

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

**ORALIDADE NA TRADUÇÃO DE *LOOKING FOR ALASKA* DE JOHN GREEN**

**LAURA BAIOTTO LOUZADA**

**Brasília  
Dezembro, 2019**

**LAURA BAIOTTO LOUZADA**

**ORALIDADE NA TRADUÇÃO DE *LOOKING FOR ALASKA* DE JOHN GREEN**

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

**Brasília  
Dezembro, 2019**

**LAURA BAIOTTO LOUZADA**

**ORALIDADE NA TRADUÇÃO DE *LOOKING FOR ALASKA* DE JOHN GREEN**

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

**BANCA EXAMINADORA**

Orientadora: \_\_\_\_\_

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Válmi Hatje-Faggion

Universidade de Brasília – UnB

Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Instituto de Letras – IL

2º Examinador: \_\_\_\_\_

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Norma Diana Hamilton

Universidade de Brasília – UnB

Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Instituto de Letras – IL

3º Examinador: \_\_\_\_\_

Prof. Guilherme Pereira Rodrigues Borges

Universidade de Brasília – UnB

Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Instituto de Letras – IL

**Brasília  
Dezembro, 2019**

## **AGRADECIMENTOS**

À professora Válmi Hatje-Faggion, por aceitar me orientar e aconselhar na elaboração deste Projeto Final.

Aos meus pais, Magno e Juliana, que mesmo que distantes fisicamente, estiveram sempre ao meu lado, me apoiando em toda esta jornada.

À minha irmã, Beatriz, que é a melhor amiga e irmã que alguém poderia ter a sorte de ter, por me ouvir e acalmar.

À toda a minha família que sempre contribuiu para minha formação desde o momento em que cheguei nesse mundo.

Aos meus amigos da graduação que compartilharam esse momento comigo.

Aos demais mestres da universidade, por dividirem comigo seus conhecimentos e auxiliarem na minha formação.

## RESUMO

O objetivo deste Projeto Final do curso de graduação em Letras - Tradução - Inglês é propor a tradução dos primeiros três capítulos da obra *Looking for Alaska* do norte-americano John Green para o português do Brasil, abordando as estratégias de tradução escolhidas durante o processo tradutório, especialmente com relação aos registros de oralidade, o tabuísmo e à tradução de diálogos. Para tanto, são utilizados como aporte teórico os conceitos propostos por Paulo Henriques Britto (2012), Mona Baker (1992) e Anthony Pym (2000). Além disso, a fim de descrever e compreender como a obra funciona na língua de partida e na de chegada, adota-se a teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar (1990) e Gideon Toury (1995), bem como o esquema de tradução literária proposto por José Lambert e Hendrik Van Gorp (1985).

**Palavras-Chave:** Oralidade. Tradução literária. John Green. Literatura *young adult*. *Looking for Alaska*.

## ABSTRACT

The purpose of this Final Project for the Letras - Tradução - Inglês undergraduate course is to propose a translation into Brazilian Portuguese of the first three chapters of the work *Looking for Alaska* by the American author John Green addressing the translation strategies chosen during the translational process, especially those related to orality, taboo, and dialogue translation. Therefore, the theoretical concepts used are those proposed by Paulo Henriques Britto (2012), Mona Baker (1992) and Anthony Pym (2000). In addition, in order to describe and understand how Green's work functions in the source and target language systems, one will consider the polysystem theory by Itamar Even-Zohar (1990) and Gideon Toury (1995) as well as the literary translation scheme proposed by José Lambert and Hendrik Van Gorp (1985).

**Keywords:** Orality. Literary Translation. John Green. Young-adult literature. *Looking for Alaska*.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	8
<b>1. CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS</b>	10
1.1 Literatura <i>young adults</i>	10
1.2 Tradução literária	10
1.3 Teoria dos polissistemas	11
1.4 O esquema descritivo de Lambert e Van Gorp	12
1.5 Tradução adequada ou aceitável	12
1.6 Oralidade na tradução	13
<b>2. O PROCESSO TRADUTÓRIO</b>	17
2.1 John Green e a literatura <i>young adult</i>	17
2.2 <i>Looking for Alaska</i> : dados da obra	18
2.3 <i>Looking for Alaska</i> : resumo	18
2.4 O modelo teórico-metodológico de Lambert e Van Gorp	19
2.4.1 Dados preliminares	19
2.4.2 Estágio macrotextual	22
2.4.3 Estágio microtextual	22
2.4.3.1 Tradução e análise descritiva - Exemplos comentados	23
2.4.4 Contexto sistêmico	45
<b>3. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	47
<b>REFERÊNCIAS</b>	48

## INTRODUÇÃO

A obra *Looking for Alaska* é um romance de literatura *young adult* do autor norte-americano John Green, originalmente publicado pela editora Dutton Juvenile em Boston, em 2005. A obra é o primeiro romance do autor. A edição da obra adotada neste Projeto Final foi a publicada em Londres pela Harper Collins Publishers, em 2015.

O romance, narrado em primeira pessoa, é a história de um jovem introvertido, Miles Halter, que tem como *hobby* memorizar as últimas palavras de personalidades célebres. A fim de encontrar “O Grande Talvez” presente nas últimas palavras do poeta francês François Rabelais, Miles vai estudar em um colégio interno, onde faz amigos e amadurece. A obra lida com temas como luto, depressão, suicídio, amadurecimento e esperança.

Em 2010, a obra *Looking for Alaska* foi traduzida por Rodrigo Neves no Brasil pela primeira vez, com o título “Quem é você, Alasca?”, e publicada pela Editora WMF Martins Fontes em São Paulo. Em 2014, uma nova edição da obra foi publicada pela Editora Intrínseca, com a tradução de Edmundo Barreiros. Em 2019, a obra foi adaptada para a televisão, como minissérie, pelo serviço de *streaming HULU*, sob o título *Looking for Alaska*.

Após o lançamento de *Looking for Alaska* e dos romances juvenis seguintes — *An Abundance of Katherines*, *Paper Towns* e *The Fault in Our Stars* —, que se tornaram *bestsellers* nos Estados Unidos, Green foi incluído na lista de “100 pessoas mais influentes do mundo” da *Times Magazine*<sup>1</sup>. Além disso, o jornalista A. J. Jacobs, do *The New York Times*, cunhou o termo *GreenLit* — em referência a John Green — para a literatura que abrange histórias realistas contadas por um narrador jovem, engraçado e autoconsciente. Segundo Jacobs, esses romances costumam conter diálogos inteligentes, figuras de autoridade imperfeitas, bebedeiras ocasionais e uma, ou mais, reviravoltas dolorosas.<sup>2</sup>

Neste Projeto Final, o objetivo é apresentar a minha tradução de quarenta laudas e realizar uma discussão teórica-prática a fim de se examinar o processo tradutório e as estratégias usadas na tradução para resolver as questões encontradas na tradução de diálogos, da oralidade e do tabuísmo nas laudas selecionadas.

---

<sup>1</sup> "John Green | TIME.com". Time Magazine. 2014. Disponível em <<https://time.com/70799/john-green-2014-time-100/>>. Acesso em: outubro de 2019

<sup>2</sup> “Uneven Field”, 2013 . Disponível em <<https://www.nytimes.com/2013/05/12/books/review/winger-by-andrew-smith.html>>. Acesso em: outubro de 2019



Como ponto de partida, objetivando respaldar a análise do processo tradutório do texto de partida, utiliza-se o esquema de descrição de traduções literárias desenvolvido por José Lambert e Hendrik Van Gorp (1985).

Os capítulos escolhidos para a minha tradução foram os seguintes: *one hundred thirty-six days before*, *one hundred twenty-eight days before*, *one hundred twenty-seven days before* e *one hundred twenty-six days before*, que compreendem as primeiras trinta e sete páginas da obra. Esses capítulos foram escolhidos por serem os capítulos iniciais e conterem bastantes diálogos e a apresentação dos personagens principais.

Escolhi esta obra, pois é uma das obras que marcaram a minha adolescência e lembro que me senti muito próxima dos personagens ao lê-la, porque eles eram jovens confusos assim como eu era naquela época. Após reler o livro, observei algumas marcas de oralidade na fala dos personagens, além de alguns elementos culturalmente específicos, algo que não havia me atentado nas leituras anteriores. Por consequência, propus-me a fazer uma análise e tradução dessas características apoiando-me nos estudos de teóricos da tradução.

Dessa forma, este Projeto Final é composto da Introdução, do Capítulo 1, em que serão apresentadas as questões teóricas relacionadas aos Estudos da Tradução; do Capítulo 2, em que se discorre brevemente a relação do autor com a adolescência e jovens leitores; do Capítulo 3, que abrange a fundamentação teórica empregada como base no processo tradutório e subsequente descrição e análise; e, por fim, das Considerações finais.

## 1. CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS

Neste capítulo são apresentadas considerações teóricas que respaldam o processo tradutório em *Looking for Alaska*. Dessa forma, são mencionados teóricos como Paulo Henriques Britto (2012), Itamar Even-Zohar (1995), José Lambert e Hendrik Van Gorp (1985) Gideon Toury (1995), Anthony Pym (2000) e Mona Baker (1992). É discutida a noção de literatura e literatura traduzida como sistema, a oralidade, o tabuísmo e tradução literária.

### 1.1 Literatura *young adults*

A literatura *young adult* é um fenômeno relativamente novo, uma vez que, antes do século XX, não se entendia pessoas com idades entre doze e dezoito anos como *young adults*, ou jovens adultos. Essa literatura tem seu início em 1967 com a obra *The Outsiders* da autora norte-americana S. E. Hinton. Antes da publicação desse romance, as obras publicadas não tinham os jovens como público-alvo.

Segundo Jim McCarthy, vice-presidente da *Dystel & Goderich Literary Management*, a literatura *young adult* não é facilmente definida por termos técnicos e o único consenso entre estudiosos é que se trata de uma literatura sobre jovens, destinada ao público juvenil, que existe para preencher o espaço entre literatura infantil e literatura adulta<sup>3</sup>. Além disso, essa literatura pode abarcar os mais variados subgêneros, desde romance até suspense e ficção científica.

### 1.2 Tradução literária

Ao propor sua teoria da comunicação, em 1978, Roman Jakobson estabeleceu seis diferentes funções da linguagem: função referencial ou denotativa, função emotiva ou expressiva, função conativa ou apelativa, função fática, função metalinguística e função poética. Essa última, a função poética, foi a adotada pelo autor Paulo Henriques Britto (2012), para definir o que seria o texto literário: “o texto em que predomina essa função, ou seja, aquele em que a ênfase recai no próprio texto, e não nos outros componentes da situação de comunicação”. Dessa forma, segundo Britto, o texto literário é um objeto estético cuja principal razão de ser é ele próprio.

A tradução, de acordo com Britto (2012), deve ter como função a criação de um texto T1 que substitua um texto T, permitindo assim que pessoas que não leem o idioma T, possam

---

<sup>3</sup> "I don't know that there's a real technical definition of what Y.A. is. Essentially, it's just literature for and about teens, there to bridge the gap between children's and adult's books."

ler o texto T1. Portanto, deve existir uma relação de correspondência entre T e T1, para que a leitura de T1 seja considerada como correspondente a uma leitura de T e o leitor de T1 possa dizer que leu T.

A fim de criar essa relação de correspondência, não é ideal limitar-se ao plano do significado. O estilo do texto de partida deve ser, de algum modo, imitado no texto de chegada, o que implica na recriação de várias características do plano do significante, como: sintaxe, registro linguístico (grau de formalidade/coloquialidade da linguagem), dentre outros aspectos.

