

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - Campus de São José do Rio Preto

MARIA LAURA VIUDES PEDRIN

**MARCAS DE ORALIDADE E LINGUAGEM (NÃO) OBSCENA NA TRANSIÇÃO DE
FANFICTION A UM *BEST-SELLER* ERÓTICO TRADUZIDO**

São José do Rio Preto - SP

2026



MARIA LAURA VIUDES PEDRIN

**MARCAS DE ORALIDADE E LINGUAGEM (NÃO) OBSCENA NA TRANSIÇÃO DE
FANFICTION A UM *BEST-SELLER* ERÓTICO TRADUZIDO**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - IBILCE, Câmpus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos.

Área de Concentração: Linguística Aplicada

Orientador(a): Prof. Dr. Lauro Maia Amorim

São José do Rio Preto - SP

2026

P371m	Pedrin, Maria Laura Viudes Marcas de oralidade e linguagem (não) obscena na transição de fanfiction a um best-seller erótico traduzido / Maria Laura Viudes Pedrin. -- São José do Rio Preto, 2026 94 p. : tabs. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto Orientador: Lauro Maia Amorim 1. Análise linguística. 2. Tradução e interpretação na literatura. 3. Literatura erótica. 4. Fanfiction. 5. Best-sellers. I. Título.
-------	--

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

Esta pesquisa contribui para os Estudos da Tradução ao investigar a representação da oralidade em um *best-seller* erótico, objeto ainda pouco explorado academicamente. Sua abordagem inovadora e a metodologia sistemática empregada permitem refinar hipóteses sobre a tradução comercial e oferecer um procedimento aplicável a pesquisas futuras.

POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

This research contributes to Translation Studies by investigating the representation of orality in an erotic best-seller, an object still underexplored in academic research. Its innovative approach and systematic methodology allow for refining hypotheses on commercial translation and offering a procedure applicable to future research.

MARIA LAURA VIUDES PEDRIN

**MARCAS DE ORALIDADE E LINGUAGEM (NÃO) OBSCENA NA TRANSIÇÃO DE
FANFICTION A UM *BEST-SELLER* ERÓTICO TRADUZIDO**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - IBILCE, Câmpus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos.

Área de Concentração: Linguística Aplicada

Data da defesa: 26/08/2026

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Lauro Maia Amorim

UNESP - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - Campus de São José do Rio Preto

Profa. Dra. Vivian Regina Orsi Galdino de Souza

UNESP - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - Campus de São José do Rio Preto

Profa. Dra. Adriana Zavaglia

USP - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Cidade Universitária Armando de Salles Oliveira, São Paulo

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Sou profundamente grata a todos que me incentivaram e acreditaram em mim, me ajudando, assim, a também acreditar em mim mesma.

Ao meu orientador, pela caminhada árdua e, ao mesmo tempo, extremamente enriquecedora ao longo de todos esses anos de trabalho; aos meus familiares, por sempre me apoiarem e incentivarem minha trajetória na pesquisa; aos meus amigos, pelas palavras de carinho e por me ajudarem a manter a serenidade nos momentos difíceis; e aos meus colegas mestrandos, por todo o companheirismo e apoio para que pudéssemos chegar juntos até aqui.

Por fim, e acima de tudo, agradeço sempre a Deus, por guiar os meus passos, me capacitar e estar ao meu lado. Tudo o que sou e tenho, devo a Ele!

RESUMO

Tendo como enfoque a ficção erótica, esta pesquisa analisa as marcas de oralidade contidas nos diálogos traduzidos do *best-seller* erótico *After*, escrito originalmente em formato de *fanfiction* (ou *fanfic*) e publicado pela plataforma *on-line Wattpad*, averiguando se o uso de tais marcas está alinhado à norma padrão da língua portuguesa, ou se está alinhado a construções oralizadas do português. Em seguida, a pesquisa levanta hipóteses acerca das escolhas feitas pelos tradutores, a partir da presença (ou ausência) dessas marcas, em comparação à linguagem da *fanfiction* que originou a obra - cuja tradução foi feita pelos próprios fãs da história -, comparando a liberdade concedida pela editora e a liberdade oferecida na internet. O presente estudo também exemplifica como a obra pode ser classificada enquanto literatura erótica, em contraste com a literatura pornográfica. O referencial teórico é composto por autores como Britto (2012) e Preti (1987, 1997, 1998, 1999, 2012), que abordam questões relativas à tradução literária e marcas de oralidade; Amorim (2018a, 2018b, 2021 e 2022), que estuda a representação da oralidade em *best-sellers* traduzidos; e Moraes (1984 e 2003), Castello Branco (1984) e Maingueneau (2010), cujos trabalhos discorrem sobre literatura erótica e lexias obscenas. A metodologia da pesquisa caracteriza-se pela análise quantitativa das marcas de oralidade presentes nos diálogos traduzidos do *best-seller*, utilizando, para a identificação e contabilização dessas marcas, o *software AntConc*, ferramenta que auxiliou no levantamento dos dados linguísticos analisados. A análise identificou que os tradutores optaram pela recriação verossímil da oralidade nos diálogos ficcionais do *best-seller* erótico, ao invés de utilizarem uma linguagem conservadora de forma sistemática, a partir do uso mais acentuado de marcas de oralidade nas falas dos personagens comparativamente à *fanfiction* correspondente, as quais possibilitaram o levantamento de hipóteses acerca da influência do processamento comercial na tradução do livro.

Palavras-chave: marcas de oralidade; linguagem obscena; tradução comercial, *fanfiction*.

ABSTRACT

Focusing on erotic fiction, this research analyzes orality markers contained in the translated dialogues of the erotic best-seller *After*, originally written as fanfiction (or fanfic) and published on the on-line platform *Wattpad*, in order to determine whether the use of such markers is aligned with the standard norm of the Portuguese language, or whether it is aligned with oralized constructions of Portuguese. Subsequently, the study formulates hypotheses regarding the translators' choices based on the presence (or absence) of these markers, in comparison to the language of the fanfiction that originated the book - whose translation was made by the fans of the story themselves -, comparing the freedom granted by the publisher and the freedom offered on the internet. The study also illustrates how the book can be classified as erotic literature, using pornographic literature as a contrast. The theoretical framework comprises authors such as Britto (2012) and Preti (1987, 1997, 1998, 1999, 2012), who address issues regarding literary translation and orality markers; Amorim (2018a, 2018b, 2021, and 2022), who studies the representation of orality in translated best-sellers; and Moraes (1984 and 2003), Castello Branco (1984), and Maingueneau (2010), whose works discuss erotic literature and obscene lexical items. The research methodology is characterized by a quantitative analysis of orality markers present in the translated dialogues of the best-seller, using the software *AntConc* - a tool that aided in gathering the linguistic data analyzed - to identify and tally these markers. The software *AntConc* was used to identify and tally these markers, serving as a tool to assist in gathering the linguistic data analyzed. The analysis identified that the translators opted for a realistic recreation of orality in the fictional dialogue of the erotic best-seller, rather than systematically employing conservative language, as evidenced by the more pronounced use of markers of orality in the characters' speech compared to the corresponding fanfiction; these features enabled the formulation of hypotheses regarding the influence of commercial processing on the book's translation.

Keywords: orality markers; obscene language; commercial translation, fanfiction.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Trechos do <i>best-seller</i> traduzido <i>After</i> contendo marcas de oralidade.....	63
Quadro 2 - Trechos do <i>best-seller</i> traduzido <i>After</i> contendo formas linguísticas padrão.....	68
Quadro 3 - Comparação de trechos do <i>best-seller</i> e da <i>fanfiction</i>	77

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Marcas de oralidade no <i>best-seller</i> traduzido <i>After</i>	56
Tabela 2 - Formas linguísticas padrão no <i>best-seller</i> traduzido <i>After</i>	65
Tabela 3 - Contraste entre as marcas de oralidade e as formas linguísticas padrão em <i>After</i>	69

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 ORALIDADE E REPRESENTAÇÃO DA VARIAÇÃO LINGUÍSTICA NA TRADUÇÃO	16
3 MARCAS DE ORALIDADE NA TRADUÇÃO LITERÁRIA	20
4 O <i>BEST-SELLER</i> LITERÁRIO	26
5 <i>AFTER</i> ENQUANTO <i>FANFICTION</i>	33
6 A LINGUAGEM OBSCENA NA LITERATURA ERÓTICA.....	42
7 RESULTADOS OBTIDOS.....	55
8 CONCLUSÃO	86
REFERÊNCIAS	90
DADOS CURRICULARES	93

1 INTRODUÇÃO

A presente dissertação nasce do entrecruzamento de interesses acadêmicos e pessoais em torno da linguagem obscena, da tradução e da recepção literária em obras que não pertencem à “alta literatura”. A linguagem obscena, enquanto instrumento particular de expressão dentro da literatura, sofreu preconceitos durante toda a sua existência, principalmente no século XIX, estendendo-se até a contemporaneidade, embora seja aceita com mais facilidade nos dias atuais. Sabe-se que, por muito tempo, o sexo foi um tema encarado como tabu em muitos aspectos sociais e, por conseguinte, linguísticos. Porém, a recente ampliação do acesso à tecnologia possibilitou a escrita de contos de cunho sexual, publicados *on-line*, anonimamente e/ou por meio de pseudônimos, protegendo a identidade de seus escritores. Tal fato culminou com a apreciação e aumento do consumo da literatura erótica. Posteriormente, deu-se a publicação de *best-sellers* eróticos, muitos a partir da publicação desses contos em plataformas de leitura sem restrições de conteúdo¹, como o *Wattpad*, demonstrando, dessa forma, a popularização desse tipo de obra.

Nesta pesquisa, foram estudadas as marcas de oralidade contidas nos diálogos ficcionais da tradução da obra *After*, de Anna Todd, traduzida por Alexandre Boide e Carolina Caires Coelho e publicada pela editora Paralela no ano de 2015. A obra surgiu na internet, originalmente, em formato de *fanfiction*, ou seja, histórias escritas por “fãs” de um determinado conteúdo, como filmes, livros, histórias em quadrinhos, etc. A autora Anna Todd havia escrito, inicialmente, uma história de cunho sexual destinada aos fãs da banda britânica *One Direction*, com enfoque no cantor Harry Styles como personagem principal da trama, e a publicou no *Wattpad*, a plataforma *on-line* mais conhecida atualmente para a postagem de contos, livros ou *fanfics*. A popularidade da *fanfic* na internet foi o fator fundamental para impulsionar a adaptação de *After* para um *best-seller* mundialmente conhecido, que passou a figurar entre os maiores sucessos editoriais de seu gênero, fazendo, até mesmo, com que Todd viesse a escrever continuações da história, transformando *After* em uma série de livros sobre o casal Tessa Young e Hardin Scott².

Realizei uma investigação crítica sobre a presença de marcas de oralidade no referido *best-seller*, com foco na relação entre essas ocorrências linguísticas e a norma padrão da língua portuguesa. A pesquisa partiu da hipótese de que determinadas escolhas lexicais,

¹ Não existem restrições sobre a temática das histórias. É somente proibido conteúdo de cunho preconceituoso, que fira os direitos dos leitores. O acesso a menores de idade não é permitido pela plataforma, no entanto, não há como verificar as idades alegadas pelos usuários.

² Adaptação do nome “Harry Styles”.

quando articuladas a marcas de oralidade, desempenham um papel fundamental na construção de uma linguagem que busca se aproximar da fala cotidiana, ao mesmo tempo em que tensiona os limites normativos da tradução literária. Marcas de oralidade como gírias, interjeições, estruturas sintáticas informais, repetições, diminutivos e o uso reiterado de pronomes, cumprem funções discursivas específicas, contribuindo para a construção de uma estética da fala que aproxima o leitor da experiência subjetiva das personagens. Nesse contexto, a representação da fala na escrita não deve ser compreendida como mera reprodução da fala real, mas como uma construção literária e estilística que busca conferir autenticidade, dinamismo e verossimilhança ao discurso narrativo (Britto, 2012, p. 86).

Ademais, a obra estudada nesta pesquisa se inscreve na linha do gênero literário erótico e, conseqüentemente, trata de *lexias obscenas*³, fomentando a construção do discurso erótico. Portanto, o estudo também buscou demonstrar como as marcas de oralidade, quando atreladas a *lexias obscenas* em momentos de intimidade dentro da narrativa, se apresentam. Ou seja, avaliar se e como as falas das personagens são mais comedidas no quesito lexical e apresentam descrições mais detalhadas, construindo vagarosamente uma história de fundo até que o ato sexual, por fim, aconteça, ou retratadas de forma “vulgar”, com foco exclusivamente no prazer imediato do leitor. Segundo Bessa (2002, p. 77): A linguagem obscena seria transgressora, em alguma medida, por rebelar-se contra o engessamento emocional promovido pelo que se convencionou chamar de “bons costumes”.

O objetivo principal deste estudo, em âmbito linguístico, foi realizar uma análise a respeito da presença de marcas de oralidade na tradução dos diálogos ficcionais da obra, a fim de investigar se havia a existência de uma proximidade entre a linguagem chula e o português alinhado com a norma padrão da língua, ou com o português adjacente a construções oralizadas, por meio da presença do uso de marcas de oralidade nas falas das personagens. A pesquisa também pretendia levantar hipóteses a respeito da influência do processamento comercial da obra - que foi adaptada de uma *fanfiction* para o formato de *best-seller* - sob a maneira como a oralidade está presente na narrativa, ao comparar as marcas de oralidade contidas na tradução do *best-seller* e na tradução da *fanfiction* - extraída da plataforma *on-line Wattpad* -. Ao final, também foi demonstrada a diferença entre o que é considerado como linguagem erótica - a linguagem utilizada na obra - e linguagem pornográfica.

³ Segundo Biderman (1998, p. 81-82, 104-109), as *lexias* são as unidades que compõem o léxico de uma língua e resultam do processo de nomeação da realidade. Ao nomear pessoas, objetos, ações e experiências, organizam o conhecimento e refletem a forma como uma comunidade interpreta o mundo. No âmbito desta pesquisa, as *lexias obscenas* correspondem às unidades lexicais empregadas para designar órgãos sexuais, atos sexuais, desejos, excitação e outras experiências relacionadas à intimidade.

Do ponto de vista teórico, a pesquisa inscreve-se em uma abordagem interdisciplinar, articulando conceitos de Variação Linguística, Sociolinguística e dos Estudos da Tradução. Parte-se do pressuposto de que a linguagem não constitui um sistema neutro ou homogêneo, mas um espaço atravessado por relações de poder, ideologias e disputas simbólicas, evidenciadas, entre outros aspectos, na atribuição desigual de prestígio a determinadas variações linguísticas em detrimento de outras. A pesquisa também dialoga com os estudos sobre a obscenidade e o tabu linguístico, compreendidos não como acidentes linguísticos, mas como recursos expressivos dotados de significados culturais e históricos. A partir dessa perspectiva, analisar a presença dos itens lexicais em um *corpus* traduzido é, também, investigar as formas pelas quais a cultura e a linguagem interagem na constituição de sentidos.

Nesse cenário, os *best-sellers* eróticos contemporâneos - muitos originados de plataformas digitais como *Wattpad*, ou popularizados em coleções de literatura feminina e romances sensuais - emergem como objeto de análise privilegiado. Obras como *Cinquenta Tons de Cinza*, de E.L. James⁴, *Belo Desastre*, de Jamie McGuire⁵ e *Através da Minha Janela*, de Ariana Godoy⁶, não apenas conquistaram projeção mundial e foram traduzidas em múltiplos idiomas, mas também despertaram debates sobre linguagem, gênero, moralidade e consumo cultural. A linguagem erótica, especialmente quando veiculada em gêneros populares e voltados ao consumo em larga escala, constitui um campo discursivo particularmente sensível às convenções sociais, aos tabus culturais e às dinâmicas de prestígio linguístico. Palavras e expressões associadas ao desejo, ao prazer sexual e ao corpo frequentemente ocupam posições marginalizadas nas hierarquias linguísticas, sendo vistas como vulgares, impróprias ou inapropriadas para o uso público e literário. No entanto, é justamente por meio dessa linguagem obscena que muitos textos eróticos constroem, valendo-se de recursos estilísticos, seus efeitos expressivos e afetivos.

Do ponto de vista metodológico, a dissertação adota uma abordagem quantitativa e descritiva, com base na análise textual e discursiva de excertos selecionados de uma obra erótica de grande circulação em massa. O *corpus* de análise foi composto pelo *best-seller* literário *After*, escrito por Anna Todd, publicado nos Estados Unidos pela editora Gallery Books e publicado no Brasil pela editora Paralela. Avaliei as ocorrências de marcas de oralidade nos diálogos

⁴ JAMES, E. L. *Cinquenta tons de cinza*. Tradução: Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012

⁵ MCGUIRE, J. *Belo desastre*. Tradução: Cláudia Mello Belhassof. Rio de Janeiro: Record, 2012

⁶ GODOY, A. *Através da minha janela*. Tradução: Karoline Melo, Lorrane Fortunato e Tamara Sender. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2022

literários da obra, com o objetivo de possibilitar o mapeamento e a categorização dessas ocorrências. Foram observadas, em especial, as estratégias de construção da voz narrativa e dos diálogos, com foco nos efeitos produzidos pelas escolhas lexicais e sintáticas. A intenção é compreender em que medida essas escolhas se alinham ou se afastam da norma padrão da língua portuguesa, e quais implicações isso pode ter para a recepção e a interpretação desses textos.

