

# UM BALANÇO ACERCA DAS PESQUISAS SOBRE MARCAS DE ORALIDADE EM TRADUÇÕES DE FICÇÕES LITERÁRIAS E DE *BEST-SELLERS* DE FICÇÃO DE GÊNERO E NOVAS ANÁLISES DE TRADUÇÕES DA LITERATURA *YOUNG ADULT*<sup>1</sup>

## A REVIEW OF RESEARCH ON ORALITY MARKERS IN TRANSLATIONS OF LITERARY FICTION AND GENRE FICTION BESTSELLERS AND NEW ANALYSES OF TRANSLATIONS OF YOUNG ADULT LITERATURE



Lauro Maia AMORIM  
Professor Assistente  
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho  
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas  
Departamento de Estudos Linguísticos e Literários  
São José do Rio Preto, São Paulo, Brasil  
<http://lattes.cnpq.br/5594186517927050>  
<https://orcid.org/0000-0001-9141-9840>  
lauro.maia@unesp.br

1

**Resumo:** Neste artigo, discutem-se os resultados de pesquisas, realizadas com os softwares *AntConc* e *Wordsmith Tools*, sobre marcas de oralidade em diálogos de obras traduzidas associadas à “ficção literária” e aos *best-sellers* de “ficção de gênero”. Observou-se que *best-sellers* de “ficção de gênero” de John Grisham, Agatha Christie e Troy Denning compartilham dois aspectos: a) os seus autores não desfrutaram de capitais simbólicos elevados no campo dos estudos literários, e b) apresentam poucas marcas de oralidade nos diálogos traduzidos. Obras de “ficção literária” de Philip Roth, Hemingway, Kazuo Ishiguro, e as de “ficção de gênero” de Shirley Jackson e Philip K. Dick indicaram elevado capital simbólico junto ao campo dos estudos literários, e, em suas obras traduzidas, há muitas marcas de oralidade. Não é improvável que uma parcela das traduções de ficção de gênero, especialmente aquelas desprovidas de capital simbólico e com maior alcance comercial (Bourdieu, 2015), possa ser influenciada por uma percepção conservadora, por parte dos tradutores/editores, quanto à representação da variação linguística. Contudo, em novas pesquisas, em livros de John Green e de Jenny Han, do campo da literatura *young adult*, observaram-se diversas marcas de oralidade. Nenhum dos dois autores, porém, tem criado ampla repercussão simbólica nos estudos literários. Considera-se que a presença significativa de marcas de oralidade em certas obras de literatura *young adult*, com baixo status simbólico, possa ser condicionada por outros fatores, como a premência de se criar, para um público leitor jovem, uma verossimilhança linguística entre diálogos ficcionais e falas “concretas” de adolescentes, já que personagens adolescentes são centrais para as tramas dos romances *young adult*.

**Palavras-chave:** Estudos da Tradução. Marcas de oralidade. Capital Simbólico. Ficção literária. Ficção de gênero.

**Abstract:** This paper presents results from an *AntConc/Wordsmith Tools* study on orality markers in dialogues of translated “literary fiction” and “genre fiction” books. The study shows that best-selling genre fiction novels by John Grisham, Agatha Christie and Troy Denning share two aspects: a) their authors have not gathered high symbolic capitals within the field of literary studies, and b) they display dialogues with few orality markers. Literary fiction novels by Philip Roth, Hemingway, Kazuo Ishiguro, and genre fiction ones by Shirley Jackson and Philip K. Dick exhibit high symbolic capital in the field of literary studies, and display several orality markers. It is not unlikely that part of the translations of best-selling genre novels, especially those lacking symbolic capital,



Este é um artigo em acesso aberto distribuído nos termos da Licença Creative Commons Atribuição que permite o uso irrestrito, a distribuição e reprodução em qualquer meio desde que o artigo original seja devidamente citado.

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original article is properly cited.

---

yet attaining great commercial success (Bourdieu, 2015), could be influenced by a more conservative perception, on behalf of translators/editors, towards the representation of linguistic variation. However, translated novels by John Green and Jenny Han, both from the field of young adult literature, are shown to have abundant orality markers. On the other hand, neither of the authors have attracted wide symbolic repercussion within literary studies. We consider that the significant presence of orality markers in certain young adult novels, with low symbolic status, may be conditioned by other factors, such as the urge towards creating, for a young readership, a linguistic likeliness between fictional dialogues and “actual” teenage speech, since adolescent characters are key to the plots of young adult novels.

**Keywords:** Translation Studies. Orality markers. Symbolic capital. Literary fiction. Genre fiction.

Este artigo se inicia com uma visão geral sobre as pesquisas que vêm se desenvolvendo desde 2017. Nas pesquisas realizadas por Amorim (2018a e 2018b) utilizou-se o software *AntConc*, e nas pesquisas de Amorim (2021a, 2021b e no presente artigo) recorreu-se ao *Wordsmith Tools*.

Nessas pesquisas, o autor tem se dedicado a analisar as ocorrências de marcas de oralidade nos diálogos ficcionais em *best-sellers* de autores de ficção de gênero (como Agatha Christie, John Grisham, Shirley Jackson e John Green, por exemplo) e em obras literárias cujos autores são associados à chamada “alta literatura”, ou “*highbrow literature*” (Philip Roth, Ernest Hemingway e Kazuo Ishiguro).<sup>2</sup> Estes, além de serem amplamente premiados, têm alcançado uma elevada reverberação, em termos de capital simbólico, junto aos estudos literários. No mercado editorial das culturas anglo-fônicas ocidentais, os romances que se tornaram parte do cânone literário geralmente são classificados como “*literary fiction*” (“ficção literária”), em contraste com a chamada “*genre fiction*” (ou “ficção de gênero”) à qual se associam os gêneros de “ficção científica”, de “fantasia”, de “*crime fiction*”, entre outros.

Um escritor ou escritora, cujo capital cultural inclui não somente sua formação literária, mas também a sua própria produção artística, poderá alcançar uma forma de reconhecimento simbólico-social (Bourdieu, 2015, p. 107) traduzido em prêmios literários ou, também, em menções em jornais, revistas literárias e periódicos científicos, os quais reverberam o grau de maior ou menor importância desses autores aos olhos daqueles que se dedicam a estudar ou comentar seus escritos. Ressalta-se, também, a importância do Cinema, da TV e das plataformas de *streaming* de vídeos (como a Netflix, a Amazon Prime Video, Disney+, entre outras) no processo de adaptação semiótica de obras literárias, o qual confere, aos seus autores, formas de visibilidade simbólica e de prestígio variadas.

Em complemento às pesquisas anteriores, este artigo traz ainda resultados de uma análise de marcas de oralidade em dois *best-sellers* traduzidos pertencentes à chamada literatura *young adult*: *O Teorema Katherine*, do autor estadunidense John Green, traduzido

---

por Renata Pettengill, e *O verão que mudou minha vida*, da escritora estadunidense Jenny Han, traduzido por Mariana Rimoli, ambos publicados pela editora Intrínseca.

Para a análise do capital simbólico dos autores, selecionou-se, em um primeiro momento, 50 periódicos, voltados aos estudos literários, entre a 3ª e a 140ª posições segundo o *ranking* da Scimago Journal, oriundo da base de dados Scopus. Em seguida, considerou-se mais 20 periódicos em diferentes posições do mesmo *ranking*: da posição 146 a 826, o que permitiu vislumbrar uma amostra mais ampla e diversificada de periódicos em posições diferentes. Algumas revistas não foram incluídas porque o tema “estudos literários” é um aspecto pouco relevante nelas, ainda que essas revistas estejam listadas no campo de “*literature and literary theory*” da Scimago, ou porque, infelizmente, o periódico não disponibiliza um sistema aberto de busca por autores ou assuntos. Recorreu-se, em seguida, à pesquisa sobre os nomes dos autores em questão nos sistemas de busca dos periódicos. Os números, expostos no quadro abaixo, indicam em quantos artigos aparecem os nomes dos autores mencionados. Essa metodologia permite observar, mesmo que parcialmente, uma possível indicação do nível de capital simbólico/acadêmico auferido pelos autores pesquisados.<sup>3</sup> No quadro abaixo, resumem-se os resultados obtidos com as pesquisas até o momento:

**Quadro 1** — Pesquisas realizadas por Amorim (2018a, 2018b, 2021a, 2021b) envolvendo a análise de marcas de oralidade em diálogos ficcionais de obras literárias traduzidas e publicadas no Brasil