### 1.3 Teoria dos polissistemas

Desenvolvida por Itamar Even-Zohar (1978), a Teoria dos Polissistemas funciona como meio de lidar com a dinamicidade e heterogeneidade presentes em dada cultura. O termo “polissistema” indica, assim, uma relação entre diferentes sistemas em constante renovação e mudança. “Sistema”, por sua vez, abarca a necessidade de que um contexto mais amplo deve ser levado em consideração. Assim, o conceito de “literatura” dentro desta teoria se dá não mais como algo de criação espontânea e livre de influências, mas como produto de uma relação extralinguística complexa (política, religião, governo etc.). Nesse polissistema literário, há dois tipos de tensões, consideradas universais e necessárias para a constante reestruturação do polissistema: objetos *canonizados* e *não canonizados* e modelos *primários* e *secundários*. São considerados *canonizados* as normas ou obras que se encontram no centro de uma cultura e são preservados e reverenciados pela comunidade, enquanto objetos *não-canonizados* são repelidos pelos círculos dominantes e geralmente esquecidos a curto prazo. Modelos *primários* são considerados inovadores, que incluem novos elementos e resultam em produtos menos previsíveis, enquanto modelos *secundários* são conservadores, resultando em produtos mais previsíveis e “abominando” mudanças.

Como a referida teoria de Even-Zohar (1978) compreende a heterogeneidade da cultura, ela abrange todos os objetos taxados como “não-literários”, como a literatura das massas e a literatura traduzida. Em consonância com o restante da teoria, a literatura traduzida também é cercada por relações dinâmicas de poder que inevitavelmente interferirão em seu método, meio de publicação e recepção. Por sua vez, tais relações de poder apresentam-se como dominantes ou periféricas, hegemônicas ou não hegemônicas, levando em conta o poder político e cultural que um polissistema exerce no outro. Assim, a relação entre o polissistema literário brasileiro e o polissistema literário norte-americano, por exemplo, se dá de um poder hegemônico (norte-americano) com um não hegemônico (brasileiro). Tal relação afetará a posição da tradução no

polissistema, podendo ser uma posição primária (em um polissistema periférico, não hegemônico, em que a literatura é nova ou está passando por transformações) ou secundária (em um polissistema central, hegemônico, em que a literatura se encontra estabelecida), fazendo com que elas sejam inclinadas a serem aceitáveis (direcionada ao receptor, mais comum em polissistemas hegemônicos) ou adequadas (direcionada à fonte, mais comum em polissistemas não hegemônicos).

#### **1.4 O esquema descritivo de Lambert e Van Gorp**

Na perspectiva da teoria dos polissistemas, o esquema descritivo apresentado por José Lambert e Hendrik Van Gorp (1985) propõe um modelo sistemático a ser seguido no estudo de traduções literárias. Esse esquema proporciona a descrição e a investigação, em quatro estágios, dos textos a serem analisados e considera aspectos de como a tradução foi produzida e de que forma ela foi recebida pelo público no sistema de chegada.

Lambert e Hendrik Van Gorp (1985) dividem esse esquema em quatro estágios: dados preliminares; macroestrutura, microestrutura e contexto sistêmico. O estágio dos dados preliminares abarca informações sobre a edição publicada da obra: capas, nome da editora, coleção, o nome do autor/do tradutor e o título do texto de partida e informações sobre paratextos: introduções, prefácios, entre outros. O estágio macroestrutural, analisa a estrutura da obra que rege o texto traduzido como um todo: a divisão do texto (em capítulos, parágrafos, seções). O estágio microestrutural aborda a estrutura interna do texto: aspectos gramaticais, fonéticos, a seleção léxica e vocabular, etc. O contexto sistêmico investiga relações intertextuais (outras traduções e reescrituras) e relações intersistêmicas.

#### **1.5 Tradução adequada ou aceitável**

Gideon Toury (1995), fundamentando-se na teoria dos polissistemas, trouxe contribuições para a área dos *Descriptive Translation Studies* (Estudos Descritivos de Tradução) Um importante conceito estabelecido por Toury (1995: 54-55) é o conceito de normas. Segundo o autor, essas normas seriam

a tradução de valores ou ideias gerais compartilhadas pela comunidade, — acerca do que é certo e errado, adequado e inadequado — em instruções de

desempenho apropriadas e aplicadas em situações particulares.<sup>4</sup> (TOURY, Gideon, 1995, p. 55, tradução nossa).

Dessa forma, para Toury (1995:58) as normas funcionam na tradução como padrões de comportamento observados durante o processo tradutório. O autor estabelece a possibilidade de identificação das normas predominantes de determinada cultura por meio da análise dos textos traduzidos e das declarações feitas pelo tradutor. Assim, Toury (1995:58) aponta três normas na tradução: as normas preliminares, as normas iniciais e as normas operacionais.

As normas iniciais compreendem a escolha que o tradutor faz entre seguir as normas do texto de partida ou as normas da cultura de chegada e como as normas escolhidas influenciam todas as decisões tradutórias subsequentes. Se o tradutor escolhe aderir às normas da cultura de partida a tradução é definida como adequada, caso faça o contrário e opte por aderir às normas da cultura de chegada, a tradução é entendida como aceitável.

## 1.6 Oralidade na tradução

Anthony Pym (2000:4) destaca que elementos que marcam uma variedade no texto, como a oralidade e as diferentes variações linguísticas proporcionadas por elas, devem ser traduzidos:

A única coisa a ser processada é a variação, a alteração sintagmática de distância, o desvio em relação à norma. Se essas mudanças podem ser feitas, como é geralmente o caso, então os marcadores podem ser considerados como tendo sido traduzidos, e nenhuma reclamação deve acontecer.

Ou seja, para Pym (2000:2), não é necessária uma tradução de um para um, a tradução deveria conter a representação daquilo que foi apresentado no texto de partida. Portanto, se isso for feito, a tarefa do tradutor está completa. Segundo o autor, ao fazer a tradução de linguagem oral, deve-se atentar à diferença entre paródia e autenticidade. A paródia seria a representação funcional de uma variedade linguística por meio de elementos estereotipados, e a autenticidade é o contrário disso:

É a multiplicação de variações linguísticas além de qualquer coisa que a imaginação popular possa identificar, de tal modo que a variedade é representada em tais detalhes, com uma vasta gama de características finamente equilibradas e acentuadas, léxico e sintaxe levemente locais não-padrão, que o resultado linguístico certamente deve ser o verdadeiro, pois ultrapassa os limites do que qualquer analista pode identificar como as características fixas de uma variedade.

---

<sup>4</sup> "the translation of general values or ideas shared by a community- as to what is right and wrong, adequate and inadequate- into performance instructions appropriate for and applicable to particular situations"

Nesse sentido, Pym (2000) cita o exemplo do caso de *Huckleberry Finn*, em que em alguns momentos a presença de linguagem oral é uma paródia do dialeto do negro americano. Por isso, é essencial saber identificar as diferenças entre paródia e autenticidade.

Paulo Henriques Britto (2012), salienta que para diferenciar as características do idioma e do estilo próprio do autor, o tradutor deve exercer seu senso de medida e seguir o pressuposto de Benjamin, qual seja o de traduzir o marcado pelo marcado, o não marcado pelo não marcado (Henri Meschonnic, *Pour la poétique II*, p. 343). Marcado e não marcado podem ser entendidos, respectivamente, como “desviante” e “padrão”. Em outras palavras, a todos aqueles elementos do texto de partida que um leitor nativo consideraria convencionais e normais devem corresponder, na tradução, elementos encarados de modo similar pelos leitores da língua de chegada. Por outro lado, toda vez que o autor do original emprega algum, recurso inusitado, destoante, desviante, que chama a atenção do leitor — é o que chamamos de “marcado” — cabe ao tradutor utilizar, na tradução, algum elemento que cause no leitor nativo da língua de chegada grau de estranhamento similar, que a passagem original provocaria no leitor da língua de partida. Não cabe ao tradutor criar estranhezas onde tudo é familiar, tampouco simplificar e normalizar o que, no original, nada tem de simples ou de convencional.

Além disso, Britto (2012) estabelece uma divisão entre as marcas de oralidade, que podem ser fonéticas, morfossintáticas e lexicais. Assim, a fim de atingir o efeito de verossimilhança no texto de chegada, deve-se prezar pelas marcas morfossintáticas, pois essas são as mais eficazes na criação desse efeito. No entanto, para o autor, o efeito de verossimilhança não seria atingido por meio da transcrição de falas reais:

Em outras palavras: a transcrição de uma fala real *não* funcionaria em termos de verossimilhança, por mais paradoxal que isso possa parecer. O trabalho do ficcionista e do tradutor de ficção é criar *artificialmente* — através dos recursos da arte de escrever diálogos — a impressão de que o que se está lendo é a fala real de um personagem. Para que o efeito funcione, o diálogo não deve parecer estranho ao leitor — isto é, não deve se afastar demasiadamente de algumas convenções da linguagem escrita; ao mesmo tempo, como já vimos, não deve se ater demais a elas, a ponto de fazer com que o leitor reaja tal como reagi, na infância, ao me deparar com um *Huckleberry Finn* falando um português tão impecável quanto o de Jânio Quadros (...). Assim, o escritor/tradutor precisa identificar certas marcas textuais que criem esse efeito de verossimilhança, essa impressão de que estamos lendo a fala de uma pessoa. (BRITTO, Paulo Henriques, 2012, p. 87)

As marcas morfossintáticas são mais aconselhadas por Britto (2012) por variarem pouco de uma região a outra do Brasil, se comparadas às peculiaridades fonéticas e lexicais dos diferentes dialetos brasileiros. Além disso, essas marcas tendem perdurar mais do que as marcas lexicais. As gírias, por exemplo seriam efêmeras e muitos dos coloquialismos hoje existentes, não existiam há alguns anos.

A autor também apresenta o sistema *de tempo, modo e aspecto*: o português brasileiro possui dois sistemas de tempo, modo e aspecto, bem diferentes: um para a língua formal e escrita, e outro para a língua informal e falada. Assim, de maneira geral, segundo Britto (2012), poderíamos afirmar que algumas formas verbais sintéticas, como o pretérito mais-que-perfeito e o futuro do presente, tenderiam a ser substituídas na fala por formas analíticas. Por exemplo, o pretérito mais-que-perfeito sintético seria dificilmente encontrado na fala coloquial brasileira. O futuro do presente também seria raramente empregado na fala brasileira. Portanto, Britto (2012) recomenda o uso das formas analíticas em diálogo.

Além disso, Britto (2012, p.96-105) também recomenda outras escolhas a fim de causar o efeito de verossimilhança, tais como sistema de pessoa-número e formas de tratamento, uso do pronome reto na posição de objeto, uso redundante de pronome sujeito, uso da próclise em vez de ênclise, uso de artigo definido antes de nome próprio, uso do nome singular sem artigo em referência genérica, uso do singular para se referir a um par, uso da dupla negativa, uso de “que” após pronome interrogativo e conjunção integrante, uso não canônico de preposições e uso de palavras e expressões gramaticais restritas à fala.

## 1.7 Tabuísmo

Tabuísmo é definido pelo dicionário Priberam da Língua Portuguesa como “palavra ou expressão considerada grosseira, obscena ou ofensiva; palavrão”.

Timothy Jay (1999), afirma que palavrões são palavras que não deveríamos dizer, o que acaba tornando seu uso algo poderoso. Assim, a articulação de um expletivo carrega consigo as normas sociais de identidade de gênero, raça, poder, formalidade, proibição etc.

Jay (1999) também ressalta os diferentes usos dos expletivos, que nem sempre são usados de maneira negativa. Segundo o autor, o uso de expletivos possibilita que falante expresse emoções fortes e/ou cause uma reação emocional na pessoa que os escuta. Dessa forma, o impacto pode ser positivo, no caso de uma piada ou cantada, ou negativo, como em casos de ofensas ou assédio.

