produtos culturais *highbrow*, em detrimento de produtos culturais populares, já não encontraria respaldo na maior parte das sociedades atuais. Ou seja, uma parcela significativa das elites, e de pessoas com grau elevado de escolaridade, consumiria tanto produtos *highbrow* quanto produtos de natureza popular: sociólogos como Peterson (1992), Peterson e Kern (1996), Glevarec e Pinet (2013) e Coulangeon (2014), entre vários outros, têm estudado essa prática eclética de consumo e de interesses, denominada “onivorismo cultural”.

Isso, no entanto, não deve ser interpretado como se houvesse, na atualidade, um abandono integral, pelos consumidores, de critérios de

¹² Um exemplo que ilustra bem essa questão é o livro *The Cambridge companion to science fiction*, organizado por Edward James e Farah Mendlesohn (2003). A obra traz a contribuição, na forma de ensaios, de vinte e dois especialistas em ficção científica, sendo que sete deles são docentes/pesquisadores vinculados a universidades estadunidenses; quatro, a universidades do Reino Unido; três deles são oriundos de universidades da Austrália, e um é vinculado a uma universidade canadense. Dois dos pesquisadores trabalham como editores e cinco são escritores de ficção científica. Em resumo, cerca de 68% das contribuições são de pesquisadores/docentes vinculados a instituições universitárias.

seleção e, até, de certa hierarquização cultural (cf. BRYSSON, 1996). Embora haja uma diversificação do consumo cultural entre as elites, as pesquisas sugerem, também, que, quanto maior o grau de escolaridade dos consumidores, maiores são as chances de que eles ou elas se interessem por produtos culturais *highbrow*; ao passo que, quanto menor o grau de escolaridade dos consumidores, menores são as chances de que eles ou elas se interessem por esses produtos e, ainda, maiores são as chances de que se interessem por um conjunto mais limitado de produções culturais, geralmente mais restritos aos produtos populares, com menor grau, portanto, de práticas onivoristas. Isso indica também, por outro lado, que novas formas de hierarquização vêm se estabelecendo nas configurações sociais atuais. Coulangeon (2011, 2014), que tem se dedicado a essas questões, afirma que o onivorismo é reinterpretado pelos atores sociais como uma função distintiva no interior das classes sociais mais altas, em relação às mais baixas, na medida em que essa prática cultural conferiria, às elites, uma autoimagem positiva, e socialmente valorizada, baseada numa postura de suposto acolhimento às diferenças culturais como parte de uma autoconsciência cosmopolita:

De acordo com essa interpretação, o capital cultural se manifesta menos na propensão pelas artes eruditas do que por uma capacidade de interpretação e assimilação da novidade e da diferença, que distingue os membros das classes altas “onívoras” dos membros das classes populares “unívoras”. Desse modo, foi demonstrado, por exemplo, que, nos Estados Unidos, quanto mais baixa a escolaridade, mais forte era a “intolerância musical” [Brysson, 1997]. Essa última interpretação se situa em um campo teórico que não é, no final das contas, muito distante do modelo do *habitus*, a “onivoridade” das classes altas revelando por fim nada mais do que uma disposição à “tolerância estética” socialmente construída e transmitida. (COULANGEON, 2014, p. 90)

Do ponto de vista das questões literárias, Swirski (2005) não chega a afirmar que as hierarquias de prestígio deixaram de existir, nem advoga a ideia de que todas as obras tradicionalmente associadas ao circuito cultural *highbrow* teriam deixado de sê-lo. Ele mesmo admite que há obras literárias que são concebidas com um intento predominantemente comercial, sem

quaisquer pretensões artísticas. Não nos parece que sua postura seja de plena iconoclastia. Segundo o autor,

Meu argumento aqui não é de que toda ficção de gênero seja boa literatura, porque boa parte dela manifestamente não é. Existem boas razões para acreditar que grande parte dela entra por um olho e sai pelo outro, e que é para isso que é feita. Há boas razões para acreditar que muito disso não passa de uma experiência de vida curta e esquecível para seus leitores. Tendo considerado tudo isso, a literatura popular é agora um fórum universal para a propagação e assimilação de idéias. Ela tece comentários sobre e se refere a todos os aspectos da vida contemporânea, no final informando, e em alguns casos até formando, o pano de fundo dos valores e crenças de muitas pessoas. Isso inclui intelectuais que, fora do expediente, são consumidores ávidos e, em alguns casos, produtores de cultura popular. Pois, como um de nós já admitiu, “embora pareçamos ter apenas um prazer inocente em nossas leituras populares, estamos sempre, ao mesmo tempo, inseridos em um sistema de valores culturais”. (SWIRSKI, 2005, p. 21)¹³

O que Swirski (2005, 2017) defende, na realidade, é que já não seria mais sustentável julgar, *a priori*, de maneira generalizada, obras literárias como esteticamente inferiores (ou como sendo esteticamente nulas), pelo simples fato de terem obtido sucesso comercial e de público, ou porque foram criadas de acordo com categorizações editoriais (vistas, geralmente, como uma estratégia predominantemente comercial), como as que são atribuídas às ficções de gênero. A atribuição de prestígio, agora, não estaria mais restrita, unicamente, a um grupo circunscrito de juízes responsáveis pela formação do gosto e da valorização de determinados princípios estéticos únicos (tipicamente associados às obras *highbrow*). Isso permite que certas obras populares e associadas à ficção de gênero tenham maior acolhida junto aos diferentes públicos, e sejam avaliadas também de forma mais heterogênea. E, justamente por isso, não podemos supor que as obras

¹³ No original: “My point here is not that all genre fiction is good literature, because much of it manifestly is not. There are good reasons to believe that much of it goes in one eye and out the other, and that it is meant to do so. There are good reasons to believe that much of it is no more than a short-lived and forgettable experience for its readers. Granting all that, popular literature is by now a universal forum for the propagation and assimilation of ideas. It refers to and comments on all aspects of contemporary life, in the end informing, and in some cases even forming, the background of many people’s values and beliefs. This includes intellectuals who, after hours, are avid consumers and in some cases producers of popular culture. For, as one of us concedes, ‘while we seem to be taking only innocent pleasure in our popular readings, we are always at the same time inserted into a cultural value system’”.

literárias e os autores sejam percebidos de forma homogênea. Claro está que certos autores e suas obras, mesmo no interior de um gênero como ficção científica, podem ser mais valorizados e mais celebrados, do ponto de vista de suas proposições literárias, e do seu capital estético-simbólico, do que outros. E isso fica muito evidente quando se comparam as obras de Troy Denning e de Philip K. Dick, de modo que aquele não desfruta de um espaço de prestígio que se compare com a consagração da literatura de ficção científica produzida por Philip K. Dick.

A seguir, apresentaremos os resultados advindos da análise quantitativa e qualitativa das marcas de oralidade nas duas obras supramencionadas. Posteriormente, à guisa de conclusão, faremos nossas considerações finais, com levantamento de algumas hipóteses, em vista dos resultados obtidos com as análises.

4. Metodologia e Análise dos Resultados

Na pesquisa realizada, recorreu-se ao software de processamento linguístico conhecido como Wordsmith Tools (versão 7), para o levantamento quantitativo das marcas de oralidade nos livros selecionados. Os livros traduzidos foram escaneados e convertidos em arquivo Word® (Microsoft Office 365). Em seguida, buscou-se selecionar apenas os trechos, de cada livro, que envolviam diálogos, com a exclusão dos trechos narrativos, já que o objetivo, do ponto de vista quantitativo, é obter dados numéricos acerca das marcas de oralidade apenas nos diálogos ficcionais. Em seguida, os arquivos Word, com os diálogos, foram convertidos em arquivos TXT (formato admitido pelo Wordsmith Tools-versão 7). Assim, foi possível fazer o levantamento de 56 marcas de oralidade, para cada livro traduzido, como se pode observar com o exemplo a seguir (com o pronome “te”):

Figura 1 - Busca efetuada pelo pronome “te”, por meio da ferramenta Concord, do Wordsmith Tools (versão 7), no livro *Androides (Blade Runner)*, de Philip K. Dick

N	Concordance	Set	Tag	Word #	Sent	Para	Para	H.	H.	Sect	Sect	File
1	"Vamos ver, Amanda; já faz dois dias que fomos ai te encontrar. Você começou uma nova sessão de			36	1	29	0	35		0	35	Blade Runner Cap 7 só 20
2	mesmo de eu terminar? – Oh. – Eu não disse ainda! Te vejo à noite ite			1.181	140	2	01...0		01...0			Blade Runner Cap 8 só 20
3	22 - Bom te ver - Trouxe uma coisa. - Vou fazer um café pra			5	0	4	0	4		0	4	Blade Runner Cap 22 só 20
4	fazer. E acho que você também. – O que a coisa te disse enquanto eu estava ausente? – Que ele, a			685	63	7	0	684		0	684	Blade Runner Cap 11 só 20
5	outra coisa. – O.k., vou voar até aí. Onde devo te encontrar? – No St. Francis. É o único hotel mais			2.700	288	4	02...9		02...9			Blade Runner Cap 15 só 20
6	, sua entrada seria...“ Vou pensar a respeito” “te ligo de volta.” Seu nome, senhor?” Frank			504	38	8	0	503		0	503	Blade Runner Cap 3 só 20
7	touradas, e você entra para olhar mais de perto. Ele te acompanha, fechando a porta. Colocando o			493	44	3	0	492		0	492	Blade Runner Cap 5 só 20
8	mais esperar. – Mas aposentá-la só porque ela está te aborrecendo... – me dá isso aqui. – O.k. –			541	58	9	0	540		0	540	Blade Runner Cap 12 só 20
9	fria, ossuda, ligeiramente úmida. – O que está te perturbando? – O último maldito modelo Nexus-6			221	28	6	0	220		0	220	Blade Runner Cap 16 só 20
10	o problema? – Nada. – Se você acha que estão te procurando... – É um sonho. – Induzido pelas			1.162	112	8	01...1		01...1			Blade Runner Cap 14 só 20
11	, você não estaria deitada na cama comigo. – Eu te amo – Se eu entrasse em uma sala e			1.394	141	4	01...3		01...3			Blade Runner Cap 16 só 20
12	Gente Boa que queremos ver, is. Ou prefere que eu te chame de J. R.? Seja como for, você entende?			77	5	6	0	76		0	76	Blade Runner Cap 18 só 20
13	, comigo. – Por quê? – Ah. – Um dia eu te conto. De todo modo, foi gentil de sua parte. Só			58	11	5	0	57		0	57	Blade Runner Cap 13 só 20
14	eu não iria te ligar? Como você disse antes? – Eu te disse que sem mim um dos Nexus-6 poderia te			2.287	239	4	02...6		02...6			Blade Runner Cap 15 só 20
15	, – Pode ver minha identificação. – Se mexer aí eu te mato. – Você vai me matar de todo modo. – Me			971	120	7	0	970		0	970	Blade Runner Cap 9 só 20
16	este seria o preço se tivesse. “ Suponha” que eu te pagasse cinco mil dólares em dez meses. O			1.237	70	6	01...6		01...6			Blade Runner Cap 1 só 20
17	, – Vingança androide. – O quê? – Porque eu te peguei na escala Voigt-Kampff. – Acha isso? –			2.558	273	5	02...7		02...7			Blade Runner Cap 15 só 20
18	amigo. Você está bem pior do que quando eu te vi de manhã; é porque... – Eu tenho amigos. – Ou			112	18	10	0	111		0	111	Blade Runner Cap 13 só 20

Em seguida, apresenta-se a Tabela 2, com os resultados numéricos das marcas de oralidade para os dois livros pesquisados:

Tabela 2 - Emprego de Marcas de Oralidade em *Androides sonham com ovelhas elétricas?* e em *Star Wars: Provação*

	Marcas de Oralidade	Androides	%	Star Wars	%
1	Pronome "me" próclise ¹⁴	157	19,24%	146	40,56%
2	"Me" em início de oração ¹⁵	25	3,06%	11	3,06%
3	Vou + verbo infinitivo ¹⁶	88	10,78%	31	8,61%
4	"Te" próclise ¹⁷	56	6,86%	6	1,67%
5	"num"/"numa" ¹⁸	15	1,84%	1	0,28%
6	Possesivo "dele"/"dela" ¹⁹	76	9,31%	50	13,89%
7	"dele/dela" + verbo ²⁰	0	0,00%	0	0,00%

¹⁴ Todos os exemplos ilustrativos a seguir, relacionados à tabela acima, foram criados pelo autor.
Exemplo: “Ela **me** disse que estava feliz”.

¹⁵ Exemplo: “Não importa. **Me** diz logo”.

¹⁶ Exemplo: “Eu **vou comprar** essa casa assim mesmo”.

¹⁷ Exemplo: “Você sabe que eu **te** amo”.

¹⁸ Exemplo: “Estou **numa** situação difícil”.

¹⁹ Exemplo: “Esse é o carro **dela**”.

²⁰ Exemplo: “Tenho medo **dele** ir embora”.

8	Diminutivos (inho/inha) ²¹	20	2,45%	8	2,22%
9	Imperativo no indicativo ²²	11	1,35%	11	3,06%
10	"Ter" no sentido de "haver" ²³	13	1,59%	0	0,00%
11	"Faz" (haver/tempo) ²⁴	3	0,37%	0	0,00%
12	Ter que/Tem que/Têm que ²⁵	12	1,47%	6	1,67%
13	Que é que/que foi que ²⁶	4	0,49%	1	0,28%
14	"Você" obj. verbal s/prepos. ²⁷	23	2,82%	26	7,22%
15	"Tinha(m) + particípio ²⁸	10	1,23%	6	1,67%
16	"A gente" como sujeito ²⁹	14	1,72%	3	0,83%
17	Ir para/Chegar em (Regência Colocual) ³⁰	7	0,86%	8	2,22%
18	Ele(s)/Ela(s) - objeto verbal ³¹	6	0,74%	0	0,00%
19	"Aí" marcador temporal ³²	10	1,23%	0	0,00%
20	"Pra" ³³	149	18,26%	6	1,67%
21	"Pro" ³⁴	14	1,72%	1	0,28%
22	"A/para você" subst. por lhe ³⁵	6	0,74%	3	0,83%
23	"Ele(s)/Ela(s) obj. verb e sujeito de oração ³⁶	1	0,12%	0	0,00%
24	Mescla "você" + "te" ³⁷	37	4,53%	1	0,28%
25	Dum/duma ³⁸	0	0,00%	0	0,00%
26	Possessivo antes de vocativo ³⁹	0	0,00%	0	0,00%

²¹ Exemplo: "Já faz um **tempinho** que não vejo ela".

²² Exemplo: "**Manda** ele pra fora logo!".

²³ Exemplo: "**Tem** um cara estranho lá na esquina".

²⁴ Exemplo: "**Faz** um mês que não compro nada de lá".

²⁵ Exemplo: "A gente **tem que** lutar contra isso".

²⁶ Exemplo: "**O que é que** você tem feito?".

²⁷ Exemplo: "Eu quero **você** agora".

²⁸ Exemplo: "Ela **tinha viajado** pra lá umas três vezes".

²⁹ Exemplo: "**A gente** vai sair dessa".