Autores	Número de artigos nos quais se menciona o nome do(a) autor(a) em 70 periódicos científicos	Adaptações TV/Cinema/Plataformas Digitais	Obras analisadas e classificação do texto original	Observações
Pesquisa: Amorim (2018a)				
John Grisham	42	Sim	<i>O manipulador</i> (2013/Rocco) “ <i>Legal thriller</i> ”	Nos diálogos ficcionais, observou-se, percentualmente, o contraste entre formas linguísticas consideradas padrão e marcas de oralidade próximas à informalidade:  <i>O Manipulador</i> Padrão Marcas 79,30% 20,70%  <i>Indignação</i> Padrão Marcas 69,90% 30,10%
Philip Roth	821	Sim	<i>Indignação</i> (2009/Cia das Letras) “ <i>Literary fiction</i> ”	Observa-se que, na construção dos diálogos, a norma padrão é seguida majoritariamente em ambos os romances. No entanto, percebe-se uma diferença importante quanto à presença mais sistemática de variedades linguísticas associadas à oralidade no romance <i>Indignação</i> . Nesse romance, o leque de variedades linguísticas orais é maior em comparação aos dados referentes ao romance <i>O Manipulador</i> .
Pesquisa: Amorim (2018b)				
Agatha Christie	447	Sim	<i>Morte na Praia</i> (2013) <i>Assassinato no Expresso Oriente</i> (2017)	Média de marcas de oralidade nos quatro livros  Marcas de Oralidade  A. Christie (livros) — 458



Este é um artigo em acesso aberto distribuído nos termos da Licença Creative Commons Atribuição que permite o uso irrestrito, a distribuição e reprodução em qualquer meio desde que o artigo original seja devidamente citado.

*This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original article is properly cited.*

			<i>Cai o pano (2015)</i> <i>Um punhado de centeio (2014)</i>  Editora L&PM  “Crime fiction”  “Detective fiction”	E. Hemingway (livros) — 710,75  Média de variedade de tipos de marcas  A. Christie (livros) — 8 tipos diferentes E. Hemingway (livros) — 28 tipos diferentes						
Ernest Hemingway	2.356	Sim	<i>Contos Volume 2 (2015)</i> <i>O sol também se levanta (2015)</i> <i>Por quem os sinos dobram (2013)</i> <i>Do outro lado do rio, entre as árvores (2015)</i>  Editora Bertran Brasil  “Literary fiction”	Ernest Hemingway foi vencedor do Prêmio Nobel, o prêmio máximo da literatura, e, dentre os autores estudados, é o que é mais frequentemente citado nas revistas acadêmicas voltadas aos estudos literários. Agatha Christie é considerada, pelo site da Guinness World Records, como autora mais traduzida em todo mundo. Agatha Christie tem encontrado ressonância em estudos acadêmicos, tendo ela se tornado uma referência do gênero “whodunits”. Contudo, seus livros não são comercializados em conexão explícita com a via acadêmica. Eles tendem a ser traduzidos de modo a se comportarem de forma mais próxima do eixo do campo de produção cultural de larga escala (Bourdieu, 2015).						
Pesquisa: Amorim (2021a)										
Troy Denning	2	Não	<i>Star Wars: provação</i>  “ficção científica”  Editora Aleph	Ocorrências de Marcas de Oralidade  <table style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <tr> <td></td> <td>Marcas de oralidade</td> </tr> <tr> <td><i>Star Wars</i></td> <td>360</td> </tr> <tr> <td><i>Andróides...</i></td> <td>816</td> </tr> </table> Philip K. Dick é um dos mais aclamados escritores de ficção científica, e seu livro inspirou a criação do filme <i>Blade Runner</i> , um <i>cult noir</i> . Há um elevado número de menções ao autor nos periódicos científicos. Em contraste, Troy Denning é responsável pela novelização de <i>Star Wars: Provação</i> . Apesar do sucesso mundial da		Marcas de oralidade	<i>Star Wars</i>	360	<i>Andróides...</i>	816
	Marcas de oralidade									
<i>Star Wars</i>	360									
<i>Andróides...</i>	816									
Philip K. Dick	845 (incluindo menções na <i>Science Fiction Studies Journal</i> )		<i>Andróides sonham com ovelhas elétricas?</i>							

	273 (excluindo-se as menções na revista <i>Science Fiction Studies Journal</i> )	Sim	“ficção científica” Editora Aleph	saga fílmica <i>Star Wars</i> , o livro em questão não parece obter grande reverberação. O autor, Troy Denning, praticamente não é mencionado nos periódicos consultados.  <b>Contraste entre ocorrências de marcas de oralidade e formas linguísticas conservadoras correspondentes</b>  Verificou-se a ocorrência de 18 itens linguísticos formais (ou mais alinhados à tradição gramatical conservadora). Os resultados demonstram que o livro <i>Star Wars: Provação</i> apresenta 13 desses itens formais com maior número de ocorrências comparativamente aos números apresentados no livro <i>Androides</i> . Isso demonstra, de fato, que os diálogos ficcionais, na tradução de <i>Star Wars</i> , inclinam-se sistematicamente às construções linguísticas de registro mais formal, e mais alinhadas à tradição normativa conservadora.
Pesquisa: Amorim (2021b)				
Shirley Jackson	89	Sim	<i>A assombração da casa da colina</i> (2018) Selo Suma (Cia das Letras)	Marcas de oralidade <i>A assombração...</i> 947 <i>Não me abandone jamais...</i> 841  Argumenta-se que embora Jackson não tenha a mesma projeção junto ao campo acadêmico em geral, comparativamente a Kazuo Ishiguro (vencedor do Prêmio Nobel), ela é uma autora de prestígio junto àqueles que pesquisam a literatura gótica e de horror.
Kazuo Ishiguro	495	Sim	<i>Não me abandone jamais</i> (2016) (Cia das Letras)	Os resultados apontaram que: a) ambas as obras detêm um grau elevado de marcas de oralidade; e b) apesar das diferenças de capital simbólico, com Kazuo Ishiguro obtendo muito mais visibilidade acadêmica, Shirley Jackson é tida como uma autora canônica no gênero do horror psicológico, tendo sido premiada e obtido, também, visibilidade junto aos estudos literários voltados para o tema.

Fonte: elaborado pelo autor.

As pesquisas indicam que obras com baixo capital estético-simbólico, mas fortemente integradas ao mercado de *best-sellers*, parecem ser menos permeáveis às marcas de oralidade nos diálogos ficcionais. Isso teria ficado evidente nas obras *O Manipulador* (editora Rocco), de John Grisham, em *Star Wars: Provação*, de Troy Denning, e, também, nos quatro livros de Agatha Christie. Tanto John Grisham e Troy Denning, quanto Agatha Christie, não tiveram, em suas obras traduzidas, paratextos promocionais valorizando seu suposto caráter estético-literário ou artístico. Geralmente, nessas obras, há descrições de natureza bem diferente, tais como “história divertida e dinâmica” (*Star Wars: Provação*, quarta capa, DICK, 2017), “agora uma superprodução da *Twentieth Century Fox*” (*Assassinato no Expresso Oriente*, capa, Christie, 2015), e “... surpreendente *thriller* de John Grisham, mestre inquestionável do universo dos tribunais” (*O Manipulador*, orelha, Grisham, 2013).

As pesquisas sugerem, por outro lado, que as obras literárias analisadas, sejam elas associadas à “ficção literária”, como as de Philip Roth, Ernest Hemingway e Kazuo Ishiguro”, sejam as de Shirley Jackson e Philip K. Dick, classificadas como “ficção de gênero”, apresentam dois aspectos em comum: a) seus autores adquiriram importante capital simbólico, ainda que estejam em posições diferentes quanto a esse atributo; b) em suas obras traduzidas, há elevados índices de marcas de oralidade nos diálogos ficcionais.

Até agora, a primeira hipótese sugerida é que muitos *best-sellers* literários traduzidos (geralmente classificados como “ficção de gênero” e com baixo capital estético-simbólico) teriam sido projetados para um público mais amplo e para leitores cuja formação educacional seria mais heterogênea e não sistematicamente informada pela educação universitária (cf. Amorim, 2021a). Isso poderia representar, até certo ponto, um aspecto coercitivo que, consciente ou inconscientemente, influenciaria a publicação de traduções literárias com baixa aderência às marcas de oralidade, geralmente diafásicas, como nos casos dos livros de John Grisham, Agatha Christie e Troy Denning.