A escolha deste *corpus* e a formulação da presente problemática refletem um conjunto de motivações tanto acadêmicas quanto pessoais. Esta pesquisa nasce do desejo de aprofundamento nos Estudos da Tradução com enfoque no campo do erotismo. Ao direcionar o olhar para gêneros e registros historicamente marginalizados na tradição crítica, a presente dissertação busca expandir os horizontes dos estudos da linguagem e da tradução, reafirmando o valor acadêmico de objetos “populares” ou “não consagrados pela academia”. Ao olhar com atenção para a linguagem obscena, não se busca apenas decifrar um fenômeno textual, mas compreender os mecanismos por meio dos quais a linguagem constrói sentido, afeto e exprime a complexidade das relações interpessoais.

Com o propósito de cumprir os objetivos delineados nesta introdução, a presente dissertação foi organizada em capítulos que buscam articular, de maneira progressiva, a fundamentação teórica, a delimitação metodológica e a análise dos dados. No Capítulo 2, intitulado *Oralidade e Representação da Variação Linguística na Tradução*, discorro sobre a dicotomia e a intersecção entre a língua falada e a língua escrita, sob a ótica da Sociolinguística e dos Estudos da Tradução, demonstrando como a escrita pode simular a oralidade por meio de artifícios estilísticos e produzir o efeito de “verossimilhança linguística” (Britto, 2012, p. 86). No Capítulo 3, *Marcas de Oralidade na Tradução Literária*, o foco recai sobre as marcas de oralidade - fonéticas, lexicais e sintáticas -, seus usos e o papel que desempenham na recriação de diálogos verossímeis dentro da tradução literária.

No Capítulo 4, *O Best-Seller Literário*, levanto hipóteses acerca das possíveis escolhas tradutórias e possíveis restrições de natureza editorial, passando pelos processos de comercialização em massa de *best-sellers* literários, bem como pela discussão do gênero *Young Adult* e seu impacto na maior permeabilidade de marcas de oralidade em *best-sellers* traduzidos desse segmento. Em seguida, no Capítulo 5, *After enquanto Fanfiction*, defino, classifico e apresento a trajetória das *fanfictions*, abordando o processo de escrita de Anna Todd na plataforma *Wattpad* e a recepção da *fanfic* pelo público, além de analisar sua transição de uma produção digital para a rigidez do mercado editorial convencional. No Capítulo 6, *A Linguagem Obscena na Literatura Erótica*, estabeleço a distinção entre literatura erótica e literatura pornográfica, delimitando suas similaridades e diferenças a partir de definições prototípicas.

Por fim, em *Resultados Obtidos*, apresento os resultados quantitativos da pesquisa, identificando as ocorrências de marcas de oralidade e analisando o tratamento dado as lexias obscenas na tradução do *best-seller* comercial, em contraste com a tradução voluntária da *fanfiction*, realizada por fãs, de modo a evidenciar se o processo de comercialização resultou no apagamento ou no emprego mais favorável dessas marcas. Por conseguinte, classifico *After* como literatura erótica e não como literatura pornográfica, fundamentando essa distinção na análise da linguagem obscena presente na obra e nas teorias previamente apresentadas.

Convém destacar que a organização dos capítulos desta pesquisa acompanha um movimento de delimitação progressiva do objeto de estudo. Inicialmente, privilegia-se a discussão acerca da representação da fala na escrita, compreendida como o conjunto de recursos linguísticos empregados para emular a oralidade nos diálogos ficcionais por meio das marcas de oralidade. Essa discussão constitui o eixo central da pesquisa, uma vez que somente a partir dela é possível compreender os mecanismos utilizados pelos autores para a construção da verossimilhança (Britto, 2012, p. 86) nos diálogos ficcionais. Assim, os capítulos iniciais apresentam os pressupostos teóricos que fundamentam a investigação, abordando princípios da tradução literária e da variação linguística. Somente após o estabelecimento desse referencial mais amplo é introduzida a discussão sobre a linguagem obscena e a literatura erótica, por se tratar de um recorte mais específico inserido no fenômeno geral da representação da oralidade. Desse modo, a opção por abordar a literatura erótica em um momento posterior da fundamentação teórica decorre da necessidade de partir de conceitos mais abrangentes para, em seguida, afunilar a discussão em direção às especificidades do *corpus*.

2 ORALIDADE E REPRESENTAÇÃO DA VARIAÇÃO LINGUÍSTICA NA TRADUÇÃO

Historicamente, os estudos linguísticos têm avançado no que diz respeito à compreensão da língua oral, superando a visão simplista de que ela seria desregrada. Dino Preti (1998, p. 83), em seu artigo “Oralidade e narração literária”, aponta que é um equívoco pensar que a língua falada é desorganizada e agramatical.

A língua falada não é “desorganizada” como se costumava afirmar e tem uma gramática própria que os falantes aprendem no uso diário e cujas categorias de análise diferem da gramática da língua escrita. Assim, na organização textual e interacional da fala, temos marcadores conversacionais, repetições e paráfrases, parentéticas, sobreposições, anacolutos, hesitações, correções, frequência de construções impessoais de fundo atenuador, etc. (Preti, 1998, p. 83)

Dentro do campo da variação linguística, existem diversas teorias que abordam as diferenças entre a língua escrita e a língua falada, como a Análise da Conversação, de Dino Preti (1998, p. 80-83), que afirmou não ser possível estabelecer uma dicotomia rígida entre fala e escrita, e que a língua falada é construída sobre uma gramática própria, adquirida pelos falantes por meio do uso diário, e com categorias de análise distintas da gramática da língua escrita. Embora essa nova compreensão tenha revelado que a fala e a escrita exercem influências recíprocas, é crucial reconhecer que a escrita, literária ou não, jamais será a representação absoluta e fiel da oralidade. O texto literário, contudo, desempenha um papel fundamental ao respaldar e legitimar diferentes falares, contribuindo para a evolução natural dos mesmos.

A norma linguística, segundo Faraco e Zilles (2017, p. 18-22), apresenta-se como um constructo social, por vezes confuso e suscetível à manipulação ideológica - quando essa norma é apresentada como a única maneira “correta” de falar e escrever -, capaz de legitimar hierarquias sociais e culturais de grupos com mais prestígio. Há uma distinção fundamental entre a norma social, que descreve como a língua é efetivamente utilizada (“como se diz”), e a norma prescrita, que dita como ela “deve ser dita”. Toda variedade linguística possui um potencial semiótico intrínseco, uma notável capacidade de se adaptar a diversas condições sociais, desenvolvendo recursos para dar suporte às mais variadas funções comunicativas. Essa flexibilidade inerente à língua é um terreno fértil para a experimentação literária, em que a oralidade ganha novas formas e significados.

No artigo “A linguagem literária contemporânea no Brasil: a elaboração da oralidade”, Preti (2012, p. 24) afirma que a maior liberalidade trazida pelo regime democrático

no Brasil, impulsionou a aceitação e valorização da língua falada pelo povo. Consequentemente, um registro popular elaborado passou a ter maior aceitação nos textos literários, aproximando a linguagem ficcional da linguagem cotidiana. Essa aproximação é particularmente perceptível nos diálogos das personagens, em que a ilusão de uma realidade falada é cuidadosamente construída pelos autores de ficção.

No mesmo artigo, Preti (2012, p. 23) teoriza que a língua de um determinado período histórico é consequência de uma série de fatores histórico-sociais, ou seja, decorrência do período e do contexto nos quais está situada. Assim sendo, cada autor, em uma obra literária, utiliza a língua para construir as realidades que deseja, seja para configurar uma determinada época da história ou sinalizar a condição social de algum personagem.

Para uma análise mais aprofundada da representação da oralidade na literatura, de acordo com o artigo “Mas, como devem falar as personagens literárias?” de Preti (1997, p. 127-130), é útil recorrer à macroanálise e microanálise das variações linguísticas. A macroanálise permite investigar o comportamento linguístico dos falantes com base em variáveis sociais como faixa etária, gênero, profissão, escolaridade e origem geográfica, além de variáveis psicológicas, como o tipo de pessoa e o ritmo de sua voz. A combinação dessas variações com as situações de comunicação possibilita a classificação da linguagem em culta, padrão, popular, vulgar, entre outras. Já a microanálise foca na situação de comunicação, explorando os fatores interacionais que influenciam a linguagem e a cognição do discurso, perceptíveis até nas entrelinhas das conversações diárias. Segundo ele, a linguagem literária é imaginada pelo escritor com o intuito de representar a realidade, porém, embora seja impossível existir uma aproximação fiel e literal da língua oral dentro da escrita, personagens que falam de uma forma próxima dos tipos sociais que representam tendem a ser percebidas como mais verossímeis. Isso traz uma sensação de naturalidade que, valorizando a interação entre leitor e personagens (autor), torna a leitura agradável e fácil.

Por outro lado, Preti (1987, p. 16-18) atenta que, embora os escritores busquem ao máximo representar a oralidade por meio da escrita em suas obras, ainda existem certos limites impostos pela norma padrão da língua portuguesa em textos convencionais, visto que a língua escrita tende a ser mais conservadora do que a língua falada. Mesmo que o sistema escrito busque representar os signos sonoros, devido à evolução constante e natural da fala e à baixa frequência das reformas ortográficas, sempre ocorre uma defasagem entre a fala e a escrita. A escrita dispõe de recursos limitados para representar aspectos prosódicos, como sinais de pontuação, diacríticos, maiúsculas, repetição de vogais, espaços, destaque de sílabas e recursos tipográficos como negrito e grifo, que são insuficientes para captar toda a complexidade da fala.

Como constitui uma manifestação escrita, a linguagem literária tem afinidades maiores com essa modalidade de língua. Por mais que se pretenda aproximá-la do fenômeno da oralidade, o escrito literário pressupõe uma elaboração por parte do escritor, ainda mesmo quando sua intenção seja a de aproximar o que escreve da naturalidade da fala. (Preti, 1999, p. 218)

O autor tem seu texto constantemente submetido a limites impostos pelas características esperadas de um texto escrito formal, a fim de preservar o estilo da gramática normativa da língua (Preti, 1987, p. 16-18). Isso reflete sua busca por um equilíbrio entre a utilização de variantes linguísticas para a representação da fala, visando o efeito de verossimilhança (Britto, 2012, p. 86), e a preocupação com a adequação da linguagem literária à norma padrão.

De acordo com Britto (2012, p. 86), o trabalho do ficcionista é criar artificialmente - por meio dos recursos da arte de escrever diálogos - a impressão de que o que se está lendo é a fala real de um personagem. Dessa forma, a tentativa de uma representação do diálogo oral ocorre por meio do uso de marcas de oralidade nos diálogos ficcionais de um texto narrativo, e pode ser considerada como uma espécie de busca pela aproximação do leitor ao que ele está lendo. O que se espera como resultado do uso dessas marcas de oralidade é a criação de um efeito de verossimilhança, que representa a realidade linguística dentro de certos limites.

A depender da característica de um determinado livro, as marcas de oralidade podem cumprir sua função e associar o leitor ao que está sendo retratado no texto; no entanto, um livro cuja história é retratada em uma época mais antiga, por exemplo, pode ter uma tradução menos suscetível à inserção dessas marcas, visto que é provável que o tradutor tente recriar um contexto linguístico correspondente à época na qual a história está situada, deixando de ter a língua falada atual como uma referência para a criação de diálogos de ficção (Britto, 2012, p. 86-88; Pratas e Amorim, 2019, p. 135-138).

No campo dos estudos da tradução, a variação linguística é um tema de pesquisa bastante relevante, particularmente na área de tradução literária. Dentre as variações mais utilizadas como marcas de oralidade em diálogos ficcionais, estão a variação diastrática, que indica diferenças na fala de diferentes grupos sociais; a variação diafásica, que se trata da adaptação da linguagem ao contexto de comunicação, como, por exemplo, situações de maior informalidade e intimidade entre falantes, e situações mais formais, que demandam falas mais estruturadas linguisticamente; a variação diamésica, que se refere à variação da língua conforme a situação comunicativa; a variação diatópica, que é condicionada pela região geográfica do falante; e a variação diacrônica, que envolve a convivência de variantes linguísticas em estágio de desaparecimento com variantes linguísticas em expansão e consolidação, sugerindo

mudança linguística em curso. Ou seja, a norma padrão da língua, tida como ideal, e reproduzida por falantes de diferentes perfis em diálogos de textos ficcionais, pode ser permeada pela influência da variação linguística que representa, no plano da oralidade, a forma viva de expressão linguística em situações reais de uso.

Partindo dessas teorias, é possível avançar para uma investigação mais específica acerca das formas como essas variações podem ser utilizadas no texto traduzido. Assim, o próximo capítulo é dedicado ao emprego das marcas de oralidade na tradução literária, examinando suas ocorrências fonéticas, lexicais e sintáticas e seu papel na construção de diálogos que se aproximam ao máximo da fala real de um personagem.

3 MARCAS DE ORALIDADE NA TRADUÇÃO LITERÁRIA

Para criar o efeito de verossimilhança (Britto, 2012, p. 86) de uma fala real na escrita, recorre-se ao emprego das chamadas marcas de oralidade, um recurso estilístico utilizado como estratégia narrativa a fim de criar uma “ilusão” de que os diálogos ficcionais se aproximam da língua falada, o que faz com que o leitor se familiarize com esses diálogos e se envolva cada vez mais com a história.

O escritor emprega, na escrita, “marcas de oralidade”, que permitem ao leitor reconhecer no texto uma realidade lingüística que se habituou a ouvir ou que, pelo menos, já ouviu alguma vez e que incorporou a seus esquemas de conhecimento (Tannen D. e Wallat, C. 1993), frutos de sua experiência como falante. (Preti, 1998, p. 84)

Muitos autores contemporâneos têm incorporado em suas obras de ficção a fala espontânea, gírias e até mesmo palavrões, bem como feito uso de marcas de oralidade típicas, como a repetição, para romperem com a escolha de convenções mais rígidas, cabendo aos tradutores o dever de reproduzirem tais marcas por meio dos diálogos ficcionais traduzidos (Britto, 2012, p. 87).

Britto (2012), com sua vasta experiência como tradutor do inglês para o português, professor de tradução e literatura, e poeta premiado, além de ser um renomado estudioso da área, aponta em sua obra, *A Tradução Literária*, a importância da criação de diálogos ficcionais verossímeis, como mencionado previamente:

[...] 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. A essas marcas daremos o nome de marcas de oralidade. (Britto, 2012, p. 87)

De acordo com ele, as marcas de oralidade podem ser classificadas em três categorias: fonéticas, lexicais e morfossintáticas. As fonéticas, são aquelas que buscam representar as reduções fonéticas na escrita, como, por exemplo “tá”, “pra”, “cê”, “né”. Essas marcas podem, em tese, ser compreendidas como formas estigmatizadas, ainda que, de fato, não o sejam, em intercâmbios lingüísticos orais. A segunda categoria, as marcas lexicais, engloba as palavras que são mais utilizadas em contextos de fala. Exemplo disso são as gírias (“ele pagou o maior mico”), xingamentos (“puta que pariu!”) e coloquialismos (“e aí, cara, beleza?”).

Já as marcas morfossintáticas, segundo Britto (2012, p. 88-91), são as mais utilizadas para a produção do efeito de verossimilhança. Segundo o autor, são elas as mais propensas a passarem despercebidas pelo leitor e, conseqüentemente, as que correm menos

risco de estigmatização. Exemplos dessas marcas incluem o emprego do sistema pronominal misto (“Você lavou aquela faca que te dei?”), o uso de pronome sujeito lexical na função de objeto verbal (“Você viu ele?”), o uso redundante do pronome sujeito (“Eu comprei essa casa”), a próclise em vez de ênclise (“Minha irmã me deu um presente”), o uso de artigo definido antes de nome próprio (“Eu falei com o Roberto ontem”), o uso de substantivo singular sem artigo em referência genérica (“Brasileiro não tem jeito mesmo”), o emprego do singular para se referir a um par (“Vai lavar a mão, menino!”), a dupla negativa (“Não vi ninguém, não”), o uso de “que” após pronome interrogativo e conjunção integrante (“Quando é que ele vem?” / “O que é que há com você?”), o uso não canônico de preposições (“Chegou em São Paulo ontem”, “Foi pra Bahia passear”), orações adjetivas com pronome lembrete ou variante cortadora, e o emprego de formas verbais analíticas em substituição a formas sintéticas (“Eu vou fazer o possível” em vez de “Eu farei o possível”).

Segundo Amorim (2018a, p. 176-180), esses exemplos demonstram uma intersecção entre a linguagem urbana comum e a construção de normas escritas na representação escrita da oralidade que compõe os diálogos ficcionais. Muitas dessas formas, embora consideradas não padrão por gramáticas normativas, não são de fato estigmatizadas na prática linguística diária, sendo produzidas no discurso de falantes letrados e, por isso, são aderidas aos diálogos ficcionais, com o intuito de representar a oralidade na escrita.

Um fator a ser considerado na criação de um diálogo, são as estruturas de expectativa (Preti, 1997, p. 130-132), isto é, aquilo que o ouvinte espera de tudo o que permeia o ato conversacional. Essa expectativa está diretamente ligada ao que o falante é aconselhado a falar e a qual tipo de linguagem ele utilizará em seus intercâmbios conversacionais. As marcas de oralidade são utilizadas justamente para dialogar com essa estrutura de expectativa; por isso, é fundamental que tradutores e escritores consigam reproduzir essas falas com maior proximidade da realidade linguística e, conseqüentemente, atender à estrutura de expectativa. Compreende-se que, atender a essa expectativa levaria os diálogos ficcionais de uma obra a evocarem maior naturalidade e, assim sendo, não causarem estranheza no leitor.