³⁰ Exemplo: "Ela **chegou em** casa mais tarde"; "Eu **vou para a (pra)** praia na semana que vem".

³¹ Exemplo: "Eu não conheço **ela** muito bem".

³² Exemplo: "Fomos embora mais tarde e **aí** a gente descobriu que ele foi roubado".

³³ Exemplo: "Eu comprei esse martelo **pra** quebrar a parede".

³⁴ Exemplo: "Se eu pudesse, eu ia agora **pro** bar".

³⁵ Exemplo: "Eu tentei responder **a/para** você".

³⁶ Exemplo: "Deixe **ela** fazer o que ela quiser".

³⁷ Exemplo: "Olha, **você** sabe que ele **te** traiu mais de uma vez".

³⁸ Exemplo: "Essa peça é **dum** carro deixado ontem aqui".

³⁹ Exemplo: "**Seu** idiota! Todos te enganaram!".

27	Onde é que/Onde foi que ⁴⁰	0	0,00%	0	0,00%
28	Quem sabe (sentido de talvez) ⁴¹	0	0,00%	1	0,28%
29	Se condicional + pretérito imperfeito ⁴²	0	0,00%	0	0,00%
30	Que nem = como ⁴³	0	0,00%	0	0,00%
31	Dar/dá/deu/dava para/pra ⁴⁴	3	0,37%	0	0,00%
32	A gente como obj. verbal ⁴⁵	3	0,37%	1	0,28%
33	Artigo + nome próprio ⁴⁶	11	1,35%	0	0,00%
34	Usos geralmente proscritos pelos compêndios gramaticais ⁴⁷	14	1,72%	15	4,17%
35	Vai ver (que) ⁴⁸	0	0,00%	0	0,00%
36	De repente (talvez) ⁴⁹	0	0,00%	0	0,00%
37	Quem (me) dera ⁵⁰	0	0,00%	0	0,00%
38	Regência nominal com "que" – queísmo ⁵¹	3	0,37%	5	1,39%
39	Dupla negativa ⁵²	3	0,37%	0	0,00%
40	Cadê? ⁵³	0	0,00%	0	0,00%
41	Vai que... ⁵⁴	0	0,00%	0	0,00%
42	Tá ⁵⁵	1	0,12%	2	0,56%

⁴⁰ Exemplo: “**Onde foi que** eu errei?”; “**Onde é que** eu deixei o sapato?”.

⁴¹ Exemplo: “**Quem sabe** ele não ajuda a gente”.

⁴² Exemplo: “**Se** eu tivesse grana, comprava um contrabaixo acústico de luthier”.

⁴³ Exemplo: “Ela é **que nem** o pai: sensível e amorosa”.

⁴⁴ Exemplo: “Até que **deu pra** comprar umas calças com esse dinheiro”.

⁴⁵ Exemplo: “Ele perseguiu **a gente** até o fim”.

⁴⁶ Exemplo: “O Jack sempre se fez de desentendido”.

⁴⁷ Nesse caso, são formas linguísticas proscritas pelos compêndios gramaticais tradicionais, mas que não atraem avaliação negativa dos falantes em intercâmbios linguísticos orais. Exemplo: “**Agradei o** José com um presente”; “**Esqueceu** alguma coisa?”; “**Prefere** ligar para ela **do que** para um médico”.

⁴⁸ Exemplo: “**Vai ver ele** não teve dinheiro pra pagar a luz.”; “**Vai ver que** tudo isso não passou de ingenuidade dela”.

⁴⁹ Exemplo: “**De repente** ela só está com medo de voar de avião, nada além disso”.

⁵⁰ Exemplo: “Quem (me) dera eu pudesse comprar um violão de luthier”.

⁵¹ Exemplo: “Estou **convencido que** ela não te ama mais”; “Tenho **certeza que** tudo isso é um grande mal-entendido”.

⁵² Exemplo: “**Não** estou infeliz, **não**”.

⁵³ Exemplo: “**Cadê** o meu cello? Você não consertou?”.

⁵⁴ Exemplo: “É melhor não levar o relógio. **Vai que** te assaltam na rua”.

⁵⁵ Exemplo: “**Tá** legal?”; “Ele **tá** muito nervoso”.

43	A gente + 1a. Pessoa no plural ⁵⁶	6	0,74%	2	0,56%
44	Né? ⁵⁷	0	0,00%	1	0,28%
45	Tipo/Tipo assim ⁵⁸	0	0,00%	0	0,00%
46	Aumentativos ⁵⁹	3	0,37%	1	0,28%
47	Será que....? ⁶⁰	4	0,49%	5	1,39%
48	Será? ⁶¹	0	0,00%	0	0,00%
49	É mesmo?/ É mesmo. /Não é mesmo? ⁶²	5	0,61%	1	0,28%
50	Repetição de verbo em resposta ⁶³	2	0,25%	1	0,28%
51	Pudera ⁶⁴	0	0,00%	0	0,00%
52	Tomara ⁶⁵	1	0,12%	0	0,00%
53	Que dirá... ⁶⁶	0	0,00%	0	0,00%
54	Singular referindo-se a par ⁶⁷	0	0,00%	0	0,00%
55	É igualzinho a ⁶⁸	0	0,00%	0	0,00%
56	"que" substituindo cujo/cuja ⁶⁹	0	0,00%	0	0,00%
TOTAL		816		360	

Legenda: Azul – número maior de ocorrências em *Star Wars*; Amarelo – número maior de ocorrências em *Androides*; Verde – número de ocorrências (ou zero ocorrências) igual para as duas obras.

Fonte: Elaborada pelo autor

⁵⁶ Exemplo: “**A gente** nem sabe se **vamos** mesmo encontrar uma saída pra esse problema”.

⁵⁷ Exemplo: “Você não vai sair por aí com esse terno, **né?**”.

⁵⁸ Exemplo: “É um romance legal, **tipo** diversão garantida, sabe?”; “**Tipo assim**, eu não gosto da camisa dele”.

⁵⁹ Exemplo: “Nossa, faz um **tempão** que eu não vejo ela”.

⁶⁰ Exemplo: “**Será que** ele vai pagar essa dívida?”.

⁶¹ Exemplo: “— Esse cara se faz de rico.
— **Será?**”.

⁶² Exemplo: “— Quem sabe ele não encontra ajuda de um pistolão, **não é mesmo?**
— Pois é, **é mesmo**”.

⁶³ Exemplo: “— **Entendeu** agora?
— Sim, **entendi**”.

⁶⁴ Exemplo: “— Nossa, como ele sofreu!
— **Pudera**, também passou a vida toda sem se cuidar”.

⁶⁵ Exemplo: “**Tomara** que tudo dê certo depois dessa viagem”.

⁶⁶ Exemplo: “Se eu não tenho dinheiro nem pra pagar a luz, **que dirá** pra viajar!”.

⁶⁷ Exemplo: “Vou ter que comprar **sapato** urgentemente!”.

⁶⁸ Exemplo: “Essa política é **igualzinha ao** que se fazia nos anos 40”.

⁶⁹ Exemplo: “Esse aí é o artista **que o** carro pegou fogo ontem”.

O primeiro aspecto a ser observado é que, no livro *Androides*, há uma ocorrência muito superior de marcas de oralidade diafásicas quando comparada com os resultados relativos ao livro *Star Wars*, ou seja, 816 marcas em contraste com 360, respectivamente. Se somarmos as duas quantidades, *Androides* é responsável por 69,4% das marcas de oralidade, ao passo que *Star Wars* detém 30,61% das marcas.

Um segundo aspecto relevante a ser observado é a quantidade de marcas de oralidade que aparecem em número superior na comparação entre os dois livros. Destaca-se o fato de que, dentre as 56 categorias de marcas de oralidade analisadas, *Androides* apresenta 29 categorias (em amarelo) cujas ocorrências numéricas são ao menos uma unidade superior ao número de categorias correspondentes em *Star Wars*, enquanto esta obra apresenta apenas 08 categorias (em azul) com um número de ocorrências superiores, uma unidade ao menos, em comparação a *Androides*. Em verde, encontram-se as categorias de marcas de oralidade com o mesmo número de ocorrências (ou de zero ocorrências) para as duas obras (no total, 19 categorias; sendo 18 categorias com zero ocorrências e uma única categoria, a do imperativo indicativo, para a qual as duas obras apresentam o mesmo número de ocorrências).

Há que se observar, porém, outros detalhes. Por exemplo, no caso dos valores superiores em *Star Wars*, a diferença em relação a *Androides* é de 01 (uma) ocorrência a mais, no caso de seis tipos de marcas de oralidade⁷⁰, e de 2 (duas)⁷¹ a no máximo 3 (três)⁷² ocorrências a mais para apenas um tipo de marca de oralidade. Assim, observam-se diferenças mais significativas entre os números maiores atribuídos a *Androides* quando comparados aos números menores de ocorrências para as mesmas marcas de oralidade em *Star Wars*.

⁷⁰ Há uma ocorrência a mais, em *Star Wars*, em 06 marcas: "Ir para/Chegar em (Regência Coloquial)"; "Quem sabe (sentido de talvez)"; "Usos geralmente proscritos pelos compêndios gramaticais"; "Tá"; "Né?", e "Será que...?".

⁷¹ Há duas ocorrências a mais, em *Star Wars*, na marca de oralidade envolvendo "Regência nominal com 'que' – queísmo".

⁷² É o caso de "'você' como objeto verbal sem preposição".

Além disso, no quadro a seguir, buscou-se comparar certas ocorrências de marcas de oralidade com suas contrapartes linguísticas associadas ao registro formal (mormente vinculadas à norma padrão da língua portuguesa). Assim, conseguiríamos avaliar em qual dos dois livros haveria maior predominância de formas linguísticas mais conservadoras, numa relação contrastiva com as marcas de oralidade que lhes seriam correspondentes:

Tabela 3 - Contraste entre ocorrências de marcas de oralidade e formas linguísticas conservadoras correspondentes

		Androides	Star Wars
1	“me” proclítico	157	146
	“me” enclítico (+formal)	3	18
	“Me” em início de oração	25	11
2	Construções verbais analíticas	88	31
	Construções verbais sintéticas (+formais)	64	145
3	“te” proclítico	56	6
	“te” enclítico (+formal)	0	0
4	“dele”/ “dela”	76	50

	“seu”/“sua” (sentido de “dele”/ “dela”) (+ formal)	16	62
5	Imperativo indicativo	11	11
	Imperativo subjuntivo (+formal)	77	177
6	“Tem/Têm” (com sentido de haver)	13	0
	“Há” (+formal)	16	64
7	“Faz” (tempo)	3	0
	“Há” (tempo) (+formal)	9	16
8	“Ter que”	12	6
	“Ter de” (+formal)	11	1
9	“... que é que...?”	4	1
	“o que...?” (+ formal)	37	64

10	“tinha + particípio”	10	6
	“havia + particípio” (+ formal)	5	3
11	“A gente” (sujeito)	14	3
	“nós” (sujeito) (+formal)	48	71
12	“ele(s)/ela(s)” (objeto verbal)	6	0
	“ele(s)/ela(s)” (objeto verbal e sujeito de oração encaixada)	1	0
	“o(s)/a(s)” (objeto verbal enclítico) (+ formal)	105	131
	“o(s)/a(s)” (objeto verbal proclítico) (+ formal)	61	58
13	“pra”	149	6
	“pro”	14	1

	“para” (+formal)	224	452
14	“a você”	6	3
	“lhe” (+ formal)	8	44
15	Substantivo + que	3	5
	Substantivo + de que (+formal)	23	54
16	“Cadê”	0	0
	“Onde...?” (+ formal)	5	5
17	“Né?”	0	0
	“Não é?” (+formal)	5	7
18	“que” substituindo “cujo(a)(s)”	0	0
	“cujo(a)(s)” (+formal)	1	0

Fonte: Elaborada pelo autor

Legenda: Azul (*Star Wars* apresenta maior número de ocorrências para dado tipo de item linguístico formal); Amarelo (*Androides* apresenta maior número de ocorrências para dado tipo de item linguístico formal); Verde (mesmo número de ocorrências – ou de zero ocorrências – para dado tipo de item linguístico formal para ambos os livros).

Como se observa acima, verificaram-se as ocorrências de 18 itens linguísticos formais (ou mais alinhados à tradição gramatical conservadora). Os resultados demonstram que o livro *Star Wars: Provação* apresenta 13 desses itens formais com maior número de ocorrências comparativamente aos números apresentados no livro *Androides*. Isso demonstra, de fato, que os diálogos ficcionais, na tradução de *Star Wars*, inclinam-se sistematicamente às construções linguísticas de registro mais formal, e mais alinhadas à tradição normativa conservadora.

Evidencia-se, portanto, com os dados obtidos até aqui, que há ocorrências numericamente maiores e mais variadas de marcas de oralidade na tradução *Androides sonham com ovelhas elétricas?*, em comparação com a tradução *Star Wars: Provação*. Em outras palavras, isso não quer dizer que não haja marcas de oralidade em *Star Wars*. O que ocorre é que elas são muito menos abundantes, sinalizando uma maior parcimônia por parte do tradutor Alexandre Mandarino, com um emprego mais restrito dessas marcas na versão final publicada pela editora Aleph; ao passo que a mesma editora e o tradutor de *Androides*, Ronaldo Bressane, adotaram uma perspectiva mais acolhedora quanto à representação da variação linguística diafásica nos diálogos ficcionais da obra.

Há duas questões legítimas que poderiam ser levantadas: a) O fato de a tradução *Androides* apresentar um número maior e mais variado de marcas de oralidade não seria a consequência “natural” de que o texto estrangeiro, escrito por Philip K. Dick, também seria caracterizado por ocorrências sistemáticas de marcas de oralidade, de construções linguísticas mais coloquiais, que teriam levado o tradutor a produzir (e a editora a referendar) um texto traduzido, no geral, mais coloquial, com uma representação mais sistemática da variação linguística diafásica? b) Contrastivamente, o fato de a tradução *Star Wars: Provação* conter um número mais restrito de marcas de oralidade diafásicas não seria um resultado previsível, na medida em que o texto estrangeiro, *Star Wars: Crucible*, como texto de partida, também seria caracterizado por uma maior parcimônia no emprego dessas marcas, com uma tendência maior para diálogos mais formais em língua inglesa?

Ambas as perguntas supõem que os tradutores e a editora teriam traduzido e publicado, respectivamente, dois textos em português (*Androides* e *Star Wars*) aderentes – ou, nos termos de Gideon Toury (2012), “adequados” [*adequate*] – à linguagem apresentada nos textos estrangeiros: um mais informal (mais coloquial, no primeiro caso), e outro mais formal, mais alinhado à norma padrão (no segundo caso).

Para responder a essas duas questões, selecionamos, a seguir, trechos dos dois livros traduzidos, em contraste com as respectivas passagens dos textos de partida em inglês. Busca-se avaliar em que medida as traduções estariam apenas “refletindo”, no texto em português, a presença supostamente sistemática (como no caso de *Androides*) ou o emprego mais restrito (como no caso de *Star Wars*) da representação da oralidade nos textos em inglês.