Quanto à presença mais significativa de marcas de oralidade nas obras de alto capital simbólico, pensou-se que existiria a percepção, alicerçada em Bourdieu (1979/2017) e em Lizardo e Skiles (2016), de que quanto mais elevado for o capital cultural e escolar dos atores sociais, maior seria, em tese, a sua predisposição a favorecer uma percepção e um julgamento “estetizantes” a respeito dos objetos culturais para os quais voltam os seus olhares.



---

Bourdieu (1979/2017) propôs uma pesquisa de opinião sobre o tema da fotografia. Nessa pesquisa, os dados obtidos sugerem que participantes oriundos de classes sociais elevadas, com um maior índice de formação escolar, apresentavam a tendência para escolher, com base em imagens oferecidas pelo pesquisador, objetos ordinários que, na opinião deles, poderiam ser tidos como belos em uma imagem fotográfica. Esses participantes, com grau de escolaridade mais alto — em contraste com as classes sociais mais baixas — tendiam a evitar objetos que atraíssem o interesse popular, como, por exemplo, um “pôr do sol”:

. . . 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 & Skiles, 2016, p. 95, itálico no original)<sup>4</sup>

8

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

Até o momento, parece haver uma relação entre elevado capital simbólico de certos autores e de suas obras (sejam elas de ficção literária ou de ficção de gênero) e os índices mais elevados de marcas de oralidade nos diálogos ficcionais. Trazemos, agora, para ampliar e contrastar com os resultados obtidos até momento, dois autores do campo da ficção de gênero voltado para o público jovem adulto ou *young adult*: John Green e Jenny Han.

---

## John Green e Jenny Han: a Ficção de Gênero *Young Adult*

Tanto John Green quanto Jenny Han escrevem romances que integram uma categoria literária conhecida como *young adult*. O que representaria essa categoria? Ela abrange produções literárias que incluem gêneros muito diversos como ficção científica, *graphic novels*, horror, fantasia, mistério ou temas, como relacionamentos amorosos, a transição da adolescência para a vida adulta, questões raciais, situações e experiências críticas envolvendo doenças e drogas, além de narrativas que abordam personagens pertencentes a minorias sociais e à comunidade LGBTQIA+. Segundo a YALSA (*Young Adult Library Services Association*),<sup>5</sup> essa é uma categoria que se relaciona, de forma mais imediata, com temas e personagens que refletem, em grande medida, uma parte significativa de seu público leitor: aquele entre 12 e 18 anos de idade. No entanto, considera-se que esse público seja ainda mais abrangente, podendo alcançar leitores com cerca de 30 anos. Para Cart (2008, par. 1), o conceito de “literatura *young adult*” é inerentemente amorfo, pois seus termos constituintes ‘jovem adulto’ e ‘literatura’ são dinâmicos, mudando conforme se transformam a cultura e a sociedade que fornecem seu contexto.”<sup>6</sup> De acordo com Cart (2008, par. 1), o termo teria sido usado pela primeira vez no fim dos anos de 1960 para se referir a uma ficção realista “estabelecida no mundo contemporâneo real (oposto ao imaginário) e que abordava problemas, questões e circunstâncias da vida do interesse de jovens leitores com idade entre 12 e 18 anos, aproximadamente.”<sup>7</sup> Os títulos eram lançados pelo setor de livros para crianças das editoras estadunidenses e eram comercializados junto às instituições, como escolas e bibliotecas, que atendiam a esse grupo social. Esse contexto, porém, tem se transformado:

Embora parte disso continue assim até hoje, muitas coisas mudaram. Nos últimos anos, por exemplo, o tamanho desse grupo populacional se transformou dramaticamente. Entre 1990 e 2000, o número de pessoas entre 12 e 19 anos disparou para 32 milhões, uma taxa de crescimento de 17% que ultrapassou significativamente o crescimento do resto da população [dos EUA]. O tamanho desse segmento populacional também aumentou à medida que a definição convencional de “adulto jovem” se expandiu para incluir jovens de dez anos e, desde o fim da década de 1990, de 25 anos. (Cart, 2008, par. 1)<sup>8</sup>

A circulação do conceito de *young adult* pode ter tomado forma a partir dos anos de 1960, mas as sementes desse “despertar” foram plantadas em décadas anteriores. Segundo Cart (2008), o primeiro livro comercializado abertamente para jovens adultos foi *Seventeenth Summer*, de Maureen Daly, publicado em 1942. O reconhecimento da importância crescente

---

desse público já se revelava nos anos de 1930, mas a propulsão mais significativa, em termos mercadológicos, viria especialmente após a Segunda Guerra Mundial, quando os Estados Unidos, a partir dos anos de 1950, começaram a despontar como liderança econômica mundial, com o fortalecimento de uma sólida classe média consumidora de livros. Em 1951, publicou-se *The Catcher in the Rye* [*O Apanhador no Campo de Centeio*], de J.D. Salinger. Essa obra viria a se tornar uma referência literária importante para diferentes gerações de leitores. Por um lado, porque revela as reflexões, conflitos e anseios de um adolescente que se sente deslocado no mundo, e, por outro, porque é construído numa linguagem direta e popular, explorando, de forma vívida, a expressão linguística dos jovens e adolescentes. O livro pode não ter sido concebido, em sua origem, com o intuito de alcançar especificamente o público jovem e adolescente — mas ele veio, de fato, a se tornar um grande sucesso entre esses leitores ao longo de diferentes gerações.

Deve-se pontuar, porém, que os sete romances de fantasia da série *Harry Potter*, de J.K. Rowling, lançados entre 1997 e 2007, e os quatro romances da série de fantasia sobre vampiros, *Crepúsculo* [*Twilight Saga*], de Stephenie Meyer, publicados entre 2005 e 2008, tornaram-se divisores de água sem precedentes, na medida em que contribuíram para a ampliação relevante do público de literatura *young adult*, impulsionando o mercado editorial estadunidense, bem como o internacional, em torno desse nicho, ainda mais consolidado com as adaptações fílmicas que acompanhariam e alavancariam o sucesso desses livros. Somam-se a essas obras a série *Jogos Vorazes* [*Hunger Games*]: três romances *young adult* distópicos, escritos por Suzanne Collins, publicados entre 2008 e 2010, e que inspiraram a produção cinematográfica de quatro adaptações fílmicas de grande sucesso de público.

Para esta pesquisa, selecionaram-se dois autores de literatura *young adult*: John Green e Jenny Han, os quais passamos, agora, a descrever. No website [www.johngreenbooks.com](http://www.johngreenbooks.com), têm-se a seguinte descrição acerca do autor:

John Green ocupa o primeiro lugar na lista dos mais vendidos do *New York Times*, com obras como *Looking for Alaska* [*Quem É Você, Alasca?*], *An Abundance of Katherines* [*O Teorema Katherine*], *Paper Towns* [*Cidades de Papel*], *The Fault in Our Stars* [*A Culpa É das Estrelas*], and *Turtles All the Way Down* [*Tartarugas Até lá Embaixo*]. Ele também é o coautor, ao lado de David Levithan, de *Will Grayson, Will Grayson* [*Will & Will, um nome, um destino*]. Foi vencedor, em 2006, do prêmio *Michael L. Printz Award*, e do *Edgar Award* em 2009, tendo sido duas vezes finalista do prêmio *Los Angeles Times Book Prize*. Os livros de Green foram publicados em mais de 55 idiomas e mais de 24 milhões de cópias foram impressas.<sup>9</sup>

Curiosamente, no website de Jenny Han, têm-se uma estrutura informacional semelhante:

Jenny Han ocupa o primeiro lugar na lista dos mais vendidos do *New York Times* pela série *To All the Boys I've Loved Before* [*Para todos os garotos que já ameï*]. Ela é produtora executiva de todos os três filmes da Netflix — *To All the Boys I've Loved Before*, *To All the Boys: PS, I Still Love You*, e *To All the Boys: Always and Forever*. Ela também é autora da série *best-seller* do *New York Times*, *The Summer I Turned Pretty* [*O verão que mudou minha vida*]. Seus livros foram publicados em mais de trinta idiomas. Ex-bibliotecária, Jenny obteve seu mestrado em escrita criativa na *New School*. Ela mora no Brooklyn, em Nova York.<sup>10</sup>

Vejamos, a seguir, as redes/mídias sociais:

**Quadro 2** — Número de seguidores em redes e mídias sociais:<sup>11</sup>

	<b>John Green</b>	<b>Jenny Han</b>
<b>Twitter</b>	4.6M	147.4K
<b>Instagram</b>	@johngreenwritesbooks 1.3M	@jennyhan 420K
<b>Facebook</b>	John Green 2,8M	Jenny Han 102K
<b>TikTok</b>	@literallyjohngreen 1.3M	@jennyhan 417.4K
<b>Número total de seguidores</b>	<b>10 milhões</b>	<b>1 milhão e 87 mil</b>

Fonte: elaborado pelo autor.