A linguagem literária, embora imaginada pelo escritor para corresponder à realidade, não busca uma aproximação fiel e literal da língua oral. O objetivo é a produção de um efeito de verossimilhança (Britto, 2012, p. 87) que crie a ilusão de que uma fala literária é real, sem que necessariamente o seja. Esse árduo processo narrativo confere naturalidade, valoriza a interação entre leitor e personagens (e, por extensão, o autor), e torna a leitura mais agradável e fluida (Preti, 1997, p. 43). A construção de diálogos literários verossímeis não pressupõe a reprodução integral das características da fala espontânea, marcada por

interrupções, repetições e hesitações. O texto literário opera por seleção e estilização, buscando sugerir a oralidade sem comprometer a legibilidade (Amorim, 2018b, p. 61-62). É importante salientar que, como manifestação escrita, a linguagem literária possui afinidades maiores com essa modalidade, e, mesmo quando há a intenção de aproximá-la da naturalidade da fala, ela pressupõe uma elaboração por parte do escritor. O diálogo criado é, portanto, uma busca pela representação, e não pela reprodução exata de um ato de fala (Preti, 1987, p. 117-118).

Para Britto (2012, p. 18), traduzir um texto de valor literário está longe de ser um processo mecânico, sendo, na verdade, um trabalho criativo que impossibilita a tradução automatizada. Ele defende que as traduções devem ser avaliadas criticamente com um certo grau de objetividade e de forma científica, ou seja, de maneira descritiva, e não prescritiva. O autor argumenta que se deve traduzir as marcas de oralidade na medida do possível, buscando soluções que reproduzam as características da língua falada e preservem o efeito verossímil, ou seja, a impressão de que se está, de fato, lendo a fala de uma pessoa. A não tradução ou a não recriação dessas variedades linguísticas parcialmente estigmatizadas, em uma visão mais atual, incorreria em um silenciamento de elementos estéticos e culturais contidos nas obras.

Compreender as estratégias linguísticas adotadas em obras ficcionais traduzidas exige, portanto, uma concepção de representação da oralidade não apenas como fenômeno linguístico, mas como construção discursiva que visa representar, simular ou evocar a fala no texto escrito. Nessas obras, as marcas de oralidade se manifestam na forma de interrupções, repetições, gaguejos, marcadores conversacionais (tipo, aí, né), vocativos íntimos e construções elípticas. Tais traços não têm apenas função mimética, mas operam no plano da verossimilhança (Britto, 2012, p. 86) narrativa: permitem que o leitor identifique na linguagem escrita uma proximidade com a realidade conversacional. A fidelidade à oralidade, nesse sentido, não é literal, mas estética e simbólica.

A escrita literária contemporânea, sobretudo quando atravessada por gêneros considerados marginais, como o romance erótico popular, desafia categorias literárias tradicionais, podendo tensionar fronteiras entre a oralidade e a escrita, e entre prestígio e estigma. No entanto, existem perspectivas que reconhecem a oralidade não como um estágio primitivo da linguagem, mas como um sistema linguístico complexo e dotado de valor estético, estilístico e ideológico. Nesse sentido, parte-se da crítica a uma visão normativa da língua que, segundo Marcos Bagno (2011, p. 27-29), contribui para a manutenção de preconceitos linguísticos estruturais. A observação dessa ideologia linguística se torna particularmente relevante quando se considera a linguagem dos romances eróticos que, ao serem considerados

como literatura de baixo prestígio social, tensionam essa normatividade ao mesmo tempo em que a incorporam de maneira estratégica para fins comerciais.

Esse processo de revalorização da oralidade como traço estilístico e representacional para fins comerciais se intensificou com a emergência da *fanfiction* (ou *fanfics*) enquanto fenômeno literário globalizado. Ao tomar como ponto de partida uma obra como *After*, que se originou em uma plataforma digital (*Wattpad*) antes de ser convertida em produto editorial, observam-se transformações significativas nos usos linguísticos adotados pela tradução brasileira. A transposição da oralidade de uma obra escrita em uma plataforma digital sem restrição de conteúdo para o *best-seller* impresso impõe escolhas tradutórias que operam entre o desejo de preservar a espontaneidade da voz narrativa, e os imperativos da fluidez, aceitabilidade e venda do texto comercial.

A problemática na tradução de obras como *After*, no entanto, se dá por meio de uma ambiguidade estrutural: de um lado, busca-se respeitar a voz jovem, pulsante e informal da narrativa original; de outro, há pressões editoriais para adequar o texto às convenções do romance comercial, com sua retórica polida e erotismo domesticado. A presença de itens lexicais como “porra”, “caralho”, “meter” ou “gozar” - recorrentes na oralidade cotidiana durante os momentos de intimidade - tornam-se dilemas, pois traduzi-los fielmente pode parecer excessivamente gráfico, enquanto suavizá-los pode implicar a perda de autenticidade e apagamento da urgência sexual que está sendo reproduzida.

Em *After*, momentos de tensão erótica são frequentemente acompanhados de explosões verbais que articulam desejo, raiva, medo e prazer, portanto, a presença de lexias de baixo prestígio, nesse contexto, não é mero índice de vulgaridade. O uso da linguagem obscena reforça a intensidade emocional dos personagens e colabora para a construção de uma oralidade verossímil e contextualizada nos diálogos na obra. O problema reside, mais uma vez, na mediação editorial e tradutória: a naturalidade da obscenidade na escrita em inglês frequentemente colide com os tabus linguísticos do português (Britto, 2012, p. 33), especialmente no que diz respeito à sexualidade feminina, visto que a obra é narrada a partir da perspectiva de uma mulher.

Nesse ponto, é fundamental retomar a noção de que a linguagem obscena no romance erótico não é apenas uma forma de entretenimento, mas um dispositivo de subjetivação. A construção do desejo, da intimidade e da identidade passa, nesse gênero, por escolhas lexicais específicas, que definem quem fala, como fala e com que efeito. O modo como o desejo é enunciado - a escolha de palavras e o grau de hesitação ou assertividade - contribui para a configuração de subjetividades femininas em tensão com as normas de gêneros

tradicionais. A personagem principal, ao alternar entre itens lexicais de caráter técnico e expressões vulgares para descrever suas experiências sexuais, revela uma consciência das diferentes linguagens do desejo.

A literatura erótica contemporânea se move num espaço híbrido, em que a simulação da oralidade coexiste com exigências de narratividade e estética. O sucesso comercial de obras como *After* reside precisamente nessa intersecção entre o que soa verdadeiro (a fala cotidiana) e o que é cuidadosamente construído para soar verdadeiro (Britto, 2012, p. 87). A tradução, nesse cenário, é também um exercício performático: exige do tradutor não apenas competência linguística, mas sensibilidade cultural, conhecimento do gênero e consciência de seu papel como mediador de afetos.

Em diversas traduções literárias, verifica-se a convivência entre formas alinhadas à normatividade gramatical e outras mais próximas do uso efetivo da língua (Amorim, 2018a, p. 143). Essa coexistência evidencia as tensões do processo tradutório, bem como as dificuldades enfrentadas por tradutores ao tentarem equilibrar o respeito à oralidade com a fidelidade estilística e expressiva do texto original. Nem sempre é fácil aplicar as formas consagradas pelo uso e, ao mesmo tempo, manter a rigidez exigida pelas regras tradicionais da gramática normativa.

Fatores contextuais como o grau de familiaridade entre os personagens, suas idades relativas, posições sociais, e até o tom da conversa (formal, íntimo, confrontativo) podem ser determinantes na escolha de registros mais ou menos formais, afetando diretamente a linguagem utilizada pelo tradutor. Ademais, outro fator capaz de influenciar a escolha tradutória é a recepção por parte do público-alvo de uma obra comercial. Amorim (2018a, p. 146) afirma que, embora careçam de pesquisas experimentais que avaliem a reação dos leitores à representação da variação linguística em traduções literárias, ou seja, o uso de marcas de oralidade em diálogos de ficção, é possível observar “indiretamente” a avaliação pressuposta por parte do tradutor, que:

[...] amparado pela editora, emprega formas linguísticas mais ou menos próximas da oralidade, o que pode ser um indicativo do que o tradutor e a editora julgam, na condição de leitores prévios de uma obra literária (a ser) publicada, o que seria linguisticamente aceitável na divulgação dessa obra. Ainda que não possa ser tomada como uma representação direta do julgamento do leitor final da tradução, a opção linguística definitiva, (supostamente) feita pelo tradutor, e mantida pela editora na publicação, parece sugerir, minimamente, a necessidade de se corresponder a uma expectativa de valoração imaginada e atribuída ao provável leitor final da obra publicada. (Amorim, 2018a, p. 141)

Ao término desse percurso analítico, torna-se inevitável reconhecer que os traços de oralidade presentes em ficções eróticas atuam como componentes fundamentais na

construção da carga simbólica dessas narrativas. A oralidade, nesses casos, aproxima o leitor da linguagem cotidiana, materializa a intimidade por meio da expressão do desejo e estabelece uma relação de cumplicidade e credibilidade entre o texto e seu público. Tais marcas linguísticas contribuem para a criação de personagens mais verossímeis e situações mais envolventes dentro da trama.

Entretanto, quando essa oralidade se entrelaça com um vocabulário considerado obsceno ou sexualmente explícito, surgem novos impasses: de que maneira é possível manter a expressividade e a intensidade do discurso sem resvalar em uma vulgaridade que afaste o leitor? Como garantir a autenticidade da voz da personagem, sem ultrapassar os limites morais aceitos pelo público-alvo? Essas questões refletem os dilemas enfrentados não somente por autores, mas também por tradutores e revisores, que precisam equilibrar fidelidade textual, sensibilidade cultural e escolhas estilísticas.

A solução, ainda que sempre instável e sujeita a revisões, está na capacidade de mediação e negociação linguística que caracteriza o trabalho literário, especialmente quando este envolve o erotismo como temática central. Como lembra Britto (2012, p. 74), “a boa tradução literária é aquela que, em vez de apagar os traços do original, sabe incorporá-los de forma criativa”. Essa incorporação, no caso em questão, exige não apenas domínio técnico, mas requer audácia da parte do tradutor sobre o emprego da linguagem obscena e das marcas de oralidade atreladas a ela, mesmo (ou sobretudo) quando isso desafia a norma padrão.

A narrativa literária contemporânea vem sendo marcada por uma intensa e intrincada interação entre as dimensões da oralidade e da escrita. Longe de constituírem sistemas opostos ou isolados, essas duas formas de manifestação da linguagem operam em constante diálogo, influenciando mutuamente a maneira como o mundo é representado nos textos e como o leitor se engaja com essas representações (Amorim, 2018a, p. 139). Para compreender plenamente esse entrelaçamento, é necessário ir além de uma visão normativa da linguagem e considerar as variantes ideológicas, sociais e culturais que permeiam a norma linguística. Assim, a relação entre oralidade e escrita redefine os parâmetros da tradução literária contemporânea como prática interpretativa e criativa, em que o tradutor se vê diante do desafio de recriar os efeitos estilísticos que a linguagem oralizada imprime ao texto original.

Nesse sentido, o emprego de marcas de oralidade na tradução de um texto literário não pode ser compreendido de forma isolada, uma vez que se insere em dinâmicas mais amplas de produção e circulação textual, frequentemente condicionadas por fatores editoriais e mercadológicos. O capítulo seguinte amplia essa discussão ao abordar o fenômeno do *best-seller* literário, considerando suas condições de produção e circulação no mercado editorial.

4 O *BEST-SELLER* LITERÁRIO

Nas últimas décadas, o cenário editorial tem sido fortemente impactado por transformações culturais e de mercado, refletindo diretamente na escrita, circulação e tradução de *best-sellers* literários. Estes, por sua natureza intrinsecamente comercial, ocupam as prateleiras mais visíveis das livrarias, e desafiam, em várias instâncias, os paradigmas consagrados da chamada alta literatura, cujo valor estético e a complexidade formal são preeminentes (Amorim, 2018b, p. 60). Dentro desse contexto, as traduções de obras *best-sellers* emergem como um espaço de tensão entre a transparência linguística exigida pelo mercado de consumo, e a possibilidade de representação de marcas de oralidade e variação linguística, aspectos fundamentais para a verossimilhança (Britto, 2012, p. 87) textual.

A elaboração da oralidade na narrativa literária contemporânea é um processo que reflete a dinâmica complexa entre a fala e a escrita. A busca por diálogos que representem a fala na escrita é uma estratégia fundamental, que visa aproximar o leitor da realidade linguística das personagens, valorizando as marcas de oralidade como recursos estilísticos e descritivos. Contudo, como dito anteriormente, essa representação não é uma transcrição literal, mas sim um trabalho artístico, que respeita os limites da modalidade escrita e as expectativas do leitor (Preti, 1997, p. 44).

Segundo o texto de Amorim (2018b, p. 60), que aborda o contraste entre traduções de alta literatura e *best-sellers* de ficção literária, a tradução de *best-sellers* deve ser compreendida como um fenômeno que não se limita apenas ao processo interlinguístico, mas que se insere em uma complexa rede de determinações editoriais, mercadológicas e ideológicas. O *best-seller* pode ser compreendido como um produto inserido na lógica da indústria cultural, estruturado para agradar o maior número de leitores em um tempo reduzido, favorecendo sua efemeridade e consolidando uma forma narrativa pautada na previsibilidade e na fácil identificação por categorias de gênero. Nesse modelo narrativo, o enredo tende a ocupar posição central, favorecendo “o que se conta” em detrimento de “como se conta”, deslocando a atenção do leitor para os eventos e os personagens, e minimizando a análise relacionada à linguagem em si.

A concepção do *best-seller* como um produto cultural implica em uma criação literária que não busca sua consolidação na arte, mas na capacidade de alcançar um número expressivo de leitores rapidamente. Para isso, esses textos devem atender a critérios de legibilidade, transparência e simplicidade na linguagem, além de serem facilmente classificáveis em categorias editoriais gerais, como “ficção policial”, “terror” ou “suspense”

(Amorim, 2018b, p. 61). E essa categorização não é arbitrária, pois representa nichos de mercado já comprovadamente bem-sucedidos em atrair leitores.

Nesse contexto, a tradução dessas obras tende a priorizar uma linguagem transparente, acessível e de leitura fluida, evitando a introdução de elementos que poderiam representar ruídos na compreensão da trama. A legibilidade se torna, assim, uma força estruturante das escolhas tradutórias, o que influencia diretamente na inclusão ou exclusão de marcas de oralidade e uso da variação linguística. Se, por um lado, a oralidade pode colaborar para a naturalidade dos diálogos e para a identificação do leitor com os personagens, por outro, sua inserção pode ser percebida como uma ameaça à homogeneidade textual desejada por editoras e tradutores cautelosos frente ao público consumidor.

A necessidade de traduzir *best-sellers* simultaneamente para múltiplos idiomas, sob prazos reduzidos e altas expectativas de vendas, tornando-os produtos concebidos exclusivamente para o consumo em massa, impulsiona uma priorização da transparência linguística. Esta dinâmica revela um paradoxo: embora a globalização prometa maior acesso a textos diversos, ela impõe uma pressão homogeneizadora na representação da linguagem. Consequentemente, a riqueza cultural e as especificidades linguísticas podem ser atenuadas em prol das especificidades de mercado (Amorim, 2018a, p. 141).

Dessa forma, o uso de marcas de oralidade, que poderiam conferir mais naturalidade aos diálogos ficcionais da tradução de um determinado texto, pode ser comumente percebido, em diferentes graus, como um risco por algumas editoras. Isso ocorre porque, no senso comum, a variação linguística muitas vezes não é concebida como uma forma legítima de expressão, sendo associada à baixa escolaridade, regionalismo ou estigma social, em contraste com o reconhecimento da oralidade e da importância da sociolinguística para os estudos linguísticos contemporâneos.

O receio de que o uso excessivo de marcas de oralidade possa comprometer a legibilidade ou, até mesmo, a seriedade do texto, pode levar alguns tradutores a atenuarem sua presença (Amorim, 2018a, p. 146). É possível observar que, historicamente, há uma tendência ao conservadorismo linguístico, a qual se reduz ao longo do tempo, embora ainda persista certa resistência em algumas obras contemporâneas. A própria concepção de oralidade na tradução literária, portanto, precisa ser problematizada, pois a rejeição a formas linguísticas associadas à fala vernacular, mesmo que amplamente utilizadas em contextos reais, reflete um senso comum ainda hegemônico, que enxerga a variação como desvio da norma padrão.

Obras estrangeiras que alcançam o status de *best-sellers* de entretenimento são publicadas no Brasil em maiores tiragens devido ao sucesso em seus países de origem, o que as

torna um investimento alto para as editoras, de acordo com os estudos de Amorim (2018a, p. 141). Em tese, a inclusão de marcas de oralidade que poderiam levar a uma avaliação negativa dos leitores é um fator passível de aumentar a cautela das editoras⁷. Assim, mesmo quando a tradução poderia se beneficiar de uma representação mais fiel dos registros informais, as escolhas dos tradutores são influenciadas, muitas vezes, por decisões editoriais que resultam em um nivelamento linguístico à gramática normativa, o que pode comprometer a autenticidade das vozes dos personagens. Essa “gramática da aceitabilidade” regula silenciosamente o quanto de variação e oralidade é admissível em um texto voltado ao grande público.

A teoria da “domesticação” e da “estrangeirização”, amplamente discutida por Lawrence Venuti (1995, p. 20-21), é útil para compreender esse fenômeno. A “domesticação” refere-se à adaptação do texto estrangeiro à cultura e às expectativas da audiência receptora, enquanto a “estrangeirização” preserva os elementos culturais e linguísticos do texto original. No caso dos *best-sellers*, a tendência é pela “domesticação”, pois os tradutores buscam ao máximo reduzir qualquer estranhamento linguístico ou cultural. Isso, no entanto, pode implicar o apagamento de especificidades que conferem identidade ao texto-fonte.