4.1 Comparando *Do Androids Dream of Electric Sheep?* e *Androides sonham com ovelhas elétricas?*

	<i>Do Androids Dream of Electric Sheep?</i> Autor: Philip K. Dick Editora: Del Rey Books (1996) – e-book	<i>Androides sonham com ovelhas elétricas?</i> Tradutor: Ronaldo Bressane Editora Aleph (2017)
	Observação: Destaques em cinza (opções linguísticas mais formais ou alinhadas à norma padrão); Trechos em negrito e sublinhados (opções linguísticas com marcas de oralidade diafásicas)	
1	“It’s not just false memory structures,” Phil Resch said. “I own an animal; not a false one but the real thing. A squirrel. I love the squirrel, Deckard; every goddamn morning I feed it and change its papers—you know, clean up its cage—and then in the evening when <u>I get off work</u> I let it loose in my apt and it runs all over the place. (p.157)	– Não são só estruturas de memória falsas – Phil Resch acrescentou. – Eu tenho um animal; não um falso, um de verdade. Um esquilo. Eu amo o esquilo, Deckard; toda maldita manhã eu o alimento e troco seus jornais... sabe, limpo sua gaiola... e então, de tarde, quando chego do trabalho, <u>eu deixo ele solto</u> no

		meu condapto e ele corre <u>pra todo lado</u> . (p.161)
	<p>Comentários: A fala, em inglês, de Phil Resch, caçador de androides, dirigida a Rick Deckard (outro caçador de androides, protagonista do romance), não se apresenta em um registro formal. Pelo contrário: transparece uma certa naturalidade característica do inglês falado, em um contexto de menor distensão. Observa-se, porém, em consonância com Britto (2012), que a modalidade escrita em que a fala foi recriada, no romance em inglês, não é tão divergente ou distante de uma produção oral, de fato, que se possa imaginar em um contexto de fala entre dois colegas de profissão – que, se não são exatamente amigos íntimos, também não são pessoas pertencentes a posições hierárquicas sociais distintas, hipótese essa que poderia supor uma assimetria de poder entre interlocutores. As ocorrências que, explicitamente, se associam à oralidade são “<i>goddamn</i>”, “<i>I get off work</i>” “<i>clean up</i>”⁷³. No texto traduzido, observa-se que o tradutor e a editora Aleph empregaram, especialmente ao final do diálogo, marcas de oralidade que pudessem representar, de forma verossímil, certo grau de distensão, tal como em um diálogo real (“eu deixo ele solto”; “corre pra todo lado”). Porém, um pouco mais acima, o tradutor e editora acabaram fazendo uso de formas linguísticas mais formais, alinhadas à tradição gramatical normativa (“eu o alimento” – em vez de “eu alimento ele”; “troco seus jornais”, em vez de “troco os jornais dele”) e que não parecem ser congruentes com o contexto de fala do trecho do texto estrangeiro. Essa coocorrência de formas linguísticas mais distensas, próximas da oralidade, com formas linguísticas associadas à norma padrão, em um mesmo trecho, representa aquilo que Marcos Bagno (2012) chama de hibridismo de normas linguísticas, possivelmente derivada do fato de que a tradução pode ter sido submetida a diferentes revisores no processo de editoração do texto, implicando, assim, perspectivas diferentes quanto ao grau de aceitabilidade de formas linguísticas mais oralizadas na escrita.</p>	

⁷³ Não se deve supor que o emprego de *phrasal verbs* não possa ocorrer, de forma proveitosa, em textos acadêmicos, como artigos científicos e ensaios, gêneros textuais que, tradicionalmente, estão associados a uma escrita caracterizada sobretudo pelo registro mais formal. No entanto, como reconhece Alangari et al (2019), muitos *phrasal verbs* são amplamente utilizados, principalmente em registros linguísticos mais coloquiais da língua inglesa, o que pode ser atestado nos exemplos aqui analisados.

2	<p>“One more. <u>You’re</u> dating a man and he asks you to visit his apartment. While <u>you’re</u> there he offers you a drink. As you stand holding your glass you <u>see into</u> the bedroom; <u>it’s</u> attractively decorated with bullfight posters, and <u>you wander in</u> to look closer. He follows after you, closing the door. Putting his arm around you, he says—” (p. 69)</p>	<p>“Mais uma. Você está saindo com um homem e <u>ele a convida</u> para visitar seu apartamento. Enquanto você está lá, ele oferece uma bebida. De pé, com o copo na mão, você vê o interior do quarto; <u>tem uma</u> decoração atrativa, com cartazes de touradas, e <u>você</u> entra para olhar mais de perto. <u>Ele te acompanha</u>, fechando a porta. Colocando o braço em torno de sua cintura, ele diz...” (p. 90)</p>
	<p>Comentários: Vejamos o contexto dessa fala. Rick, o caçador de androides, aplica um teste de reconhecimento de androides a Rachael. Aqui ele descreve uma situação hipotética, a Rachael, com o objetivo de saber se ela apresentará, ou não, alguma reação de empatia quanto à situação descrita por ele (geralmente os androides não sentem empatia, como os humanos sentiriam). Não se pode dizer que os dois tenham, nesse momento em particular, no início do romance (capítulo 5), uma relação de intimidade. E não deixa de ser um momento tenso, especialmente para Rachael, que poderá ser morta por Rick, se o programa utilizado indicar que ela não apresenta empatia. Rick fala como um representante do poder público policial (embora ele oferte um trabalho terceirizado à polícia) que tem o poder de matar androides, se confirmados como tais. Seria justificável que sua fala pudesse ser caracterizada por certa formalidade nesse contexto, como um modo de imposição de seu lugar discursivo. No entanto, nota-se o emprego de marcas de oralidade do tipo fonéticas, como “you’re”, repetidas duas vezes, e “it’s”. Mais uma vez, observa-se o emprego de dois <i>phrasal verbs</i>, “wander in” e “see into”. Não se pode afirmar, categoricamente, ainda mais com esses itens, que o trecho da fala, em inglês, seria, de fato, mais formal. Na tradução, há duas ocorrências de marcas de oralidade morfossintáticas: o verbo ter com sentido de “haver” (“tem uma decoração...”), e mescla de formas pronominais de sistemas de referência diferentes, como “você entra...” e “ele te acompanha”⁷⁴. Por outro lado, utiliza-se, na tradução, uma construção linguística</p>	

⁷⁴ De modo geral, a norma padrão tradicional, na maioria dos compêndios normativos, abonaria apenas uma oração como “você entra...” e “ele a acompanha”.

	<p>mais formal: “ele a convida”. Aqui, o tradutor e a editora Aleph podem ter querido conferir, ao trecho, maior formalidade, maior adesão à norma padrão, seja porque haveria, no caso, uma suposta assimetria hierárquica entre os dois interlocutores (Rick e Rachael), ainda que isso não tenha levado Philip Dick a construir uma fala estritamente formal em inglês, e embora haja uma adesão às marcas de oralidade na tradução mais ao fim da fala; seja porque o emprego de construções linguísticas com pronomes sujeitos (“ele, ela, eles, elas”), na função de objeto verbal, são restritas a alguns casos ao longo da narrativa (basta observar que há 106 casos de pronomes oblíquos com função de objeto verbal – opção normativa tradicional – contra 7 casos em que o objeto verbal é o pronome sujeito, uma marca de oralidade), o que demonstra que o tradutor e a editora não abandonaram o emprego de construções linguísticas formais alinhadas à norma padrão tradicional, dispostas, portanto, ao lado de formas linguísticas mais distensas.</p>	
3	<p>“<u>Still</u> trees and bushes growing. The cabin is rustic knotty pine with a huge fireplace.” (p.130)</p> <p>***</p> <p>Roy Baty snarled, “<u>There’s</u> a bounty hunter in the building! <u>Get</u> all the lights <u>off</u>. <u>Get him away</u> from that empathy box; he has to be ready at the door. Go on—<u>move him</u>!” (p.255)</p> <p>***</p> <p>“<u>I’ll</u> phone my wife,” Rick said. “She can get a lawyer for me.” The plainclothes police officer handed him a fifty-cent piece and pointed. “<u>There’s</u> the vidphone over there.” (p.141)</p>	<p>– Ainda <u>tem árvores</u> e arbustos crescendo. É uma <u>casinha</u> rústica de madeira de pinho, com uma enorme lareira. (p. 140)</p> <p>***</p> <p>– <u>Tem</u> um caçador de recompensas no prédio – rosnou Roy Baty. – Apaguem todas as luzes. <u>Tirem ele</u> da caixa de empatia; ele tem de estar a postos na porta. Vamos... <u>façam com que ele se mexa!</u> (p.240)</p> <p>***</p> <p>– Vou ligar <u>pra</u> minha esposa – Rick disse. – Ela pode conseguir um advogado <u>pra</u> mim. O inspetor lhe deu uma moeda de cinquenta centavos e apontou: – <u>Tem um vidfone ali.</u> (p. 149)</p>
	<p>Comentários: Pode-se observar, nos trechos acima, em inglês, que há alguns itens que se aproximam, mais explicitamente, da oralidade, como <i>phrasal verbs</i> (“get him away...”), contrações fonéticas (como “I’ll” e “there’s”), e a omissão de “there’s” na oração que se inicia com “still”, logo no início do primeiro trecho. De forma geral, nota-se que,</p>	

	<p>nesses trechos em inglês, não há uma divergência clara entre o que está “escrito” e o que poderia ser uma fala real. Obviamente, os trechos em inglês não são transcrições linguísticas de falas reais, mas sua concepção, por Philip Dick, está em consonância com a verossimilhança que se espera na construção de diálogos em inglês, pois ela não se distancia, de fato, de falas relativamente distensas, aproximando-se do inglês vernacular contemporâneo que se fala nos Estados Unidos. Na tradução, observa-se que o tradutor e a editora optaram por várias marcas de oralidade que, aparentemente, pudessem recriar esse efeito de verossimilhança em português ao longo das falas, como se pode ver nos trechos sublinhados. No segundo trecho, porém, há uma construção linguística mais formal, quando comparada ao trecho em inglês: “façam com que ele se mexa!” (tradução de “Move him!”). Roy Batty é um dos androides procurados por Rick: nesse contexto, seria natural que sua reação, à presença do caçador de androides no mesmo prédio em que se encontra, fosse de desespero, de autodefesa, ou seja, algo pouco compatível com uma linguagem mais formal e monitorada, especialmente porque ele, como personagem, não tende a agir, ao longo da narrativa, com formalidade linguística alguma (talvez fosse mais consonante com a passagem, se tivesse dito, por exemplo: “Fazem ele se mexer”, ou, até, “Façam ele se mexer”, ainda que soasse um pouco menos informal com o imperativo no subjuntivo).</p>	
4	<p>Bryant said, “<u>You’ll be trying</u> for Polokov first. The one that lasered Dave. <u>Best to get him right out of it</u>, since he knows <u>we’ve</u> got him listed.” (p. 108)</p> <p style="text-align: center;">***</p> <p>“<u>Want</u> to wait on the Polokov retirement until the Soviet cop gets here to help you?” Bryant asked. (p. 110)</p>	<p>– Você vai tentar pegar o Polokov primeiro – disse Bryant. – Aquele que atingiu Dave com o laser. É melhor tirá-lo logo da lista, já que ele sabe que está sendo caçado. (p. 121)</p> <p style="text-align: center;">***</p> <p>– Quer esperar a chegada do policial soviético para ajudá-lo a aposentar o Polokov? – perguntou Bryant. (p. 123)</p>
	<p>Comentários: Nos trechos acima, vemos Bryant, chefe do departamento de polícia, e de Rick, o caçador de androides, se dirigindo a este. Observa-se que não há um clima de formalidade entre os dois personagens. Pelo contrário: Bryant parece manter uma relação entre “parceiros” com Rick, embora seja seu chefe. Os trechos</p>	

	<p>sublinhados, em inglês, indicam, mais explicitamente, o vínculo dessas falas com um registro linguístico mais distenso e coloquial. Na tradução, vemos duas soluções interessantes que demarcam a representação da informalidade: o verbo “pegar” no sentido de capturar, e o emprego do artigo definido “o” para se referir a um nome próprio (“o Polokov”), uma marca de oralidade mais comum, por exemplo, na região sudeste do Brasil (cf. CALLOU e SILVA, 1997, p. 22). Por outro lado, há, nesses trechos, o emprego de estruturas mais formais, com a opção por pronomes oblíquos (“tirá-lo”; “ajudá-lo”) que já não participam mais do vernáculo geral brasileiro (cf. BAGNO, 2017, p.476), ou seja, raramente seriam utilizados em uma fala espontânea, não monitorada.</p> <p>Fica claro que esse monitoramento estrito não ocorre no trecho correspondente em inglês. Isto é, o tradutor e a editora referendam uma construção linguística formal, mais alinhada à norma padrão, ainda que isso não seja representativo do contexto conversacional entre os personagens no texto em inglês.</p>	
5	<p>Rick said, “Your horse could die, like Groucho died, without warning. <u>When you get home</u> from work this evening you could find her laid out on her back, her feet in the air, like a bug. (p.25)</p> <p style="text-align: center;">***</p> <p>From the bedroom Iran’s voice came. “<u>I can’t stand</u> TV before breakfast.” “Dial 888,” Rick said as the set warmed. “The desire to watch TV, no matter <u>what’s on it.</u>” (p. 16)</p>	<p>Rick disse:</p> <p>– Sua égua pode morrer, como a Groucho morreu, sem aviso prévio. <u>Quando chegar em casa</u> do trabalho esta noite, você pode encontrá-la deitada de costas, <u>de patas pro ar</u>, como uma barata. (p. 56)</p> <p style="text-align: center;">***</p> <p>[...] Ouviu a voz de Iran vir lá de sua cama. – Não suporto TV antes do café da manhã. – Escolhe o 888 – disse Rick enquanto a válvula da TV esquentava. – Vontade de <u>assistir TV</u>, não importa o que esteja passando. (p. 48)</p>
	<p>Comentários: Trouxemos, acima, alguns casos de marcas de oralidade que representam formas linguísticas orais muito comuns, mas que, geralmente, são consideradas proscritas pelos compêndios gramaticais mais tradicionais. É o caso da regência verbal do verbo chegar com preposição “em”: “chegar em casa” (em vez de “chegar</p>	