John Green desfruta de maior visibilidade, em termos de capital simbólico, que Jenny Han. Além de ter ganho dois prêmios importantes que celebram a literatura *young adult*, John Green obteve 129 menções em periódicos científicos e em livros especializados, ao passo que Jenny Han obteve apenas 7 menções, sem ter ganho nenhum prêmio até o momento. Em outros termos, Green tem uma presença mais significativa no campo de estudos literários voltados para a literatura *young adult*, ainda que seja pouquíssimo mencionado nos 70 periódicos de estudos literários consultados (não especificamente voltados para o tema *young adult*).<sup>12</sup> Além disso, John Green alcançou ampla popularidade nas redes e mídias sociais (com cerca de 10 milhões de seguidores).

Vejam-se, agora, os resultados relativos ao levantamento das marcas de oralidade encontradas nos diálogos ficcionais dos dois livros:

a) John Green: *O Teorema Katherine*. Tradução de Renata Pettengil. Editora Intrínseca.<sup>13</sup>

b) Jenny Han: *O verão que mudou minha vida*. Tradução de Mariana Rimoli. Editora Intrínseca.<sup>14</sup>

### Marcas de oralidade e a representação da variação linguística nas traduções

Analisou-se, inicialmente, 56 marcas de oralidade.<sup>15</sup> Acrescentou-se, a essas, mais 11 marcas,<sup>16</sup> que, de fato, se fizeram presentes apenas no livro de John Green, *O Teorema Katherine*:

**Tabela 1** — Marcas de oralidade em *O Teorema Katherine* e *O verão que mudou minha vida*<sup>17</sup>

	Marcas de Oralidade	O Teorema Katherine		O verão...	
		Teorema	%	O	%
1	Cê	176	10,43%	0	0,00%
2	Cês	59	3,50%	0	0,00%
3	Ocê	30	1,78%	0	0,00%
4	Pronome "me" próclise	175	10,37%	92	12,69%
5	"Me" em início de oração	1	0,06%	11	1,52%
6	Vou + verbo infinitivo	64	3,79%	44	6,07%
7	"Te" próclise	14	0,83%	1	0,14%
8	"num"/"numa"	47	2,78%	0	0,00%
9	"num" (não)	8	0,47%	0	0,00%
10	Possesivo "dele"/"dela"	68	4,03%	22	3,03%
11	"dele/dela" + verbo infinitivo	0	0,00%	0	0,00%
12	Diminutivos (inho/inha)	102	6,04%	55	7,59%
13	Imperativo no indicativo	39	2,31%	152	20,97%
14	"Ter" no sentido de "haver"	24	1,42%	7	0,97%
15	"Teve" no sentido de houve	2	0,12%	0	0,00%
16	"Faz" (haver/tempo)	6	0,36%	2	0,28%
17	Ter que/Tem que/Têm que	14	0,83%	8	1,10%
18	O que é que/que foi que ?	13	0,77%	5	0,69%
19	Que é que...?	1	0,06%	0	0,00%
20	"Você" obj. verbal s/prepos.	25	1,48%	33	4,55%
21	Tinha(m) + particípio	13	0,77%	7	0,97%
22	"A gente" como sujeito	94	5,57%	22	3,03%
23	Ir para/Chegar em (Reg. Coloq.)	10	0,59%	3	0,41%
24	Ele(s)/Ela(s) objeto verbal	6	0,36%	11	1,52%
25	"Aí" marcador temporal	58	3,44%	0	0,00%
26	"Pra"	137	8,12%	130	17,93%
27	"Pro"	15	0,89%	12	1,66%
28	"Procê"	12	0,71%	0	0,00%
29	"Procês"	4	0,24%	0	0,00%
30	"Praquele"	2	0,12%	0	0,00%
31	"A/para você" subst. por lhe	4	0,24%	3	0,41%
32	Ele(s)/Ela(s) obj. verbo e sujeito	1	0,06%	1	0,14%

33	Mescla “você” + “te”	8	<b>0,47%</b>	1	<b>0,14%</b>
34	Dum/duma	0	<b>0,00%</b>	0	<b>0,00%</b>
35	Possessivo antes de vocativo	2	<b>0,12%</b>	3	<b>0,41%</b>
36	Onde é que/Onde foi que	2	<b>0,12%</b>	0	<b>0,00%</b>
37	Quem sabe (talvez)	2	<b>0,12%</b>	2	<b>0,28%</b>
38	Se condicional + pretérito imp.	0	<b>0,00%</b>	1	<b>0,14%</b>
39	Que nem = como	5	<b>0,30%</b>	6	<b>0,83%</b>
40	Dar/dá/deu/dava para/pra	3	<b>0,18%</b>	0	<b>0,00%</b>
41	A gente como obj. verbal	1	<b>0,06%</b>	3	<b>0,41%</b>
42	Artigo + nome próprio	101	<b>5,98%</b>	46	<b>6,34%</b>
43	Usos proscritos (var. diafásica)	4	<b>0,24%</b>	1	<b>0,14%</b>
44	Vai ver (que)	0	<b>0,00%</b>	0	<b>0,00%</b>
45	De repente (talvez)	1	<b>0,06%</b>	0	<b>0,00%</b>
46	Quem (me) dera	1	<b>0,06%</b>	0	<b>0,00%</b>
47	Regência com “que” queísmo	1	<b>0,06%</b>	0	<b>0,00%</b>
48	Dupla negativa	3	<b>0,18%</b>	8	<b>1,10%</b>
49	Cadê?	3	<b>0,18%</b>	4	<b>0,55%</b>
50	Vai que...	0	<b>0,00%</b>	0	<b>0,00%</b>
51	Tá	178	<b>10,55%</b>	0	<b>0,00%</b>
52	Tava/tavam	32	<b>1,90%</b>	0	<b>0,00%</b>
53	Teve (esteve)	1	<b>0,06%</b>	0	<b>0,00%</b>
54	A gente + 1a. Pessoa no plural	0	<b>0,00%</b>	4	<b>0,55%</b>
55	Né?	10	<b>0,59%</b>	8	<b>1,10%</b>
56	Tipo/Tipo assim	79	<b>4,68%</b>	6	<b>0,83%</b>
57	Aumentativos	7	<b>0,41%</b>	4	<b>0,55%</b>
58	Será que....?	6	<b>0,36%</b>	4	<b>0,55%</b>
59	Será?	0	<b>0,00%</b>	0	<b>0,00%</b>
60	É mesmo? É mesmo. Não é m.?	12	<b>0,71%</b>	1	<b>0,14%</b>
61	Repetição de Verbo -resposta	1	<b>0,06%</b>	1	<b>0,14%</b>
62	Pudera	0	<b>0,00%</b>	0	<b>0,00%</b>
63	Tomara	0	<b>0,00%</b>	0	<b>0,00%</b>
64	Que dirá...	0	<b>0,00%</b>	0	<b>0,00%</b>
65	Singular referindo-se a par	1	<b>0,06%</b>	0	<b>0,00%</b>
66	Igualzinho a	0	<b>0,00%</b>	1	<b>0,14%</b>
67	“que” substituindo cujo/cuja	0	<b>0,00%</b>	0	<b>0,00%</b>
		<b>1.688</b>	<b>100,00%</b>	<b>725</b>	<b>100,00%</b>

Fonte: elaborado pelo autor.