Considerando a complexidade semântica e as diferentes aplicações dos expletivos em um texto, a tradução dessas palavras pode ser bastante desafiadora. A fim de lidar com essas dificuldades, fiz uso das estratégias tradutórias de Mona Baker (1992) Baker estabelece oito estratégias para solucionar problemas de não-equivalência no nível da palavra: tradução com o uso de uma palavra mais geral, tradução com o uso uma palavra mais neutra ou menos expressiva, tradução com o uso de substituição cultural, tradução com uso de empréstimo linguístico ou um empréstimo seguido de nota explicativa, tradução com o uso paráfrase com palavras relacionadas, tradução com o uso de paráfrase com palavras não relacionadas, tradução com o uso de omissão e tradução com o uso de ilustração.



## 2. O PROCESSO TRADUTÓRIO

Neste capítulo são apresentadas considerações acerca do processo tradutório das laudas selecionadas da obra *Looking for Alaska* de John Green, publicada nos Estados Unidos, em 2005. Inicialmente são apresentados dados mais gerais dessa obra. Depois são abordadas as escolhas tradutórias e o contexto sistêmico da obra a partir do aporte teórico previamente apresentado.

Neste processo tradutório, fiz também um exame da tradução de *Looking for Alaska* elaborada por Rodrigo Neves, publicada no Brasil pela editora WMF Martins Fontes, em 2014, a partir do esquema apresentado por Lambert e Van-Gorp (1985). Essa leitura detalhada e comparada mostrou-se relevante para compreender algumas escolhas feitas por Neves e que me auxiliaram bastante nas minhas tomadas de decisões.

### 2.1 John Green e a literatura *young adult*

John Green nasceu em Indianápolis, Estados Unidos, no dia 24 de agosto de 1977. Viveu no estado do Alabama, mas passou a maior parte de sua adolescência em Orlando, Flórida. É formado em Literatura e Estudos Religiosos.

Suas obras fazem parte da literatura *young adults* e *bildungsroman*<sup>5</sup> e, por isso, Green sempre é questionado sobre o porquê de escrever sobre e para adolescentes. O autor explica essa escolha afirmando que adultos menosprezam a profundidade emocional dos jovens e que personagens adolescentes dão a ele a oportunidade de articular um tipo de sentimento completamente diferente, pois apesar de serem vistos como cínicos, os jovens não são, pelo contrário, eles realmente procuram vivenciar as suas emoções<sup>6</sup>. Em entrevista à revista *The New Yorker*, John Green explicita esse aspecto:

Amo a intensidade que os adolescentes trazem não só no primeiro amor, mas também na primeira vez que lidam com o luto, pelo menos como se fosse um ser soberano — a primeira vez que você entende por que as pessoas sofrem e se há sentido na vida e se esse sentido é construído ou derivado. Os adolescentes sentem que o que você concluir a partir destas perguntas irá importar. E eles estão completamente certos. Importa para os adultos também, mas nós tiramos muito poder de nós mesmos. Nós não reconhecemos diariamente o quanto isso importa.<sup>7</sup> (Tradução nossa)

<sup>5</sup> Romances que abordam o crescimento moral e psicológico do personagem principal.

<sup>6</sup> GREEN “Teenagers have a reputation for being jaded and cynical, but in fact I find them wondrously lacking in cynicism and wondrously earnest in their un-ironized emotional experience.”

<sup>7</sup> I love the intensity teen-agers bring not just to first love but also to the first time you’re grappling with grief, at least as a sovereign being—the first time you’re taking on why people suffer and whether there’s meaning in life, and whether meaning is constructed or derived. Teen-agers feel that what you conclude about those questions is

Além disso, Green diz se identificar com muitos de seus personagens, como é o caso de Alaska Young, a protagonista de *Looking for Alaska*. Alaska o ajudou a responder perguntas sobre si mesmo e a lidar com os sentimentos de abandono, os desafios de viver com ambiguidades e arrependimentos, ansiedade e depressão. O romance tem um teor autobiográfico, pois John Green, assim como Miles, personagem principal da obra, estudou em um colégio interno. Dessa forma, a obra também descreveria o que o autor foi e escreveu durante esse período de sua vida.

## **2.2 *Looking for Alaska*: dados da obra**

*Looking for Alaska* é o primeiro romance de John Green e foi publicado em março de 2005 pela editora Dutton Juvenile, nos Estados Unidos. A obra foi bem recebida pela crítica especializada, tendo ganhado, em 2006, o prêmio *Michael L. Printz Award* da *American Library Association*.

A obra foi inspirada pelas próprias experiências do autor quando era um estudante do ensino médio.

## **2.3 *Looking for Alaska*: resumo**

A estória é contada pela perspectiva de Miles “Pudge” Halter, o narrador e personagem principal da obra. Pudge é um jovem tímido e sem muitos amigos que tem como *hobby* memorizar as últimas palavras de grandes personalidades da história e, inspirado pelas últimas palavras de François Rebelais, que dissera, enquanto no leito de morte, estar “em busca de um Grande Talvez”, Pudge muda-se da Flórida a fim de começar a estudar em um colégio interno no estado de Alabama nos Estados Unidos.

No Colégio Culver Creek, Pudge faz amigos, como o seu colega de quarto Chip “Colonel” Martin, o inteligente e criativo Takumi Hikohito e a bela e emocionalmente instável Alaska Young, por quem Pudge se apaixona. O livro é dividido no “antes” e “depois” da morte de Alaska em um acidente de carro. No “antes” temos a formação dos personagens e das relações entre eles, as aventuras que vivenciam na escola e as pegadinhas que fazem com o

---

going to *matter*. And they're dead right. It matters for adults, too, but we've almost taken too much power away from ourselves. We don't acknowledge on a daily basis how much it matters.

resto dos alunos. O “depois” lida com a repercussão da morte de Alaska e como ela afetou os personagens.

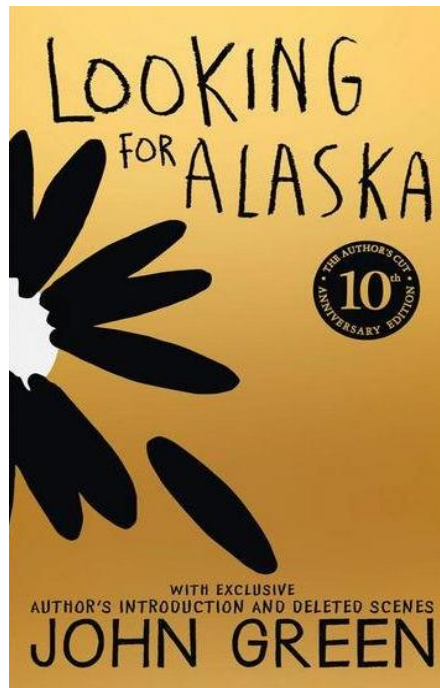
## 2.4 O modelo teórico-metodológico de Lambert e Van Gorp

### 2.4.1 Dados preliminares

Neste primeiro estágio dos dados preliminares, são descritas informações sobre o formato (capas, coleções e paratextos) da edição do texto de partida do romance *Looking for Alaska* e da sua tradução para o português.

A capa da edição do texto de partida *Looking for Alaska*, publicada pela Harper Collins Publishers, em 2015, traz uma sobrecapa removível dourada com ilustração de metade de uma margarida com miolo branco e pétalas pretas, sendo que uma delas encontra-se deslocada do miolo. O título do romance encontra-se na parte superior da sobrecapa e o nome do autor está na extremidade inferior, onde há também a informação de que a edição traz uma introdução do autor e alguns trechos que haviam sido deletados em edições prévias. Além disso, a publicação, por ser uma edição de luxo em comemoração aos dez anos de lançamento, traz um selo comemorativo localizado à direita da ilustração.

**Figura 1: capa da edição comemorativa de 10 anos**



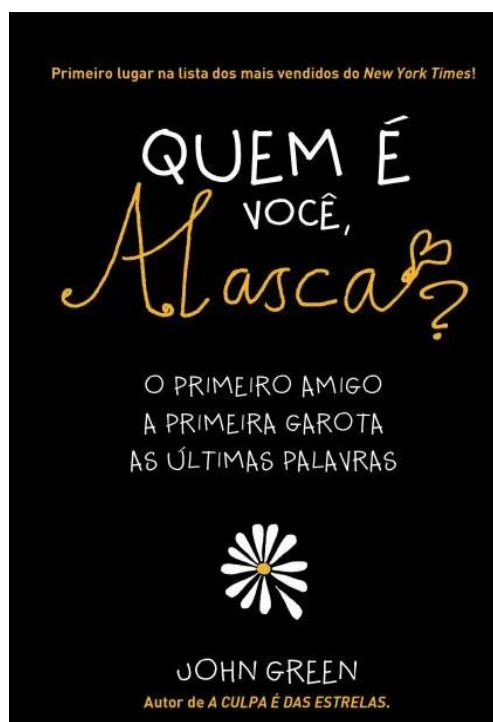
A contracapa traz a outra metade da ilustração da margarida, o código de barras e a citação “*If people were rain, I was a drizzle and she was a hurricane*”. Essa frase é utilizada pelo personagem principal, Miles, para descrever Alaska, personagem que dá o título à obra. Na primeira orelha, há a informação de que o livro foi um *best-seller* do *New York Times*, além de reiterar que essa edição traz um conteúdo exclusivo curado pelo autor. Há também uma repetição da citação previamente mencionada, uma breve sinopse do livro e o preço do livro em libras esterlinas. Na segunda orelha, há a biografia do autor e os créditos do projeto gráfico.

A capa da edição traduzida “Quem é você, Alasca?”, publicada pela Editora WMF Martins Fontes, em 2014, é preta e traz, na parte inferior, uma pequena ilustração de uma margarida com miolo amarelo e pétalas brancas, também com uma das pétalas deslocada do miolo. O título da publicação encontra-se na parte superior da capa, abaixo de uma frase informando que o livro alcançou o primeiro lugar na lista dos mais vendidos pelo New York Times. Abaixo do título há o seguinte subtítulo:

O PRIMEIRO AMIGO  
A PRIMEIRA GAROTA  
AS ÚLTIMAS PALAVRAS

Esse fragmento, que pode ser considerado um subtítulo explicativo, adianta ao leitor características presentes na obra.

**Figura 2: capa da tradução publicada**



A contracapa traz um desenho de um coração em chamas envolto em um ramo com espinhos, a citação “... se as pessoas fossem chuva, eu seria garoa e ela, um furacão”, — citação também presente na contracapa da edição escolhida do texto original —, uma sinopse do livro e o código de barras. Na primeira orelha do livro, há uma breve biografia do autor, os créditos do projeto gráfico e informações sobre as redes sociais da editora. Na segunda orelha, há uma lista de outras obras publicadas pela editora.

### Os paratextos

O texto de partida apresenta uma introdução escrita pelo próprio autor, John Green, em que ele afirma que escrever uma introdução de um livro que foi publicado há dez anos é um “negócio engraçado”<sup>8</sup> Posteriormente, Green afirma que autores são notoriamente ruins em avaliar o seu próprio trabalho, portanto, ele seria a pessoa mais desqualificada para introduzir essa obra. Apesar dessas considerações, o autor descreve o processo criativo da obra e a subsequente publicação da mesma.