	<p>à casa”, forma padrão), e também de “assistir” como transitivo direto, como em “assistir TV” (a forma abonada é “assistir à TV”). Quase todos os casos de formas linguísticas proscritas pela tradição normativa empregadas neste romance traduzido, como os exibidos acima, representam itens que não são, de fato, estigmatizados nos intercâmbios comunicacionais: não são percebidos como estereótipos (cf. BAGNO, 2017, p. 121), diferentemente de formas como “a gente vamos”, “nós ponhamos” ou “os carro”, mas como construções linguísticas plenamente integradas aos usos vernaculares mais gerais da língua portuguesa brasileira contemporânea. Nota-se que o tradutor e/ou a editora contemplaram, na tradução, uma representação da variação linguística mais condizente com a língua falada na atualidade, reforçando a busca pela verossimilhança no diálogo ficcional (tão bem representada nos trechos em inglês, como se vê acima).</p>	
6	<p>“He was doing fine,” Milt said. “God, that was tough.” He picked up the dead Horace. “I’ll take this down to the shop; Han, you phone Wheelright & Carpenter and <u>get their builder over</u> to measure and photograph it. (p.106)</p>	<p>– Ele estava indo bem – disse Milt. – Deus, isso foi difícil. – Pegou o Horace morto. – Vou descer com isto lá pra oficina; Han, liga pra Wheelright & Carpenter e pede pro construtor deles vir medir e fotografar o gato. (p. 120)</p>
	<p>Comentários: No trecho acima, em consonância com o contexto de informalidade entre funcionários de uma oficina mecânica de animais robôs, observam-se, em destaque, construções linguísticas mais oralizadas. Na tradução, destacamos várias marcas de oralidade, como o emprego do imperativo indicativo (“liga” e “pede”); “pro” (marca fonética) e o uso de “deles” (em vez da forma padrão “seu” – em “seu construtor”). O único aspecto que “destoa”, em toda essa passagem, é a opção por “isto”, um pronome demonstrativo que é pouquíssimo utilizado na língua vernacular: o mais comumente utilizado seria “isso” (cf. BAGNO, 2017, p. 480).</p>	

Trechos com construções linguísticas mais formais em *Androides*

	<p><i>Do Androids Dream of Electric Sheep?</i> Autor: Philip K. Dick Editora: Del Rey Books (1996) – e-book</p>	<p><i>Androides sonham com ovelhas elétricas?</i> Tradutor: Ronaldo Bressane Editora Aleph (2017)</p>
1b	<p>“You’re sitting watching TV,” he continued, “and suddenly you discover a wasp crawling on your wrist.” Rachael said, “<u>I’d kill it.</u>” The gauges, this time, registered almost nothing: only a feeble and momentary tremor. He noted that and hunted cautiously for the next question. (p. 67)</p>	<p>– Você está sentada assistindo TV – prosseguiu – e, de repente, percebe uma vespa rastejando em seu pulso. – <u>Eu a mataria</u> – disse Rachael. Os indicadores, desta vez, não registraram quase nada, apenas um tremor fraco e momentâneo. Rick anotou e procurou cuidadosamente a próxima questão. (p.89)</p>
	<p>Comentários: No trecho acima, em inglês, temos a cena em que Rachael é submetida ao exame de detecção de androides. Se a detecção for positiva, Rachael correrá o sério risco de ser eliminada por Rick. No entanto, apesar dessa situação tensa, Rachael responde ao caçador de androides, com “I’d kill it”, uma contração fonética típica da oralidade. Na tradução, por outro lado, Rachael responde com “eu a mataria”, ou seja, uma construção linguística mais formal e monitorada, onde poderia se esperar “eu mataria ela” ou, simplesmente, “eu mataria” ou, até, “eu matava”, como forma linguística mais distensa, mais próxima do português vernacular. Aqui, bem como no trecho seguinte, o tradutor e a editora optaram por um registro mais formal para a fala de Rachael. Isso confere, a ela, um certo distanciamento em relação à Rick Deckard, significando, possivelmente, a projeção de uma postura de superioridade em relação ao caçador de androides.</p>	
2b	<p>“Eventually, of course, the Voigt-Kampff scale will become obsolete,” Rachael agreed. “But not now. <u>We’re</u> satisfied ourselves <u>that it will delineate</u> the Nexus-6 types and <u>we’d</u> like you to proceed</p>	<p>– No fim, claro, a escala Voigt-Kampff vai ficar obsoleta – concordou Rachael. – Mas não agora. <u>Nós estamos convencidos de que ela vai delinear os novos modelos Nexus-6 e gostaríamos</u> que o senhor <u>prosseguisse</u> com</p>

	on that basis in your own particular, peculiar work.” (p.76)	base em seu próprio e peculiaríssimo trabalho. (p. 95)
	<p>Comentários: Rachael Rosen é sobrinha de Eldon Rosen, um executivo proprietário de uma poderosa indústria de andróides. Durante o exame de detecção de andróides, ela está na empresa, e, nessa fala, assume a posição de quem representa a empresa do tio (embora ela seja, de fato, um andróide – que demonstrará, paradoxalmente, ter sentimentos bastante humanos até o fim da narrativa). Percebe-se, em inglês, que, embora haja contrações fonéticas (“we’re”, “we’d”), há uma elevação do registro linguístico nos trechos destacados em cinza. Na tradução, o tradutor e a editora buscam representar essa mesma formalidade na fala de Rachael: uso da regência verbal padrão em “convencidos de que”; “gostaríamos”, no futuro do pretérito (registro mais formal, portanto); emprego de verbos e adjetivos menos comuns em situação de informalidade (“delinear”, “prosseguisse” e “peculiaríssimo”).</p>	
3b	“Let me know as soon as you get results. I’ll be here in my office.” Rick said, “If I get them I’m going to buy a sheep.” (p. 212)	– Me avise assim que tiver novidades. Vou estar aqui, no meu escritório. – Se eu pegá-los , vou comprar uma ovelha – afirmou Rick. (p. 204)
	<p>Comentários: Nesse diálogo, em inglês, com o chefe Bryant, não parece haver uma relação de distanciamento, ou de maior formalidade, entre Bryant e Rick Deckard. Tal como em outros diálogos, já apresentados anteriormente, há uma certa relação de parceria entre os dois personagens. Na tradução, por outro lado, Rick diz “Se eu pegá-los...”, utilizando uma construção linguística bastante monitorada, o que não seria, em si, justificável quando se observa o contexto de relativa informalidade entre os dois personagens no trecho em inglês.</p>	
4b	He rang the police operator back. “Don’t put any more calls through to me from Seattle,” he said. “Yes, Mr. Deckard. Has Mr. Kadalyi reached you yet? ” (p. 116)	Ele ligou de volta para a vidfonista da polícia. – Não me encaminhe mais chamadas de Seattle. – Sim, sr. Deckard. O sr. Kadalyi já o encontrou? (p.127)
	<p>Comentários: No trecho acima, a secretária do departamento de polícia faz uma pergunta a Deckard (Rick), a quem se dirige</p>	

respeitosamente como “Mr.”, em uma atitude mais formal. Na tradução, essa formalidade é retomada com a oração “já o encontrou?”. Esse é um dos casos em que, de fato, o tradutor e a editora optam por um registro formal como forma de se adequar à ocorrência desse mesmo registro no texto-fonte.
--

Em resumo, podemos concluir que, na tradução de *Androides*, o tradutor e a editora lançaram mão de um número variado de marcas de oralidade, em resposta à presença de itens lexicais e frasais associados à oralidade no texto original, ou em resposta ao contexto de menor formalidade que se atribui ao fato de os diálogos, em seu conjunto, serem próximos ao inglês oral vernacular menos monitorado. Observamos, contudo, que houve a seleção, na tradução, de construções linguísticas mais formais, especialmente aquelas relacionadas a verbos conjugados com pronomes oblíquos, alinhados à tradição gramatical conservadora, em duas situações: em falas traduzidas para as quais o texto original, de fato, apresenta maior formalidade (caso, por exemplo, da fala de Rachael em diálogo com Rick Deckard – diálogo 2b), e em falas traduzidas que revelam certa informalidade (representando o coloquialismo implícito ou explícito no texto em inglês), numa combinação híbrida de marcas de oralidade com estruturas linguísticas mais conservadoras.

Ocorrências de construções linguísticas formais em *Star Wars: Provação*

Embora o livro *Star Wars: Provação* apresente marcas de oralidade nos diálogos ficcionais, os dados obtidos com o programa Wordsmith Tools demonstram que, de fato, o tradutor e a editora foram bem mais comedidos quanto à aplicação dessas marcas de oralidade ao longo do livro, pois, do ponto de vista quantitativo, ela é bem mais restrita quando comparada a sua aplicação no livro *Androides*. Isso ficou ainda mais claro quando observamos, especificamente, as passagens em que se destacam formas linguísticas mais formais ou mais alinhadas à tradição gramatical conservadora:

	<p><i>Star Wars: Crucible</i> Autor: Troy Denning (2013) Editora Del Rey/Ballantine Books – e-book</p>	<p><i>Star Wars: Provação</i> Autor: Troy Denning (2015) Tradutor: Alexandre Mandarino Editora Aleph</p>
	<p>Observação: Destaques em cinza (opções linguísticas mais formais ou alinhadas à norma padrão, em português); Trechos sublinhados e em negrito (passagens correspondentes no original, apenas para identificação mais clara).</p>	
1	<p>A moment of awkward silence followed as the apology went unaccepted. Then Tahiri said, “Anyway, about these YVHs. How many and what series?” “Only six,” Lando replied. “But they’re YVH-Eight, S-series.” Tahiri whistled. “Space assault models.” She smiled and turned to Lando. “<u>I could kiss you.</u>” Lando’s expression brightened. (p. 245)</p>	<p>Seguiu-se um momento de silêncio constrangedor quando o pedido de desculpas não foi aceito. Então Tahiri disse: – De qualquer forma, sobre esses YVHs. Quantos são e de que séries? – Apenas seis – respondeu Lando. – Mas são YVH-Oito, série-S. Tahiri assobiou. – Modelos espaciais de assalto. – Ela sorriu e virou-se para Lando. – Eu poderia beijá-lo. A expressão de Lando iluminou-se. (p. 272)</p>
	<p>Comentários: No trecho em questão, a Jedi Tahiri, entusiasmada com a informação dada sobre os modelos de naves espaciais, dirige-se a Lando, dizendo “eu poderia beijá-lo”. Seria mais natural, ou mais próximo do português vernacular, que ela dissesse “eu poderia beijar você” ou “eu poderia te beijar”. Não há, de fato, formalidade estrita no trecho de sua fala em inglês. Assim, observa-se que o tradutor e a editora optam por uma construção alinhada à tradição gramatical normativa, mesmo quando o contexto de fala, em inglês, não supõe essa formalidade.</p>	

2	<p>“So, <u>how do you know Lando?</u>” Han asked, resuming his seat. “<u>And where is he?</u>”</p> <p>“<u>I know Lando</u> from the miners’ cooperative—and, of course, I supply <u>his</u> asteroid refinery on Sarnus.” Kaeg’s gray eyes slid toward the still-empty entrance, then back again.</p> <p>“I think he’s at the refinery now. At least, that’s where he wants you <u>to meet him.</u>” (p. 3)</p>	<p>– Então, como você conheceu Lando? – perguntou Han, retomando o seu lugar. – E onde ele está?</p> <p>– Eu o conheço da cooperativa de mineiros; e, é claro, sou um dos fornecedores de sua refinaria de asteroides em Sarnus. Os olhos cinzentos de Kaeg deslizaram em direção à porta de entrada ainda vazia e voltaram.</p> <p>– Acho que ele está na refinaria agora. Pelo menos é onde ele quer que você vá encontrá-lo. (p.16)</p>
	<p>Comentários: Como Han Solo tem um jeito informal e direto de falar, quase sempre debochado, não seria inverossímil que suas falas, em português, pudessem expressar uma forma mais distensa e próxima do português vernacular, menos monitorado. Entretanto, ao observarmos a tradução, notamos que sua fala é repleta de construções linguísticas mais conservadoras. Por exemplo, quando Han Solo diz “Então, como você conheceu Lando?”, soaria mais natural se a indagação tivesse sido traduzida desta forma: “...como é que você conheceu o Lando?”. O mesmo se aplica à fala “E onde ele está?”, que também seria mais coloquial com o uso da expressão expletiva “é que”: “E onde é que ele está?”. No caso da resposta de Kaeg, é possível que o tradutor e a editora tenham considerado que este personagem tenha se sentido pressionado, e sido colocado “contra a parede”, com o fim de dizer a verdade sobre o paradeiro de Lando, e, portanto, tenha se manifestado linguisticamente de maneira mais formal com “eu o conheço...”. No entanto, a fala correspondente, no texto original, não indica que haja necessariamente essa formalidade. A fala, em inglês, reflete</p>	

	consideravelmente bem a expressão natural, vernacular da língua inglesa contemporânea. Assim, não seria uma incoerência que Kaeg dissesse “eu conheço ele ...” ou que afirmasse “sou um dos fornecedores da refinaria de asteroides dele em Sarnus” (em vez de “sou um dos fornecedores de sua refinaria de asteroides em Sarnus”). Além disso, no fim do trecho, Kaeg diz: “pelo menos é onde ele quer que você vá encontrá-lo ”. Aqui, talvez, o tradutor e a editora teriam mais dificuldade para oferecer uma versão mais vernacular, como “pelo menos é onde ele quer que você vá encontrar ele ”, possivelmente porque envolveria a repetição do pronome “ele”. Supondo que seja uma questão estilística, as opções de não repetição acabariam se traduzindo sob formas linguísticas igualmente conservadoras, como “ele quer que você o encontre”, ou “ele quer que você vá ao encontro dele ”.
3	<p>“It’s called experience, kid,” Han said. “Someday, you might have some yourself ... if you live that long.” “No offense,” Kaeg said, raising his hands. “I’m just worried about you heading in there alone.” “Don’t let a few wrinkles fool you, Captain Kaeg.” Leia said. “We can take care of ourselves.” (p. 6)</p> <p>– Isso se chama experiência, garoto – disse Han. – Alguns dia, você poderá vir a ter alguma também... se viver tanto tempo. – Não quis ofender – disse Kaeg, erguendo as mãos. – Só estou preocupado com o fato de irem até lá sozinhos. – Não deixe algumas rugas enganá-lo, capitão Kaeg – disse Leia. – Podemos cuidar de nós mesmos. (p.18)</p> <p>Comentários: Nos diálogos acima, vemos Han Solo se dirigindo ao jovem capitão Kaeg. Este responde àquele, e, em seguida, ouve um comentário de Leia, esposa de Han. Mais uma vez não se notam índices de formalidade estrita entre os três: as falas, em inglês, são bem representativas da língua vernacular. Na tradução, por outro lado, há construções bastante formais. Han Solo diz “você poderá vir a ter alguma [experiência] também”. Uma forma linguisticamente mais distensa, e mais consonante com a postura informal de Solo</p>