Observa-se que o livro *O Teorema Katherine* apresenta 1.688 marcas de oralidade em contraste com as 725 encontradas em *O verão que mudou minha vida*. Uma das características marcantes da obra de John Green é que, nela, há personagens que vivem em uma cidade chamada Gutshot, no interior do Tennessee, Estados Unidos. Suas falas são retratadas, pelo escritor, como caracterizadas por marcas linguísticas diatópico-regionais, que indicam a

importância da zona rural na produção das variantes linguísticas pelos personagens. A existência dessas características linguísticas no texto de partida, que se destacam em relação às demais falas de outras personagens vindas de outro estado, sugere que esses aspectos *marcados* no texto acabam por predispor a tradutora, Renata Pettengil, a fazer uma tradução que corresponda, na medida do possível, à representação dessas marcas de oralidade nos diálogos ficcionais, até porque, sem elas, as personagens de Gutshot não poderiam ser claramente distinguidas, em suas falas, dos personagens visitantes, vindos de uma cidade grande. No caso de *O verão que mudou minha vida*, não há variação linguística que se destaque por ser tipicamente diatópica. O que há, na realidade, são formas linguísticas que denotam a variação diafásica, caracterizada por menor automonitoramento do discurso. Veremos exemplos disso nas duas obras mais adiante. Embora, do ponto de vista quantitativo, *O Teorema Katherine* apresente mais marcas de oralidade (um pouco mais que o dobro em comparação às marcas de oralidade em *O verão que mudou minha vida*), é interessante observar que, em princípio, a proporção de marcas de oralidade, nos dois livros, em relação ao número de palavras totais que os livros apresentam nos diálogos ficcionais, é semelhante:

14

**Tabela 2** — Relação percentual entre o número de palavras em diálogos e número de marcas de oralidade

	Número total de palavras em todos os diálogos ficcionais	Marcas de Oralidade	Relação percentual: Número de palavras em diálogos/marcas de oralidade
<b>O Teorema Katherine</b>	30.679	1.688	5.5%
<b>O verão que mudou minha vida</b>	12.859	725	5.63%

Fonte: elaborado pelo autor.

Vejamos, agora, alguns exemplos extraídos dos dois romances:

**Quadro 3** — Trechos de *O Teorema Katherine* contendo marcas de oralidade

<i>An Abundance of Katherines</i> , de John Green.	<i>O Teorema Katherine</i> , de John Green. Tradução de Renata Pettengil	Personagens em cena/ Comentários
<i>Inside the car, Hassan said, “Okay, now all we have to do is go to my house, pick up some clothes, and miraculously convince my parents to let me go on a road trip.”</i> <i>“You could say you have a summer job. At, like, a camp or something,” Colin offered.</i>	Dentro do carro, Hassan disse: — <b>Tá</b> , agora tudo o que precisamos fazer é ir até a minha casa, pegar algumas roupas e, por um milagre do destino, convencer meus pais a <b>me</b> deixarem <b>cair na estrada</b> . — Você podia dizer que arrumou um emprego temporário <b>esse</b> verão. <b>Tipo</b> , num acampamento ou coisa assim — Colin sugeriu.	<b>Hassan (melhor amigo de Colin) conversa com Colin. Ambos moram em Chicago, Illinois.</b>  <b>Comentários:</b> No livro, “tá” é uma tradução recorrente para palavras como “Okay”, “right” ou “fine”. “Tipo” é marca de oralidade comum entre os adolescentes — uma tradução

		para o termo correspondente “like”, com função semelhante em inglês. Raramente, nas falas de Colin e Rassin, “para” é reduzido a “pra”. Seria uma boa alternativa de marca diafásica, mas ela parece ter sido alocada apenas para as falas dos personagens nativos de Gutshot.
<p>“When did you come to Gutshot?” Lindsey asked.</p> <p>“I was born in the country nineteen hundred and twenty. Born here, raised up here, always lived here, and <b>gonna</b> die here, <b>I’m</b> sure,” he said, and then winked at Lindsey.</p> <p>“Aww, Starnes, <b>don’t</b> say that,” Lindsey said. “What the hell would I do <b>’round</b> here without you?”</p> <p>“<b>Prob’ly</b> run around with that Lyford boy,” Starnes answered. Starnes turned to the boys and then said, “I don’t think too highly of that <b>boy’s</b> daddy.”</p> <p>“You just want me all to yourself,” Lindsey said, laughing. “Tell us about the factory, Starnes. These boys <b>ain’t</b> ever been.” Around Starnes, for some reason, Lindsey spoke with a thick accent.</p> <p>“The factory opened up three years <b>’fore</b> I was born, and I worked there from when I was fourteen. I suppose if I <b>hadn’t</b>, I would have farmed—that’s what my father did until the factory came along. We made everything back then; T-shirts and handkerchiefs and bandannas, and it was hard work. But your family was always fair—first Dr. Dinsanfar and then his son-in-law Corville Wells. Then there was that <b>sumbitch</b> Alex, who I know was your daddy, Lindsey, so <b>you’ll</b> have to forgive me. And then Hollis, who took good care of us everyone. I worked in that factory sixty years to the day. I have the world record. They named the break room after me, because that’s where I spent most of my time.” (Green, 2006, pp. 80–81)</p>	<p>— Quando foi que <b>cê</b> veio para Gutshot? — Lindsey perguntou.</p> <p>— Eu nasci aqui na nação em 1920. Nasci aqui, cresci aqui, sempre morei aqui e vou morrer aqui, <b>isso</b> é certo — ele disse, e então piscou para Lindsey.</p> <p>— Ah, Starnes, <b>não</b> diz uma coisa dessa <b>não</b> — Lindsey falou. — <b>O que raio</b> eu <b>ia fazer</b> aqui sem <b>ocê</b>?</p> <p>— <b>Cê</b> ficaria por aí com aquele <b>guri</b> do Lyford — Starnes respondeu, virou-se para os garotos e comentou: — Não vou muito com a <b>fuça</b> do pai daquele <b>guri</b>.</p> <p>— <b>Cê</b> me quer <b>todinha procê, né</b>?</p> <p>— Lindsey disse, rindo. — Conte da fábrica, Starnes. <b>Esses guri</b> nunca foram lá.</p> <p>Por algum motivo, enquanto falava com Starnes, a caipirice de Lindsey ficava mais carregada.</p> <p>— A fábrica abriu três anos antes <b>deu</b> nascer e eu trabalhei lá desde que tinha uns 14 anos. Acho que <b>se não tivesse sido</b> assim, <b>eu tinha ido</b> trabalhar na roça. Foi o que meu pai fez até a fábrica aparecer aqui. <b>Nós fazia</b> de tudo naquela época: camisa, lenço, bandana, e o trabalho era <b>puxado</b>. Mas sua família sempre foi boa <b>pra nós</b>. Primeiro o Dr. Dinsanfar e depois o genro dele, o Corville Wells. <b>Aí</b> depois veio aquele <b>filho da mãe</b> do Alex, e eu sei que ele era seu pai, Lindsey, então <b>cê</b> vai ter que <b>me</b> perdoar. E depois veio a Hollis, que cuidou muito bem <b>de nós tudo</b>. Eu trabalhei naquela fábrica sessenta anos. O recorde mundial é meu. Eles deram o meu nome <b>pra</b> sala de descanso dos funcionários, porque era lá que eu passava a maior parte do meu tempo. (Green, 2013, pp. 109–110)</p>	<p><b>Lindsey (moradora de Gutshot) apresenta, aos visitantes, Starnes (funcionário da fábrica da qual Lindsey é herdeira).</b></p> <p><b>Comentários:</b></p> <p>Nota-se uma convergência linguística da parte de Lindsey quando ela fala diretamente com o sr. Starnes, ou seja, ela se expressa de maneira ainda mais informal e mais próxima de variedades linguísticas que soam rurais, como “ocê” ou “procê”. Starnes, por outro lado, na tradução, faz uso de formas linguísticas de caráter mais regional, como “guri” e “fuça”. É interessante que a tradutora reforça esses aspectos na tradução, para destacar esse perfil do personagem, mesmo quando, por exemplo, na fala correspondente em inglês, Starnes utilize “<i>boy’s daddy</i>” sem indicação específica de regionalismos. Na fala de Starnes, observa-se a concordância não padrão (variação diastrática) em “nós fazia” e “esses guri”, além de construções linguísticas que sugerem variação diafásica, como “cuidou muito bem <b>de nós tudo</b>”. A impressão que se tem é que a tradução tende a marcar mais significativamente a fala de Starnes quando comparada a sua fala no texto de partida. No original, observa-se marcas fonéticas (como “fore”, “ain’t” e “sumbitch”), e quase nenhuma marca morfossintática que indique baixa escolaridade.<sup>18</sup> A tradutora, no caso, buscou enfatizar, portanto, o aspecto socio-rural da identidade linguística de Starnes.</p>

Fonte: elaborado pelo autor.

---

O emprego de formas diafásicas para representar as falas das personagens de Gutshot é uma estratégia tradutória com um sentido próprio dentro da narrativa, não representando, portanto, diferenças que aderem, de fato, à realidade dos intercâmbios linguísticos vernaculares. Em sua maioria, essas marcas não representam, em relação ao português vernacular brasileiro, uma origem social ou geográfica bem definida, pois não estão restritas a uma região ou a um grupo social apenas. Também não sugerem baixa escolaridade (como “teve” para “houve”, “cê”, “cês”, “praquele”), porque, no Brasil, são amplamente utilizadas por falantes de diferentes níveis de formação escolar.