Dessa forma, as decisões tomadas pelo tradutor a respeito da inclusão e do grau de ocorrência das marcas de oralidade podem ser influenciadas por diversos fatores, que vão desde o prestígio do autor e seu público-alvo, até as dinâmicas do mercado editorial, especialmente no campo de *best-sellers* literários e obras da categoria *Young Adult* (YA). A categoria *Young Adult*, à qual a série *After* pertence, abrange uma vasta gama de produções literárias, incluindo ficção científica, quadrinhos, fantasia, terror, mistério, além de temas como relacionamentos amorosos, a transição para a vida adulta, questões raciais, doenças, drogas e narrativas que abordam minorias sociais e a comunidade LGBTQIA+. Essa categoria se relaciona diretamente com seu público-leitor, composto majoritariamente por adolescentes e jovens adultos entre 12 e 18 anos, mas que pode se estender até os 30 anos, conforme apontado por Cart (2008 apud Amorim, 2022, p. 9).

A narrativa de *After* é estabelecida a partir da transição de Theresa (Tessa) Young para o ambiente universitário, momento em que sua trajetória, até então marcada pela rigidez moral e pela estabilidade de seu relacionamento de longa data com o jovem Noah - descrito

⁷ Atualmente, Amorim orienta a pesquisa de mestrado de Jacqueline dos Santos Pratos (no Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos), situada na interface entre a Sociologia das Práticas Culturais e a Sociologia da Tradução que busca avaliar justamente essa hipótese do julgamento. O estudo tem como objetivo investigar de que maneira estudantes do Ensino Superior de uma universidade pública, avaliam e julgam marcas de oralidade, representando uma fala vista como estigmatizada, em um trecho traduzido de um romance clássico da literatura estadunidense (Huckleberry Finn, de Mark Twain). A pesquisa está em fase de qualificação.

como “bom moço” e “nerd” - é interceptada pela presença do rebelde Hardin Scott. A trama tem início com uma série de encontros casuais em seu dormitório e em festas estudantis, onde Tessa vivencia o colapso de sua zona de conforto causado pela presença hostil de Hardin em sua vida, convergindo para uma tensão de natureza romântica e sexual.

Após os flertes de cunho sexual de Hardin conseguirem ferir a resistência de Tessa, ambos iniciam um envolvimento em segredo, o que culmina no término do relacionamento anterior de Tessa e no seu consequente distanciamento do núcleo familiar. No entanto, o que se inicia como um jogo de poder e manipulação psicológica transita para uma dependência afetiva e sexual complexa, pois Tessa se apaixona por Hardin após o garoto tirar a sua virgindade.

À medida que a história avança, o casal decide engatar em um relacionamento e coabitar em um apartamento fora do *campus*, consolidando uma união que, embora intensa, é fragilizada pela instabilidade emocional de Hardin e pela descoberta de segredos relativos ao seu passado. O clímax da obra é atingido quando Tessa tem acesso a evidências materiais, especificamente mensagens de texto e vídeos, que comprovam que o interesse inicial de Hardin foi motivado por uma aposta entre ele e seus amigos, cujo objetivo era unicamente a conquista da virgindade da garota.

O primeiro volume da saga tem seu desfecho com a tentativa de Hardin de buscar o perdão de Tessa por suas atitudes, por meio do argumento de uma afeição genuína desenvolvida durante o processo de sedução da jovem. Ao longo do enredo, a evolução das personagens é marcada por uma circularidade de conflitos, em que o ambiente acadêmico serve como pano de fundo para uma exploração psicológica intensa, e a autora utiliza da linguagem avassaladora da paixão para ilustrar a transição da adolescência para a vida adulta da protagonista.

Dessa forma, é possível constatar que obras como *After* são construídas em uma linguagem informal e acessível a todos os falantes, mais permeável à representação da oralidade, tendo em vista que as personagens e seus interlocutores pertencem, em sua maioria, a um público jovem-adulto, que, na vida cotidiana, utiliza registros informais com regularidade. A linguagem das personagens tende a emular a oralidade típica do ambiente escolar e universitário, permeada por expressões emocionais, gírias leves, elipses e estruturas sintáticas coloquiais. A tradução desses elementos exige do tradutor sensibilidade quanto ao grau de informalidade tolerado pela norma culta, além de habilidade para manter o ritmo e a fluência textual sem comprometer a verossimilhança (Britto, 2012, p. 86).

A partir dessa perspectiva, a tradução de *best-sellers* como a série *After* - ambientada em contextos juvenis e marcada por interações afetivas e conflituosas de cunho

peçoal - pode apresentar uma maior adesão à variação diafásica, ou seja, às diferenças de registro relacionadas às situações comunicativas, caracterizada por maior ou menor automonitoramento do discurso (Amorim, 2022, p. 8). É importante ressaltar que, no contexto brasileiro, as marcas diafásicas não indicam uma origem social ou geográfica específica, nem sugerem baixa escolaridade, sendo amplamente utilizadas por falantes de diferentes níveis de formação escolar.

A relação explícita entre a categoria *Young Adult* e a maior permeabilidade à oralidade nas traduções sugere que a segmentação de mercado pode favorecer - e até legitimar - o emprego de variações linguísticas mais sistemáticas. Isso se deve à necessidade de adequação linguística para personagens adolescentes e ao público-alvo jovem. O que se observa é que as características demográficas e as expectativas de um nicho de mercado, como os leitores *Young Adult*, influenciam as práticas editoriais e de tradução a permitir uma maior autenticidade linguística. Este fenômeno demonstra que as forças de mercado não são monolíticas, ou seja, em contextos específicos, elas podem encorajar uma busca pela representação criativa da variação linguística em contextos propícios para isso, revelando uma interação complexa entre estratégia comercial e oralidade.

Apesar da maior permeabilidade à oralidade na literatura *Young Adult*, essa percepção não pode ser tomada como norma universal. Segundo Amorim (2022, p. 8-9), a ocorrência ou ausência de marcas de oralidade em traduções decorre das escolhas dos tradutores, as quais podem, ou não, ser mantidas nas orientações editoriais finais que levam à publicação. A variabilidade do uso de recursos de oralidade nos diálogos traduzidos parece estar ligada tanto ao grau de “marcabilidade” do original, ou seja, o quanto o texto-fonte apresenta oralidade estilizada - embora nem sempre isso aconteça, pois, muitas vezes, romances produzidos por autores estadunidenses tendem a apresentar diálogos ficcionais cujas estruturas morfossintáticas e os itens lexicais não são tão distantes do que soaria natural do ponto de vista do que é normalmente falado em inglês na sua modalidade oral. Assim, não é incomum que para trechos que, em inglês, soam naturalmente “normais” na escrita como representação de falas possíveis, mesmo entre falantes com escolaridade média assumida, mas que não contêm marcas gráficas visíveis de oralidade (quando muito apóstrofes e formas como “wanna” ou “I’ve”/“she’s”), não encontrem ressonância na tradução publicada. Há questões que demandam mais pesquisas que possam explicar esses aspectos para além do próprio texto original conter ou não formas marcadas de oralidade, o que pode abranger fatores de natureza extra-textual, tais como o *habitus* profissional dos tradutores, possivelmente influenciado por condicionantes

tais como capital cultural, experiência, preferências estéticas e práticas normativas das editoras com as quais colaboram.

Embora seja inegável que o tradutor não atua de forma isolada, uma vez que os *best-sellers* passam por revisores e seguem regras mercadológicas estipuladas pela própria editora, não se pode ignorar que os mesmos desenvolvem estratégias para resistir às forças uniformizadoras, como o uso de recursos linguísticos (por exemplo: as marcas de oralidade) que conferem voz e autenticidade às personagens, sem comprometer a inteligibilidade do texto. O uso desses recursos revela que, mesmo em um mercado regido por normas que prezam majoritariamente pela comercialização das obras, há espaço para a ação do tradutor.

A imagem do tradutor como mero transmissor de significados tem sido gradualmente substituída por uma concepção mais crítica e ativa, que reconhece sua função autoral no processo de adaptação linguística e cultural. Traduzir é uma questão de escolha e escolher é sempre uma forma de intervir em determinado texto. Outro ponto digno de nota diz respeito à formação do tradutor. Quanto maior sua formação literária e percepção sociolinguística, maior tende a ser sua consciência sobre os efeitos das escolhas linguísticas na representação de personagens em diferentes mundos ficcionais. Tradutores com repertório teórico mais robusto estão, em geral, mais atentos aos impactos da “domesticação”, e mais dispostos a negociar com as editoras soluções mais criativas e menos padronizadas.

Além disso, os próprios leitores estão se tornando mais atentos às questões tradutórias. Em fóruns de discussão, blogs literários e redes sociais, não é raro encontrar leitores debatendo as escolhas do tradutor, comentando sobre a fluidez dos diálogos ou a adequação de gírias e expressões idiomáticas. Nesse contexto, é pertinente refletir sobre o lugar da representação da variação linguística como além de um recurso meramente estético. Incorporar registros da oralidade e da linguagem informal não deve ser visto como um risco para as traduções em larga escala - como as de *best-sellers* -, mas como uma oportunidade de enriquecer a representação dos sujeitos ficcionais. A literatura que circula em larga escala tem o potencial de naturalizar (ou estigmatizar) diferentes falares e, por isso, a tradução tem responsabilidade na reprodução ou desconstrução de estereótipos linguísticos (Preti, 1998, p. 84).

Assim sendo, a tradução de *best-sellers*, especialmente na categoria *Young Adult*, se mostra um campo privilegiado para o estudo das tensões entre mercado editorial, variação linguística e recepção do público-alvo (Amorim, 2022, p. 2). As escolhas feitas pelos tradutores a respeito das formas de mediação entre a língua falada e suas representações em diálogos ficcionais revelam concepções implícitas sobre o que é aceitável (ou não) em um texto voltado para a leitura em massa. A oralidade torna-se, nesse contexto, um marcador de identidade

textual, cujos limites são constantemente negociados entre fidelidade, naturalidade e adequação mercadológica.

Apesar dos avanços na compreensão da oralidade e na forma como ela é representada na literatura e na tradução, a ausência de pesquisas experimentais sobre a reação concreta dos leitores finais às marcas de oralidade em traduções literárias representa uma lacuna significativa. Futuras investigações poderiam aprofundar a relação entre as estratégias tradutórias, as especificidades das categorias literárias e a recepção do leitor, contribuindo para um entendimento mais abrangente desse fenômeno linguístico e literário, conforme sugerido por Amorim (2022, p. 19-20). Assim, o entendimento acerca das decisões dos tradutores, que podem ou não ter sofrido influência direta da editora na versão final de publicação, permanecem, em grande parte, especulativas, impulsionadas por suposições que carecem de mais estudos e de acesso aos bastidores editoriais, algo que, atualmente, é cada vez mais difícil em vista de contratos de confidencialidade entre tradutores e suas respectivas casas editoriais.

A implicação mais ampla é que preencher essa lacuna de pesquisa poderia fornecer dados concretos para desafiar preconceitos existentes a respeito do uso da variação linguística em *best-sellers* literários, e desenvolver potenciais estratégias de tradução baseadas em evidências, levando a textos traduzidos linguisticamente mais ricos e autênticos, que atendam, ainda, às demandas do mercado. Isso deslocaria a discussão do risco percebido para o impacto quantificado, fomentando uma abordagem mais científica para os estudos da tradução. Em sequência, o capítulo seguinte se dedica à análise de *After* enquanto *fanfiction*, sua origem na plataforma *Wattpad*, sua recepção pelo público e sua posterior inserção no mercado editorial convencional.

5 AFTER ENQUANTO FANFICTION

Antes de se tornar um *best-seller* literário e alcançar reconhecimento mundial, sendo traduzido em 30 idiomas e distribuído para diversos países, *After* foi escrito em formato de *fanfiction* (ou *fanfic*) - palavra advinda do inglês “*fan*” (fã) e “*fiction*” (ficção), ou seja, histórias escritas por e para os fãs de algo ou alguém - e publicado por Anna Todd, que utilizou o pseudônimo de “@imaginator1D” para a publicação na plataforma *on-line* sem restrição de conteúdo chamada *Wattpad*.

A *fanfiction* - definida como histórias produzidas por fãs de um determinado conteúdo, como filmes, séries, novelas, bandas, cantores, influencers e até mesmo histórias anteriormente escritas, como livros e quadrinhos - outrora percebida como um gênero marginalizado, se transformou em um fenômeno sociocultural de grande relevância, objeto de estudo acadêmico em diversas áreas, incluindo estudos midiáticos, culturais e literários. Sua presença em espaços digitais contemporâneos marca uma mudança fundamental na forma como as narrativas são consumidas, interpretadas e criadas, sugerindo uma tendência humana intrínseca para reinterpretar e expandir narrativas existentes ao longo da história.

A *fanfiction* é, assim, uma história escrita por um fã, envolvendo os cenários, personagens e tramas previamente desenvolvidos no original, sem que exista nenhum intuito de quebra de direitos autorais e de lucro envolvidos nessa prática. Os autores de *fanfictions* dedicam-se a escrevê-las em virtude de terem desenvolvido laços afetivos tão fortes com o original, que não lhes basta consumir o material que lhes é disponibilizado, passando a haver a necessidade de interagir, interferir naquele universo ficcional, de deixar sua marca de autoria. (Vargas, 2005, p. 21)

Segundo a pesquisa de França e Vieira (2019, p. 7), a categorização distinta de *fanfiction* como uma obra derivada é, em grande parte, um produto do século XVIII, momento em que começaram a ser publicadas diferentes versões de obras como *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen, e *Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes. Vargas (2005, p. 21) afirma que: “Em seus primórdios, a *fanfiction* era simplesmente uma prática que possibilitava a adição de capítulos extras às séries das quais o autor era fã.” A emergência desse gênero coincidiu com a invenção da autoria legal, que estabeleceu uma clara divisão entre o “proprietário profissional, pago, que possui os direitos de autor de textos originais” e os “consumidores”, criando uma subclasse de fãs.

De acordo com Vargas (2005, p. 18), o fenômeno da *fanfiction* foi iniciado no Brasil por intermédio das “fanzines”, ou seja, revistas feitas por fãs, cujo conteúdo abrangia determinado tema ou produto cultural, vendidas em bancas de jornal ou enviadas por correspondência entre os fãs, criando, dessa maneira, uma colaboração entre fãs para a produção

de obras artísticas. De 1930 a 1950, a *fanfiction* existiu quase exclusivamente dentro das comunidades de ficção científica, em que muitos fãs desses grupos se tornaram autores publicados. Em meados da década de 1970, a palavra “*fan fiction*” solidificou o seu significado moderno, se referindo a “obras derivadas e transformadoras”.

A *fanfiction* é definida como uma peça de escrita na qual o autor utiliza o enredo, personagens ou mundo narrativo de uma obra já publicada, a fim de criar as suas próprias histórias. A escrita das *fanfics*, em sua maioria, não podem ser consideradas como profissionais e, muitas das vezes, são até mesmo elaboradas em linguagem informal, pois o intuito dos fãs é explorar mais a fundo o mundo e os personagens existentes do texto fonte, como forma de homenagem à obra original, evidenciando o afeto que sentem pela obra original. Este tipo de escrita fomenta uma relação cocriativa dinâmica entre autores e fãs, que permite diversas interpretações e reflexões de contextos culturais e experienciais. A leitura e a escrita das *fanfictions* dependem inerentemente de discursos previamente internalizados pelo leitor ou escritor da obra, sublinhando a sua natureza intertextual.

A característica principal da *fanfiction* é o conhecimento assumido, ou seja, os escritores frequentemente dispensam o estabelecimento extensivo de personagens ou cenários, presumindo a familiaridade dos leitores com o cânone de origem. Isso permite uma imersão imediata do público-alvo na narrativa, focando nas explorações de elementos já conhecidos. Ao presumir a familiaridade dos leitores com o texto de origem, a *fanfiction* imerge os leitores diretamente num espaço imaginativo partilhado, permitindo que os autores se aprofundem nas complexidades emocionais e relacionais que os fãs realmente anseiam. Esta motivação alinha-se com a estética da recepção (Vargas, 2005, p. 13), em que a leitura consiste no esforço do leitor não apenas em compreender o texto, mas em preencher as lacunas nele constantes, com base em sua bagagem pessoal.

O autor de *fanfiction* é aquele leitor que, ao fazer esse preenchimento das lacunas, vai além no seu processo de interpretação e encoraja-se a registrar seu trabalho, fruto de suas especulações, que se torna mais elaborado à medida em que passa a ser escrito. (Vargas, 2005, p. 22)

Esta priorização da exploração profunda de personagens e relações, indica um sistema de valores distinto em comparação com as histórias originais, que normalmente exigem acessibilidade universal e progressão ampla da trama. Assim, o “conhecimento assumido” produz um sentido mais forte de ressonância comunitária e construção participativa de sentido entre um público (de fãs) dedicado, valorizando a compreensão partilhada e a profundidade emocional em detrimento do apelo às produções de massa (Vargas, 2005, p. 38).

A pesquisa de Souza (2014) relevou um estudo sobre o perfil dos usuários de *fanfictions*, fundamentado nas pesquisas de Reis e Chaves (2010, p. 4-5), que demonstra que os autores e leitores apresentam, em média, uma faixa etária dos 13 aos 31 anos, e se tratam, majoritariamente, de indivíduos inseridos no ensino superior. Essa característica evidencia que a produção dessas narrativas transcende o mero entretenimento juvenil, se configurando como um exercício de aprimoramento linguístico e estilístico para aqueles que almejam a profissionalização em áreas como a Literatura e o Jornalismo, por exemplo.

A dinâmica dessas comunidades é estruturada pelo anonimato virtual, que atua como um mecanismo de proteção identitária e concede liberdade ao consumo de conteúdos explícitos. Ao operar sob pseudônimos e fornecer apenas informações seletivas, os autores e leitores mascaram as pressões sociais e o receio do julgamento externo. Tal configuração favorece uma recepção crítica menos punitiva e mais voltada ao compartilhamento de interesses comuns, o que incentiva a experimentação narrativa sem as amarras das convenções literárias tradicionais ou da validação de mercado.