	<p>seria algo como “pode ser que um dia você tenha alguma também...” ou, ainda, “quem sabe um dia você tenha alguma também...”. A seguir, Kaeg responde: “Só estou preocupado com o fato de irem até lá sozinhos.” Talvez, uma solução mais coloquial, amplamente utilizada em intercâmbios linguísticos vernaculares (mas certamente proscrita pelos compêndios gramaticais conservadores), seria: “só estou preocupado de vocês irem até lá sozinhos”. Embora Leia seja historicamente vista como uma princesa, sua figura destoia da imagem tradicional das princesas, ou seja, suas falas não são necessariamente formais ou impostadas, como demonstram os diálogos em inglês. Na tradução encontramos: “Não deixe algumas rugas enganá-lo, capitão Kaeg”, dizendo isso a respeito de si e de Han Solo. Uma alternativa mais coloquial seria, talvez: “não se engane com algumas rugas, capitão Kaeg”, ou “não se deixe enganar por algumas rugas...”. Ela finaliza, a seguir, na tradução, com a seguinte conclusão: “Podemos cuidar de nós mesmos”. Tendo em vista que a locução pronominal “a gente” é amplamente produtiva do ponto de vista do vernáculo geral brasileiro, sugere-se que talvez fosse mais verossímil uma tradução como “a gente sabe se cuidar” (cf. BAGNO, 2017, p.477).</p>
4	<div> <div> <p>Han could only shake his head in disbelief. “You two are insane,” he said. “Killing, what, five innocent beings just to be sure you got the right one?” “Fifteen innocent beings, actually,” Marvid said. “There were quite a few minor suspects.”</p> <p>“And did I say we killed them?” Craitheus asked. “I hope we haven’t led you to believe we are that merciful, Captain Solo. We destroyed them. We took their treasure, their friends, their family—”</p> <p>“Stop there.” Han was growing angrier by the moment. “You two must have a death wish if you think you’re going to make threats against my friends and my family.” (p. 238)</p> </div> <div> <p>Han apenas balançou a cabeça em descrença. – Vocês dois são loucos. Mataram, o quê, cinco seres inocentes só para ter certeza de que pegariam o responsável? – Quinze seres inocentes, na verdade – disse Marvid. – Havia alguns outros suspeitos menores. – E nós dissemos que os matamos? – perguntou Craitheus. – Espero que não o tenhamos levado a crer que sejamos tão misericordiosos,</p> </div> </div>

		capitão Solo. Nós os destruímos. Tiramos seus tesouros, seus amigos, sua família... – Pare. – Han ficava mais irritado a cada momento. – Vocês dois devem ter um desejo de morte, se acham que vão fazer ameaças contra os meus amigos e minha família. (p. 262)
	<p>Comentários: O diálogo acima se dá entre Han Solo e os irmãos Columi (Marvid e Craitheus), criminosos poderosos que o mantêm preso e sob tortura. É interessante observar que, no texto original, os diálogos não se caracterizam por formas linguísticas mais conservadoras, por dois motivos: Han Solo é um personagem cujas falas são mais distensas e coloquiais, uma característica de sua personalidade. E, por outro lado, os antagonistas da trama não fazem questão alguma de soar mais respeitosos diante de Han. Não há razão, portanto, para que o diálogo concebido pelo autor Troy Denning soe distante, afastado do inglês vernacular oral. Contrastivamente, vários itens lexicais e estruturas morfossintáticas na tradução revelam uma formalidade bem acentuada, com afirmações, por exemplo, como “ter certeza de que” (em vez de “ter certeza que”); “tiramos seus tesouros, seus amigos, sua família...” (em vez de “tiramos os tesouros, os amigos e as famílias deles”); “nós os destruímos” (em vez de “nós destruímos eles”, ou, até, “nós destruímos todos eles”); e “pare”, como imperativo subjuntivo (em vez de “para”, imperativo indicativo, mais comum no plano da oralidade). Não há, portanto, características textuais no original, nem explícitas, nem implícitas, que justificariam, estritamente, estruturas linguísticas tão formais.</p>	
5	<p>“Assassination attempt?” Han echoed, reeling from the implications. “You dropped that asteroid on Sarnus ... to get at me?” A lipless sneer came to Marvid’s mouth. “Does that make you feel guilty, Captain Solo?” “What it makes me is mad,”</p>	<p>– Tentativa de assassinato? – Han ecoou, sofrendo com as implicações. – Você deixou cair aquele asteroide na</p>

	Han said, coming out of his chair. “You kill almost thirty thousand people for a twelve percent shot at aarrrrggh!” (p. 238)	Sarnus... para me atingir? Um sorriso sem lábios de escárnio veio à boca de Marvid. – Isso faz você se sentir culpado, capitão Solo? – Faz é com que eu sinta ódio – disse Han, levantando de sua cadeira. – Vocês matam quase 30 mil pessoas por causa de uma chance de doze por cento de aarrrrggh! (p. 262-63)
	<p>Comentários: No último exemplo acima, em resposta às torturas físicas e emocionais impostas pelos irmãos Marvid e Craitheus, Han Solo responde à pergunta “Isso faz você se sentir culpado, capitão Solo?”, da seguinte maneira: “Faz é com que eu sinta ódio”. Uma possível tradução, menos formal, e mais condizente com o estado físico de dor e de raiva que sente Han, seria, talvez: “Isso me faz é sentir ódio” ou “isso me faz sentir é ódio”. A estrutura “com que” acaba por exigir, em seguida, uma oração com verbo no subjuntivo, o que produz um efeito de elevação do registro linguístico, quando o contexto muito possivelmente acolheria falas mais sanguíneas, mais próximas da oralidade.</p>	

Em resumo, atesta-se, em vista da análise de trechos selecionados de diálogos e falas presentes em *Star Wars: Provação*, que ocorre, nessa tradução, o emprego sistemático de itens lexicais e frasais mais alinhados com a tradição gramatical conservadora, com o resultado consequente de falas e diálogos de registro mais formal e que se afastam do efeito de verossimilhança que falas mais próximas do vernáculo teriam sido capazes de produzir. Mais significativo ainda é que essas decisões tradutórias não foram aparentemente guiadas pela necessidade de se representar, no texto traduzido, construções linguísticas conservadoras que estariam necessariamente presentes nas falas correspondentes em inglês. Pelo

contrário, as opções tradutórias parecem ter sido condicionadas por fatores exógenos aos diálogos e falas do texto em inglês propriamente dito, já que estes apontam para uma relação de proximidade natural entre as falas concebidas, na escrita, pelo escritor Troy Denning e a língua inglesa vernacular contemporânea praticada nos intercâmbios orais, segundo o que destaca Britto (2012).

5. Relações entre diferentes níveis de consagração literária, públicos leitores e frequência de marcas de oralidade em traduções de *best-sellers*: algumas hipóteses à guisa de conclusão

A diferença de consagração entre o livro *Star Wars: Provação e Androides* sugere, na realidade, a existência de questões de fundo que seriam, talvez, particulares à ficção científica literária. Como bem aponta Andrew Butler (2005), ao dedicar um ensaio ao livro *Androids*, de Philip K. Dick, no livro *The Popular and the Canonical*, embora possa parecer estranho dizer isto, não é todo mundo que concorda com a ideia de que a ficção científica literária seria um gênero realmente popular:

Uma consequência de se examinar o romance de Dick em relação à filosofia é que ele pode promover uma reconsideração sobre a questão de se a ficção científica deveria ser classificada mesmo como um gênero popular. Um argumento em favor da posição de que a ficção científica é um gênero popular fundamenta-se nos números substanciais de vendas alcançados por certos autores de ficção científica – Arthur C. Clarke⁷⁵, Douglas Adams⁷⁶ e Robert A. Heinlein⁷⁷ são três exemplos disso. Essa alegação é reforçada quando se faz referência ao primo genérico da ficção científica, a fantasia, que também tem contado com muitos sucessos populares – é o que testemunham as vendas espetaculares de escritores como J.R.R. Tolkien, J.K. Rowling, Terry Pratchett e Philip Pullman. O tom condescendente adotado por muitos comentaristas culturais também deve ser observado – a histeria e desespero gerados pelo sucesso de Tolkien em sondagens de melhor livro e a separação das resenhas de ficção científica das de romances literários em suplementos literários. Essa evidência, entretanto, não convenceu todos os críticos, e a posição de que a ficção científica não deve ser tratada como um gênero popular é defendida por Farah Mendlesohn, que alega, no *Cambridge Companion to Science Fiction*, que “o que quer que seja, a ficção científica não é popular, mesmo quando filmes ‘sci-fi’ lotam os

⁷⁵ Autor de *Childhood's End* (1958) e *2001: a Space Odyssey* (1968), entre outros.

⁷⁶ Autor da série *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* (1979, ano do primeiro dos seis livros da série)

⁷⁷ Autor de *Stranger in a Strange Land* (1961) e *Starship Trooper* (1959), entre outros.

cinemas” (2003, p.1). Mendlesohn aponta tanto para as vendas relativamente reduzidas da vasta maioria da literatura de ficção científica, comparada a outros gêneros, quanto para a sua originalidade e ambição intelectual, e, à semelhança da maioria dos escritores que tratam de ficção científica, rejeita o termo popular ‘sci-fi’ (originalmente cunhado em 1954, como um eco autoconsciente de ‘hi-fi’) porque tem sido usado frequentemente com um tom derogatório. (BUTLER, 2005, p. 109)⁷⁸

No livro intitulado *Star Wars on Trial*, o editor, jornalista e autor Lou Anders (2006) assume uma posição bastante crítica, à semelhança do que se expôs acima, em relação tanto à saga cinematográfica quanto às novelizações derivadas dela (“*tie-in products*”). Para começar, ele estabelece uma distinção importante entre filmes “*sci-fi*” e obras de ficção científica não derivadas:

Em sua introdução a *The Best Military Science Fiction of the 20th Century*, Harry Turtledove escreve que “a ficção científica escrita é, com frequência, intelectualmente provocativa; já o sci-fi filmado é, frequentemente, de deixar o queixo caído. Os dois geralmente atraem públicos diferentes, fato do qual os aficionados da variedade escrita por vezes se esquecem, para seu risco e frustração.” Essa frustração, comenta Turtledove, é o motivo pelo qual algumas pessoas, do lado literário da cerca, começaram a fazer a distinção entre “literatura de ficção científica” [“SF literature”] e “sci-fi” – termo um tanto depreciativo para a enxurrada de filmes de ação e aventura e programas de televisão estúpidos que usam a iconografia da ficção científica como o cenário ou o pano de fundo para a aventura, sem se apropriarem de sua sofisticação ou significado.”⁷⁹ (ANDERS, 2006, p. 197)

⁷⁸ No original: “One consequence of examining Dick’s novel in relation to philosophy is that it may prompt a reconsideration of whether science fiction should be classified as a popular genre. The case for arguing that science fiction is a popular genre rests on the substantial sales figures achieved by certain science-fiction writers —Arthur C. Clarke, Douglas Adams, and Robert A. Heinlein are three such examples. The assertion is reinforced by reference to science fiction’s generic cousin fantasy, which has also had many popular successes —witness the spectacular sales of writers such as J.R.R. Tolkien, J.K. Rowling, Terry Pratchett and Philip Pullman. The patronizing tone adopted by many cultural commentators should also be noted — the hysteria and despair generated by Tolkien’s success in polls for the best book, and the hiving off of reviews of science fiction from literary novels in literary supplements. However, this evidence has not convinced all critics, and the case against treating science fiction as a popular genre has been made by Farah Mendlesohn, who argues in *The Cambridge Companion to Science Fiction* that ‘whatever else it is, sf [science fiction] literature is not popular, even while “sci-fi” movies pack the cinemas’ (2003, p.1). Mendlesohn points to the relatively small sales of the vast majority of science-fiction literature compared with other genres, as well as to its originality and intellectual ambition, and, like most writers on science fiction, rejects the popular term ‘sci-fi’ (originally coined in 1954 as a self-conscious echo of ‘hi-fi’) because it has so often been used in a derogatory tone.”

⁷⁹ No original: “In his introduction to *The Best Military Science Fiction of the 20th Century*, Harry Turtledove writes that “Written science fiction is often thought-provoking; filmed sci-fi is more often jaw-dropping. The two usually appeal to different audiences, which aficionados of the written variety sometimes forget

Não somente Anders (2006), mas também outros autores e editores de ficção científica citados por ele, consideram que sagas como *Star Wars* e *Star Trek* tornaram-se referências imediatas para a maioria das pessoas quanto ao que seria ficção científica, de modo que trabalhos literários que produzem um tipo de ficção mais especulativa e que promovem a reflexão crítica e filosófica sobre as relações entre seres humanos e tecnologia acabam se tornando menos visíveis. Nesse contexto, segundo Anders (2006), as novelizações teriam um impacto negativo sobre o próprio processo criativo e de publicação de obras literárias de ficção científica não derivadas, em virtude de aspectos econômicos desiguais:

“Elas [as novelizações] são ruins porque mataram a lista intermediária [midlist⁸⁰], explica Mike Resnick, um profissional experiente que sabe mais sobre o negócio da criação literária do que qualquer outro escritor que conheço. Em essência o argumento é este: “escritores tão diferentes e idiossincráticos como Harry Turtledove, Gene Wolfe e eu podíamos planejar nossos adiantamentos e nossos públicos ao longo de um período de mais de uma década. Mas hoje, com a lista intermediária totalmente dominada pelos livros associados à mídia, parece não haver quase nenhum romance na faixa entre U\$12.500 e U\$ 45.000. Em vez de partir de valores que iriam de U\$ 5 mil a U\$ 9 mil, ou a U\$ 14 mil, ou a U\$ 20 mil, e assim por diante, agora você vai de U\$ 6 mil a U\$ 40 mil – um salto enorme de fé que a maioria dos editores não está disposta a fazer – ou então fica-se com U\$ 6 mil mesmo. Por que você vai se arriscar a ganhar um adiantamento de U\$ 27 mil quando eles sabem que um livro do tipo Jornada ou do tipo Chewbacca vai dar retorno sem esforço nenhum da parte do editor?” (ANDERS, 2006, p.201) ⁸¹

to their peril-and frustration.” This frustration Turtledove notes is why some on the literary side of the fence have taken to distinguishing between “SF” literature and “sci-fi”-their somewhat derogative term for the flood of brainless action-adventure films and television shows which use science fiction iconography as a setting or backdrop for adventure without appropriating its sophistication or meaning”.

⁸⁰ “Midlist” é um termo empregado pela indústria editorial para se referir aos autores e obras que não chegam a ser *best-sellers*, mas que ocupariam, do ponto de vista econômico, uma posição intermediária em termos de vendas. O website dictionary.com assim define o termo: “the part of a publisher’s sales list of newly or recently published books consisting of titles that are expected to have average sales or success, as compared to the frontlist”.

⁸¹ No original: “They’re bad because they’ve killed the midlist,” explains Mike Resnick, a seasoned professional who knows more about the business of writing than just about any other writer I know. Essentially the argument is this: writers as different and as idiosyncratic as Harry Turtledove, Gene Wolfe and I were all allowed to build our advances and audiences over a period of more than a decade. But today, with the midlist totally taken over by media books, there seem to be almost no novels in the \$12,500



Essas discussões nos ajudam a compreender que um livro como *Star Wars: Provação* parece ter uma abrangência, em termos de público leitor, muito maior que a do livro *Androides*. Do ponto de vista econômico, o primeiro livro, em vista de sua conexão direta com a saga, poderá ser muito mais facilmente reconhecido e comprado por leitores que sequer seriam seguidores de ficção científica literária, mas que podem ter assistido aos episódios da saga e podem ter curiosidade em ler uma obra literária derivada. Embora *Androides* tenha se tornado uma obra cult, estudada inclusive em Departamentos de Inglês, de Literatura Comparada e de Estudos Culturais, em Universidades dos Estados Unidos e de outros países anglófonos, e tenha gerado uma produção científica, crítico-interpretativa possivelmente maior do que qualquer obra derivada da saga *Star Wars*, não seria um equívoco afirmar que o seu público leitor é, muito provavelmente, mais restrito, e possivelmente mais familiarizado, do ponto de vista intelectual, com as discussões que cercam a obra e o seu autor, bem como com os temas que perpassam a literatura consagrada de ficção científica.