Como, no texto original, a questão da escolaridade não está posta (especialmente no caso de Lindsey), a tradutora faz uso dessas marcas apenas para atribuir uma distinção linguística, de natureza geográfica. No entanto, para que essas marcas sejam utilizadas de forma a sugerir, sistematicamente, a condição geográfico-cultural diferente dos moradores de Gutshot, elas não podem ser utilizadas pelos personagens forasteiros, Colin e Hassan, o que de fato é evitado pela tradutora. Contudo, na prática, se Colin e Hassan fossem pessoas reais, nascidas e criadas em certas regiões do Brasil (como no Sudeste e Centro-Oeste, por exemplo), certamente fariam “cê”, “cês”, “praqueles”, à semelhança de Lindsey. Ou seja, na prática real dos intercâmbios linguísticos, essas variedades não teriam qualquer efeito de distinção geográfica mais específica, a não ser para demarcar registros informais, isto é, a variação diafásica.

16

Assim, a solução proposta pela tradutora parece atender a duas questões fundamentais que parecem paradoxais: por um lado, demarcar, na tradução, diferenças de natureza geográfica contrastando, com isso, os moradores de Gutshot em relação aos visitantes, Colin e Hassan, e, por outro, evitar que essas mesmas marcas de oralidade sejam vistas como tipicamente regionais. Em outras palavras, a distinção geográfica entre as personagens Lindsey (Gutshot, Tennessee) e Colin/Hassan (Chicago, Illinois) se dá pela presença de marcas de oralidade diafásicas (envolvendo redução fonética) nas falas daquelas personagens e na sua ausência nas falas dos dois últimos. Essa estratégia, embora não seja representativa do que linguisticamente ocorre nos intercâmbios orais no Brasil, permite fazer a distinção geográfica no espaço ficcional, sem ser uma distinção, de fato, geográfica. Isso confere certa legibilidade às falas em português, na medida em que restringe a variação apenas a um número pequeno de marcas de oralidade fonéticas recorrentes. A exceção é feita apenas na fala de Starnes, com várias formas linguísticas estigmatizadas (com algum foco na concordância não padrão), mas que é limitada a um momento único, da narrativa, em que esse personagem aparece em cena.

**Quadro 4** — Trechos de *O verão que mudou minha vida* contendo marcas de oralidade

<b>The Summer I Turned Pretty, de Jenny Han</b>	<b>O verão que mudou minha vida, de Jenny Han</b>	<b>Personagens em cena/Observações</b>
<p><i>“Jeremiah, are you on your period or something? I was just kidding, man!” Steven called to him. Jeremiah didn’t turn around; he just kept walking down the shore. “Come on!” “Just leave him alone,” Conrad said.</i> (Han, 2009, p. 61)</p>	<p>— Jeremiah, você está de TPM? Eu só estava brincando! — gritou Steven. Mas Jeremiah não se virou. Só continuou andando até o mar. — <b>Qual é?!</b> — <b>Deixa ele</b> em paz — ordenou Conrad. (Han, 2019, p. 59)</p>	<p><b>Jeremiah e Conrad são irmãos. Steven é irmão da protagonista Belly, que se sente atraída por Conrad.</b></p> <p><b>Comentários:</b></p> <p>No diálogo observamos algumas marcas interessantes como “TPM”, “Qual é?!” e, em especial, “deixa ele” — ou seja, imperativo no indicativo com o emprego do pronome “ele” em posição de acusativo (objeto verbal), considerado incorreto pela tradição gramatical normativa, mas amplamente utilizado no português vernacular brasileiro.</p>
<p><i>I like to do laps in the pool,” I said. Which was true. I did. She shrugged. “Okay, but don’t blame me when the guys don’t talk to you.”</i> <i>I shrugged right back at her. “I don’t care if they talk to me or not, I don’t think of them that way.”</i> <i>“Yeah, right! You’ve been, like, obsessed with Conrad for as long as I’ve known you! You wouldn’t even talk to any of the guys at school last year.”</i> (Han, 2009 p. 73)</p>	<p>— Eu gosto de nadar bastante — respondi. O que era verdade. Eu gostava. Ela deu de ombros. — Tudo bem, mas não venha <b>me culpar</b> quando os garotos não falarem com você. Dei de ombros também. — Não ligo se eles falam ou não comigo, eu não penso neles desse jeito. — <b>Ah, está bom.</b> Você é, <b>tipo</b>, obcecada pelo Conrad desde que nos conhecemos! Você não trocou uma palavra com os garotos da escola no ano passado. (Han, 2019, p. 68)</p>	<p><b>Taylor, a garota “descolada”, conversando com sua amiga, a tímida protagonista Belly (narradora em primeira pessoa).</b></p> <p><b>Comentários:</b></p> <p>Na passagem se observa o emprego do pronome “me” em posição proclítica, mais usual na língua falada. “Tipo” como tradução de “like” é bem empregada entre os adolescentes brasileiros.</p>

Fonte: elaborado pelo autor.

Conclui-se que, em *O verão que mudou minha vida*, de Jenny Han, há um emprego bastante sistemático de marcas de oralidade diafásicas nas falas dos adolescentes. No livro *O Teorema Katherine*, de John Green, no qual há uma combinação de formas linguísticas diastrático-diatópicas pontuais para se referirem ao contexto rural da narrativa e a certa heterogeneidade na formação escolar de um personagem (como é o caso de Starnes), com marcas de oralidade diafásicas, especialmente distribuídas, com pesos diferentes, entre os adolescentes.

### Considerações Finais sobre os Resultados Obtidos até o Momento

As pesquisas realizadas por Amorim (2018a, 2018b, 2021a, 2021b), considerando os dados resumidamente discutidos no início deste texto, sugerem uma correlação entre obras/autores de elevado capital simbólico (Philip Roth, Ernest Hemingway, Kazuo Ishiguro,

---

Philip K. Dick e Shirley Jackson) e a presença mais significativa (e diversificada), nas traduções, de marcas de oralidade em diálogos ficcionais. Por outro lado, obras cujos autores não desfrutam de elevados capitais simbólicos (Troy Denning, John Grisham e Agatha Christie) apresentaram-se com baixos níveis de marcas de oralidade nas traduções dos diálogos.

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

Assim, é possível que a tese em torno da correlação entre o elevado capital simbólico associado a autores e obras literárias e o alto índice de marcas de oralidade em diálogos ficcionais não possa ser sugerida como força coercitiva subjacente a todas as obras literárias traduzidas. Isso, até certo ponto, foi destacado por Amorim (2021a, 2021b). Os resultados sugerem essa correlação, bem como aquela segundo a qual *best-sellers* de baixo capital simbólico apresentariam pouca aderência às marcas de oralidade. Os casos das obras de John Green e Jenny Han parecem indicar, porém, uma vinculação forte entre a categoria literária *young adult* e o público leitor jovem e adolescente, de forma muito mais significativa do que nas demais obras analisadas ao longo da pesquisa.

Em primeiro lugar, é preciso que novas pesquisas sejam realizadas envolvendo a categoria *young adult*, e, em particular, diferentes gêneros praticados na área, como ficção científica distópica e temas que envolvem relacionamentos amorosos ou grupos sociais minoritários (como o LGBTQIA+). É possível que a percepção em torno do emprego de marcas de oralidade não seja homogênea nessas obras. Assim, é possível que a tradução de certas obras dessa categoria sejam mais permeáveis às marcas de oralidade do que em outras. No caso de *O Teorema Katherine*, de John Green, a presença concreta de marcas de oralidade em inglês,

---

que se destacam por sugerir a origem regional das personagens de Gutshot, deve ter tido uma influência importante no processo de recriação dessas marcas na tradução. Em Amorim (2018b), levanta-se justamente a hipótese de que a marcação explícita de variedades linguísticas diatópicas ou diastráticas no original pode ter um peso importante na política editorial de representação dessas marcas no texto traduzido.

No entanto, em relação às marcas de oralidade diafásicas, essa hipótese talvez não seja válida, justamente porque, na maior parte dos romances em inglês, em geral, o que se tem são formas linguísticas não tão distantes do inglês vernacular, sem que haja, nesses diálogos do texto original, formas marcadamente regionais ou diastráticas/sociais, ou que indiquem baixo índice de escolaridade da personagem.