Há mais alguns paratextos ao fim da obra como os Agradecimentos e um pequeno texto do autor intitulado “*some last words on last words*”. Nesse pequeno texto, Green explica como continua a aprender novas últimas palavras desde que a obra *Looking for Alaska* foi publicada e conta como seu fascínio por essas frases começou, com as últimas palavras de John Adams e Thomas Jefferson.<sup>9</sup>

Além disso, como trata-se de uma edição comemorativa, há paratextos extras publicados exclusivamente nessa edição: a seção “*deleted scenes*”, com trechos que ficaram fora da edição final do romance; a seção ““*Before & After’ counting Alaska’s days*”, que descreve a escolha dos dias em que o enredo transcorre; a seção “*Q&A with John Green*”, uma seção de perguntas e respostas; e por fim o texto “*Alaska, ten years later: a literary retrospective*”, um texto do colunista e crítico literário Michael Cart em que ele elogia a obra e enfatiza sua importância e qualidade.

Nesse texto, Cart enfatiza como a publicação de *Looking for Alaska* foi decisiva para que John Green se tornasse instantaneamente um fenômeno da literatura infanto-juvenil. O

---

<sup>8</sup> “It is a funny business, to introduce a book you published ten years ago. In some ways, I am the least qualified person to write this- for one thing, authors are notoriously poor when it comes to assessing their own work (...). For another, I last read *Looking for Alaska* in January, 2005, so among almost everyone who has ever read my book, my memories are the most distant.”

<sup>9</sup> “My interest in last words began as a child when I learned the final words of John Adams and Thomas Jefferson, respectively the second and third presidents of the United States.”

jornalista ainda destaca quão relevante foi a vitória de Green no *Michael L. Printz Award*, o prêmio de maior prestígio dentro da área de literatura infanto-juvenil, que é raramente dado a autores iniciantes.<sup>10</sup>

A tradução publicada apresenta apenas dois paratextos, sendo eles uma seção de agradecimentos e o texto “últimas palavras sobre últimas palavras” de John Green.

#### 2.4.2 Estágio macrotextual

A obra está dividida em capítulos que remetem às entradas em um diário. Essas “entradas” funcionam como uma contagem regressiva para o clímax do enredo e os títulos dessas entradas são sempre compostos por letras minúsculas. Antes da chegada do clímax, o título das entradas é composto pelo número de dias mais a palavra “*before*” (“antes”, na tradução publicada no Brasil). Dessa forma, os primeiros três capítulos da obra são intitulados: “*one hundred thirty-six days before*”, “*one hundred twenty-eight days before*” e “*one hundred twenty-seven days before*”. Após a revelação do clímax, os títulos passam a ser compostos pelo número de dias mais a palavra “*after*” (“depois”, na tradução publicada no Brasil). Assim, os capítulos finais da obra são: “*one hundred nineteen days after*”, “*one hundred twenty-two days after*” e “*one hundred thirty-six days after*”. Tanto o texto de partida quanto a tradução estão divididos em cinquenta e nove capítulos.

O excerto analisado encontra-se entre as páginas cinco a trinta e sete, no texto de partida, e entre as páginas três a vinte e nove, na tradução publicada. As duas publicações estão dispostas em 200 parágrafos e em três capítulos.

#### 2.4.3 Estágio microtextual

No nível microestrutural, o texto de partida é uma narrativa em prosa, narrada pelo personagem principal da história, o estudante Miles Halter. O discurso indireto narrado por Miles não é carregado de excesso de formalidade, mas também não desvia demasiadamente da

---

<sup>10</sup> “With the publication of his brilliant first novel *Looking for Alaska*, author John Green hit the ground running, becoming, virtually overnight, a literary phenomenon to be reckoned with. Consider that *Alaska* was not only greeted with universal praise by the critics, but also went on to win the Michael L. Printz Award, presented annually by ALA’s Young Adult Library Services Association to the author of the best YA book of the year, “best” being defined solely in terms of literary merit. To place *Alaska* in this context, it’s important to note that the Printz is the most prestigious award in the entire field of young adult literature and is only rarely presented to a first novelist.

norma padrão. Esse desvio acontece, no entanto, com certa frequência nos diálogos, em que são observados o uso de gírias, xingamentos, a reprodução de variações linguísticas regionais e sociais, etc.

No texto de chegada, publicado no Brasil, a linguagem dos discursos indiretos, mantém esse equilíbrio entre formal e casual. Os diálogos procuram manter as marcas de oralidade presentes no texto de partida e isso é muitas vezes proporcionado por meio do emprego de “expressões equivalentes” às expressões usadas no texto de partida, usando gírias que visam causar o mesmo efeito causado pelo texto em inglês.

#### 2.4.3.1 Tradução e análise descritiva - Exemplos comentados

Nesta seção são apresentados exemplos descritos e comentados das laudas traduzidas para o Projeto Final.

Ao realizar a tradução dessas laudas, deparei-me com mais dificuldades do que imaginara ao iniciar meu processo tradutório. A maior parte delas deve-se aos diálogos carregados de oralidade, contendo gírias e xingamentos, e à existência de termos e linguajares culturalmente específicos.

No Exemplo 1, a seguir, ocorre a caracterização de dois diferentes grupos de alunos que estudavam com o personagem principal, Miles, em sua antiga escola. O personagem faz uso da expressão *ragtag bunch of drama people* para classificar os alunos que fazem parte do grupo de teatro da escola e *English geeks* para descrever os alunos que tinham grande afinidade com inglês. Segundo o dicionário *Merriam-Webster*, *ragtag* é empregado como sinônimo para os termos *ragged* ou *unkempt*. Esses vocábulos podem ser traduzidos, respectivamente, para o português como irregular, ou esfarrapado, e pouco cuidado, ou mal-arranjado.

#### Exemplo 1:

Texto de partida	Minha tradução
The week before I left my family and Florida and the rest of my minor life to go to boarding school in Alabama, my mother insisted on throwing me a going-away party. To	Uma semana antes de eu deixar minha família, a Flórida e o resto da minha vida insignificante para ir para um colégio interno no Alabama, minha mãe insistiu em me

<p>say that I had low expectations would be to underestimate the matter dramatically.</p> <p>Although I was more or less forced to invite all my “school friends”, i.e. the <b>ragtag bunch of drama people</b> and <b>English geeks</b> I sat with by social necessity in the cavernous cafeteria of my public school, I knew they wouldn’t come.</p> <p>Still, my mother persevered, awash in the delusion that I had kept my popularity secret from her all these years. She cooked a small mountain of artichoke dip. She festooned our living room in green and yellow streamers, the colors of my new school. She bought two dozen champagne poppers and placed them around the edge of our coffee table.</p>	<p>dar uma festa de despedida. Dizer que eu tinha expectativas baixas seria subestimar a questão drasticamente.</p> <p>Embora estivesse sendo mais ou menos forçado a convidar todos os meus "amigos da escola", ou seja, <b>o grupo desleixado de pessoas do teatro e os geeks das aulas de Inglês</b> com quem eu me sentava por necessidade social no refeitório imenso da minha escola, eu sabia que eles não viriam.</p> <p>Mesmo assim, minha mãe insistiu, imersa na ilusão que eu tivesse mantido minha popularidade escondida dela todos esses anos. Fez uma pequena montanha de dip de alcachofra. Enfeitou nossa sala de estar com serpentinas de verdes e amarelas, as cores da minha nova escola. Comprou duas dúzias lanças-confetes em formato de garrafas de champanhe e os colocou na borda da nossa mesa de centro.</p>
Página 5	

Para traduzir *ragtag*, optei por “grupo desleixado de pessoas do teatro”. De acordo com o Dicionário Priberam de Língua Portuguesa, “desleixado” pode ser definido como “que ou quem tem pouca atenção ou organização no que faz, descuidado”. Dessa forma, por considerar a definição do vocábulo em português muito similar à definição da palavra escolhida pelo autor na língua de partida, fiz essa escolha.



Já para traduzir a expressão *English geeks*, optei pelo uso de empréstimo, uma estratégia proposta por Baker (1992), mantendo assim a expressão *geeks* que, apesar de ser estrangeira, já é familiar ao público jovem brasileiro. O termo é usado pela revista *Superinteressante* para definir “pessoas tímidas e inteligentes que se interessam por computadores e pesquisam sobre assuntos que gostam”<sup>11</sup>. Além disso, escolhi explicitar “*geeks* das aulas de inglês”, por acreditar que “*geeks* de Inglês” é uma expressão que traria um estranhamento não existente no texto de partida.

No Exemplo 2, a seguir, o personagem principal, Miles, conversa com seus pais antes de eles partirem de volta para a Flórida. Os personagens estão no quarto de Miles em sua nova escola, Culver Creek, e o quarto está muito desorganizado, pois Miles acabou de se mudar. Para descrever a desorganização do quarto e a dificuldade de caminhar em meio as malas que estão espalhadas pelo local, Green faz uso da expressão *stepping through the minefield of suitcases*.

### Exemplo 2

Texto de partida	Minha tradução
<p>I sat on the lower bunk while Mom opened the trunk, grabbed a stack of the biographies my dad had agreed to part with and placed them on the bookshelves.</p> <p>“I can unpack, Mom,” I said. My dad stood. He was ready to go.</p> <p>“Let me at least make your bed,” Mom said.</p> <p>“No, really. I can do it. It’s OK.” Because you simply cannot draw these things out for ever. At some point, you just pull off the Band-Aid and it hurts, but then it’s over and you’re relieved.</p>	<p>Sentei-me no beliche inferior enquanto minha mãe abria meu baú, pegava uma pilha das biografias que o meu pai tinha concordado em se desfazer e as colocava nas estantes.</p> <p>“Eu sei desfazer as malas, mãe”, eu disse. Meu pai se levantou. Estava pronto para ir.</p> <p>“Me deixa pelo menos arrumar sua cama”, minha mãe disse.</p> <p>“Não, sério. Deixa que eu arrumo. Tá tranquilo.” Porque você simplesmente não pode prolongar essas coisas para sempre. Em algum momento, você apenas tira o Band-</p>

<sup>11</sup> Qual a diferença entre nerd e geek?, 2015. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/qual-a-diferença-entre-nerd-e-geek/>> Acesso em: novembro de 2019.

<p>“God, we’ll miss you,” Mom said suddenly, <b>stepping through the minefield of suitcases</b> to get to the bed. I stood and hugged her. My dad walked over too, and we formed a sort of huddle.</p> <p>It was too hot, and we were too sweaty, for the hug to last terribly long. I knew I ought to cry, but I’d lived with my parents for sixteen years and a trial separation seemed overdue.</p>	<p>Aid e dói, mas depois acaba e você fica aliviado.</p> <p>“Meu Deus, como a gente vai sentir saudades”, minha mãe disse de repente, <b>atravessando o campo minado de malas</b> para chegar até a cama. Eu me levantei e a abracei. Meu pai também se aproximou, e nos juntamos em uma espécie de amontoado.</p> <p>Estava quente demais e nós estávamos suados demais para que o abraço durasse muito tempo. Eu sabia que deveria chorar, mas eu tinha vivido com meus pais por dezesseis anos e uma separação experimental parecia mais do que necessária.</p>
Página 9	

Para traduzir *minefield of suitcases*, escolhi “atravessando o campo minado de malas”. Este caso é um dos exemplos em que tive uma tendência a ater-me às mesmas unidades de palavras que o autor utilizou no texto de partida, ocasionando, por vezes, uma tradução mais literal, algo que não seria ideal, uma vez que pode ocasionar estranhamentos não presentes no texto de partida. No entanto, neste excerto, não acredito que *minefield of suitcases* seja uma expressão cristalizada pelo uso na língua de partida, pois, ao pesquisar o termo na ferramenta de buscas *Google*, só encontrei 503 ocorrências, sendo grande parte delas esse mesmo excerto da obra. Assim, a tradução literal aparentemente não causaria estranhamentos e seria uma boa opção neste caso.