Contudo, a análise estatística dos usuários de plataformas *on-line* sem restrição de conteúdo enfrenta limitações metodológicas significativas devido à ausência de uma verificação rigorosa de dados por parte dessas plataformas. Embora os registros apontem um pico de atividade entre os 13 e 16 anos, as imprecisões nas informações fornecidas pelos usuários, que frequentemente utilizam dados fictícios ou burlam as restrições etárias, impedem uma aferição exata da maturidade do público.

Em relação à estrutura das *fanfictions*, a narrativa pode priorizar a transmissão de informações e impacto emocional ao invés de prezar pela adesão estrita à gramática normativa, sendo comuns frases longas, uso excessivo de vírgulas, e uso incorreto de conjunções. Uma prosa polida é considerada um bônus, não uma necessidade. No entanto, isso não configura uma indicação de escrita amadora. Pelo contrário, se trata de uma consequência direta da irrestrição de conteúdo e fácil acesso às plataformas digitais.

Embora a *fanfiction* existisse antes da *internet*, como anteriormente mencionado (Vargas, 2005, p. 23), o surgimento das tecnologias digitais na década de 1990 revolucionou a sua propagação. Plataformas *on-line*, como o *Usenet* e fóruns de discussão, permitiram que os fãs se conectassem e partilhassem suas obras numa escala global sem precedentes. Esta mudança digital democratizou o mundo da *fanfiction*, permitindo que os criadores contornassem os padrões editoriais tradicionais e acessem a um vasto público, por meio da publicação e *feedback* instantâneos, desvanecendo as fronteiras entre a comunidade de fãs, sejam eles autores ou leitores.

A interação entre os fãs, bem como a veiculação dessas obras, era consideravelmente limitada no meio impresso, no entanto, com o surgimento da *internet*, os escritores de *fanfictions* encontraram o espaço ideal para a publicação de suas histórias. A transição de zines físicos (impressos independentemente, circulados em pequeno número e frequentemente fotocopiados) para plataformas digitais foi profunda. Enquanto os zines formaram as primeiras comunidades de fãs consumidores para a partilha de conteúdos entre si, as plataformas digitais permitiram a publicação instantânea, o *feedback* e o acesso a comunidades mais vastas, localizadas em diferentes locais não somente do Brasil, mas do mundo todo.

Entre as plataformas *on-line* pioneiras, o *FanFiction.net* (FFN), lançado em outubro de 1998 por Xing Li, foi provavelmente o primeiro e maior arquivo automatizado de múltiplos *fandoms* (comunidade de fãs), centralizando significativamente a experiência da *fanfiction*. Permitia que os leitores publicassem críticas e oferecia ferramentas virtuais para os escritores. O *LiveJournal* (LJ), uma plataforma de *blogs* fundada em 1999, serviu como um suplemento popular, fomentando comunidades baseadas em interesses, discussões e hospedando conteúdo explícito que o FFN restringia. Ao restringir o conteúdo explícito, o FFN inadvertidamente catalisou uma significativa migração de fãs para plataformas como o *LiveJournal* e, mais tarde, o *Archive of Our Own* (AO3), que eram mais inclusivas para conteúdos diversificados.

O *Wattpad* - plataforma sem restrição de conteúdo explícito - foi co-fundado em novembro de 2006 por Allen Lau e Ivan Yuen em Toronto. A ideia central era mudar a forma como histórias são compartilhadas e tornar a leitura universalmente acessível a todos, antecipando a obsolescência dos formatos em papel e o surgimento da leitura digital. O design da plataforma permite que os utilizadores publiquem histórias e recebam *feedback* dos seus leitores em tempo real, enfatizando a interatividade e o envolvimento da comunidade desde a sua concepção.

Ao priorizar a acessibilidade móvel, o *Wattpad* reduziu drasticamente as barreiras físicas e econômicas à criação e consumo de conteúdo. Isso permitiu que uma vasta demografia de aspirantes a escritores, particularmente jovens, que poderiam não ter acesso a computadores tradicionais ou ligações estáveis à *internet* por longos períodos, pudessem criar e partilhar histórias diretamente de seus celulares. Esta fácil barreira de entrada permitiu a escrita espontânea e serializada, como exemplificado pelos capítulos da série *After*, que eram publicados semanalmente por Anna Todd, fomentando um estilo narrativo distinto. Esta democratização impulsionada pelos *smartphones* remodelou fundamentalmente o panorama autoral, permitindo que diversas vozes emergissem e se envolvessem diretamente com um

público global, contribuindo significativamente para a rápida e generalizada adoção do *Wattpad* como um fenômeno cultural (Celeste e Ferreira, 2023, p. 74-75).

O *Wattpad* experimentou um crescimento rápido e exponencial. Atingiu um milhão de utilizadores em 2011, e os utilizadores passaram coletivamente mil milhões de minutos no serviço por mês em 2012. Em 2013, hospedava mais de 28 milhões de uploads, e em 2014, mais de 25 milhões de utilizadores passavam seis mil milhões de minutos por mês. A plataforma possui atualmente mais de 90 milhões de utilizadores mensais e publicou mais de mil milhões de histórias em 50 idiomas diferentes⁸.

A plataforma *Wattpad* democratiza a narração de histórias ao permitir que qualquer pessoa com ligação à internet auto publique e partilhe o seu trabalho diretamente com um público global. Esta característica capacita jovens escritores e estimula vozes diversas, sem, no entanto, expor a identidade dos autores, narradores ou tradutores, que podem utilizar pseudónimos como *usernames* para se conectarem à plataforma. Ademais, este ambiente cultiva influenciadores ou micro-celebridades, ou seja, indivíduos não famosos que constroem uma audiência *on-line* através do seu conteúdo. Anna Todd é um exemplo primordial de uma escritora do *Wattpad* que se tornou uma micro-celebridade após o sucesso da publicação de sua história na plataforma.

No entanto, o *Wattpad* conta com estratégias de comercialização que introduzem uma nova e mais sutil forma de controle sobre as histórias publicadas. O motor de descoberta da plataforma é impulsionado pela popularidade algorítmica e pelas métricas de engajamento do público, que ditam a visibilidade de uma história e o seu potencial comercial (Guerrero-Pico; Establés; Costa-Sánchez, 2022, p. 5). Isso significa que o capital cultural⁹ adquire novos espaços - para além das instituições tradicionalmente responsáveis pela legitimação das obras, como agentes literários e editoras - como o público coletivo, cujo engajamento, mediado pelos algoritmos da plataforma e pelos interesses comerciais, determina, em grande medida, o sucesso de uma obra.

Embora, atualmente, a criação de episódios extras ainda seja o grande atrativo da prática, também podem ser encontradas fanfictions cuja extensão e trama permitem classificá-las como verdadeiros romances, e mesmo os originais que lhes dão vida não estão mais restritos a séries televisadas. (Vargas, 2005, p. 22)

⁸ Dados retirados do Google.

⁹ Segundo Bourdieu (2015, p. 79-88) - sociólogo, etnólogo e filósofo francês -, o capital cultural consiste no conjunto de conhecimentos, competências e referências culturais socialmente valorizadas que os indivíduos adquirem ao longo de sua trajetória e que lhes conferem reconhecimento e distinção em determinado campo, como o literário, por exemplo, no qual o capital cultural está diretamente relacionado à capacidade de produzir, interpretar e legitimar obras.

Entre os primeiros grandes casos, está a autora Cassandra Clare. Antes de publicar sua série de *best-sellers* chamada *Os Instrumentos Mortais*¹⁰, Clare já era um nome lendário nas comunidades de *fanfiction* de *Harry Potter* e *O Senhor dos Anéis*. Suas histórias, publicadas gratuitamente, tinham uma base fiel de leitores. Quando lançou seu próprio universo, levou consigo parte dessa audiência, e conquistou lugar na lista de mais vendidos do *New York Times*. Outro exemplo é Naomi Novik, hoje reconhecida pela saga *Temeraire*¹¹. Antes de entrar no mercado editorial, Novik já escrevia fanfics ativamente. Sua experiência na escrita de universos derivados e no contato com leitores moldou seu estilo, fazendo com que ela se tornasse uma das fundadoras da *Organization for Transformative Works* (OTW), entidade que defende a legitimidade das criações de fãs.

O caso mais famoso, no entanto, foi o de E. L. James, que ocorreu alguns anos depois. Leitora ávida da saga *Crepúsculo*¹², publicou uma fanfic inspirada neste universo chamada *Master of the Universe*, no site *FanFiction.net*. A história, baseada nos livros de Stephenie Meyer, com os nomes das personagens e alguns detalhes alterados, fez tanto sucesso na plataforma *on-line*, que acabou se transformando no *best-seller* de ficção erótica *Cinquenta Tons de Cinza* em 2011. A trilogia não só vendeu mais de 150 milhões de cópias como inaugurou uma nova era de atenção da indústria editorial para histórias nascidas *on-line*.

A série *After* teve origem como uma *fanfiction* inspirada na *boy band* britânica *One Direction*. No centro da trama estava Tessa Young, uma estudante dedicada, e Hardin Scott, um *bad boy* britânico com um passado conturbado, personagem originalmente baseado na figura de um dos cantores da banda, Harry Styles. Anna Todd, uma ávida leitora de *fanfiction*, começou a publicar *After* de maneira anônima, na plataforma *Wattpad* em 2013, publicando capítulos quase diariamente durante mais de um ano. O que começou como um passatempo cresceu de forma vertiginosa. A história, um conto sensual e tumultuoso, ambientado em um universo universitário, recebia milhares de comentários a cada atualização. Seus leitores esperavam ansiosamente pelo próximo capítulo, criando teorias e discutindo cada reviravolta (Celeste e Ferreira, 2023, p. 82-83).

Em pouco tempo, *After* acumulou mais de 1,5 bilhão de leituras no *Wattpad*, se tornando uma sensação absoluta. O processo de escrita de Todd foi altamente interativo, ela não delineou ou planejou extensivamente, em vez disso, se inspirou em tempo real, tomando

¹⁰ CLARE, C. *Cidade dos ossos*. Tradução: Rita Sussekind. Rio de Janeiro: Galera Record, 2010.

¹¹ NOVIK, Naomi. *O dragão de sua majestade*. Tradução: Edmo Suassuna Filho. Rio de Janeiro: Galera Record, 2010.

¹² MEYER, S. *Crepúsculo*. Tradução: Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2008.

como base os comentários e previsões dos leitores sobre os capítulos já postados para moldar os próximos. Esta interação direta entre a autora e os leitores foi crucial para cultivar a sua base de fãs e, somada ao sucesso crescente de leituras na plataforma em um curto período de tempo, culminou no seu subsequente acordo de publicação editorial.

Celeste e Ferreira (2023, p. 78), afirmam, em sua pesquisa, que os funcionários do *Wattpad* notaram o estatuto de “blockbuster” de *After* e contactaram Todd no final de 2013, atuando como seus agentes para vender os direitos da história. Em maio de 2014, Todd assinou um contrato de quatro livros com a Gallery Books, uma editora da Simon & Schuster (S&S), que incluía direitos mundiais e de áudio. Notavelmente, *After* permaneceu disponível gratuitamente no *Wattpad* mesmo após o acordo de impressão, uma vez que não prejudicou em nada a venda dos livros e suas respectivas traduções, que se tornaram *best-sellers* mundiais.

No entanto, a transição para a impressão envolveu alterações editoriais significativas. O romance sofreu uma redução no número de páginas, a gramática e a ortografia foram corrigidas, mais cenas de sexo foram adicionadas e, crucialmente, todos os aspetos relacionados a comunidade de fãs da *boy band* foram removidos, incluindo a mudança do nome do cantor (e personagem principal) Harry Styles para o nome ficcional de Hardin Scott, assim como a mudança dos nomes dos demais membros da banda, que aparecem como personagens ficcionais secundários: Zayn Malik se tornou Zed Evans, Liam Payne se tornou Landon Gibson, Niall Horan se tornou Nate e Louis Tomlinson se tornou Logan¹³.

Esta estratégia serviu, em primeiro lugar, para mitigar potenciais riscos de infração de propriedade intelectual associados à dependência direta da *fanfiction* original em material protegido por direitos autorais (*One Direction*, Harry Styles). Em segundo lugar, e mais importante, ampliou o apelo da narrativa para além do seu *fandom* específico, tornando-a aceitável e acessível a um público não familiarizado com as suas origens, realçando a necessidade da indústria de “desmarginalizar” o gênero da *fanfiction* para uma maior viabilidade comercial e conformidade legal. Embora as plataformas de *fanfiction* atuem, de certa forma, como descobridoras de talentos, os elementos brutos e específicos dos fãs de obras bem-sucedidas são frequentemente considerados inadequados para o consumo voltado para um público mais interessado em uma literatura de apelo mais comercial, sem que haja modificações significativas.

A série de *best-sellers* foi subsequentemente adaptada para uma bem-sucedida franquia cinematográfica, com o primeiro filme estreando em 2019, estrelado por Josephine

¹³ Somente os nomes foram adaptados para a publicação, enquanto a história foi preservada. A *fanfiction* original continua na plataforma *Wattpad*, ainda com os nomes dos membros da *boyband*.

Langford como Tessa Young e Hero Fiennes Tiffin como Hardin Scott. As sequências cinematográficas consolidaram *After* como uma das histórias mais relevantes nascidas a partir da escrita de uma *fanfiction on-line*. Hoje, *After* é lembrada como um marco na transição da *fanfic* para o *mainstream*, ao lado de obras igualmente advindas de *fanfictions* e mundialmente reconhecidas, como *Cinquenta Tons de Cinza*.

Esse fenômeno demonstra que, na era digital, o sucesso de uma história pode ser impulsionado puramente pelo engajamento do público e pela ressonância emocional, em vez da adesão a padrões literários tradicionais ou aclamação crítica. A *fanfiction*, antes uma atividade de nicho, e, muitas vezes estigmatizada, foi transformada numa força poderosa dentre os meios de comunicação globais, impulsionada pelos avanços tecnológicos e pelas culturas participativas.

A trajetória da tradução da *fanfiction After*, escrita por Anna Todd, para o português brasileiro revela a coexistência entre práticas não profissionais e profissionais, e a importância de ambas para a consolidação da obra em âmbito nacional. Inicialmente, em 2014, a tradução da *fanfic* para o português foi realizada pelo *site After Brasil*, cujos administradores, que eram fãs, contaram com a autorização expressa de Anna Todd, e, após a tradução, disponibilizaram a história de maneira gratuita na plataforma *Wattpad* para que outros fãs brasileiros pudessem lê-la em seu idioma nativo.

Este primeiro momento tradutório foi caracterizado pela participação ativa da comunidade de leitores brasileiros, cuja mobilização e engajamento possibilitaram a popularização da narrativa no país, criando uma base sólida de fãs. A tradução feita pelos fãs, embora carente dos rigorosos critérios e procedimentos profissionais, desempenhou papel essencial na disseminação da obra, permitindo que um público que não dominava o idioma original tivesse acesso à história e contribuindo para a formação de uma cultura leitora em torno da *fanfic*. A gratuidade e a ausência de fins comerciais do projeto reforçam o caráter colaborativo e comunitário do processo, que transcende os limites tradicionais da produção literária. Entretanto, a prática não profissional apresenta limitações inerentes, sobretudo no que tange à fidelidade ao texto original, à adaptação da linguagem e ao tratamento das especificidades culturais.

Em fevereiro de 2015, a obra foi publicada oficialmente no Brasil pela Editora Paralela, configurando uma tradução profissional da *fanfiction* que alcançou um público leitor ainda mais amplo. A publicação comercial impôs um novo patamar à obra, que passou a integrar o mercado editorial formal e a ser submetida aos processos de tradução, revisão e adaptação característicos da indústria literária. A tradução comercial implicou uma revisão minuciosa do

texto, bem como a padronização da linguagem e a realização de adaptações editoriais que buscavam preservar a essência da narrativa original ao mesmo tempo em que facilitavam sua compreensão e aceitação no contexto cultural brasileiro. Essa etapa evidenciou a complexa articulação entre fidelidade textual e adaptação cultural, revelando os desafios enfrentados pelos tradutores profissionais para manterem a obra de Anna Todd intactas, especialmente no que diz respeito à linguagem obscena do livro erótico e, ao mesmo tempo, para seguirem as demandas do mercado editorial.

Em suma, o percurso da tradução de *After*, desde a tradução da *fanfiction* feita por fãs, até a publicação da tradução comercial profissional do *best-seller*, revela aspectos fundamentais sobre as relações entre cultura de fãs, produção literária e instituição editorial na contemporaneidade. A tradução da obra para o português brasileiro exemplifica a multiplicidade de funções e significados que a tradução pode assumir, se configurando, simultaneamente, como um instrumento de democratização do acesso à literatura, bem como um processo de profissionalização e padronização do texto para o mercado editorial. A análise dessa trajetória contribui para a reflexão sobre a prática tradutória e as escolhas feitas por cada tradutor, seja ele profissional ou não, frente aos desafios da circulação da obra em diferentes esferas. A próxima análise é dedicada à delimitação e à discussão teórica da distinção entre literatura erótica e literatura pornográfica.