Pelo menos até aqui, considerando as traduções literárias contemporâneas publicadas nos últimos 20 anos, as pesquisas realizadas (AMORIM, 2018a e 2018b), incluindo esta, sugerem uma correlação entre obras literárias traduzidas consagradas e a presença mais significativa de marcas de oralidade diafásicas nos diálogos ficcionais, em contraste com o emprego mais parcimonioso, ou mais limitado, dessas marcas em obras literárias traduzidas cujas posições, no mercado editorial, indicam um compromisso com um público mais abrangente, com base no qual o vetor propriamente comercial, que fundamenta a publicação, se destaca de forma proeminente em comparação às pretensões estéticas raramente associadas a essas obras, como é o caso de *Star Wars: Provação* (e de obras como as de Agatha Christie e de John Grisham, estudadas em AMORIM, 2018a e 2018b, respectivamente).

to \$45,000 range. Instead of building from \$5K to \$9K to \$14K to \$20K and so on, now you go from \$6K to \$40K-an enormous leap of faith that most publishers are unwilling to make-or you stay at \$6K. Why take a chance that you'll earn a \$27K advance when they know a Trek book or a Wookiee book will earn out with no effort on the publisher's part?"



Poderíamos aventar algumas hipóteses explicativas, sem dúvida provisórias, que talvez lancem alguma luz sobre forças coercitivas – não necessariamente “universais” – que possivelmente teriam fundamentado, de forma consciente ou não, as escolhas tradutórias, e cuja visibilidade, de fato, é atestada apenas com o produto final chancelado pela editora com a disponibilização dos livros junto ao mercado editorial, revelando, assim, maior ou menor aderência à representação da variação linguística por meio de marcas de oralidade nos diálogos ficcionais. Para tanto, vou me valer de duas pesquisas realizadas na Europa, para tentarmos entender, pelo menos em linhas gerais, as possíveis relações entre leitura, classes sociais e nível de escolaridade, e de que forma isso poderia, ainda que hipoteticamente, se relacionar com as questões discutidas neste artigo.

Em pesquisa realizada pelo Ministério da Cultura da França (COULANGEON, 2014, p.74), sobre as práticas culturais dos franceses, obteve-se os seguintes dados percentuais sobre os principais gêneros de livros e sua leitura por diferentes setores sociais:

Tabela 4 - Estrutura social do leitorado dos principais gêneros de livros (percentual)

	Agricultores	Comerciantes, artesãos	Altos executivos, profissionais liberais, empresários	Profissionais intermediários	Empregados	Operários	Estudantes	Outros inativos (exceto aposentados)	Total
Obras lit. clássica francesa (até séc. XX)	1	5	26	24	21	5	15	3	100
Romances exceto policiais e espionagem	1	4	20	24	29	10	10	3	100
Romances policiais e de espionagem	1	6	17	23	27	15	8	3	100
Livros de poesia	1	5	20	22	29	8	11	5	100
Livros históricos	2	6	22	24	24	14	6	3	100
Livros de autoajuda, psicologia	1	4	20	27	29	7	10	2	100

Livros de reportagens e atualidades	2	7	20	24	27	13	5	3	100
Mangás e Comics	0	1	7	11	23	18	36	5	100
Álbum HQ	1	4	17	22	22	15	17	2	100
Livros de arte	1	7	28	27	21	8	6	2	100
Ensaaios políticos, filosóficos e religiosos.	2	7	33	24	16	8	7	3	100
Livros práticos (cozinha, decoração, jardinagem, bricolagem, viagem etc.)	2	6	15	22	30	17	4	3	100
Livros científicos, técnicos ou profissionais	2	6	28	27	15	13	8	2	100
Total de leitores	1	5	17	22	27	14	10	3	100
Total da população	2	6	13	19	27	21	8	4	100

(Fonte: COULANGEON, 2014, p.74)

Um aspecto que chama a atenção é que a classe social mais alta (aquela representada por altos executivos, profissionais liberais e empresários) tem uma participação variada na leitura de diferentes tipos de livros: desde os clássicos da literatura francesa, livros de poesia, passando pelos romances policiais, ensaios políticos e filosóficos, livros de arte, livros de autoajuda e até mangás e *comics*, entre outros. Isso parece sinalizar um onivorismo cultural que incluiria tanto produtos culturais “*highbrow*” quanto “*lowbrow*”. No entanto, observa-se que as obras clássicas da literatura francesa (até o século XX) são lidas mais significativamente pela classe social mais alta (26%), seguida dos profissionais intermediários (24%), em contraste com os percentuais mais baixos para outras ocupações, como operários e agricultores (5% e 1%, respectivamente). Isso sugere que parece existir uma relação, não de exclusividade, mas de maior probabilidade entre a leitura de

obras literárias tipicamente consideradas *highbrow* e a posição social mais alta (ou pelo menos intermediária) dos indivíduos, ao passo que essas obras tenderiam a ser menos lidas pelas classes sociais mais baixas.

Por outro lado, geralmente funcionando como típicos *best-sellers*, os romances policiais e de espionagem, geralmente não associados à produção cultural *highbrow*, são mais lidos pelas classes intermediárias (27% dos empregados e 23% dos profissionais intermediários), embora a classe mais alta também manifeste um interesse razoável por essas obras (17%). Um dado interessante é que os estudantes são os que mais leem mangás e *comics* (36%), o que sugere a relação mais estreita entre idade (juventude) e a leitura desses produtos culturais.

Em seu artigo, intitulado “Cultural Capital and the Literary Field”, David Wright (2006) analisa o resultado de uma pesquisa realizada no Reino Unido, derivada de um projeto chamado *Cultural Capital and Social Exclusion* (CCSE), que buscou relatar as práticas de leitura no país. A pesquisa incluiu questões sobre a propriedade de livros, a regularidade da leitura, preferência por certos gêneros literários e reações/experiências com certos títulos de obras e autores.

Nessa pesquisa, constatou-se que as classes sociais mais elevadas detêm muito mais livros e são as que leram um número maior de obras no último ano, em contraste com as classes mais baixas (WRIGHT, 2006, p. 127).⁸² No quadro “Frequência de participação em relação a seis obras identificadas”, observam-se dados bem interessantes que nos ajudam a entender melhor a relação entre obras canônicas e obras literárias associadas à ficção de gênero e o grau de conhecimento que os respondentes têm delas:

⁸² Em pesquisa realizada no Brasil, e publicada pelo Instituto Pró-Livro em 2016 (com apoio da Câmara Brasileira do Livro, entre outras instituições), confirma-se essa mesma tendência: são as pessoas da classe A (a classe socioeconômica mais alta) que compraram mais livros (63%) nos últimos três meses. As demais classes compraram menos: Classe B-40%, Classe C-24%, e Classes D/E-13%. Fonte: <https://www.itaucultural.org.br/retratos-da-leitura-no-brasil-4a-edicao>



Tabela 5 - Frequência de participação em relação a seis obras identificadas (percentual)

Obras	Leu	Pensando em ler	Ouviu falar mas provavelmente não lerá	Não ouviu falar do livro
<i>Harry Potter and the Chamber of Secrets</i>	21	14	61	4
<i>Pride and Prejudice</i>	38	9	46	7
<i>The Solace of Sin</i>	8	7	37	48
<i>I Know Why the Caged Bird Sings</i>	4	4	12	80
<i>The Firm</i>	17	12	36	35
<i>Madame Bovary</i>	7	3	30	60

(Fonte: WRIGHT, 2006, p.134)

Quando se observa a primeira coluna, das obras lidas, *Pride and Prejudice*, de Jane Austen, se destaca como a mais lida. Nesse caso, é uma obra canônica, mas, ao mesmo tempo, bastante popular: é ensinada nas aulas de literatura inglesa nas escolas britânicas e amplamente adaptada para o cinema e para séries televisivas. O segundo lugar de obra mais lida fica com *Harry Potter and the Chamber of Secrets*, de J.K. Rowling: uma obra da literatura infantojuvenil, do gênero fantasia, de muito sucesso, também adaptada para o cinema. Chama a atenção o fato de que o segundo livro menos lido, *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, seja uma tradução de uma das obras mais importantes da literatura francesa do século XIX. Sem dúvida, é uma obra canônica, associada à chamada “alta literatura”. Ainda em relação a essa obra, 60% dos respondentes dizem não ter ouvido falar, o que sugere que seja possivelmente mais conhecida entre leitores com alguma formação acadêmica no campo da literatura. Embora a autobiografia da escritora afro-americana Maya Angelou, *I Know Why the Caged Bird Sings*, seja tida como uma referência importante da literatura afro-americana contemporânea, o seu conhecimento é consideravelmente baixo entre os leitores. É uma obra que poderia demandar, do leitor, um interesse de natureza mais cosmopolita, voltado para a temática racial e diaspórica. Segundo Wright



(2006), a escritora Catherine Cookson, autora de *The Solace of Sin*, “foi de forma consistente uma autora popular no Reino Unido por um período significativo”, sendo que seu livro foi “o mais retirado das bibliotecas do Reino Unido em 1999” (WRIGHT, 2006, p. 134).⁸³ No entanto, apenas 8% dos respondentes afirmaram ter lido a obra, um romance amoroso, publicado em 1998. Uma das características dos *best-sellers* de ficção de gênero, como é o caso dessa obra, é que geralmente seu sucesso tende a se restringir a certo período de tempo, já que não há o reforço prolongado, na memória, advindo do investimento simbólico de fatores externos, como a escola, a universidade, a crítica especializada, ou até mesmo as diferentes mídias, que auxiliariam na promoção de seu conhecimento e apreciação junto a novos leitores.

Na tabela a seguir, expõem-se as relações entre a qualificação educacional dos leitores e as seis obras já mencionadas:

Tabela 6 - Qualificações educacionais do leitorado em relação a seis obras (percentual)

Educação	Harry Potter	Pride & Prejudice	The Solace of Sin	The Firm	I Know Why the Caged Bird Sings	Madame Bovary
Sem qualificação	10	21	41	12	6	8
GCSE	23	20	26	18	10	16
A-level/equivalente	30	24	21	30	32	26
Ensino Superior+	36	34	11	38	50	46
Números	330	594	118	268	62	106

(Fonte: WRIGHT, 2006, p. 136)⁸⁴

⁸³ No original: “Catherine Cookson has been a consistently popular author in the UK for a significant period of time [...]”. “*The Solace of Sin* was the most borrowed title from UK libraries in 1999”.

⁸⁴ Sobre a tabela: GCSE (General Certificate of Secondary School), segundo o Cambridge Dictionary, é “um sistema público de avaliações sobre vários temas voltados para estudantes com idade acima de 16 anos, ou um desses exames, ou uma forma de qualificação oriunda desse sistema”. A-level é uma avaliação pública aplicada, na Inglaterra e no País de Gales, a estudantes com idade entre 17 e 18 anos (Cambridge Dictionary).



É interessante observar a relação entre capital cultural/escolar e a leitura dos livros em questão. O livro mais lido entre os respondentes sem qualificação educacional é justamente *The Solace of Sin*, com 41% de participação. No extremo oposto, os que mais leram *Madame Bovary* são os leitores com diploma de Ensino Superior ou pós-graduação (46%). O livro mais lido por esses leitores foi *I Know Why the Caged Bird Sings*, com 50% de participação. *The Firm*, *best-seller* de suspense, de John Grisham, já adaptado para o cinema, também está entre os mais lidos pelos leitores mais escolarizados (38%), seguido de Harry Potter (36%), o que sugere a existência de um certo onivorismo cultural por parte desse grupo, já que consomem tanto obras associadas à literatura *highbrow* (*Madame Bovary*) como obras associadas à literatura popular (*The Firm* e *Harry Potter*). Ocorre, porém, que esse onivorismo cultural encontra seu próprio limite: *The Solace of Sin*, o romance amoroso, foi lido por apenas 11% dos que detêm o diploma de Ensino Superior ou pós-graduação, sendo, portanto, a obra menos lida por esse grupo. *Pride and Prejudice* é a única obra que mantém percentuais acima de 20% de participação em todos os grupos, revelando ser amplamente lida, em parte porque é uma obra canônica discutida em escolas e universidades, e, também, porque tem estado presente na memória dos leitores na forma de adaptações intersemióticas em diferentes mídias.

Essas pesquisas confirmam que leitores de classes mais altas, e com maior escolaridade, se interessam por gêneros literários populares representados pelos *best-sellers*, mas isso não exclui o fato de que são esses mesmos leitores que, em sua maioria, se interessam mais por obras consagradas pelas instituições educacionais e crítico-literárias. Convém observar, por outro lado, que *best-sellers* prototípicos, como *The Firm* e *The Solace of Sin*, aos quais não se atribuem, geralmente, valores estéticos de distinção que atrairiam o tipo de valorização simbólica mormente atribuído a livros como *Madame Bovary* (no campo da alta literatura do modernismo francês) ou *Androides* (pertencente ao ramo cult da ficção científica), parecem ser lidos, no Reino Unido, majoritariamente por leitores com níveis de escolaridade médio e baixo. Note-se, por exemplo, que *The Firm* foi lido por cerca de 60% de leitores que não tinham Ensino Superior, contra 38% de leitores que detinham esse grau de escolaridade. De forma semelhante, mas

com números ainda mais contrastantes, a obra *The Solace of Sin* atraiu o interesse de 88% de leitores sem Ensino Superior, em contraste com os 11% dos que dispõem desse diploma. Esses números sugerem, de forma nítida, que obras literárias que tradicionalmente – e sem grandes conflitos – se encaixariam na categoria de *best-sellers*, sem qualquer pretensão estética, parecem atrair um número muito maior de leitores sem Ensino Superior, o que contrasta claramente com o percentual significativo de leitores com Ensino Superior interessados por obras consagradas pelas instituições crítico-literárias (50% no caso de *I Know Why the Caged Bird Sings*, e 46% no caso de *Madame Bovary*).

Essa diferença percentual, volto a ressaltar, não exclui o fato de que leitores com maior grau de escolaridade se interessem por produções literárias populares, o que se traduz no fenômeno, já documentado internacionalmente, do onivorismo cultural entre os mais escolarizados ou pertencentes às classes sociais mais altas. No entanto, é lícito pensar que obras literárias consagradas, com alto capital simbólico (sejam elas associadas à tradicional alta literatura ou à *literary fiction* ou a produções literárias pertencentes às ficções de gênero que adquiriram status de cult, como é o caso de *Androides*), sejam polos de atração de um público leitor mais escolarizado, possivelmente munido de estratégias de leitura e de instrumentos interpretativos, com os quais possa ter sido treinado, ampliando as condições de receptividade dessas obras, o que é sugerido pelos números trazidos por Wright (2006) e até por Coulangeon (2014), expostos nas tabelas acima. Não me parece, portanto, impossível que certos(as) tradutores(as) e, principalmente, certos(as) editores(as) com seu poder de decisão quanto à versão final a ser publicada, estabeleçam, consciente ou inconscientemente, parcial ou integralmente, correlações projetivas entre obras literárias e o perfil imaginado de seus leitores potenciais, sejam essas obras prototípicos *best-sellers* ou de elevado capital simbólico.