No Exemplo 3, a seguir, ocorre o emprego da paródia no uso da linguagem inglesa pelo personagem principal, Miles, para imitar o sotaque do Alabama, estado no sul dos Estados Unidos para o qual esse personagem acabou de se mudar. De acordo com Pym (2000), esse uso

da língua configura paródia, ou seja, uma representação exagerada de um sotaque, neste caso, um sotaque do sul dos Estados Unidos.

### Exemplo 3

Texto de partida	Minha tradução
<p>“Don’t worry,” I smiled.  <b>“I’s a-gonna learn how t’talk right Southern.”</b> Mom laughed.  “Don’t do anything stupid,” my dad said.  “OK.”  “No drugs. No drinking. No cigarettes.” As an alumnus of Culver Creek, he had done the things I had only heard about: the secret parties, streaking through hayfields (he always whined about how it was all boys back then), drugs, drinking and cigarettes. It had taken him a while to kick smoking, but his bad-ass days were now well behind him.</p>	<p>“<b>Não se preocupem não</b>”, sorri. <b>“Vou aprender a falar com um sotaque do Sul.”</b> Disse, <b>imitando o sotaque sulista.</b>  Minha mãe riu.  “Não faça nada estúpido”, meu pai disse.  “Tudo bem.”  “Nada de drogas. Nada de bebidas alcólicas. Nada de cigarros.” Como um ex-aluno de Culver Creek, ele fez todas as coisas que eu só tinha ouvido falar: festas secretas, corridas pelos campos de feno sem roupas (ele sempre se lamentava sobre como era um colégio só de meninos naquela época), drogas, bebida e cigarros. Ele levou um tempo para parar de fumar, mas seus dias de farra estavam agora bem longe.</p>
Página 10	

Para traduzir “*Don’t worry, I smiled. “I’s a-gonna learn how t’talk right Southern.”*”, não consegui encontrar uma solução para representar o sotaque do sul dos Estados Unidos de forma que essa referência de localização geográfica ficasse bem evidenciada. Assim, por

considerar que qualquer uso de sotaque da língua portuguesa causaria um estranhamento, ou desentendimento desnecessário, escolhi, como uma melhor estratégia tradutória, a explicitação do sotaque.

Além disso, na tentativa de compensar a perda do sotaque e de me aproximar de uma linguagem oral, usei a dupla negativa e a forma analítica do verbo, duas estratégias sugeridas por Britto (2012) para criar o efeito de verossimilhança. Assim, para traduzir “*Don’t worry,*”, em vez de “Não se preocupem”, preferi “Não se preocupem não”; e, em vez de empregar o futuro do presente (“aprenderei a falar”), escolhi “vou aprender”, uma forma analítica do verbo.

Nos Exemplos a seguir, 4, 5, 6, 7 e 8 ocorre o uso de expletivos em graus diferentes de intensidade.

No Exemplo 4 ocorre a palavra *badass*, que apesar de ser um expletivo moderado, normalmente utilizado de maneira positiva ou elogiosa, pode ser ofensivo em determinadas situações. De acordo com o dicionário *Merriam-Webster*, *badass* é usado para se referir a alguém propenso a causar ou se meter em confusões. Neste caso, o personagem Miles usa o vocábulo para descrever como o seu pai se comportava quando era jovem e estudava na mesma escola em que Miles irá estudar. A expressão é empregada para descrever a vida desregrada com festas, bebidas alcólicas e cigarros que o pai de Miles vivia.

#### Exemplo 4

Texto de partida	Minha tradução
<p>“Don’t do anything stupid,” my dad said.</p> <p>“OK.”</p> <p>“No drugs. No drinking. No cigarettes.” As an alumnus of Culver Creek, he had done the things I had only heard about: the secret parties, streaking through hayfields (he always whined about how it was all boys back then), drugs, drinking and cigarettes. It had taken him a while to kick</p>	<p>Não faça nada estúpido”, meu pai disse.</p> <p>"Tudo bem."</p> <p>"Nada de drogas. Nada de bebidas alcólicas. Nada de cigarros." Como um ex-aluno de Culver Creek, ele fez todas as coisas que eu só tinha ouvido falar: festas secretas, corridas pelos campos de feno sem roupas (ele sempre se lamentava sobre como era um colégio só de meninos</p>

<p>smoking, <b>but his bad-ass days</b> were now well behind him.</p> <p>“I love you,” they both blurted out simultaneously. It needed to be said, but the words made the whole thing horribly uncomfortable, like watching your grandparents kiss.</p> <p>“I love you too. I’ll call every Sunday.” Our rooms had no phone lines, but my parents had requested I be placed in a room near one of Culver Creek’s five payphones.</p>	<p>naquela época), drogas, bebida e cigarros. Ele levou um tempo para parar de fumar, <b>mas seus dias de farra</b> estavam agora bem longe.</p> <p>"Eu te amo", os dois deixaram escapar simultaneamente. Isso precisava ser falado, mas as palavras fizeram tudo ficar horrivelmente desconfortável, como quando vemos nossos avós se beijando.</p> <p>"Também amo vocês. Vou ligar todos os domingos." Nossos quartos não tinham telefones, mas meus pais tinham pedido para que eu fosse colocado em um quarto perto de um dos cinco telefones públicos de Culver Creek.</p>
<p>Página 10</p>	

Considerando o grau de intensidade do expletivo e o seu significado no contexto da obra, optei pela estratégia de Baker (1998) de tradução com o uso de uma palavra mais neutra ou menos expressiva. Com a adoção dessa estratégia, se perde um pouco da informalidade trazida pelo uso de uma palavra vulgar. Não considero essa a melhor escolha, pois nela há uma suavização do termo “*badass*” e uma certa perda de sentido, pois “dias de farra” não engloba completamente a significação existente no texto de partida. Contudo, essa escolha permite a compreensão da tradução sem que haja uma grande perda de significado.

No Exemplo 5, a seguir, Miles é apresentado ao seu colega de quarto, Chip Martin, e essa apresentação acaba sendo um pouco desconfortável, uma vez que Miles tinha acabado de sair do banho e trajava apenas uma toalha. Apesar de ser uma situação constrangedora, Chip

acha a situação engraçada e brinca com Miles sobre não poder cumprimentar com um aperto de mão.

### Exemplo 5

Texto de partida	Minha tradução
<p>When I opened the bathroom door after my shower, a towel wrapped around my waist, I saw a short, muscular guy with a shock of brown hair. He was hauling a gigantic army-green duffel bag through the door of my room. He stood five feet and nothing, but was well-built, like a scale model of Adonis, and with him arrived the stink of stale cigarette smoke.</p> <p><i>Great, I thought. I'm meeting my roommate naked.</i> He heaved the duffel into the room, closed the door and walked over to me.</p> <p>"I'm Chip Martin," he announced in a deep voice, the voice of a radio DJ. Before I could respond, he added, "I'd shake your hand, but <b>I think you should hold on damn tight to that towel till you can get some clothes on.</b>"</p> <p>I laughed and nodded my head at him (that's cool, right? the</p>	<p>Quando abri a porta do banheiro depois do meu banho, com uma toalha enrolada na minha cintura, eu vi um cara baixinho e musculoso com um emaranhado de cabelos castanhos curtos. Ele estava carregando uma bolsa de lona gigante verde-exército pela porta do meu quarto. Tinha um metro e meio e mais nada, mas era bem construído, como uma miniatura de Adônis e com ele chegou o fedor do ranço da fumaça de cigarro.</p> <p><i>Ótimo, pensei. Vou conhecer meu colega de quarto pelado.</i> Ele colocou a bolsa no quarto, fechou a porta e se aproximou de mim.</p> <p>"Eu sou Chip Martin", anunciou em uma voz grave, a voz de um DJ de rádio. Antes que eu pudesse responder, adicionou, "eu até apertaria sua mão, mas <b>acho que você tem que segurar bem nessa toalha até que você esteja com alguma roupa.</b>"</p>

nod?) and said, "I'm Miles Halter. Nice to meet you."	Eu ri, assenti com a cabeça (isso é legal, né? assentir?) e disse, "Eu sou Miles Halter." "Prazer em conhecê-lo."
Página 13	

Para traduzir “*hold on damn tight to that towel*”, fiz o uso de uma estratégia proposta por Baker (1992, que é a tradução por omissão do termo da língua de partida, pois em “*hold on damn tight to that towel*”, “*damn*” também é uma espécie de expletivo moderado. Inicialmente, havia pensado em mudar o expletivo de lugar e usá-lo para qualificar a toalha (“eu até apertaria sua mão, mas acho que você tem que **segurar bem essa “maldita” toalha** até que você esteja com alguma roupa”). Dessa forma, conseguiria manter um expletivo na frase. No entanto, esse acréscimo ocasionaria uma leitura diferente da frase, causando a impressão de que o personagem que fala está com raiva do outro personagem, algo que não existe na frase na língua de partida. Por isso, optei pelo uso de um advérbio (“bem”) para intensificar o verbo, o que considerei uma estratégia satisfatória.

No Exemplo 6, a seguir, Chip Martin explica para seu colega de quarto, Miles, a organização social dos estudantes de Culver Creek, o colégio interno para o qual Miles acabou de se mudar. Chip descreve os alunos populares e afirma não fazer parte desse grupo de alunos, então, se Miles quiser fazer parte do grupo de alunos *hot shit*, é melhor que não se aproxime de Chip..

### Exemplo 6

“Texto de partida	Minha tradução
“You’ve got the regular boarders, like me, and then you’ve got the Weekday Warriors; they board here, but they’re all rich kids who live in Birmingham and go home to their parents’ air-conditioned mansions every	"Basicamente, você tem dois grupos aqui,” ele explicou, com crescente urgência. Você tem os alunos normais, como eu, e você tem os Guerreiros dos Dias de Semana; eles estudam aqui, mas são todos uns meninos ricos

<p>weekend. Those are the cool kids. I don't like them and they don't like me, and so if you came here thinking that you were <b>hot shit</b> at public school so you'll be <b>hot shit</b> here, you'd best not be seen with me. You did go to public school didn't you?"</p> <p>"Uh..." I said. Absentmindedly, I began picking at the cracks in the couch's leather, digging my fingers into the foamy whiteness.</p> <p>"Right, you did probably, because if you had gone to a private school your freakin' shorts would fit." He laughed.</p> <p>I wore my shorts just below my hips, which I thought was cool. Finally, I said, "Yeah, I went to public school. But I wasn't hot shit there, Chip. I was <b>regular shit.</b>"</p>	<p>que vivem em Birmingham e voltam para mansões dos seus pais com ar-condicionado todos os fins de semana. Eles são os garotos descolados. Não gosto deles e eles não gostam de mim, então se você veio aqui achando que já que você era <b>grande merda</b> na escola pública, você vai ser <b>grande merda</b> aqui, é melhor não ser visto comigo. Você estudou em escola pública, né?"</p> <p>"Hum..." eu disse. Distraidamente, comecei a cutucar os rasgos no couro do sofá, afundando meus dedos na espuma branca.</p> <p>"Certo, você provavelmente estudou, porque se tivesse estudado em uma escola particular, esses seus malditos calções caberiam em você." E riu.</p> <p>Eu usava cuecas abaixo meus quadris, porque achava legal. Finalmente, eu disse, "É, eu estudei em escola pública. Mas não era grande merda lá, Chip. Eu era apenas <b>merda.</b>"</p>
Página 17	

O Exemplo 6, exemplifica uma das grandes dificuldades que tive em meu processo tradutório. Para traduzir "*Hot shit*" optei por "grande merda". "*Hot shit*", segundo o *Collins*



*Dictionary*, é uma gíria vulgar usada quando você quer se referir a pessoas que dizem ser muito boas em algo, mas você não acha que elas são. Não consegui encontrar nenhum termo que mantivesse o grau de vulgaridade existente no texto de partida e compreendesse a significação do mesmo. Inicialmente, pensei em traduzir para “fodão”, mas esse vocábulo não seria muito adequado, pois, mais à frente, ainda na página 18 da obra (do texto de partida em inglês), há a seguinte fala “*I wasn’t hot shit there, Chip. I was regular shit.*”. Por isso, acabei optando por traduzir a expressão por “grande merda”.