6 A LINGUAGEM OBSCENA NA LITERATURA ERÓTICA

Ao se estudar a temática da literatura erótica e o uso lexical de baixo prestígio social, surge a dúvida de como diferenciar o que pode ser considerado erótico e o que pode ser considerado pornográfico, visto que a classificação e a diferenciação entre ambos seguem uma linha muito tênue e pouco clara. Embora existam exceções, os artigos utilizados como base nesta pesquisa delimitam apenas suas definições e diferenças prototípicas. O pornográfico pode ser considerado tudo aquilo que explicita o sexo por si só; já o erótico explora a dimensão emocional, sensorial, subjetiva e até mesmo artística do ato sexual, bem como outras formas de manifestação do prazer, ainda que sem qualquer relação física entre corpos. Bessa (2002), em seu artigo “Linguagem Obscena”, diz que:

Seria a maneira direta de falar de sexo suficiente para colocar um texto na categoria dos pornográficos? A sutileza configuraria o erótico? Percebe-se que as fronteiras do erotismo e da pornografia não são tão facilmente apontadas. E talvez a tentativa de exercer algum controle classificatório sobre estes objetos de estudo nem seja tão relevante em nossos dias. A impressão que fica é que o prestígio dos críticos e de outros detentores de algum poder determina que alguma obra de arte com insinuações sexuais, por exemplo, seja considerada de bom gosto, portanto erótica. O fato é que tanto textos eróticos quanto pornográficos comportam descrições de atividade sexual calculadas para excitar o leitor. A diferença é que o pornográfico se associa ao explícito, ao que não se insinua, antes mostra-se com crueza, atraindo sobre si a qualificação de mau-gosto. (p. 80)

A iniciativa de expressar o desejo sexual e o erotismo em forma de arte, qualquer seja ela, está presente desde o período da Grécia Antiga. Antigamente, falar sobre sexo e expressar sexo em forma de escrita não era considerado um escândalo, muito menos vergonhoso para quem o fizesse. Segundo Robert Moraes (2003):

[...] a cultura pornográfica que se popularizou a partir de 1740, mesmo nos seus “submundos” mais incógnitos, desenvolveu-se no interior de conflitos que excederam em muito as polêmicas filosóficas sobre a virtude e o vício. Isso resultou em profundas transformações nas formas de representar a sexualidade. Do ponto de vista literário, essas transformações se traduziram no aparecimento de uma série de novos personagens, temas e formas narrativas [...] (p. 127)

A origem etimológica da lexia pornografia remonta ao grego *pórne* (“prostituta”) e *pórnos* (“aquele que se prostitui”), evidenciando sua associação inicial à exibição de práticas libidinosas excessivas e à objetificação do corpo. Já o conceito de erotismo tem como base *Eros* (do latim *eroticus*, derivado do grego *erotikós*), remetendo ao amor e à sensualidade (Medeiros e Martins, 2008, p. 15-16). Assim, desde sua formação linguística, o erotismo não se restringe ao ato sexual propriamente dito, mas abrange uma dimensão mais ampla da experiência afetiva. Castello Branco (1984) aponta que:

Uma das distinções mais corriqueiras que se fazem entre os dois fenômenos refere-se ao teor “nobre” e “grandioso” do erotismo, em oposição ao caráter “grosseiro” e “vulgar” da pornografia. O que confere o grau de nobreza ao erotismo é, para os defensores desta distinção, o fato de ele não se vincular diretamente à sexualidade, enquanto a pornografia exibiria e exploraria incansavelmente esse aspecto. (p. 19)

A discussão em torno das noções de erotismo e pornografia inscreve-se em um campo teórico atravessado por tensões históricas, morais, estéticas e políticas que tornam instável qualquer tentativa de delimitação rígida entre ambas. O grau de maior emprego de unidades lexicais consideradas como chulas constitui um dos traços mais marcantes da tradição pornográfica (como “foda”, “pau”, “boceta” e “cu”). Mantendo-se fiel ao sentido moderno da lexia “obscena” - considerando que o vocábulo latino *obscenus* significava originalmente “mau agouro” - a tradição pornográfica inaugurada na Europa a partir do Renascimento foi caracterizada pela “difusão de imagens e palavras que feriam o pudor, fazendo da representação explícita do sexo sua pedra de toque” (Moraes, 2003, p. 124). O escritor italiano Pietro Aretino, afastado das limitações temáticas e das normas estéticas do humanismo, e associado à vertente anticlassicista do século XVI, ganhou notoriedade entre os autores renascentistas pornográficos por buscar representar “a coisa” em si (Moraes, 2003, p. 125). Nessa perspectiva, a linguagem abandona a metáfora, incentivando a nomeação direta dos órgãos e dos atos sexuais, recorrendo a palavras consideradas “chulas” ou “vulgares” para isso, como previamente mencionado.

Se a tradição pornográfica se consolidou, sobretudo a partir do Renascimento, como espaço de explicitação radical do corpo e de seus gestos, a tradição erótica percorreu um caminho parcialmente distinto, embora jamais totalmente dissociado daquele. A Itália e a França são os grandes berços da literatura erótica, não apenas pela quantidade de textos produzidos, mas pelas formas inovadoras que inauguraram e que ainda hoje repercutem nas narrativas contemporâneas. Os diálogos de caráter anedótico entre cortesãs, as cartas marcadas por um tom confessional e íntimo, assim como as narrativas organizadas em episódios de teor sexual, configuram formas de experimentação literária que, ainda que abordassem o sexo, apostavam no refinamento da escrita e na exploração mais complexa das conexões entre linguagem e desejo (Robert Moraes e Lapeiz, 1984, p. 16).

No século XIV, sobretudo na Itália, a representação do erotismo se dá de maneira indireta, mediada por estratégias discursivas que recorrem à metáfora e a formas narrativas que sugerem o desejo mais do que o nomeiam explicitamente. A produção de autores como Giovanni Boccaccio consolidou a novela como forma narrativa em que o erotismo aparece como elemento estruturante, articulado a situações de engano amoroso e jogos de sedução que apenas insinuam o desejo (Macedo de Souza, 2021, p. 50-55). De modo semelhante, autores

como Franco Sacchetti e Giovanni Sercambi deram continuidade à tradição da narrativa breve italiana, retratando o desejo por meio de episódios cotidianos em que o erotismo é filtrado pelo humor e pela sátira, reforçando sua presença como elemento inferido e não diretamente enunciado (Carlucci, 2004, p. 109-145). Em contraposição à prosa narrativa, a poesia lírica de Francesco Petrarca inaugura um modelo de representação do amor que se tornaria central para a tradição ocidental, no qual o desejo é idealizado, se expressando por meio de imagens metafóricas (Couto, 2019, p. 90-96).

O erotismo idealizado e consentido, muitas vezes associado a cenas de inspiração religiosa ou mitológica, marcou profundamente a tradição artística ocidental até pelo menos o século XIX (Medeiros e Martins, 2008, p. 19). Nesse cenário, a sexualidade era elaborada por meio de metáforas, inserindo-se no domínio da literatura reconhecida. Não se buscava suprimir o sexo da narrativa, mas reinterpretá-lo de forma simbólica, valorizando a construção formal e o trabalho metafórico. Tal herança consolidou a noção de que o erotismo poderia coexistir com o refinamento literário, em contraste com a pornografia, entendida como expressão direta e despojada de mediações estilísticas (Maingueneau, 2010, p. 25-35).

Ao longo dos séculos, a representação do corpo oscilou entre sacralização e exposição, entre transcendência e materialidade. No Renascimento e no Barroco, o corpo ascendeu aos altares para ser sacralizado, tornando-se símbolo de imortalidade, frequentemente dissociado de sua sexualidade explícita. Essa sexualidade, embora insinuada, era mediada por códigos iconográficos que garantiam sua aceitabilidade cultural. Esse modelo contribuiu para consolidar a ideia de que o erotismo poderia integrar o repertório artístico sem romper com os valores vigentes (Medeiros e Martins, 2008, p. 39).

O século XIX intensificou a ambivalência entre literatura pornográfica e literatura erótica. À medida que o erotismo passou a ser relacionado a relacionamentos afetivos e à vivência da sexualidade como expressão da subjetividade, a pornografia foi progressivamente associada sobretudo à lógica de mercado, à circulação de produtos e ao consumo (Maingueneau, 2010, p. 26). Essa diferenciação reforçou a ideia de que a pornografia não deveria ser reconhecida como manifestação artística, pois exploraria o sexo de maneira grosseira, ao passo que o erotismo poderia aspirar a uma legitimidade estética (Castello Branco, 1984, p. 19).

Nesse período, como observa Castello Branco (1984), a justiça inglesa, através do célebre “Teste Hicklin”¹⁴ de 1868, passou a considerar pornográfico qualquer texto escrito com

¹⁴ O “Teste Hicklin” foi um critério jurídico criado no Reino Unido em 1868, a partir do caso *Regina V. Hicklin*. Ele definia como obscena qualquer obra que tivesse a tendência de “corromper ou depravar” pessoas suscetíveis à

o propósito de corromper a moral dos jovens ou que pudesse chocar sentimentos de decência, estabelecendo como critério se um pai de família conseguiria ler a obra em voz alta para sua mulher e filhos.

Eram considerados pornográficos, pela justiça inglesa do século XIX, todos os textos que fossem escritos “com o único propósito de corromper a moral dos jovens, e com teor capaz de chocar os sentimentos de decência de qualquer mente equilibrada.” [...] definições desse tipo esbarravam em limites intransponíveis, como a penetração nas intenções de um autor ao produzir determinada obra. Como provar que o propósito do artista havia sido realmente o de “corromper a moral dos jovens”? Ora, é evidente que os legisladores estavam menos preocupados com as intenções do autor do que com os efeitos que sua obra fosse capaz de produzir. (p. 70)

Assim, tratar de temáticas sexuais se tornou uma prática sensível perante a sociedade, pois ultrapassava os limites da decência, da ética e da moralidade, e, cada vez mais, criaram-se métodos para mascarar tanto o uso quanto a reprodução de itens lexicais obscenos. Paulo Bessa (2002) afirma que:

Os eufemismos que foram surgindo para tratar daqueles assuntos e as metáforas criadas para se referir àquelas partes do corpo poderiam ser consideradas eficazes, no sentido de eliminar a perturbação causada pela abordagem de tema tão sensível como o é a sexualidade humana. Ajudaram, no entanto, a jogar para debaixo do tapete os afetos evocados pelo ato sexual ou pela visão de órgãos reputados como menos honrosos. Em suma, a linguagem recatada, casta, colaborou para a dessensibilização frente à confusão de sentimentos que aquelas “coisas” e situações despertam. (p. 77)

A partir da segunda metade do século XIX, quando o erotismo passou a ser associado ao romance e à sexualidade enquanto dimensão subjetiva, consolidou-se a ideia de que ele poderia integrar o campo da arte e da literatura legítima. A pornografia, em contrapartida, tornou-se prioritariamente vinculada à comercialização direta do sexo e ao consumo imediato, reforçando sua segregação estética (Castello Branco, 1984, p. 19). Essa divisão, entretanto, não eliminou a circulação mercadológica de ambos os campos. O erótico e o obsceno, apesar da censura direta ou indireta, foram constantemente transformados em mercadorias pela indústria cultural. A diferença reside menos na inserção no mercado e mais no reconhecimento simbólico.

Das pinturas rupestres à era digital, formou-se uma ampla tradição imagética do corpo que transita continuamente entre o erótico e o obsceno, entre o velado e o explícito, entre a sugestão simbólica e a exibição direta. É nesse espaço de fronteiras móveis que, no século XX, surge o chamado romance do inconfessável, cuja consolidação está intimamente ligada ao advento da psicanálise de Sigmund Freud. Ao reconhecer a relevância dos desejos reprimidos

influência imoral. Esse critério influenciou a censura literária por décadas: bastava que trechos isolados fossem considerados moralmente ofensivos para que o material fosse classificado como obsceno.

e das dinâmicas do inconsciente, a psicanálise abriu caminho para que a literatura explorasse fantasias e impulsos antes relegados ao silêncio. A interioridade converte-se, então, em campo privilegiado de investigação, e o desejo deixa de ser entendido apenas como prática corporal para assumir também a forma de narrativa subjetiva. Essa inflexão é decisiva para compreender a literatura erótica contemporânea, que frequentemente incorpora traumas, fantasias e conflitos psíquicos como elementos constitutivos das relações (Teodoro e Chaves, 2023, p. 9).

A pornografia, por sua vez, embora tenha sua circulação ampliada de maneira crescente pelo surgimento da internet e das tecnologias digitais de compartilhamento, permanece como um fenômeno social marcado pela marginalização moral e, em certos casos, jurídica (como é o caso do “Teste Hicklin”). Ainda que amplamente acessível, conserva-se muitas vezes encoberta nas práticas cotidianas. É justamente nessa tensão entre visibilidade tecnológica e estigmatização social que se estrutura o discurso pornográfico atual. Conforme observa Dominique Maingueneau (2010, p. 88), há uma transformação na configuração dessas narrativas: as personagens passam a se aproximar cada vez mais de sujeitos comuns, afastando-se das figuras exóticas ou fantasiosas que anteriormente predominavam no gênero.

Essa transição para espaços cotidianos como banheiros, automóveis e espaços públicos rompe com convenções do discurso pornográfico clássico e aproxima o leitor de novas formas de encenação do desejo, ainda que conserve certo distanciamento ao retratar situações que escapam à experiência da maioria. O dispositivo pornográfico, segundo Maingueneau (2010, p. 23), possui caráter atópico, isto é, não ocupa um lugar oficialmente reconhecido na topografia social, mantendo-se restrito a circuitos específicos e operando sob uma lógica de clandestinidade que remonta às suas origens renascentistas.

A diferença fundamental entre erotismo e pornografia não se limita ao conteúdo do ato representado, mas diz respeito à forma como o discurso estrutura a dinâmica da satisfação. O eixo central que estrutura todo o discurso pornográfico é o desejo em sua forma mais bruta, e o objetivo que organiza os fatos narrados é a satisfação plena, o gozo (Maingueneau, 2010, p. 51). Tais narrativas privilegiam a busca imediata do prazer, frequentemente prescindindo de elaborações estilísticas complexas ou de preocupações com uma estética tradicional. Em contraste, a literatura erótica é frequentemente associada a um teor nobre e grandioso (Castello Branco, 1984, p. 20), vinculando-se menos diretamente à crueza da sexualidade e explorando-a de forma implícita ou velada. Essa hierarquização simbólica revela um movimento de legitimação cultural que valoriza determinadas expressões em detrimento de outras, contribuindo para a manutenção de capital cultural e social por meio da definição do “bom gosto” e da distinção de classe (Medeiros e Martins, 2008, p. 29).

Segundo Maingueneau (2010, p. 38), ao seguir rigorosamente o princípio do prazer, a narrativa pornográfica organiza-se em categorias como a pornografia canônica, que abriga expressões ainda mais marginalizadas, a exemplo do sadomasoquismo e de outras parafilias. Nesse interior, delinea-se uma fronteira entre o considerado normal e o patológico, bem como entre práticas toleradas e interditos legais e morais, como a pedofilia e o estupro. O texto pornográfico opera como um pseudorrelato que reconstrói o cotidiano do leitor sob uma lógica funcional: o que é preliminar ao sexo torna-se secundário, pois o objetivo não é a sedução romântica, mas a finalização imediata.

A narrativa pornográfica tende a eliminar elementos considerados acessórios - sedução prolongada, desenvolvimento psicológico complexo, elaboração estética refinada - privilegiando a progressão rumo à consumação sexual (Maingueneau, 2010, p. 51). O foco não recai sobre a sofisticação estética ou na construção literária como valor autônomo, mas na potência do texto enquanto mecanismo capaz de provocar excitação. Ao eleger o prazer como eixo estruturador, a narrativa assume uma forma própria, orientada para a intensificação e a rapidez da satisfação.

Ao caracterizá-la como escrita atópica - isto é, um tipo de discurso que não ocupa um lugar plenamente legitimado na cultura e que, embora seja amplamente produzido e consumido, permanece à margem das instituições culturais e acadêmicas, sendo frequentemente associado ao vulgar e ao ilegítimo -, Maingueneau (2010, p. 23) aponta para a ausência de lugar legítimo da literatura pornográfica no espaço social. A pornografia é consumida, compartilhada, comentada, mas raramente reconhecida como prática cultural assumida publicamente. Sua existência depende, em grande medida, de uma clandestinidade que a constitui. Essa clandestinidade não significa invisibilidade, mas implica um tipo específico de visibilidade, marcada pelo segredo, pelo consumo privado e pela negação pública.

Desde o Renascimento, quando as primeiras publicações de teor pornográfico circulavam sem assinatura ou sob pseudônimos, foi estabelecida uma tradição de dissimulação autoral. A recusa de assumir a autoria não implica, necessariamente, vergonha individual, tendo em vista as condições históricas de produção e circulação desses textos. A pornografia, desde seu início, convive com mecanismos de censura, perseguição e desprestígio que moldam suas formas discursivas. Ainda hoje, embora o consumo de material pornográfico seja massivo, ele raramente é assumido de forma pública (Maingueneau, 2010, p. 14)

Nesse sentido, o discurso que se assume marginal opera, paradoxalmente, com classificações que espelham as hierarquias sociais. Essa dinâmica revela que a pornografia não se situa fora da cultura, mas constitui um de seus espaços de negociação mais intensos. Ao

exibir o que deveria permanecer escondido, ela reafirma a existência da fronteira que transgride. A obscenidade depende da norma para existir, pois sem a ideia de pudor, não há violação possível.

Castello Branco (1984, p. 75) ao afirmar que “ao contrário do erotismo, que corresponde a uma modalidade não utilitária de prazer exatamente porque propõe o gozo como fim em si, a pornografia estará sempre vinculada a outros objetivos: o prazer depende do pacto com a ideologia que ela veicula”, chama atenção para a dimensão ideológica da pornografia. Na pornografia, o corpo ocupa posição central e frequentemente exclusiva na organização do sentido. As relações ali representadas são estruturadas prioritariamente pela materialidade do contato físico, reduzindo outras dimensões da experiência humana, como o afeto, o conflito subjetivo ou a construção psicológica, a elementos secundários ou inexistentes. Configura-se, desse modo, uma lógica relacional marcada pela superficialidade, na qual a virilidade masculina e a aptidão feminina para satisfazer o homem ocupam posição central.