Com as pesquisas realizadas até o momento, como poderíamos explicar o acolhimento mais sistemático, por parte de tradutores(as) e editores(as), do emprego variado de marcas de oralidade diafásicas, especialmente em obras literárias de elevado capital simbólico, ao passo que

esse acolhimento tem se mostrado parcimonioso e mais restrito em típicos *best-sellers* ficcionais traduzidos (sem maiores atributos estético-simbólicos)? Pensando no caso de obras literárias com elevado capital simbólico, sugere-se, hipoteticamente, que haveria, por parte de certos(as) tradutores(as) e editores(as), uma projeção ideológica de que os potenciais leitores dessas obras — sendo eles e elas possivelmente detentores de maior nível de escolaridade e de formação de capital cultural literário — poderiam acolher, mais favoravelmente, experimentações linguísticas que se valem, com maior sistematicidade, da representação da oralidade na escrita, aproximando os diálogos ficcionais da obra com a realidade vernacular de falantes reais da língua portuguesa brasileira. A segunda hipótese que se defende é que essa percepção supostamente mais acolhedora à presença sistemática de marcas de oralidade teria relação com um *habitus* alicerçado no nível de maior escolaridade e de posição social desses leitores, que favoreceria um olhar “estetizante” segundo o qual *se aceita* (ou até se valoriza) que a variação linguística representada na escrita seria uma das inúmeras estratégias, de natureza artística, que fariam parte do jogo estético que um(a) autor(a), e por consequência o(a) tradutor(a), propõe aos seus leitores. Essa hipótese também poderia ser, em tese, amparada por uma experiência realizada por Pierre Bourdieu (2017 [1979]), e descrita em seu livro *A Distinção*.

Em uma pesquisa de opinião, envolvendo fotografia, Bourdieu (2017 [1979]) discute dados que revelam que respondentes de classes sociais altas, com maior escolaridade, tendiam, com maior probabilidade, a escolher objetos comuns que poderiam, na opinião deles, ser belos em uma fotografia. Embora os resultados, estatisticamente, revelassem que essas pessoas, de maior status social, tivessem a tendência para rejeitar objetos de admiração popular, como a foto de uma “primeira comunhão” ou de um “pôr do sol”, os dados indicavam que elas também tinham uma propensão para escolher uma variedade maior de objetos que poderiam ficar belos em uma fotografia, comparativamente aos membros da classe trabalhadora:

Em outras palavras, os entrevistados com alto capital cultural foram capazes de empregar seu maior domínio da “disposição estética” para estender o adjetivo “lindo” (e, portanto, esteticamente aceitável) a uma *maior variedade* de objetos do que os entrevistados da classe trabalhadora.

Por sua vez, os entrevistados de baixo status mostraram uma capacidade muito mais *restrita* de considerar objetos não convencionais como lindos, *considerando um número maior de objetos como incapazes de serem estetizados* em comparação com os entrevistados com formação educacional superior (LIZARDO e SKILES, 2016, p.95, *itálico no original*).⁸⁵

Esses resultados, por um lado, demonstram que, desde fins da década de 1970, já se observava, no trabalho de Bourdieu, a existência de certo ecletismo entre as classes sociais mais altas. Por outro lado, mais significativo ainda é o fato de que essa experiência demonstra que pessoas com mais escolaridade podem atribuir valor estético a aspectos ou fenômenos que, de outro modo, seriam considerados grotescos ou desvios do aceitável e do que seria considerado convencionalmente “belo”. Isso é particularmente interessante, quando pensamos na representação da variação linguística em textos literários traduzidos: muitas marcas de oralidade que tradutores(as) aplicam em suas traduções são, com frequência, desabonadas por gramáticos, em diferentes mídias sociais e em compêndios gramaticais conservadores amplamente comercializados no Brasil, que pregam justamente o uso peremptoriamente “correto” da língua padrão em textos escritos, incluídos os literários.

Essa “disposição estética”, se aplicada aos leitores de maior capital cultural, e com maior nível de escolaridade, poderia, em tese, explicar a projeção imagético-ideológica que tradutores(as) e editores(as) poderiam fazer, atualmente,⁸⁶ quanto à maior probabilidade de que esses mesmos

⁸⁵ No original: “In other words, high cultural capital respondents were able to make use of their greater command of the ‘aesthetic disposition’ to extend the adjective ‘beautiful’ (and thus aesthetically acceptable) to a *wider* range of objects than were working class respondents. In turn, lowstatus respondents showed a much more *restricted* capacity to deem unconventional objects as beautiful, thus *deeming a larger number of objects as incapable of being aestheticized* in comparison to respondents with high education backgrounds”.

⁸⁶ Talvez essa hipótese possa ser confirmada pelo menos nas obras em que, de fato, em vista dos estudos realizados nas últimas décadas, tradutores(as) e editores(as) demonstram-se abertos à representação mais sistemática da variação linguística. Não se pode supor que essa hipótese seja universalmente aplicada a todas as traduções literárias de obras de capital simbólico elevado, indiferentemente do momento histórico em que essas publicações são trazidas a público. Deve-se lembrar que, no passado, especialmente quando se consideram traduções literárias publicadas até a primeira metade do século XX, as traduções tendiam a ser muito mais próximas das normas linguísticas conservadoras, até porque não se fazia, amplamente, uma reflexão sociolinguística detida sobre a questão da variação linguística oral, muito menos no plano da sua representação na escrita. A sociolinguística, como disciplina, só viria a ser proposta como tal, por volta dos anos de 1960, com as investigações empreendidas por William Labov e outros linguistas.



leitores sejam capazes de aceitar e, no limite, até de valorizar a representação da variação linguística (seja ela diafásica ou diastrática) em textos literários, apesar do discurso mais conservador vigente na sociedade brasileira a favor da norma padrão em detrimento de outras normas linguísticas alternativas ou mesmo populares. Não estou defendendo que esses leitores mais escolarizados e/ou com maior capital cultural sejam, necessariamente, mais acolhedores, do ponto de vista ético ou da perspectiva dos seus intercâmbios linguísticos orais diários, às variações linguísticas provenientes de grupos sociais marginalizados. A hipótese que se oferece aqui é que esse suposto “acolhimento”, por parte de leitores mais escolarizados, à representação da variação linguística (geralmente diafásica e diastrática) em textos literários, poderia estar mais vinculado à dimensão da *aceitação estética* dessa variação como fazendo parte do jogo artístico que subjaz à concepção de uma obra literária (e cuja proposição estética esses leitores teriam sido “educados” a acolher e interpretar, em vista de seu capital cultural), especialmente quando o livro alcançou um nível de consagração que possibilita a legitimação dessas mesmas estratégias tradutórias de afirmação sistemática de marcas de oralidade no texto escrito.

O que se deduz, por outro lado, é que as traduções de obras literárias caracterizadas como *best-sellers* de alcance popular, mas não detentoras de capital estético-simbólico elevado, possam ter um público leitor mais heterogêneo, contando tanto com uma parcela ampla de leitores com escolaridade de nível fundamental e médio quanto com leitores com formação educacional superior. Não dispomos, porém, de dados estatísticos para confirmar, concretamente, essa hipótese, já que, salvo engano, não há pesquisas no Brasil que tratem especificamente de correlações entre estratificação social e níveis de escolaridade de leitores e os hábitos de leitura para diferentes gêneros literários.

Mas essa hipótese não parece improvável nem absurda. Tomemos o caso do Reino Unido (onde foi realizada a pesquisa que aqui utilizamos, anteriormente, como parâmetro de análise): segundo o Relatório de Desenvolvimento Humano, produzido pelo Programa de Desenvolvimento das Nações Unidas, tendo em vista o ano de 2013, 11,8 é o número médio de anos de escolaridade no Reino Unido, considerando-se, segundo a pesquisa,

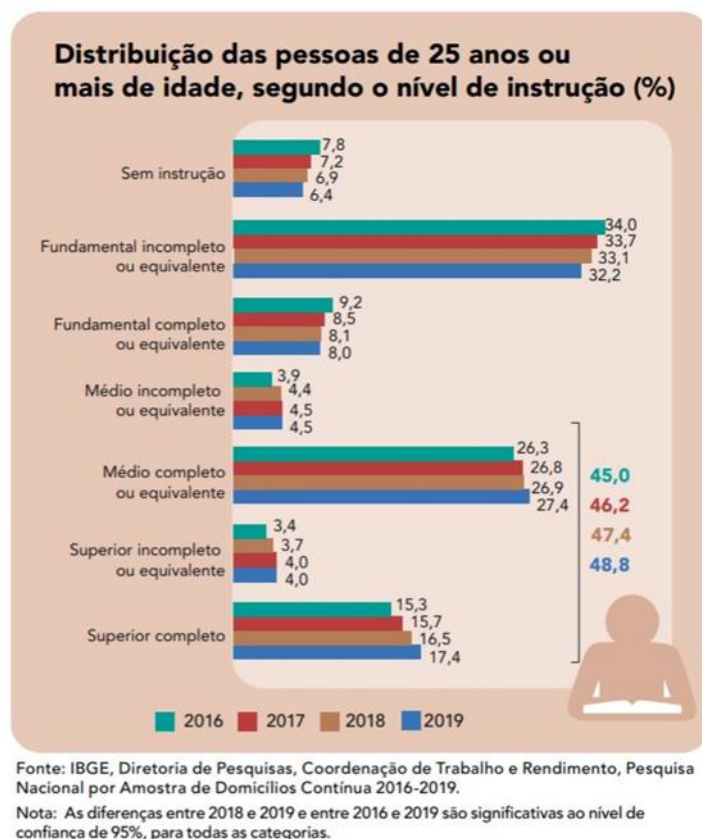
“homens com 25 ou mais anos de idade”⁸⁷. O linguista Dante Lucchesi (2015, p.149) afirma que “no conjunto da população brasileira, as pessoas com mais de 18 anos têm, em média, menos de oito anos de estudo (7,6 anos, na média geral), segundo os dados do IBGE para o ano de 2009”. Em 2019, a PNAD-IBGE⁸⁸ publicou resultados com uma nova média: a de 9,4 anos de estudo,⁸⁹ um aumento discreto de 1,8 anos, dez anos após a última pesquisa do IBGE. Se considerarmos que os *best-sellers* são obras por meio das quais se visa alcançar o público mais amplo possível, tais obras eventualmente vão abranger uma parcela significativamente mais heterogênea do ponto de vista social e educacional no Brasil. Soma-se a isso o fato de que, em 2019, segundo a PNAD-IBGE, o número de pessoas com ensino superior completo era de apenas 17,4% da população (ou 21,4% se incluirmos as pessoas com ensino superior incompleto), com 25 ou mais anos de idade, como visto no gráfico a seguir:

⁸⁷ “Average number of years of education received by people ages 25 and older”. Fonte: <http://hdr.undp.org/en/content/mean-years-schooling-males-aged-25-years-and-above-years>

⁸⁸ Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.

⁸⁹ Fonte: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101736_informativo.pdf

Gráfico 1 - Distribuição das pessoas de 25 anos ou mais de idade, segundo nível de instrução (Fonte: IBGE/PNAD)⁹⁰



Se consideramos o restante da população com instrução, o que inclui pessoas com ensino médio completo e incompleto, bem como com ensino fundamental completo e incompleto, chegamos ao contingente de 72,1% da população, com 25 ou mais anos de idade, caracterizado por graus bastante heterogêneos de escolaridade. Seria lícito, portanto, com base nessas informações, supor que haveria uma probabilidade razoável de que *best-sellers* de literatura traduzida sejam lidos, em grande medida, por leitores cuja formação educacional encontra-se no espectro desses 72,1% da população, o que, logicamente, não exclui leitores dos grupos sociais com ensino superior completo, como visto anteriormente. Em face disso, o que se apresenta aqui como hipótese é que essa possível relação entre típicos *best-*

⁹⁰ Fonte: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101736_informativo.pdf

sellers literários traduzidos (com baixo ou nenhum capital estético-simbólico), projetados para alcançarem públicos mais amplos, e um leitorado cujos níveis de formação educacional são mais heterogêneos, e possivelmente com menor vinculação à formação no ensino superior (sem necessariamente excluí-la), poderia ser um fator coercitivo que, consciente ou inconscientemente, influencie a publicação de traduções literárias com menor aderência às marcas de oralidade, geralmente diafásicas, como foi observado nos resultados de pesquisa em Amorim (2018a e 2018b).

Há outro fator explicativo, também hipotético, para o não favorecimento das marcas de oralidade (sejam elas diafásicas ou diastráticas) em típicos *best-sellers* com baixo capital estético-simbólico. Não seria de todo improvável que certos(as) tradutores(as) e, principalmente, editores(as), movidos(as) por uma interpretação não necessariamente racionalizada ou consciente, projetem, ideologicamente, a ideia de que a receptividade de uma parte significativa desses potenciais leitores de *best-sellers* (com formação educacional mais heterogênea) a formas linguísticas tradicionalmente rejeitadas ou categorizadas como “erros de português” seria menor ou mais restrita, em contraste com a “estetização” que, teoricamente, leitores com maior capital cultural (e com maior nível de escolaridade) seriam propensos a aplicar às formas linguísticas estigmatizadas ou desabonadas pela tradição gramatical conservadora, em nome do “jogo estético” atribuído a uma obra literária. Essa diferenciação de *habitus* de leitura, em parte condicionada pelas diferentes posições sociais e pelos diferentes níveis de formação educacional dos leitores, com impacto para os seus capitais culturais, exerceria uma influência nas percepções que subjazem às decisões que tradutores(as) e editores(as) tomariam: seria uma projeção ideológica, antecipada, por esses profissionais, de forma não necessariamente raciocinada ou consciente, acerca dos diferentes graus de aceitabilidade da representação da variação linguística atribuídos às prováveis avaliações que fariam potenciais leitores de típicos *best-sellers* e de obras com elevado capital estético-simbólico.

Nesse sentido, não se está atribuindo aos/as tradutores(as) e editores(as) tomadas de posições conscientes ou frutos de uma atitude plenamente racionalizada em relação a esses aspectos, especialmente porque

opções tradutórias e revisões linguísticas legitimadas por editores(as) podem integrar aquilo que Bourdieu denomina como *habitus* vinculado às práticas sociais (especialmente se considerarmos que a tradução e a edição seriam uma prática social). O *habitus* é a incorporação de práticas que, embora possam ser objetivamente intuídas como fruto de uma estruturação social, não são resultado de um determinismo que apontaria para a obediência absolutamente consciente dos agentes a uma regra social. Assim, as práticas sociais são reguladas por mecanismos de natureza inconsciente, “coletivamente orquestradas”, já que não deixam de ser condicionadas por forças histórico-sociais, mas não são necessariamente representativas de atos que refletem tomadas de decisão conscientes ou que seriam frutos da atuação direta das estruturas sociais sobre os indivíduos. Como bem ressalta Bourdieu, o *habitus* é definido como um

sistema de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionarem como estruturas estruturantes, isto é, como princípio que gera e estrutura as práticas e as representações que podem ser objetivamente “regulamentadas” e “reguladas” sem que por isso sejam o produto de obediência de regras, objetivamente adaptadas a um fim, sem que se tenha necessidade da projeção consciente deste fim ou do domínio das operações para atingi-lo, mas sendo, ao mesmo tempo, coletivamente orquestradas sem serem o produto da ação organizadora de um maestro. (BOURDIEU, 1983 [1972], p.15)

É importante salientar, portanto, que a hipótese aqui oferecida se assenta na ideia de uma possível projeção ideológica, por parte de tradutores(as) e editores(as), baseada numa percepção praxiológica (até mesmo intuitiva, e não necessariamente “verbalizável” como a aplicação consciente de uma regra ou norma explícita) da realidade sociocultural de potenciais leitores, a qual pode se inscrever no *habitus* tradutório e editorial. Essa percepção seria, também, condicionada pelas forças econômicas que afetam, diferentemente, as decisões editoriais acerca da tradução, revisão e publicação de obras literárias.