Os Exemplos 7 e 8, a seguir, contém os expletivos mais vulgares dentre os aqui apresentados.

No Exemplo 7, ocorre o uso da expressão *fuck-up*. Neste exemplo, o personagem Chip Martin explica para Miles que ele não deve se preocupar com o colégio Culver Creek informando seus pais sobre qualquer mau comportamento ou violação de regras que ele cometa, como uso de bebidas alcólicas e cigarros. Segundo Chip, o colégio não quer que os pais acreditem que os estudantes começaram a se comportar mal depois que passaram a estudar em Culver Creek.

### Exemplo 7

Texto de partida	Minha tradução
<p>“God, if I get in trouble my parents will kill me,” I said.</p> <p>“I suspect you’re exaggerating. But look, you’re going to get in trouble. Ninety-nine per cent of the time your parents never have to know though. The school doesn’t want your parents to think you became a <b>fuck-up</b> here any more than you want your parents to think you’re a <b>fuck-up.</b>”</p> <p>He blew a thin stream of smoke forcefully towards the lake. I had to admit: he looked cool doing it.</p>	<p>"Meu Deus, se eu me meter em problemas, meus pais vão me matar", eu disse.</p> <p>"Acho que você está exagerando. Mas olha, você vai se meter problemas. Noventa e nove por cento do tempo, seus pais nunca irão saber. A escola não quer que seus pais pensem que você se tornou um <b>delinquente</b> aqui, assim como você não quer que seus pais pensem que você é um <b>delinquente.</b>" Ele soprou um fio de fumaça com força em</p>

<p>Taller, somehow. “Anyway, when you get in trouble, just don’t tell on anyone. I mean, I hate the rich snots here with a fervent passion I usually reserve only for dental work and my father. But that doesn’t mean I would rat them out. Pretty much the only important thing is never never never never rat.”</p>	<p>direção ao lago. Tenho que admitir: ele parecia bem legal fazendo aquilo. Mais alto, de alguma forma "De qualquer forma, quando você se meter em problemas, não dedure ninguém. Assim, eu odeio os riquinhos nojentos daqui com a mesma força que costumo reservar apenas para idas ao dentista e para o meu pai. Mas isso não quer dizer que eu os deduraria. Basicamente, a coisa mais importante é nunca, nunca, nunca, nunca dedurar.</p>
<p>Página 22</p>	

A expressão *fuck-up* é definida pelo dicionário *MacMillan* como uma palavra extremamente ofensiva usada para representar uma pessoa que comete erros graves frequentemente ou falha completamente. Nesse caso, para traduzir *fuck-up*, procurei preservar o significado em detrimento do expletivo, pois não consegui encontrar algum expletivo que mantivesse o mesmo grau de vulgaridade e o mesmo significado que há no texto de partida. Em outras palavras, mais uma vez, selecionei a estratégia de tradução com o uso de um termo mais neutro ou menos expressivo. Assim, optei pelo vocábulo “delinquente”, que é definido pelo Dicionário Priberam de Língua Portuguesa como “pessoa que cometeu um delito”, para o termo *fuck-up*.

No Exemplo 8, a seguir, ocorre a expressão *asshole*. Nesse exemplo, o personagem Miles está almoçando com seu colega de quarto Chip “Colonel” Martin e com outro estudante de Culver Creek e amigo de Chip, Takumi. Takumi e Chip estão comentando a expulsão de dois estudantes de Culver Creek, Marya e Paul. Marya era colega de quarto de Alaska Young e Paul era namorado de Marya, Os dois faziam parte do grupo de alunos populares e ricos de Culver Creek, os *Weekday Warriors*, e não eram bem quistos por Chip, que usa a expressão *asshole* para descrever Paul.

## Exemplo 8

Texto de partida	Minha tradução
<p>The lunch discussion centered on the girl who was supposed to have been Alaska's roommate, Marya, and her boyfriend, Paul, who had been a Weekday Warrior. They'd gotten kicked out in the last week of the previous school year, I learned, for what the Colonel called the Trifecta—they were caught committing three of Culver Creeks expellable offenses at once. Lying naked in bed together (“genital contact” being offense #1), already drunk (#2), they were smoking a joint (#3) when the Eagle burst in on them. Rumors had it that someone had ratted them out, and Takumi seemed intent on finding out who—intent enough, anyway, to shout about it with his mouth jam-packed with bufriedo.</p> <p>“Paul was an <b>asshole</b>, the Colonel said. I wouldn't have ratted on them, but anyone who shacks up with a Jaguar-driving Weekday Warrior like Paul deserves what she gets.”</p> <p>“Dude”, Takumi responded, “yaw guhfwend”, and</p>	<p>A discussão do almoço foi centrada na garota que deveria ter sido a colega de quarto do Alasca, Marya, e seu namorado, Paul, que era um Guerreiro de Dia de Semana. Eles foram expulsos na última semana do ano letivo anterior, por causa do que o Coronel chama de Trifecta - foram pegos cometendo três das ofensas expulsáveis de Culver Creek de uma só vez. Deitados nus na cama juntos (“contato genital” sendo ofensa nº 1), já bêbados (nº 2), estavam fumando um baseado (nº 3) quando o Águia os pegou. Havia rumores de que alguém havia os denunciado e Takumi estava decidido a descobrir quem - ou pelo menos decidido o bastante para gritar isso com a boca cheia de bufrito.</p> <p>“Paul era um <b>cuzão</b>”, disse o Coronel. Eu não teria dedurado eles, mas quem se relaciona com um Guerreiro de Dia de Semana que dirige um Jaguar como Paul mereceu o que ela recebeu.”</p> <p>“Cara”, Takumi respondeu: “shua namorada”, e então ele</p>

then he swallowed a bite of food, "is a Weekday Warrior." "True." The Colonel laughed. "Much to my chagrin, that is an incontestable fact. But she is not as big an <b>asshole</b> as Paul."	engoliu um pedaço de comida, "é uma Guerreira de Dia de Semana". "Verdade." O Coronel riu. "Para meu desgosto, esse é um fato incontestável. Mas ela não é tão <b>cuzão</b> igual ao Paul.
Página 30	

Para traduzir *asshole* optei por "cuzão", que também é um expletivo considerado extremamente vulgar e ofensivo em português do Brasil. De acordo com o dicionário *Merriam-Webster*, o termo pode ser usado como uma forma vulgar de "ânus" ou para uma "pessoa estúpida, irritante ou detestável". Inicialmente, levando em consideração a segunda definição, havia novamente feito uma opção mais neutra, traduzindo, dessa forma, *asshole* para "otário". No entanto, após momento de reflexão e pesquisa, optei por traduzir *asshole* pelo termo igualmente chulo "cuzão", pois também é um termo extremamente vulgar que tem a origem bastante similar à origem do termo na língua de partida.

A tradução de expletivos mostrou-se muito desafiadora, pois tive uma certa resistência inicial em usar os expletivos existentes na língua portuguesa. Acreditava que o uso desses tabuísmos não fosse necessário, e isso incorreu em uma tradução asséptica, livre de importantes elementos que caracterizam a fala dos jovens personagens. Por isso, apesar de ter optado por estratégias de neutralização e omissão em alguns momentos, busquei manter ao máximo o grau de vulgaridade e coloquialismo proporcionado pelo uso de tabuísmos em minha tradução.

Nos Exemplos 9 e 10, a seguir, há uma referência a um trecho do poema *Stopping by Woods on a Snowy Evening* do poeta americano Robert Frost. A partir desse trecho há um trocadilho com nome do personagem principal, por isso fazia-se importante a compreensão dessa referência. No Exemplo 9, a seguir, a referência ao poema de Frost é a seguinte:

### Exemplo 9

Texto de partida	Minha tradução
------------------	----------------

<p>I laughed and nodded my head at him (that's cool, right? the nod?) and said, "I'm Miles Halter. Nice to meet you."</p> <p><b>"Miles as in 'to go before I sleep'?"</b></p> <p>"Huh?"</p> <p>"It's a Robert Frost poem. You've never read him?"</p>	<p>Eu ri, assenti com a cabeça (isso é legal, né? assentir?) e disse, "Eu sou Miles Halter. Prazer em te conhecer."</p> <p><b>"Miles como em 'to go before I sleep'?"</b> ele me perguntou.</p> <p>"Quê?"</p> <p>"É um poema do Robert Frost. <b>"Milhas a percorrer até dormir."</b> Nunca leu?"</p>
Página 13	

Para traduzir "*Miles as in 'to go before I sleep'?*" optei por "Miles como em '*to go before I sleep'?*" a fim de manter o trecho em inglês e fazer a tradução dele somente mais à frente na obra para melhor entendimento do leitor. A estratégia de transcrição do texto na língua de partida, um empréstimo, seguida pela tradução desse mesmo texto foi utilizada, porque optei por não traduzir o nome do personagem principal, Miles, e o uso de apenas o verso do poema traduzido, com a palavra "milhas", em causaria mais dúvidas do que esclarecimento. O trecho do poema traduzido em português "Milhas a percorrer até dormir", que foi escolhido, foi encontrado no site de citações *Pensador*, pois, após pesquisa, conclui que era a tradução com maior ocorrência na ferramenta de buscas *Google*.

No Exemplo 10, a seguir, ocorre o seguinte trocadilho com o nome do personagem principal em referência ao poema de Frost:

#### Exemplo 10

Texto de partida	Minha tradução
<p>He told me this while ripping through his duffel bag, throwing clothes into drawers with reckless abandon. Chip did</p>	<p>Ele me disse isso enquanto vasculhava sua bolsa, jogando desvairadamente as roupas nas gavetas. Chip não</p>

<p>not believe in having a sock drawer or a T-shirt drawer. He believed that all drawers were created equal and filled each with whatever fit. My mother would have died.</p> <p>As soon as he finished “unpacking”, Chip hit me roughly on the shoulder, said, “I hope you’re stronger than you look,” and walked out the door, leaving it open behind him. He peeked his head back in a few seconds later and saw me standing still. “Well, come on, <b>Miles To Go Halter</b>. We got shit to do.”</p> <p>We made out way to the TV room, which according to Chip contained the only cable TV on campus. Over the summer, it served as a storage unit.</p>	<p>acreditava em ter uma gaveta de meias ou uma gaveta de camisetas. Ele acreditava que todas as gavetas foram criadas iguais e deveriam ser preenchidas com qualquer coisa que coubesse nelas. Minha mãe morreria.</p> <p>Assim que terminou de “desfazer as malas”, Chip me deu um tapão forte no ombro e disse: “espero que você seja mais forte do que parece,” e saiu pela porta, deixando-a aberta. Ele olhou para trás alguns segundos depois e me viu parado. “Ei, vamos, Miles Até Dormir Halter. Temos coisas pra fazer.”</p> <p>Fomos até a sala de tevê que, de acordo com Chip, continha a única tevê a cabo do <i>campus</i>. Durante o verão, ela servia como um depósito.</p>
Página 16	

Para traduzir, *Miles To Go Halter* optei por escrever o apelido do personagem como se fosse o seu nome completo, separando as palavras com espaços, obtendo “Miles Até Dormir Halter”.

No Exemplo 11, a seguir, aparece a expressão *Weekday Warriors* e as expressões *boarders* e *board*. Nesse excerto, um dos personagens, o Coronel, está explicando para o protagonista da história, Miles, os dois grupos de alunos que existem no colégio interno em que eles estudam.