O efeito velado da linguagem dentro da literatura erótica é resultado da ilusão de que a língua praticada é estável e/ou imutável, gerando, dessa forma, uma espécie de preconceito linguístico com a linguagem obscena, enquanto, para a Sociolinguística, tais variações são consideradas como fenômenos naturais da língua, que se encontra em constante transformação (Orsi, 2011, p. 335). Quando falamos do uso de unidades lexicais chulas na escrita, por mais que a obra possua um cunho erótico menos acentuado, ainda seria passível de ser considerada “depravada” e perder o seu prestígio social e literário.

O prestígio é, portanto, propriedade objetiva, depende da avaliação de certas características sociais ou pessoais que membros de uma comunidade consideram particularmente desejáveis ou indesejáveis em termos de sucesso, riqueza, imagem ou estilo de vida. (Orsi, 2011, p. 338).

Ainda que o erotismo contemporâneo possa, por vezes, recorrer a descrições mais intensas para a representação do ato sexual, mantém-se, de modo geral, mais comedido e metafórico no quesito lexical quando comparado à pornografia. A literatura erótica atual firmou-se como um fenômeno amplamente difundido, articulando romance, fantasia e dinâmicas de poder dentro de relacionamentos, frequentemente estruturadas em narrativas que envolvem mulheres jovens e homens influentes que as conduzem à descoberta do prazer. Ao contrário da pornografia, tradicionalmente associada a um olhar masculino e à objetificação dos corpos, a literatura erótica é predominantemente produzida e consumida por mulheres, configurando-se como um espaço de problematização de papéis sociais e de afirmação do desejo feminino (Teodoro e Chaves, 2023, p. 6). Enquanto a pornografia foca na física do corpo

e no prazer utilitário, o erotismo busca uma visão metafísica, em que o afeto e a valorização das relações humanas tornam o ato sexual poético (Medeiros e Martins, 2008, p. 18).

Nesse sentido, a diferenciação entre erotismo e pornografia não pode ser reduzida ao critério da explicitude sexual, mas, o foco se encontra no enquadramento discursivo do desejo e no modo como a cena sexual se articula à construção de sentidos na narrativa. Entretanto, como observa Moraes (2003, p. 123-124) em seu artigo “O Efeito Obsceno”, a tentativa de estabelecer fronteiras estáveis entre o erótico e o pornográfico esbarra em uma indeterminação formal e conceitual que acompanha a história desses discursos. Essa indeterminação contribui para que historiadores e críticos, muitas vezes, utilizem ambas as unidades lexicais indistintamente, reforçando a percepção de que se tratam de categorias cujas diferenças não se fundam em critérios puramente estruturais.

A afirmação de Castello Branco (1984, p. 72) de que “a pornografia está para o sexo explícito assim como o erotismo está para o sexo implícito”, implica uma questão mais complexa do erotismo como fenômeno que, embora originário de impulsos sexuais, terminaria por se desvincular deles, existindo estritamente onde o sexo não está, ou ao menos onde ele permanece implícito. Essa formulação revela mais sobre os valores morais que estruturam a recepção dessas obras do que sobre sua constituição efetiva. Medeiros e Martins (2008, p. 29) afirmam que “o erótico (aliado à sensualidade) foi a expressão permitida do corpo, enquanto que o obsceno [pornográfico] (identificado como impureza e aliado ao excesso e ao desregramento) foi a visão interdita desse mesmo corpo”. A diferença, portanto, não reside apenas no conteúdo, mas no regime de visibilidade e nos valores culturais que determinam o que pode ser mostrado e de que maneira.

A distinção entre erótico e pornográfico, portanto, não pode ser reduzida à presença ou ausência de itens lexicais considerados “chulos”, embora a dimensão lexical seja relevante. A obscenidade tende a ser menos lexical e mais visual, ou, de maneira inversa, a pornografia caracteriza-se pela literalidade que nomeia diretamente os órgãos e atos sexuais, enquanto o erotismo frequentemente recorre à sugestão e à metáfora. Contudo, o erotismo também pode ser literal e empregar uma lexia vulgar, sem que isso o transforme automaticamente em pornografia. A diferença reside na inscrição afetiva, na elaboração estética e na articulação com uma ideia de amor ou relações sociais. O desafio teórico consiste em analisar essas produções sem recorrer a critérios morais simplificadores, reconhecendo que ambas participam de um mesmo campo discursivo marcado por disputas simbólicas e por transformações históricas.

Ademais, a separação entre o erótico e o pornográfico também pode ser compreendida através da oposição teórica proposta por Medeiros e Martins (2008, p. 26), na

qual o obsceno constitui uma “física” - algo imanente, que permanece no âmbito da experiência sensível e da dimensão concreta da existência -, enquanto o erótico constitui uma “metafísica” - relativa ao transcendente, uma visão que extrapola a concretude física para projetar o sujeito em dimensões ideais e atemporais.

Ao nomear diretamente o sexo, a literatura pornográfica parece abolir a distância entre signo e referente, produzindo um efeito de presença. Essa característica reforça a percepção de que a pornografia opera na ordem da imanência, da física do corpo, enquanto o erotismo frequentemente se associa à metafísica, à sugestão e à transcendência. Contudo, a oposição entre física e metafísica não deve ser interpretada como dicotomia absoluta (Medeiros e Martins, 2008, p. 19). O erótico moderno já incorpora elementos do obsceno, assim como o pornográfico conserva, ainda que residual e inadvertidamente, traços de elaboração simbólica. O que varia, como citado anteriormente, é a ênfase. Enquanto o erotismo tende a projetar o corpo para além de si mesmo, investindo-o de significações afetivas e relacionais, a pornografia concentra-se na materialidade do ato e na visualidade lexical.

Quando a dimensão afetiva assume centralidade, o texto tende a ser classificado como erótico; por outro lado, se há apenas a enumeração de posições e atos, desprovida de investimento emocional, ele é prontamente associado à literatura pornográfica (Robert Moraes e Lapeiz, 1984, p. 9). O erótico e o pornográfico são atravessados por valores culturais, mas também por transformações históricas - como já apresentado -, que redefinem continuamente o que é aceitável ou escandaloso.

Se, por um lado, a pornografia permanece vinculada a uma lógica de ilegitimidade, por outro, o erotismo literário alcança prateleiras centrais de livrarias, adaptações cinematográficas e ampla circulação digital. Essa diferença de recepção social não decorre apenas do grau de explicitude, mas da forma como o desejo é inscrito na narrativa e da posição que ocupa no imaginário coletivo.

O erotismo, ao manter-se dentro de um regime de aceitabilidade social, preserva sua legitimidade. O pornográfico, ao extrapolar essa fronteira, reafirma sua posição de “baixo prestígio” literário. O erótico foi associado ao longo dos anos à expressão permitida do corpo; o obsceno, à visão interdita. Contudo, tanto o erótico quanto o pornográfico partem do mesmo princípio: a expressão de signos que retratam o desejo. Assim, a diferenciação entre ambos não deve ser entendida como oposição absoluta, mas como tensão produtiva, pois instalam-se em um espaço de circulação que continua a desafiar definições rígidas e a exigir análise cuidadosa.

A insistência em separar o erótico do pornográfico revela, antes de tudo, uma preocupação com os limites da representação legítima. Subjacente a essa preocupação está o

receio de que o erotismo seja “contaminado” pela pornografia, percebida como território de vulgaridade e excesso (Castello Branco, 1984, p. 20). Porém, as fronteiras entre erotismo e pornografia não se estabelecem por exclusão. Embora distintos, esses domínios não são opostos, o que reforça seu caráter prototípico. Ambos integram uma mesma economia simbólica do desejo, ainda que ocupem posições diferenciadas no campo cultural.

Na atualidade, a organização do discurso sobre o sexo é pautada por uma contradição inerente entre a sua onipresença nas redes de comunicação e a sua sistemática marginalização nos espaços de legitimidade institucional. No entanto, de maneira gradativa, esse tabu relacionado ao sexo vem sendo desmistificado e tratado de uma forma diferente. Por mais que a literatura erótica continue sendo vista como uma literatura socialmente menos prestigiada, muitas pessoas consideram a linguagem erótico-obscena como uma forma válida de expressão artística.

A desmistificação do sexo, ainda que lenta, tem se refletido no emprego mais frequente dessa linguagem, em que lexias de baixo prestígio social têm sido absorvidas ao discurso culto e prestigiado, via oral ou escrita pelos meios de comunicação de massa, prenunciando que o léxico erótico e os palavrões em geral estão se fixando, cada dia mais, nos recursos afetivos da língua. Eles dispõem hoje de um trânsito relativamente normal e com aceitabilidade social em diálogos do cinema, em filmes e conversas informais (Preti, 2003). (Orsi, 2011, p. 338-339)

Prova disso é o fato de que a tecnologia auxiliou o impulso do consumo da literatura erótica. Por meio de plataformas *on-line*, como o *Wattpad*, pessoas do mundo inteiro puderam publicar seus contos repletos de descrições de cunho sexual, de maneira irrestrita e anônima, e consagrar o erótico enquanto gênero. Diferentemente da pornografia - cuja função central é a excitação imediata - e como citado anteriormente, a literatura erótica contemporânea articula sexualidade e afeto, desejo e narrativa relacional, frequentemente sob autoria feminina e direcionada majoritariamente a leitoras mulheres. Tal configuração permite repensar os papéis associados à mulher, suas fantasias e o protagonismo de seus desejos, ao mesmo tempo em que suscita debates acerca da possível reprodução de estruturas patriarcais.

A pesquisa de Teodoro e Chaves (2023, p. 8), aponta que alguns estudos identificam uma nova fórmula na literatura erótica contemporânea: a narrativa de uma jovem inexperiente que se envolve com um homem poderoso, normalmente um CEO multimilionário, ou um *bad boy* que teve inúmeras experiências sexuais previamente, que a leva à descoberta de sua própria sexualidade. Traumas do passado, tanto do protagonista masculino quanto da protagonista feminina, são progressivamente superados ao longo do relacionamento entre ambos. Essa estrutura narrativa, ao tematizar traumas e processos de superação, combina iniciação sexual, romance e transformação subjetiva, articulando o desejo e o desenvolvimento emocional, o

prazer e a cura simbólica. O sexo não se configura somente como prática corporal, mas também como um campo de elaboração subjetiva. Embora essa estrutura narrativa possa ser alvo de críticas por sua recorrência, ela evidencia um modo de funcionamento próprio das dinâmicas relacionais, que demanda exame analítico.

Tais narrativas alcançam sucesso massivo precisamente por se situarem no campo da literatura erótica e não da pornografia (Maingueneau, 2010, p. 31-32). Embora abordem práticas de dominação e submissão, não adotam a linguagem explícita e crua, característica da pornografia canônica, nem se apresentam como textos cuja finalidade exclusiva são picos de excitação. Sua ampla aceitação social evidencia que o erotismo, ao articular sexo e romance, gera certa expectativa no leitor, ao preparar o caminho até o ato em si.

A ampliação do debate público sobre gênero, sexualidade e autonomia feminina cria um contexto propício para narrativas que exploram o desejo sob a perspectiva feminina na literatura erótica atual. O protagonismo do desejo feminino constitui um elemento central, e o desejo deixa de ser apenas objeto de contemplação masculina e passa a ser enunciado a partir de uma subjetividade que reivindica prazer. Igualmente, a centralidade do afeto distingue essas narrativas do dispositivo pornográfico (Maingueneau, 2010, p. 38).

Embora obras eróticas de autoria feminina atuais, como *Cinquenta Tons de Cinza*, tragam para as mulheres uma certa “autorização” para vivenciarem fantasias sexuais de submissão sem culpa, elas também geram polêmicas por perpetuarem representações patriarcais e, em casos como *After*, banalizarem relacionamentos abusivos e violência de gênero sob o pretexto de conflitos conjugais. Do ponto de vista psicanalítico, essas obras ilustram a transição de um gozo perverso para o campo do desejo mediado pelo amor, mas também refletem paradoxos da contemporaneidade, em que a emancipação feminina convive com fantasias de submissão sexual (Teodoro e Chaves, 2023, p. 11).

Essa compreensão permite analisar a literatura erótica contemporânea não como ruptura radical com a pornografia, mas como a reconfiguração de seus elementos obscenos. No que tange à modernidade e sua associação com a sexualidade, as tramas eróticas revelam aspectos ocultos da sexualidade humana e refletem mudanças sociais e culturais do nosso tempo (Teodoro e Chaves, 2023, p. 4). Evidenciam novas formas de relacionamento, novas negociações de poder e novas modalidades de expressão do desejo. A consolidação da literatura erótica contemporânea como fenômeno editorial de grande alcance evidencia que a tensão histórica entre o erótico e o pornográfico não apenas persiste, como adquire novas configurações no interior da cultura de massas.

É possível que a contribuição mais relevante da literatura erótica contemporânea esteja na possibilidade de explorar fantasias e desejos sexuais de seus personagens como forma de compreender a psique humana em nossa época. Ao revelar aspectos ocultos da sexualidade e refletir mudanças sociais e culturais, essas narrativas evidenciam transformações nas formas de relacionamento e nas negociações de poder entre os gêneros. A dinâmica de submissão e dominação, por exemplo, pode ser interpretada não apenas como reprodução de hierarquias, mas como encenação de conflitos internos e busca por reconhecimento (Teodoro e Chaves, 2023, p. 10).

Como adverte Moraes (2003, p. 126), a literatura erótica não pode ser separada da pornografia, pois, mesmo quando a obscenidade é atenuada, ela carrega aspectos do erotismo em sua produção. O que se modifica é o grau de vulgaridade das lexias, o tratamento estilístico, a inscrição do afeto e a articulação com ideias de amor ou vida social. Se, por um lado, a pornografia continua associada ao excesso, à objetificação e à marginalidade, por outro, o erotismo é frequentemente revestido de uma aura estética que o aproxima da arte.

Essa classificação demonstra que o discurso pornográfico não está fora da moral social, ao contrário, ele dialoga permanentemente com ela, negociando limites, tensionando interdições e redefinindo fronteiras. Nesse contexto, a obscenidade não se define apenas pela exposição do corpo, mas sobretudo por aquilo que desafia os valores e pudores dominantes, associando a sexualidade à ideia de impureza. A “‘pornografia’ supõe a fronteira que separa as práticas dignas da civilização de pleno direito e as práticas que se situam aquém disso” (Maingueneau, 2010, p. 22).

Assim, ao longo do percurso histórico e teórico mencionado, torna-se evidente que erotismo e pornografia constituem campos interdependentes, atravessados por disputas morais, estéticas e sociais. A tentativa de separá-los rigidamente esbarra na fluidez de suas margens e na historicidade de seus critérios. O que permanece é a necessidade de analisá-los a partir de suas condições de produção, circulação e recepção, reconhecendo que ambos são modos de narrar o desejo humano; o que varia são os cenários, os corpos e as práticas; o que os difere é a descrição dos momentos de intimidade orientada pelos princípios de explicitude ou implicitude.

Por conseguinte, a reflexão desenvolvida ao longo deste capítulo indica que a separação entre literatura erótica e literatura pornográfica ultrapassa o critério da maior ou menor explicitação do ato sexual. O que as diferencia é a organização narrativa do desejo, o regime de visibilidade adotado e os valores culturais que moldam sua recepção. Dessa forma, longe de constituírem campos absolutamente opostos, erotismo e pornografia configuram polos

de uma relação dinâmica que reflete as transformações históricas, morais e culturais da sociedade ocidental.

A literatura, ao abrigar o obsceno, não oferece um espaço seguro, mas um território perigoso e necessário onde a interdição é violada e o segredo é revelado, permitindo que a humanidade acesse o conhecimento integral de si através da celebração da alegria de Eros e da crueza material da carne (Castello Branco, 1984, p. 32). A partir desse enquadramento teórico, é possível avançar para a etapa empírica da pesquisa, na qual tais categorias serão operacionalizadas na análise dos dados. O capítulo seguinte apresenta os resultados obtidos, com foco na identificação das marcas de oralidade e na pesquisa das lexias obscenas que estão atreladas às marcas de oralidades contidas nos diálogos ficcionais traduzidos do *best-seller After*.

7 RESULTADOS OBTIDOS

A pesquisa desta dissertação de mestrado buscou investigar a presença, seja de forma acentuada ou atenuada, das marcas de oralidade nos diálogos ficcionais traduzidos do *best-seller After*, de autoria de Anna Todd. Utilizando, para a viabilização deste estudo, o *software AntConc*, ferramenta fundamental para a coleta sistemática de dados e para a análise rigorosa do *corpus* selecionado. O intuito era averiguar se tais marcas se aproximavam da norma padrão da língua portuguesa, ou se, em contrapartida, os tradutores optaram por estratégias que visam representar a oralidade nas falas das personagens, buscando, dessa maneira, a construção de situações conversacionais dotadas de verossimilhança (Britto, 2012, p. 87).

A proposta central dessa investigação era refletir sobre o modo como determinadas marcas de oralidade são instrumentalizadas em *best-sellers* eróticos, com atenção especial àquelas que se articulam a lexias voltadas à obscenidade, à informalidade e à expressividade emocional de caráter íntimo, elementos que configuram a identidade discursiva do gênero em questão.

Para a realização desta pesquisa, fiz o *download* da versão traduzida para a língua portuguesa do *best-seller After* e separei seus capítulos em arquivos PDF individuais. Em seguida, converti cada um desses arquivos para o formato editável do Microsoft Word, a fim de remover toda a narração e manter apenas os diálogos ficcionais de cada capítulo. Posteriormente, inseri os arquivos contendo somente os diálogos traduzidos para o português no *software AntConc*, no qual pesquisei, de maneira individual, cada uma das marcas de oralidade selecionadas para a análise. Além disso, contabilizei a quantidade de ocorrências e registrei todos os trechos em que essas marcas apareciam, com o objetivo de comprovar seu emprego e exemplificar os contextos em que foram utilizadas nos diálogos.