Por falta de dados estatísticos mais concretos e de testes que possam atestar a avaliação por leitores, de diferentes classes sociais e níveis de escolaridade, de textos contendo marcas de oralidade variadas, salientamos que nossa hipótese de leitura não se fundamenta na constatação,

empiricamente demonstrável, de que esses leitores, como grupos sociais, atuem de fato da forma que descrevemos anteriormente. O que estamos supondo, com base nos dados auferidos por esta pesquisa, e com base na interpretação de resultados de pesquisas sociológicas já realizadas por Wright (1996) e Coulangeon (2014), é que os possíveis fatores coercitivos, aqui aventados como hipótese, seriam, em parte, consequência de projeções imagéticas, de caráter interpretativo-ideológico, acerca das relações entre potenciais leitores e de sua avaliação em relação às opções linguísticas ofertadas, e que poderiam condicionar os resultados de traduções literárias efetivamente publicadas por determinados(as) editores(as).⁹¹

Assim, à guisa de conclusão, tendo em vista os resultados obtidos até o momento, estamos trabalhando com a hipótese de *projeções*, por parte de tradutores(as) e de editores(as), acerca do que *se imagina ser* o *habitus* (de avaliação linguística) de potenciais leitores (em relação a certos tipos de obras literárias), com determinados perfis socioculturais, e com um impacto, consequente, sobre as decisões finais acerca do produto traduzido.

Vale ressaltar que esta pesquisa se beneficiou do fato de que é preciso ampliar a discussão sobre a representação da variação linguística em textos traduzidos para além da diferença geralmente ou mais frequentemente nítida que haveria entre “alta literatura” e “*best-sellers*” de ficção de gênero. Na realidade, a pesquisa realizada, e trazida à luz com este artigo, sugere que talvez seja mais interessante observar o contraste entre obras literárias às quais se atribuem capitais estético-simbólicos elevados e aquelas nas quais esses capitais estariam ausentes ou seriam muito reduzidos. Essa distinção permite observar que mesmo obras associadas à literatura de ficção de gênero, como é o caso de *Androides*, podem ter adquirido, ao longo dos anos, uma posição de destaque no que se refere ao seu capital estético-simbólico, o que indica que a questão desse capital *não se restringe* a obras e autores(as)

⁹¹ Não estamos supondo que esses fatores coercitivos sejam “universais” ou previsíveis para todo tipo de tradução literária contemporânea que se encaixe seja na categoria de *best-sellers* de baixo capital estético-simbólico, seja na categoria das obras que apresentam esse capital em níveis elevados. Nossa pesquisa tem demonstrado, pelo menos de forma parcial até o momento, que os aspectos elencados acima poderiam ser considerados como fatores coercitivos que exerceriam alguma influência sobre o modo como *determinados(as)* editores(as)/tradutores(as) concebem *certos produtos traduzidos*, e não necessariamente sobre todos(as) os/as tradutores(as) e editores(as) que contemporaneamente atuam no meio editorial brasileiro.

que são tradicionalmente vinculadas ou vinculados à *literary fiction*, ou à ficção literária, como tem apontado Swirski (2005, 2017).

No Brasil, são necessárias, ainda, pesquisas de natureza quantitativa que envolvam a correlação entre variados gêneros literários e o seu consumo/leitura por leitores com faixas de renda diferentes e com níveis distintos de escolaridade, o que poderá trazer a lume informações preciosas sobre o *habitus* de leitura literária dos brasileiros e para este tipo de pesquisa que desenvolvemos no campo dos Estudos da Tradução. Além disso, pesquisas de natureza etnográfica que possam avaliar, no Brasil, as crenças e pressupostos de tradutores(as) e editores(as) acerca das relações entre representação da variação linguística, obras literárias traduzidas de diferentes capitais estético-simbólicos e diferentes leitorados, poderão trazer uma contribuição significativa para a compreensão dos limites dessas possíveis projeções. Pesquisas dessa natureza podem ajudar a ampliar nosso conhecimento acerca das relações que se possam estabelecer entre o maior ou menor favorecimento à representação da variação linguística em textos literários traduzidos marcados por capitais estético-simbólicos distintos.

Referências

ALANGARI, M.; JAWORSKA, S.; LAWS, J. Who's afraid of phrasal verbs? The use of phrasal verbs in expert academic writing in the discipline of linguistics. **Journal of English for Academic Purposes**, v. 43, 2020. p.1-13.

AMORIM, L. M. A variação linguística em traduções de “alta literatura” e de *best-sellers* de ficção popular. **Tradterm**, 31. 2018a. p. 136-163. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/150088>. Acesso em: 03 mar. 2019.

AMORIM, L. M. Contrastando marcas de oralidade em traduções de “alta literatura” e de “*best-sellers* de ficção popular”: Ernest Hemingway e Agatha Christie. **Belas Infiéis**, v. 7, n. 1, 2018b. p. 59-90. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfiéis/article/view/12460>. Acesso em: 05 mai. 2019.

ANDERS, L. Novels, Novelizations and Tie-ins, Oh My: witness for the prosecution. In: BRIN, D.; STOVER, M. W. (Eds.) **Star Wars on Trial**: science

fiction and fantasy writers debate the most popular science fictions films of all time. Dallas: Benbella Books, 2006. *E-book*. p. 194-212.

BAGNO, M. **Dicionário crítico de sociolinguística**. São Paulo: Parábola, 2017.

BAGNO, M. Norma linguística, hibridismo e tradução. **Traduzires**, v.1, n.1, p.19-32, 2012. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/traduzires/article/view/20891>. Acesso em: 25 jan. 2017.

BOURDIEU, P. **A distinção: crítica social do julgamento**. 2. ed. Tradução Daniela Kern e Guilherme Teixeira. Porto Alegre: Zouk, 2017.

BOURDIEU, P. **A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos**. 3. ed. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. Porto Alegre: Zouk, 2015.

BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. Tradução Sergio Miceli *et al.* 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BOURDIEU, P. Esboço da teoria da prática. In: ORTIZ, Renato (Org.). **Pierre Bourdieu/Sociologia**. Coleção Grandes Cientistas Sociais. Tradução Paula Monteiro. São Paulo: Ática, 1983.

BRITTO, P. H. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BRYSSON, B. “Anything But Heavy Metal”: Symbolic Exclusion and Musical Dislikes. **American Sociological Review**, v. 61, n.5, 1996. p. 884-899.

BUTLER, A. Philip K. Dick, Do Androids Dream of Electric Sheep? In: JOHNSON, D. (Ed.) **The Popular & the Canonical: Debating Twentieth-Century Literature 1940-2000**. London: Routledge; Open University, 2005.

CALLOU, D; SILVA, G. M. O. O uso do artigo definido em contextos específicos. In: HORA, D. da (Org.). **Diversidade linguística no Brasil**. João Pessoa: Ideia, 1997. p. 11- 27.

CAMPOS, P. H. F.; LIMA, R. C. P. Capital simbólico, representações sociais, grupos e o campo do reconhecimento. **Cadernos de Pesquisa**, v. 48, n.167, p.100-127, 2018. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cp/v48n167/1980-5314-cp-48-167-100.pdf> . Acesso em: nov. 2020.



CHRISTIE, A. **Cai o pano**. Tradução Bruno Alexander. Porto Alegre: L&PM, 2015.

CHRISTIE, A. **Assassinato no Expresso Oriente**. Tradução Petrucia Finkler. Porto Alegre, L&PM, 2014a.

CHRISTIE, A. **Um punhado de centeio**. Tradução Alexandre Boide. Porto Alegre: L&PM, 2014b.

CHRISTIE, A. **Morte na praia**. Tradução R. Breunig. Porto Alegre: L&PM, 2013.

COULANGEON, P. **Sociologia das práticas culturais**. Tradução Constancia Egrejas. São Paulo: Edições Sesc, 2014.

COULANGEON, P. Les métamorphoses de la distinction. [Entrevista cedida a] Ugo Palheta. **Contretemps**, 24/09/2011. Disponível em: <https://www.contretemps.eu/les-metamorphoses-de-la-distinction-entretien-avec-philippe-coulangeon/>. Acesso em: 10 fev. 2020.

COULANGEON, P.; LEMEL, Y. Is 'distinction' really outdated? Questioning the meaning of the omnivorization of musical taste in contemporary France. **Poetics**, v.35, 2007. p. 93-111.

DENNING, T. **Star Wars: Provação**. Tradução Alexandre Mandarino. São Paulo: Aleph, 2015.

DENNING, T. **Crucible: Star Wars Legends**. New York: Del Rey/Ballantine Books, 2013. E-book.

DICK, P. K. **Androides sonham com ovelhas elétricas?** Tradução Ronaldo Bressane. São Paulo: Aleph, 2017.

DICK, P. K. **Do Androids Dream of Electric Sheep?** New York: Del Rey, 1996. E-book.

GLEVAREC, H.; PINET, M. De la distinction à la diversité culturelle. Éclectismes qualitatifs, reconnaissance culturelle et jugement d'amateur. **L'Année sociologique**, v. 63, 2013. p. e1-e34.

GOMES, C. A. **Novos rumos para o ensino médio**: Brasil em perspectiva. Brasília: Unesco, 1998. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/ue000307.pdf>. Acesso em: 30 jan 2020.

GRISHAM, J. **O manipulador**. Tradução Maira Parula. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

GUPTA, S. On Mapping Genre: Literary Fiction/Genre Fiction and Globalization Processes. In: HABJAN, J.; IMLINGER, F. (Eds.) **Globalizing Literary Genres: Literature, History, Modernity**. New York: Routledge, 2016.

HEMINGWAY, E. **Contos**: volume 2. 5. ed. Tradução José J. Veiga. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015a.

HEMINGWAY, E. **Do outro lado do rio, entre as árvores**. 9. ed. Tradução José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro, 2015b.

HEMINGWAY, E. **O sol também se levanta**. 10. ed. Tradução Berenice Xavier. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015c.

HEMINGWAY, E. **Por quem os sinos dobram**. 11. ed. Tradução Luís Peazê. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

JAMES, E.; MENDLESOHN, F. (Eds.). **The Cambridge Companion to Science Fiction**. New York: Cambridge University Press, 2003.

LIZARDO, O.; SKILES, S. After omnivorousness is Bourdieu still relevant? In: HANQUINET, L.; SAVAGE, M. (Ed). **Routledge International Handbook of the Sociology of Art and Culture**. New York: Routledge, 2016.

LUCCHESI, D. **Língua e sociedade partidas**: a polarização sociolinguística do Brasil. São Paulo: Contexto, 2015.

PETERSON, R.; KERN, R. Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore. **American Sociological Review**, v. 61, n. 5, 1996. p. 900-907.

PETERSON, R. Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore. **Poetics**, v. 21, n. 4, 1992. p. 243-258.

PRETI, D. (Org.). **O discurso oral culto**. 2. ed. São Paulo: Humanitas, 1999.



ROTH, P. **Indignação**. Tradução Jório Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SWIRSKI, P.; VANHANEN, T. E. (Eds.) **When Highbrow Meets Lowbrow Popular Culture and the Rise of Nobrow**. New York: Palgrave Macmillan, 2017.

SWIRSKI, P. **From Lowbrow to Nobrow**. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2005.

TOURY, G. **Descriptive Translation Studies and beyond**. Revised edition. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2012.

WRIGHT, D. Cultural Capital and the Literary Field. **Cultural Trends**, v.15, n.2-3, 2006. p. 123-139.

Resumo

Neste artigo desenvolve-se uma reflexão em torno de duas questões de pesquisa: a) Seria possível observar, com base em análises empírico-descritivas, a existência de correlações entre os diferentes níveis de consagração, ou seja, de capital estético-simbólico, atribuídos às obras literárias e aos seus autores, e a (maior ou menor) frequência de marcas de oralidade, como forma de representação da variação linguística, nos diálogos ficcionais em obras traduzidas? b) Seria possível supor que tradutores e editores possam projetar prováveis públicos leitores, para certas obras literárias, e que isso poderia exercer alguma influência no modo como essas obras são traduzidas do ponto de vista da representação da variação linguística nos diálogos ficcionais? Este artigo apresenta resultados de uma pesquisa, em andamento, que busca responder a essas questões. Para tanto, este trabalho analisa, de forma qualitativa e quantitativa (com o emprego do *software* Wordsmith Tools-versão 7), as ocorrências de marcas de oralidade diafásicas nos diálogos ficcionais de duas obras traduzidas da literatura de ficção científica às quais se atribuem níveis diferentes de capital estético-simbólico: o cult *Androides sonham com ovelhas elétricas?*, de Philip K. Dick (2017), e o *spin-off* *Star Wars: Provação*, de Troy Denning (2015), ambas

publicadas pela editora Aleph (especializada em ficção científica), e traduzidas, respectivamente, por Ronaldo Bressane e Alexandre Mandarino.

Palavras-chave: Tradução; Capital simbólico; *Best-sellers*; Ficção científica; Marcas de oralidade; Público leitor.

Abstract

This paper proposes a reflection based on two research questions: a) Would it be possible to observe, by resorting to an empirical-descriptive analysis, the existence of correlations between different levels of consecration or aesthetic-symbolic capital, ascribed to literary works and their authors, and the (greater or lesser) frequency of orality markers by way of representing linguistic variation in fictional dialogues in translated fiction? b) Could we consider that both translators and publishing editors may project likely target-audiences for certain literary works and that such projection may have some influence on the way in which these works might be translated in regard to the representation of linguistic variation in fictional dialogues? This paper presents results of an ongoing research that seeks to answer these questions by analyzing, both qualitatively and quantitatively (by means of Wordsmith Tools 7), the occurrences of orality markers (diaphasic variation) in fictional dialogues of two science fiction novels to which distinct levels of aesthetic-symbolic capital have been ascribed: the cult fiction *Androides sonham com ovelhas elétricas?*, by Philip K. Dick (2017), and the spin-off *Star Wars: Provação*, by Troy Denning (2015), both published by Aleph in Brazil (a science fiction publisher), and translated by Ronaldo Bressane and Alexandre Mandarino, respectively.

Keywords: Translation; Symbolic capital; Best-sellers; Science fiction; Orality markers; Target-audience.