### Exemplo 11

Texto de partida	Minha tradução
<p>“You’ve got the regular <b>boarders</b>, like me, and then you’ve got the <b>Weekday Warriors</b>; they <b>board</b> here, but they’re all rich kids who live in Birmingham and go home to their parents’ air-conditioned mansions every weekend.</p>	<p>Você tem os <b>alunos normais</b>, como eu, e você tem os <b>Guerreiros dos Dias de Semana</b>; eles <b>estudam</b> aqui, mas são todos uns meninos ricos que vivem em Birmingham e voltam para mansões dos seus pais com ar-condicionado todos os fins de semana.</p>
Página 17	

Para traduzir *boarders*, um vocábulo que se refere aos alunos que estudam em uma *boarding school*, ou colégio interno, escolhi uma palavra mais geral, “alunos”. No entanto, essa escolha impossibilita o uso de uma palavra com a mesma raiz para traduzir o verbo *board*. Dessa forma, escolhi traduzir *board* por “estudar”. Já no termo *Weekday Warriors*, fiz uma tradução mais literal mantendo todas as unidades de sentido presentes no texto de partida.

No Exemplo 12, a seguir, o personagem Miles recebe um apelido do seu colega de quarto, Chip Martin, o “Coronel”. Esse apelido é empregado de forma irônica para se referir a estrutura corporal de Miles, que é um jovem magro e alto. Assim, após pesquisar em dicionários, inferi, com base no *Oxford Dictionary*, que “*pudge*” é um vocábulo informal usado para referir-se a gordura existente no corpo humano. Já, “banha” tem como uma de suas definições, segundo o Dicionário Priberam, “adiposidade do ser humano”.

### Exemplo 12

Texto de partida	Minha tradução

<p>“And we’ll call you ...hmm. <b>Pudge.</b>”</p> <p>“Huh?”</p> <p>“<b>Pudge,</b>” the Colonel said.</p> <p>“Because you’re skinny. It’s called irony, <b>Pudge...</b>”</p>	<p>“E você vai ser... hmm... <b>Banha.</b>”</p> <p>"Que?"</p> <p>"<b>Banha,</b>" o Coronel disse.</p> <p>"Porque você é magrelo. Se chama ironia, <b>Banha.</b></p>
Página 18	

Para traduzir o apelido do personagem principal, *Pudge*, nas três ocorrências, optei por “banha” para manter o significado do vocábulo alinhado ao do texto de partida e ao grau de informalidade existente nos textos de partida e de chegada.

No Exemplo 13, a seguir, aparecem outros apelidos dados ao personagem principal, Miles. Esse personagem tem como *hobby* a memorização de últimas palavras de grandes personalidades da história, e isso é uma característica que define e diferencia esse personagem dos outros personagens da obra.

### Exemplo 13

Texto de partida	Minha tradução
<p>“OK, <b>Mr Famous Last Words Boy.</b> I have one for you.”</p> <p>She reached into her overstuffed backpack and pulled out a book.</p> <p>“Gabriel García Márquez. <i>The General in His Labyrinth.</i> Absolutely one of my favourites. It’s about Simón Bolívar.”</p> <p>I didn’t know who Simón Bolívar was, but she didn’t give me time to ask.</p> <p>“It’s a historical novel, so I don’t know if this is true, but in the</p>	<p>“OK, <b>Sr. Garoto das Últimas Palavras Famosas.</b> Eu tenho uma para você.”</p> <p>Ela enfiou a mão na mochila abarrotada e puxou um livro.</p> <p>"Gabriel García Márquez. <i>O general em seu labirinto.</i> Um dos meus favoritos. É sobre Simón Bolívar."</p> <p>Eu não sabia quem era Simón Bolívar, mas ela não me deu nem tempo de perguntar.</p> <p>"É um romance histórico, então</p>



book, do you know what his last words are? No, you don't. But I am about to tell you, <b>Señor Parting Remarks.</b> ”	não sei se isso são verdadeiras, mas no livro, você sabe quais são as últimas palavras dele? Não, você não sabe. Mas estou prestes a te dizer, <b>Señor Comentários Finais.</b> ”
Página 24	

Para traduzir *Mr Famous Last Words Boy*, optei por “Sr. Garoto das Últimas Palavras”. A fim de manter a interpretação de que esse seria o nome completo do personagem e o humor que essa noção traria, mantive o pronome de tratamento “Sr.” e as palavras com iniciais maiúsculas. Mais à frente no texto, outro apelido é dado a esse mesmo personagem, *Señor Parting Remarks*. desta vez com o uso de empréstimo de uma palavra do espanhol. Em minha tradução, “Señor Comentários Finais.”, mantenho o empréstimo por julgar importante o humor trazido pelo uso dessa palavra e também por não considerar que o uso do termo *señor* ocasiona confusão ou dificuldade de interpretação.

No Exemplo 14, Exemplo 15 e Exemplo 16, a seguir, há casos em que se verifica o uso de estratégias propostas por Britto (2012) para causar o efeito da verossimilhança no texto de chegada. Esse efeito pode ser alcançado por meio do emprego de marcas de oralidade, uma vez que essas marcas objetivam aproximar os diálogos à fala de um brasileiro.

No Exemplo 14, a seguir, Miles conversa com a sua mãe e se despede dela, que reluta em se despedir do filho. Trata-se de um diálogo bastante casual em que há o uso de contrações, por exemplo.

#### Exemplo 14

Texto de partida	Minha tradução
“ <b>Let me</b> at least make your bed,” Mom said.	“ <b>Me deixa</b> pelo menos arrumar sua cama”, minha mãe disse.

<p>“No, really. I can do it. <b>It’s okay.</b>” Because you simply cannot draw these things forever. At some point, you just pull off the Band-Aid and it hurts, but then it’s over and you’re relieved.</p>	<p>“Não, sério. Deixa que eu arrumo. <b>Tá tranquilo.</b>” Porque você simplesmente não pode prolongar essas coisas para sempre. Em algum momento, você apenas tira o Band-Aid e dói, mas depois acaba e você fica aliviado.</p>
<p>Página 9</p>	

Para traduzir “*Let me at least make your bed,*” *Mom said.* optei pelo uso de próclise em vez de ênclise, traduzindo *Let me* por “Me deixa” em vez de “Deixe-me”. Essa escolha permite que o diálogo se aproxime do registro oral da língua portuguesa falada no Brasil, que tem por característica o uso da ênclise somente em contextos formais.

Além disso, nesse exemplo, há uma outra escolha que foi repetida ao longo de minha tradução, que é a de substituir os verbos “está” pela forma contraída “tá” e “estou” pela forma “tô”. Essa escolha foi feita com o objetivo de aproximar a língua de chegada da língua de partida, em que há o uso recorrente de contrações, como *it’s*.

No Exemplo 15, a seguir, o personagem Chip “The Colonel” Martin mostra-se exasperado diante do trote sofrido por Miles, que havia sido amarrado com fita adesiva e jogado no lago existente na escola, chegando a afirmar que Miles poderia ter se afogado.

### Exemplo 15

Texto de partida	Minha tradução
<p>“Christ! You could have drowned! They’re just supposed to throw you in the water in your underwear and run!” he shouted. “<b>What the hell were they thinking?</b> Who was it? Kevin Richman and who else? Do you remember their faces?”</p>	<p>“Jesus! Você podia ter se afogado! Eles deveriam jogar você na água de cueca e correr!” gritou ele. “<b>O quê que eles estavam pensando?</b> Quem foi? Kevin Richman e mais quem? Você se lembra dos rostos deles?”</p>

Página 36	
-----------	--

Assim, nesse exemplo, para traduzir *What the hell were they thinking?* optei por “O quê que eles estavam pensando?”. Fiz a opção de repetir o “que” após a partícula explicativa com o objetivo de causar um efeito de verossimilhança no leitor, aproximando assim o diálogo do registro oral brasileiro. De acordo com Britto (2012) essa colocação do “que” sintática- e semanticamente redundante após pronome o interrogativo e a conjunção integrante é uma característica do português falado em todo o Brasil.

No Exemplo 16, a seguir, o personagem Chip “The Colonel” Martin diz que Chip não deve informar a escola sobre o trote que ele sofreu e, em vez disso, eles vão se vingar de uma outra maneira. Esse exemplo também é bastante casual e contém contrações, como *you’re* e *we’ll*.

#### Exemplo 16

Texto de partida	Minha tradução
<p>“Absolutely not,” he answered. He walked over to his crumpled shorts lying on the floor and pulled out a pack of cigarettes. He lit two and handed one to me. I smoked the whole goddamned thing. “<b>You’re not,</b>” he continued, (...) “But <b>we’ll</b> deal with those bastards, Pudge. <b>I promise you.</b> They will regret messing with one of my friends.”</p>	<p>"Absolutamente não", respondeu ele. Ele foi até o short amassado deixado no chão e tirou um maço de cigarros. Acendeu dois e entregou um para mim. Fumei a coisa toda. "<b>Você não vai</b>", continuou ele, (...) “Mas <b>a gente vai</b> lidar com esses bastardos, Banha. <b>Eu te prometo.</b> Eles vão se arrepender de mexer com um dos meus amigos.”</p>
Página 36	

Com o objetivo de manter a oralidade no texto de chegada, fiz mais outras duas escolhas. Na primeira escolha, para traduzir *we’ll deal with those bastards, Pudge*, optei por “a gente vai

lidar com esses bastardos, Banha”. O emprego de “a gente” em vez de “nós” é mais informal e aproxima-se do registro oral de falantes jovens do português brasileiro.

Na segunda escolha, para traduzir *you're not* e *I promise you*, optei por “Você não vai” e “Eu te prometo”, respectivamente. Dessa forma, há o pronome de tratamento “você” e a forma “te” dentro de uma única fala. Britto (2012) afirma que esta mistura de formas de tratamento pode causar rejeição de um leitor mais tradicionalista, mas o uso de “lhe”, em vez de “te”, pode enfraquecer o efeito de oralidade e gerar ambiguidade semântica. Assim, haja vista que os personagens da obra são jovens e estão conversando entre si, em uma linguagem coloquial, optei por misturar as duas formas.

Nos três últimos Exemplos comentados, adotei algumas estratégias propostas por Britto (2012) com o objetivo de manter o efeito de verossimilhança presente no texto de partida. As estratégias que escolhi prezam pelo uso de marcas morfossintáticas de oralidade, dentre elas, o uso da próclise em vez de ênclise, uso de formas verbais analíticas em vez de formas sintáticas, uso do “que” após pronome interrogativo e a alternância entre pronomes de tratamento para se referir ao mesmo sujeito.

No Exemplo 17 ocorre o uso de interjeição. As interjeições são palavras invariáveis ou sintagmas que formam frases que exprimem emoções, sensações, ordens, apelos ou descrevem ruídos. Muitas vezes, as interjeições não têm uma função léxica e servem apenas para representar hesitação.

Nesse exemplo, o personagem Miles havia acabado de sair do lago e, então, vai ao encontro de Alaska, que ironiza o estado em que ele se encontra.