Em outras palavras, geralmente não há formas linguísticas distensas claramente “marcadas” nos diálogos em inglês. Assim, as pesquisas têm sugerido que quando não há formas linguísticas “marcadas” (embora haja uma proximidade entre as falas escritas dos livros e a fala vernacular do inglês) é possível que os tradutores produzam diálogos menos aderentes às marcas de oralidade em língua portuguesa. Mas essa não é uma norma “absoluta”, já que há tradutores que traduzem recorrendo sistematicamente a marcas de oralidade como forma de representar, de modo verossimilhante (Britto, 2012), a naturalidade com que personagens se expressam em língua inglesa nos diálogos do texto original — mesmo que isso não esteja “marcado”, de maneira explícita, nesses diálogos. Isso ficou patente no caso da tradução de Jenny Han, por exemplo, e mesmo em várias falas no livro de John Green.

Por outro lado, certas obras, como, por exemplo, *A Rainha Vermelha*, de Victoria Aveyard, e *A Esperança*, de Suzanne Collins, ambos romances *young adult* distópicos, analisados, em 2017, em iniciações científicas orientadas por Amorim, apresentaram baixos índices de marcas de oralidade. Os resultados dessas orientações não chegaram a ser publicados, mas geraram relatórios de pesquisa devidamente avaliados e aprovados por pareceristas. Pratas (2017) afirma o seguinte, quanto às marcas de oralidade em *A Rainha Vermelha* (em comparação à análise do livro *Marley e Eu*, *best-seller* voltado para o público “geral”):

Conclui-se que ambos os livros foram extremamente formais em suas traduções, pois apresentaram mais estruturas segundo a norma padrão do que variações linguísticas como marcas de oralidade. Embora *A Rainha Vermelha* tenha apresentado número menor de estruturas formais em sua tradução em comparação à obra *Marley e eu*, o livro não apresentou resultados significativos quanto às marcas de oralidade. Além

---

disso, foi a tradução de *Marley e eu* que apresentou algumas marcas mais significativas, com estruturas como “o que é que”, “onde é que”, “pro” e o uso do artigo definido antes de nome próprio. Portanto, pode-se considerar que ambos os livros são conservadores em suas traduções. (Pratas, 2017, pp. 41–42)

Pereira (2017) apresenta conclusões semelhantes e ainda avança uma hipótese importante:

A obra voltada ao público adulto [*Símbolo perdido*, de Dan Brown] apresentou uma maior quantidade de marcas de oralidade não usuais (na escrita) e um tanto mais arriscadas, sendo que a voltada para o público juvenil [*A Esperança*, de Suzanne Collins] acabou por ser mais fechada e conservadora em algumas categorias. Todavia, há alguns casos em que a obra destinada aos jovens surpreendeu com certas marcas, como a forte presença do “de repente” no sentido de “talvez”, algo muito utilizado na oralidade. Ao que tudo indica, é possível que exista uma norma linguística subjacente às traduções para o público juvenil, no sentido de amparar certas marcas de oralidade menos estigmatizadas (como as apontadas nesta pesquisa) e que são mais condizentes com contextos de maior informalidade sem “esbarrar” na questão do possível papel “educativo”, no que diz respeito à representação da língua, que essas obras traduzidas podem assumir indiretamente perante seu público leitor, ou seja, jovens em formação escolar. (Pereira, 2017, p. 45)

20

As pesquisas de Pratas (2017) e Pereira (2017) sugerem que, em determinadas obras traduzidas da literatura *young adult*, pode ocorrer, de fato, uma visão mais conservadora em relação à representação da variação linguística nos diálogos ficcionais, o que se contrasta claramente com o tratamento dado, pelos tradutores e pela editora Intrínseca, aos livros *O Teorema Katherine*, de John Green, e *O verão que mudou minha vida*, de Jenny Han, ambos pertencentes à categoria *young adult*. É interessante observar que o romance distópico *A Esperança*, de Suzanne Collins, é publicado pela editora Rocco, a mesma que disponibiliza *O Manipulador*, de John Grisham, obra que, segundo nossas pesquisas, dispõe de baixos índices de marcas de oralidade. É possível que a Rocco mantenha uma visão sistematicamente conservadora acerca da representação da oralidade e que a transmita para diferentes ficções de gêneros publicados pela casa? Seria uma política editorial mais ampla da empresa? Para responder a essas perguntas, seria necessário um estudo transversal, envolvendo diferentes tipos de ficção de gênero mantidos por essa casa editorial.

O romance distópico *A Rainha Vermelha*, de Victorya Averyard, é publicado pela editora Seguinte, um selo do Grupo Editorial Companhia das Letras. A Seguinte é conhecida por publicar obras da literatura *young adult*. Por outro lado, tivemos a oportunidade de observar

---

três romances publicados pelo Grupo Editorial Companhia das Letras: *Indignação*, de Philip Roth (Selo Cia das Letras), *Não me abandone jamais*, de Kazuo Ishiguro (Selo Cia das Letras), e *A assombração da casa da colina*, de Shirley Jackson (Selo Suma). Essas três obras se caracterizam por ocorrências elevadas de marcas de oralidade nos diálogos ficcionais. Tendo em vista esse quadro, pode-se questionar se o caso de *A Rainha Vermelha* (romance caracterizado por uma perspectiva mais conservadora em termos de representação da variação linguística) sugere uma política editorial diferente quanto ao emprego de marcas de oralidade, especialmente em relação ao tipo de ficção de gênero da literatura *young adult*, como é o caso da temática da distopia. Essa dúvida se sustenta porque o mesmo conservadorismo toma lugar, como atesta a pesquisa de Pereira (2017), no romance traduzido *A Esperança*, editado pela Rocco. A pergunta que precisa ser respondida com novas análises é: seria possível que a percepção em torno da representação de marcas de oralidade torne-se mais ou menos conservadora em função do tipo de ficção de gênero publicado no interior da literatura *young adult*, mesmo quando se trata de editoras diferentes (como é o caso da Seguinte e da Rocco, nesse caso, compartilhando uma visão mais conservadora)? Os romances analisados, neste artigo, *O Teorema Katherine* e *O verão que mudou minha vida*, tratam de relacionamentos amorosos na adolescência, bem como do desenvolvimento da maturidade nos adolescentes. O que se pergunta é se essas temáticas teriam implicações diferentes para o emprego de marcas de oralidade nos diálogos ficcionais, já que, como se observou, essas obras apresentam boa permeabilidade à representação da variação linguística.

21

As pesquisas realizadas sugerem a percepção de que o baixo ou elevado capital simbólico de autores e obras poderia ter uma relação com o modo como que tradutores e editores efetuam, em seu *habitus* profissional, a maior ou menor permeabilidade da tradução às marcas de oralidade em certas obras literárias. A hipótese é de que o capital simbólico mais elevado suscitaria um processo de reconhecimento do valor estético da obra e de suas características, o que poderia, em tese, favorecer estratégias linguísticas e estilísticas — incluindo as marcas de oralidade — como fazendo parte do jogo estético de que constitui essa obra, reforçando o emprego dessas marcas no produto traduzido. Essa lógica, porém, pode não se relacionar diretamente com determinadas categorias da literatura *young adult*, governadas, quiçá, por outras forças coercitivas e por uma lógica mercadológico-editorial diferente.

Entendemos que as pesquisas desenvolvidas lançam luz sobre questões cruciais, já que a representação da variação linguística em textos escritos é um tema eivado de posturas mais conservadoras que tendem a inibir a criatividade tradutória no campo da tradução literária.

---

Pesquisas dessa natureza podem contribuir para a compreensão dos aspectos que influenciam ou limitam o favorecimento de marcas de oralidade em textos literários. Essa questão conversa diretamente com a importância dos estudos sociolinguísticos para a compreensão das variedades linguísticas do português brasileiro e, sobretudo, para uma visão mais acolhedora, do ponto de vista tradutológico e editorial, em face da representação dessas variedades na literatura traduzida.

### Agradecimentos

Esta pesquisa (2019-2021) foi financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), a quem sou muitíssimo grato: Processo 19/01783-5.

### REFERÊNCIAS

Amorim, L. M. (2021b). Shirley Jackson, Kazuo Ishiguro e o público leitor geek: aspectos condicionantes de marcas de oralidade em traduções de ficção de gênero e de ficção literária. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, 60(2), 550–565.  
<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8665066>.