### Exemplo 17

Texto de partida	Minha tradução
<p>For a moment, she looked concerned. She looked like the girl I met yesterday, the girl who said I was cute and bubbled over with energy and silliness and intelligence.</p> <p>And then she laughed.</p>	<p>Por um momento, ela parecia preocupada.</p> <p>Parecia a garota que eu conheci ontem, a garota que disse que eu era bonitinho e transbordava energia, infantilidade e inteligência.</p> <p>E então ela riu.</p>

“Guess you went for a swim, <b>huh?</b> ”	"Acho que você foi nadar, <b>hã?</b> "
Página	

Para traduzir *huh?*, optei por “hã?”. Segundo o Cambridge Dictionary, *huh* é empregado para demonstrar que você não ouviu ou entendeu alguma coisa, ou para questionar uma frase. Já “hã” é definido pelo *Dicionário Priberam de Língua Portuguesa* como uma expressão usada, com entoação interrogativa, para indicar que não se percebeu o que foi dito e que se pretende que o locutor repita ou para indicar espanto ou extrair uma reação do ouvinte. Assim, apesar de *huh* ter sido considerada uma sílaba universal pelos linguistas do *Max Planck Institute for Psycholinguistics* da Holanda<sup>12</sup>, considero que o vocábulo em inglês causaria um estranhamento desnecessário, pois no texto de partida não é um termo marcado. Portanto, optei pela tradução do termo para uma expressão correspondente do português.

#### 2.4.4 Contexto sistêmico

A tradução ocupa uma importante posição no sistema literário do Brasil. *Looking for Alaska*, uma obra não-canonizada americana – polissistema que se encontra no centro em relação ao polissistema brasileiro –, apesar de se encontrar em posição influenciadora dentre as obras de literatura *young adults*, faz parte de uma literatura nova e ainda não estabelecida como cânone da literatura estadunidense. Frente a isso, e após a averiguação dos dados preliminares da tradução, a falta de destaque dada ao tradutor e o gênero literário em que a obra está inserida, é esperado que o polissistema brasileiro faça uma tradução aceitável, segundo o conceito de Toury (1995), que preze pela recepção do público à obra.

Ao ser publicada, a obra recebeu críticas positivas. O crítico literário Don Gallo do *English Journal* elogiou a obra *Looking for Alaska* e destacou como o enredo é cativante tanto para leitores jovens, como para leitores adultos. Sam Hobbs do *site BookPage* exaltou, em sua resenha, a inventividade de John Green e como o autor conseguiu criar uma obra engraçada, triste e inspiradora. No entanto, *Looking for Alaska* também foi alvo de algumas controvérsias,

<sup>12</sup> The Syllable Everyone Recognizes. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2013/11/09/arts/that-syllable-everyone-recognizes.html>>. Acesso em: Novembro de 2019

com algumas escolas banindo a leitura da obra devido à linguagem, conteúdo sexual e descrição do uso de tabaco e álcool existentes na obra.

Além disso, três dos sete romances publicados por Green foram adaptados para o cinema e *Looking for Alaska* (2005) foi adaptada, em 2019, para a televisão como minissérie. O programa, produzido pelo serviço de *streaming HULU*, foi bem recebido pela crítica especializada, tendo alcançado 91% de aprovação no *site Rotten Tomatoes* sob o consenso de que se trata de uma minissérie bem produzida que desvia da obra original para encontrar algo melhor que essa.

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este Projeto Final teve como objetivo apresentar a tradução dos primeiros três capítulos da obra *Looking for Alaska* de John Green. para o português do Brasil, abordando as estratégias de tradução escolhidas durante o processo tradutório, especialmente aquelas referentes a registros de oralidade, tabuísmo e tradução de diálogos encontradas nas falas dos personagens jovens da obra. Para essa análise, inicialmente fiz também um exame da tradução de *Looking for Alaska* elaborada por Rodrigo Neves, publicada no Brasil pela editora WMF Martins Fontes, em 2014, a partir do esquema apresentado por Lambert e Van-Gorp (1985). Essa leitura detalhada e comparada mostrou-se essencial para entender e compreender algumas escolhas feitas por Neves e que me auxiliaram bastante nas minhas tomadas de decisões.

Em seguida, procurei analisar a importância da oralidade para a compreensão e identificação dos personagens adolescentes. Portanto, por se tratar de literatura infanto-juvenil, optei por escolhas que favorecessem a identificação dos jovens leitores com os personagens, visando sempre o efeito de verossimilhança.

A fim de causar este efeito, desviei em momentos da norma formal da língua portuguesa, preconizando na tradução dos diálogos o uso de próclise em vez de ênclise, bem como o uso da dupla negativa, do “que” após pronome interrogativo, o uso de formas verbais analíticas em vez de sintáticas. Algumas escolhas provaram-se desafiadoras na tradução das laudas selecionadas, como a reprodução de variantes linguísticas no texto traduzido, a tradução de tabuísmos, a escolha lexical e a adequação da linguagem ao público jovem.

Considero, neste Projeto Final, que o papel do tradutor é ser um profissional da língua responsável por permitir a comunicação entre povos e ele deve sempre buscar o que julgar mais apropriado para a cultura que irá ler a tradução. Dessa forma, cabe também a ele fazer as escolhas que julgar necessárias ao traduzir certas características textuais como, por exemplo, a oralidade.

Por fim, a realização deste Projeto trouxe uma reflexão sobre uma característica importante da atividade tradutória – a reprodução de traços de oralidade e tabuísmo na tradução de diálogos. Espero que este Projeto possa contribuir para a ampliação das pesquisas nessa área e colaborar no avanço das discussões aqui apresentadas em trabalhos e pesquisas futuros.

## REFERÊNCIAS

**About John Green.** Disponível em: <<http://www.johngreenbooks.com/bio>>. Acesso em: 4 maio 2018.

BAKER, M. **In other words.** Londres: Routledge, (1992) 2011.

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. 157 p.

BORGES, Guilherme Pereira Rodrigues (Março de 2017). **Tradução e teatro: A Streetcar Named Desire**, de Tennessee Williams, em múltiplas traduções para o português do Brasil. Brasília: Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Universidade de Brasília, 2017, 172 f. Dissertação de mestrado. Disponível em: <[http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/24095/3/2017\\_GuilhermePereiraRodriguesBorges.pdf](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/24095/3/2017_GuilhermePereiraRodriguesBorges.pdf)>. Acesso em: 4 maio 2018.

CATFORD, J.C. **A linguistic theory of translation.** Oxford. Oxford University Press. 1978.

**Collins Dictionary.** Disponível em: <<http://www.collinsdictionary.com/>>. Acesso em: jun. 2018.

DIAZ, Ellie. Spotlight on Censorship: ‘Looking for Alaska’. **Intellectual Freedom Blog**, 13 abr. 2017. Disponível em: <<https://www.oif.ala.org/oif/?p=9315>>. Acesso em: dez. 2019

DOLL, Jen. What Does ‘Young Adult’ Mean?. **The Atlantic**, 19 abr. 2012. Disponível em: <<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/04/what-does-young-adult-mean/329105/>>. Acesso em: dez. 2019.

EVEN-ZOHAR, Itamar. **"The Relations between Primary and Secondary System in the Literary Polysystem."** In Papers in Historical Poetics. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics, pp. 14-20. 1978.

**FAQ.** Disponível em: <<http://www.johngreenbooks.com/bio-faq>>. Acesso em: 4 maio 2018.

GALLO, Don. **"The very Best Possibilities, Part Two."** English Journal, Vol. 95, No. 5. Maio, 2006.

GRAEBIN, Franciele. **As quatro traduções de Mrs. Dalloway de Virginia Woolf para o português do Brasil: aspectos estilísticos.** Brasília: Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Universidade de Brasília, 2016, 150 f. Dissertação de mestrado. Disponível em:



<[http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/21607/1/2016\\_FranciaeleGraebin.pdf](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/21607/1/2016_FranciaeleGraebin.pdf)>. Acesso em: 4 maio 2018.

GREEN, John. **Looking for Alaska**. London: HarperCollinsPublishers Ltd., 2015.

\_\_\_\_\_. **Quem é você, Alasca?**. Tradução de Rodrigo Neves. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

GUBAR, Marah. **On Not Defining Children's Literature**. PMLA, vol. 126, no. 1, 2011, pp. 209–216. Disponível em: <[www.jstor.org/stable/41414094](http://www.jstor.org/stable/41414094)>. Acessado em: dez. 2019.

HOBBS, Sam. **Looking for Alaska**. Disponível em: <<https://bookpage.com/reviews/4023-john-green-high-school-triumphs-tragedies-ya#.Xf7eA0dKjDc>>. Acessado em: dez. 2019

JAY, Timothy. **Why We Curse: A Neuro-Psycho-Social Theory of Speech**. Amsterdã: John Benjamins Publishing Company, 1999.

KITCHENER, Caroline. Why So Many Adults Love Young-Adult Literature. **The Atlantic**, 2017. Disponível em: <<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2017/12/why-so-many-adults-are-love-young-adult-literature/547334/>>. Acesso em: 4 maio 2018.

LAMBERT, José; VAN GORP, Hendrik. On describing translations. In: HERMANS, Theo (Org.), **The manipulation of literature: studies in literary translation**. Nova York: St. Martins, 1985.

Looking for Alaska. **Rotten Tomatoes**. Disponível em: <[https://www.rottentomatoes.com/tv/looking\\_for\\_alaska](https://www.rottentomatoes.com/tv/looking_for_alaska)>. Acesso em: dez. 2019.

MERRIAM-WEBSTER. **Dictionary and Thesaurus**. Disponível em: <<https://www.merriam-webster.com>>. Acesso em: jun. 2018.

OXFORD. **Oxford Living Dictionaries**. Disponível em: <<https://en.oxforddictionaries.com>>. Acesso em: jun. 2018.

PATRICK. John Green: 'I'm tired of adults telling teenagers that they aren't smart'. **The Guardian**, 2013. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/childrens-books-site/2013/feb/27/john-green-adults-teenagers-smart-interview>>. Acesso em: 4 maio 2018.

PRIBERAM. **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. Disponível em: <<https://www.priberam.pt>>. Acesso em: jun. 2018.

PYM, Anthony. **Translating linguistic variation**: parody and the creation of authenticity. In: VEGA, Miguel A. e MARTÍN-GAITERO, Rafael (ed.). Traducción, metrópoli y diáspora. Madrid: Universidade Complutense de Madrid, 2000, p. 69-75. Disponível em: <[http://usuaris.tinet.cat/apym/on-line/translation/2000\\_authenticity.pdf](http://usuaris.tinet.cat/apym/on-line/translation/2000_authenticity.pdf)>. Acessado em: jun. 2018.

SCHUESSLER, Jennifer. The Syllable Everyone Recognizes. **The New York Times**, 8 nov. 2013. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2013/11/09/arts/that-syllable-everyone-recognizes.html>>. Acesso em: nov. 2019.

STRICKLAND, Ashley. A brief history of young adult literature. **CNN**, 2015. Disponível em: <<https://edition.cnn.com/2013/10/15/living/young-adult-fiction-evolution/index.html>>. Acesso em: 4 maio 2018.

TALBOT, Margaret. The Teen Whisperer. **New Yorker**, 2014. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/magazine/2014/06/09/the-teen-whisperer>>. Acesso em: 4 maio 2018.

TAMANAHÁ, Nádia. Qual a diferença entre nerd e geek? **Revista Superinteressante**, 7 abr. 2015. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/qual-a-diferença-entre-nerd-e-geek/>> Acesso em: nov. 2019.

TOURY, Gideon. **Descriptive translation studies – and beyond**. Amsterdam: John Benjamins, 1995.

WELLS, April Dawn. **Themes Found in Young Adult Literature: A Comparative Study Between 1980 and 2000**. Abril de 2003. Disponível em: <<https://ils.unc.edu/MSpapers/2861.pdf>> Acesso em: dez. 2019.

Why John Green Likes Writing for Teenagers. **The New York Times**, 10 out. 2019. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2019/10/10/books/review/john-green-by-the-book-interview.html>>. Acesso em:

WOODLEY, Shailene. John Green. **Time Magazine**, 23 de abril de 2014. Disponível em: <<https://time.com/70799/john-green-2014-time-100/>> Acesso em: 24 nov. 2019.