22

Amorim, L. M. (2021a). Capital simbólico, público leitor e a tradução de best-sellers: a questão da representação da variação linguística em *Andróides sonham com ovelhas elétricas?*, de Philip K. Dick, e em *Star Wars: Provação*, de Troy Denning. *Tradução em Revista*, 31, 130–207. <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/54912/54912.PDF>

Amorim, L. M. (2018b). Contrastando marcas de oralidade em traduções de “alta literatura” e de “best-sellers de ficção popular”: Ernest Hemingway e Agatha Christie. *Belas Infieis*, 7(1), 59–90.  
<https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfieis/article/view/12460>

Amorim, L. M. (2018a). A variação linguística em traduções de “alta literatura” e de best-sellers de ficção popular. *Tradterm*, 31, 136–163.  
<https://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/150088>

Bourdieu, P. (2017). *A distinção: crítica social do julgamento* (2ª ed.; D. Kern e G. Teixeira, Trans.). Zouk.

Bourdieu, P. (2015). *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos* (3ª ed.; G. Teixeira, Trad.). Editora Zouk.

Britto, P. H. (2012). *A tradução literária*. Civilização Brasileira.

Cart, M. (2008). The value of Young Adult Literature. YALSA.  
<https://www.ala.org/yalsa/guidelines/whitepapers/yalit>

---

Christie, A. (2017). *Assassinato no expresso oriente*. (P. Finkler, Trad.). Porto Alegre, L&PM, 2017

Dick, P. K. (2017). *Androides sonham com ovelhas elétricas?* (R. Bressane, Trad.). Aleph.

Green, J. (2006). *An abundance of Katherines*. Penguin.

Green, J. (2013). *O Teorema Katherine* (R. Pettengill, Trad.). Intrínseca.

Grisham, J. (2013). *O Manipulador*. (M. Parula, Trad.) Rocco.

Han, J. (2009). *The Summer I Turned Pretty*. Simon & Schuster.

Han, J. (2019). *O verão que mudou minha vida* (M. Rimoli, Trad.). Intrínseca.

Lizardo, O. & Skiles, S. (2016). After omnivoriousness is Bourdieu still relevant? In L. L. Hanquinet & M. Savage (Eds.), *Routledge International Handbook of the Sociology of Art and Culture*. Routledge.

Pereira, G. M. L. (2017). *Marcas de oralidade em traduções de best-sellers para o público adulto e para o público juvenil: O símbolo perdido, de D. Brown, e A esperança, de S. Collins* [Relatório de iniciação científica não publicado].

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

23

---

<sup>1</sup> Esta pesquisa (2019-2021) foi financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), a quem sou muitíssimo grato: Processo 19/01783-5.

<sup>2</sup> 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. Uma editora poderá fazer coexistir, como afirma Bourdieu (2015, p. 73), três economias: uma voltada para a revelação de autores e produções promissoras, do ponto de vista do capital cultural e simbólico, incluindo experimentação e pesquisa com novas formas de linguagem e de tratamento da experiência ficcional, uma segunda 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. E ainda uma terceira economia, focada na distribuição de *best-sellers* dos mais variados tipos, com uma proposição comercial mais acentuada, ainda que isso não exclua a possibilidade de que parte dos autores desses *best-sellers* desfrutem de elevado capital simbólico.

<sup>3</sup> As revistas e suas respectivas posições estão disponíveis em: <https://www.scimagojr.com/journalrank.php?category=1208> e, também, no arquivo de Excel intitulado “Scimagojr 2020 Subject Category — Literature and Literary Theory”, disponível no mesmo site.

<sup>4</sup> No original: “[...] *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*”.

<sup>5</sup> Divisão da *American Library Association*.

<sup>6</sup> No original: “The term ‘young adult literature’ is inherently amorphous, for its constituent terms ‘young adult’ and ‘literature’ are dynamic, changing as culture and society — which provide their context — change”.

<sup>7</sup> No original: “That was set in the real (as opposed to imagined) contemporary world and addressed problems, issues, and life circumstances of interest to young readers aged approximately 12-18”.

<sup>8</sup> No original: “While some of this remains true today, much else has changed. In recent years, for example, the size of this population group has changed dramatically. Between 1990 and 2000 the number of persons between 12 and 19 soared to 32 million, a growth rate of seventeen percent that significantly outpaced the growth of the rest of the population. The size of this population segment has also increased as the conventional definition of “young adult” has expanded to include those as young as ten and, since the late 1990s, as old as twenty-five”.

<sup>9</sup> No original: “John Green is the #1 New York Times bestselling author of *Looking for Alaska*, *An Abundance of Katherines*, *Paper Towns*, *The Fault in Our Stars*, and *Turtles All the Way Down*. He is also the coauthor, with David Levithan, of *Will Grayson, Will Grayson*. He was the 2006 recipient of the Michael L. Printz Award, a 2009 Edgar Award winner, and has twice been a finalist for the Los Angeles Times Book Prize. Green’s books have been published in more than 55 languages and over 24 million copies are in print”.

<sup>10</sup> No original: “Jenny Han is the #1 New York Times bestselling author of the *To All the Boys I’ve Loved Before* series. She is an executive producer on all three Netflix films-- *To All the Boys I’ve Loved Before*, *To All the Boys: P.S. I Still Love You*, and *To All the Boys: Always and Forever*. She is also the author of the New York Times bestselling *Summer I Turned Pretty* series. Her books have been published in more than thirty languages. A former librarian, Jenny earned her MFA in creative writing at the New School. She lives in Brooklyn, New York”.

<sup>11</sup> Pesquisa realizada no dia 22/05/2021.

<sup>12</sup> Nos 70 periódicos consultados, John Green obteve apenas 5 menções, ao passo que Jenny Han nenhuma menção. A noção de capital simbólico é bastante complexa e certamente requer, em pesquisas futuras, considerações mais aprofundadas sobre sua natureza heteróclita. John Green, em comparação a autores, como Ishiguro, Hemingway, Roth, Dick (ou mesmo Agatha Christie), tem baixa repercussão simbólica nos estudos literários, mas detém uma visibilidade crescente, como atestam os números, junto às publicações de livros acadêmicos sobre o estudo da literatura voltada ao público *young adult*.

<sup>13</sup> Sinopse oferecida pela Editora Intrínseca: “Após seu mais recente e traumático pé na bunda — o décimo nono de sua ainda jovem vida, todos perpetrados por namoradas de nome Katherine — Colin Singleton resolve cair na estrada. Dirigindo o Rabecão de Satã, com seu caderninho de anotações no bolso e o melhor amigo no carona, o ex-criança prodígio, viciado em anagramas e PhD em levar o fora, descobre sua verdadeira missão: elaborar e comprovar o Teorema Fundamental da Previsibilidade das Katherines, que tornará possível antever, através da linguagem universal da matemática, o desfecho de qualquer relacionamento antes mesmo que as duas pessoas se conheçam. Uma descoberta que vai entrar para a história, vai vingiar séculos de injusta vantagem entre Terminantes e Terminados e, enfim, elevará Colin Singleton diretamente ao distinto posto de gênio da humanidade. Também, é claro, vai ajudá-lo a reconquistar sua garota. Ou, pelo menos, é isso o que ele espera”.

<sup>14</sup> Sinopse oferecida pela Editora Intrínseca: “Uma garota. A primeira paixão. E um verão inesquecível. Sempre que chegam as férias de verão, Isabel Conklin deixa para trás sua vida monótona na cidade e vai com a família para Cousins Beach. A casa de praia é seu segundo lar, e é lá que Belly reencontra as pessoas que mais ama: a melhor amiga de sua mãe, Susannah, e os filhos dela, Conrad e Jeremiah. Ano após ano, ela tenta se aproximar de Conrad, mas nunca dá certo. Parece que o garoto nunca vai corresponder aos sentimentos de Belly. Dessa vez, no entanto, ela percebe algo diferente: Jeremiah passou a enxergá-la com outros olhos, e os dois estão cada vez mais próximos. Belly mudou. E esse verão tem tudo para ser o melhor de sua vida”.

<sup>15</sup> Nas pesquisas realizadas por Amorim (2021a, 2021b), foram analisadas, também, 56 marcas de oralidade. Grande parte dessas marcas de oralidade são discutidas pelo experiente tradutor e pesquisador Paulo Henriques Britto (2012), autor cujo trabalho inspirou a realização de nossas pesquisas.

<sup>16</sup> As 11 marcas são as seguintes: “cê”, “cês”, “ocê”, “que é que”, “num (“não”)”, “teve (“houve”)”, “procê”, “procês”, “praqueles”, “tava/tavam” e “teve (esteve)”.

<sup>17</sup> Nesta pesquisa, recorremos ao programa *Wordsmith Tools* para o levantamento quantitativo de marcas de oralidade.

<sup>18</sup> O emprego de “*ain’t*” é considerado “não padrão” — e, provavelmente por isso, a tradutora tenha optado por concordância verbal e nominal não padrão em português.