Como a plataforma do *Wattpad* não permite o *download* das *fanfictions*, também não foi possível realizar a pesquisa quantitativa das marcas de oralidade contidas na tradução voluntária da *fanfic*, nem das marcas de oralidade atreladas às lexias obscenas, uma vez que não pude inserir os diálogos traduzidos no *software AntConc*. Embora não tenha sido realizado um levantamento quantitativo sistemático dessas marcas na tradução da *fanfiction*, a leitura integral da obra *on-line* permitiu perceber, de maneira geral, que elas são bastante escassas. Também foi possível observar, a partir dessa leitura, um certo apagamento de determinadas lexias obscenas pelos tradutores anônimos, resultando em uma tradução mais formal. Trata-se,

portanto, de uma percepção mais ampla da obra, obtida a partir de sua leitura, e não de uma constatação baseada em dados quantitativamente levantados.

Em meu primeiro ano de mestrado, dediquei-me somente às leituras do *best-seller* original, do *best-seller* traduzido, da *fanfiction* original e da *fanfiction* traduzida (as versões que ainda incluíam os nomes dos membros da *boy band One Direction*), dando ênfase especialmente à leitura da *fanfiction* traduzida, a fim de coletar manualmente alguns dados a respeito das ocorrências das lexias obscenas na tradução não-profissional. Após isso, realizei a quantificação das marcas de oralidade e das marcas de oralidade atreladas às lexias obscenas contidas no *best-seller* traduzido, por meio do *software AntConc*, assim, pude comparar a linguagem obscena utilizada nas traduções do livro e da *fanfiction*. No segundo ano, trabalhei majoritariamente com a parte teórica da pesquisa e com a finalização das análises das marcas de oralidade iniciadas posteriormente.

Ao todo, foram selecionadas 56 marcas de oralidades mais comuns (fonéticas, morfossintáticas e lexicais)¹⁵ e seus respectivos exemplos para a pesquisa - retirados do trabalho realizado por Amorim (2021, p. 157-160) sobre marcas de oralidade em traduções de *best-sellers* literários -, em contraste com as formas linguísticas correspondentes consideradas como padrão pela gramática conservadora, dentre elas:

Tabela 1 - Marcas de oralidade no *best-seller* traduzido *After*

	Marcas de oralidade	AFTER	%
1	Esse(s)/Essa(s)/Isso ¹⁶	508	25,20%
2	Pronome proclítico “me” ¹⁷	482	23,91%
3	“Me” em início de oração ¹⁸	28	1,39%
4	Vou + verbo no infinitivo ¹⁹	185	9,18%
5	Pronome proclítico “te” ²⁰	107	5,31%
6	“Num”/“Numa” ²¹	9	0,45%

¹⁵ A tabela com as formas mais recorrentes de marcas de oralidade, bem como os exemplos nas notas a seguir, foram usados aqui com base no modelo oferecido no trabalho mais extenso de Amorim sobre o assunto (2021, p. 157-160).

¹⁶ Exemplo: “**Esse** livro é interessante.” / “**Essa** ideia faz sentido.” / “**Esses** documentos são importantes.” / “**Essas** questões são difíceis.” / “**Isso** não está correto.”

¹⁷ Exemplo: “Ela **me** disse que estava feliz.”

¹⁸ Exemplo: “Não importa. **Me** diz logo.”

¹⁹ Exemplo: “Eu **vou comprar** essa casa assim mesmo.”

²⁰ Exemplo: “Você sabe que eu **te** amo.”

²¹ Exemplo: “Estou **numa** situação difícil.”

7	Pronomes possessivos “dele”/“dela” ²²	3	0,15%
8	“Dele”/ “dela” + verbo ²³	0	0,00%
9	Diminutivos (inho/inha) ²⁴	6	0,30%
10	Imperativo no modo indicativo ²⁵	83	4,12%
11	“Ter” no sentido de “haver” ²⁶	1	0,05%
12	“Faz” (no sentido de haver/tempo) ²⁷	7	0,35%
13	Ter que/Tem que/Têm que ²⁸	31	1,54%
14	Que é que/que foi que ²⁹	8	0,40%
15	“Você” como objeto verbal sem preposição ³⁰	42	2,08%
16	“Tinha(m)” + particípio verbal ³¹	21	1,04%
17	“A gente” como sujeito ³²	60	2,98%
18	Ir para/Chegar em (Regência Coloquial) ³³	18	0,89%
19	Ele(s)/Ela(s) com função de objeto verbal ³⁴	0	0,00%
20	“Aí” como marcador temporal ³⁵	11	0,55%
21	“Pra” ³⁶	90	4,46%
22	“Pro” ³⁷	7	0,35%
23	“A” / “Para você” substituindo “lhe” ³⁸	23	1,14%
24	Ele(s)/Ela(s) com função de objeto verbal e sujeito ao mesmo tempo na frase ³⁹	2	0,10%
25	Mescla “você” + “te” ⁴⁰	6	0,30%

²² Exemplo: “Esse é o carro **dela**.”

²³ Exemplo: “Tenho medo **dele** **ir** embora.”

²⁴ Exemplo: “Já faz um **tempinho** que não vejo ela.”

²⁵ Exemplo: “**Manda ele** pra fora logo!”

²⁶ Exemplo: “**Tem** um cara estranho lá na esquina.”

²⁷ Exemplo: “**Faz** um mês que não compro nada de lá.”

²⁸ Exemplo: “A gente **tem que** lutar contra isso.”

²⁹ Exemplo: “**O que é que** você tem feito?”

³⁰ Exemplo: “Eu quero **você** agora.”

³¹ Exemplo: “Ela **tinha viajado** pra lá umas três vezes.”

³² Exemplo: “**A gente** gosta de dançar.”

³³ Exemplo: “Ela **chegou em** casa mais tarde.” / “Eu **vou para a (pra)** praia na semana que vem.”

³⁴ Exemplo: “Eu não conheço **ela** muito bem.”

³⁵ Exemplo: “Fomos embora mais tarde e **aí** a gente descobriu que ele foi roubado.”

³⁶ Exemplo: “Eu comprei esse martelo **pra** quebrar a parede.”

³⁷ Exemplo: “Se eu pudesse, eu ia agora **pro** bar.”

³⁸ Exemplo: “Eu tentei responder **a/para** você.”

³⁹ Exemplo: “Deixe **ela** fazer o que ela quiser.”

⁴⁰ Exemplo: “Olha, **você** sabe que ele **te** traiu mais de uma vez.”

26	Dum/Duma ⁴¹	0	0,00%
27	Pronomes possessivos precedendo vocativos ⁴²	1	0,05%
28	Onde é que/Onde foi que ⁴³	1	0,05%
29	Quem sabe (no sentido de “talvez”) ⁴⁴	1	0,05%
30	Se (condicional) + pretérito imperfeito ⁴⁵	1	0,05%
31	Que nem = como ⁴⁶	1	0,05%
32	Dar/dá/deu/dava para/pra ⁴⁷	18	0,89%
33	“A gente” como objeto verbal ⁴⁸	24	1,19%
34	Artigo + nome próprio ⁴⁹	42	2,08%
35	“Vai ver (que)” ⁵⁰	0	0,00%
36	“De repente” (talvez) ⁵¹	2	0,10%
37	“Quem (me) dera” ⁵²	0	0,00%
38	Regência nominal não canônica (com queísmo) ⁵³	0	0,00%
39	“Não” repetido (não, não) ⁵⁴	28	1,39%
40	“Cadê?” ⁵⁵	9	0,45%
41	“Vai que...” ⁵⁶	0	0,00%
42	“Tá” ⁵⁷	19	0,94%
43	Mescla de “a gente” + conjugação em 1ª pessoa do plural ⁵⁸	1	0,05%

⁴¹ Exemplo: “Essa peça é **dum** carro deixado ontem aqui.”

⁴² Exemplo: “**Seu** idiota! Todos te enganaram!”

⁴³ Exemplo: “**Onde foi que** eu errei?”; “**Onde é que** eu deixei o sapato?”

⁴⁴ Exemplo: “**Quem sabe** ele não ajuda a gente.”

⁴⁵ Exemplo: “**Se** eu tivesse grana, **comprava** um contrabaixo acústico de luthier.”

⁴⁶ Exemplo: “Ela é **que nem** o pai: sensível e amorosa.”

⁴⁷ Exemplo: “Até que **deu pra** comprar umas calças com esse dinheiro.”

⁴⁸ Exemplo: “Ele perseguiu **a gente** até o fim.”

⁴⁹ Exemplo: “**O** Jack sempre se fez de desentendido.”

⁵⁰ Exemplo: “**Vai ver ele** não teve dinheiro pra pagar a luz.” / “**Vai ver que** tudo isso não passou de ingenuidade dela.”

⁵¹ Exemplo: “**De repente** ela só está com medo de voar de avião, nada além disso.”

⁵² Exemplo: “**Quem (me) dera** eu pudesse comprar um violão de luthier.”

⁵³ Exemplo: “Estou **convencido que** ela não te ama mais.” / “Tenho **certeza que** tudo isso é um grande mal-entendido.”

⁵⁴ Exemplo: “**Não, não** foi isso que ele quis dizer.”

⁵⁵ Exemplo: “**Cadê** o meu cello? Você não consertou?”

⁵⁶ Exemplo: “É melhor não levar o relógio. **Vai que** te assaltam na rua.”

⁵⁷ Exemplo: “**Tá** legal?” / “Ele **tá** muito nervoso.”

⁵⁸ Exemplo: “**A gente** nem sabe se **vamos** mesmo encontrar uma saída pra esse problema.”

44	“Né?” ⁵⁹	34	1,69%
45	Tipo/Tipo assim ⁶⁰	46	2,28%
46	Aumentativos ⁶¹	0	0,00%
47	“Será que....?” ⁶²	3	0,15%
48	“Será?” ⁶³	0	0,00%
49	É mesmo?/É mesmo./Não é mesmo? ⁶⁴	21	1,04%
50	Repetição de verbo em resposta ⁶⁵	14	0,69%
51	“Pudera” ⁶⁶	0	0,00%
52	“Tomara” ⁶⁷	0	0,00%
53	“Que dirá...” ⁶⁸	0	0,00%
54	Singular referindo-se a um par (“mão”) ⁶⁹	12	0,60%
55	“Igualzinho a” ⁷⁰	0	0,00%
56	“Que” substituindo “cujo”/“cuja” ⁷¹	0	0,00%
TOTAL		2.016	

Fonte: Amorim (2021, p. 157-160)

Ocorrências retiradas dos diálogos do *best-seller* traduzido para o português por meio do *software AntConc*:

- **Esse:** 62 ocorrências - “Não sei, **esse** tipo de coisa não é muito a minha cara.” / **Esses:** 6 ocorrências - “Não estou julgando ninguém, mas pensei que você jamais fosse querer andar com **esses** góticos.” / **Essa:** 66 ocorrências - “Queria muito **essa** sua boca gostosa em mim.” / **Essas:** 14 ocorrências - “Você tem que usar as roupas que valorizem seu corpo, Tessa. **Essas** escondem todas as suas curvas. Se eu não tivesse visto você de calcinha e sutiã, jamais teria descoberto como é gostosa. Essa saia parece mais um saco de batata.” / **Isso:** 360 ocorrências - “Sério que é **isso** que você vai usar?”

⁵⁹ Exemplo: “Você não vai sair por aí com esse terno, **né?**”

⁶⁰ Exemplo: “É um romance legal, **tipo** diversão garantida, sabe?” / “**Tipo assim**, eu não gosto da camisa dele.”

⁶¹ Exemplo: “Nossa, faz um **tempão** que eu não vejo ela.”

⁶² Exemplo: “**Será que** ele vai pagar essa dívida?”

⁶³ Exemplo: “— Esse cara se faz de rico.” “—**Será?**”

⁶⁴ Exemplo: “— Quem sabe ele não encontra ajuda de um pistolão, **não é mesmo?**” “— Pois é, **é mesmo.**”

⁶⁵ Exemplo: “— **Entendeu** agora?” “— Sim, **entendi.**”

⁶⁶ Exemplo: “— Nossa, como ele sofreu!” “— **Pudera**, também passou a vida toda sem se cuidar.”

⁶⁷ Exemplo: “**Tomara** que tudo dê certo depois dessa viagem.”

⁶⁸ Exemplo: “Se eu não tenho dinheiro nem pra pagar a luz, **que dirá** pra viajar!”

⁶⁹ Exemplo: “Vou ter que comprar **sapato** urgentemente!”

⁷⁰ Exemplo: “Essa política **é igualzinha ao** que se fazia nos anos 40.”

⁷¹ Exemplo: “Esse aí é o artista **que o** carro pegou fogo ontem.”

- **Pronome proclítico “me”:** 482 ocorrências - “Não vai querer dar uma de tímida, você acabou de **me** fazer gozar na cueca”
- **“Me” em início de oração:** 28 ocorrências - “**Me** deixa em paz, Hardin.”
- **Vou + verbo infinitivo:** 185 ocorrências - “Ótimo, pode ser amanhã? **Vou estar** um pouco ocupada no próximo fim de semana”
- **Pronome proclítico “te”:** 107 ocorrências - “Não, eu continuo procurando você porque eu **te** amo!”
- **Num:** 5 ocorrências - “Você é a última pessoa que esperaria ver aqui, ainda mais **num** domingo” / **Numa:** 4 ocorrências - “Você se meteu **numa** briga?”
- **Pronomes possessivos:** 3 ocorrências - “Ele é de Londres. O pai **dele** e minha mãe moram aqui perto do campus, porém Hardin não se dá muito bem com o pai.”
- **Dele/dela + verbo:** 0 ocorrências.
- **Diminutivos (inho/inha):** 6 ocorrências - “Nossa, você é **apertadinha**, linda.”
- **Imperativo no modo indicativo:** 83 ocorrências - “**Fala comigo**, Tessa. Diz o quanto você quer.”
- **“Ter” no sentido de “haver”:** 1 ocorrência - “E daí? Deve **ter** peixes e sabe Deus o que mais aí dentro.”
- **“Faz” (no sentido de haver/tempo):** 7 ocorrências - “**Faz** séculos que a gente não se vê, Tessa”
- **Ter que/Tem que/Têm que:** “Ter que”: 19 ocorrências - “Pode deixar. Precisamos assinar a papelada para o apartamento amanhã. Depois que você sair da editora. Não quero **ter que** me preocupar com essas merdas de novo.” / “Tem que”: 12 ocorrências - “Caso tenha esquecido, sou eu que pago as contas aqui. Então, se alguém **tem que** ir embora, é você”
- **Que é que/que foi que:** “Que é que”: 2 ocorrências - “Conta! Do **que é que** ela está falando?” / “Que foi que”: 6 ocorrências - “O **que foi que** você leu?”
- **“Você” como objeto verbal s/ preposição:** 42 ocorrências - “Não quero mais ouvir **você...**”
- **“Tinha(m)” + particípio verbal:** “Tinham”: 2 ocorrências - “Não sabia que vocês **tinham** voltado a se falar.” / “Tinha”: 19 ocorrências - “Nunca **tinha** transado com uma virgem”
- **“A gente” como sujeito:** 60 ocorrências - “Não tem nada de mais. **A gente** se conhece desde criança.”

- **Ir para/Chegar em (regência coloquial):** “Ir para”: 18 ocorrências - “Você quer **ir para** a minha casa ou para a sua?” / “Chegar em”: 0 ocorrências.
- **Ele(s)/Ela(s) com função de objeto verbal:** 0 ocorrências.
- **“Aí” como marcador temporal:** 11 ocorrências - “[...] **Aí** começaram os pesadelos... e nunca mais pararam. [...]”
- **“Pra”:** 90 ocorrências - “Qual é, Hardin? Falei **pra** você não fazer isso. Ela é minha colega de quarto e é diferente das meninas com quem você está acostumado. Ela é meiga, inocente e, sinceramente, não é pro seu bico.”
- **“Pro”:** 7 ocorrências - “Você pode falar **pro** seu namorado sair da frente da minha porta? Ele derrubou um monte de vodca no chão”
- **“A”/“Para você” substituindo “lhe”:** “A você”: 7 ocorrências - “É muito importante para nós, principalmente para Ken, que Hardin esteja vindo mais aqui, e sei que devemos agradecer **a você** por isso. Imagino que tenham resolvido suas diferenças.” / “Para você”: 16 ocorrências - “[...] Já falei isso **para você** tantas vezes...”
- **Ele(s)/Ela(s) com função de objeto verbal e sujeito ao mesmo tempo na frase:** 2 ocorrências - “Não é sua culpa. Ela só... bem, **ela** é como ela é”
- **Mescla “você” + “te”:** 6 ocorrências - “**Você** não acredita que eu **te** amo?”
- **Dum/Duma:** 0 ocorrências.
- **Pronomes possessivo precedendo vocativos:** 1 ocorrência - “Você não sabe nada sobre mim, seu **babaca** arrogante! [...]”
- **Onde é que/Onde foi que:** “Onde é que”: 1 ocorrência - “**Onde é que** você estava?” / “Onde foi que”: 0 ocorrências.
- **Quem sabe (no sentido de “talvez”):** 1 ocorrência - “**Quem sabe** podemos marcar uma visita para conhecer a casa nova?”
- **Se (condicional) + pretérito imperfeito:** 1 ocorrência - “Não. **Se** você **queria**, deveria ter trazido”.
- **Que nem = como:** 1 ocorrência - “Eu te ajudo... Segura com os dedos, **que nem** da outra vez...”
- **Dar/dá/deu/dava para/prá:** 4 - “Deu para”: 2 ocorrências - “Pena que não **deu para** chegar até a parte de eu tirar seu vestido” / “Dava para”: 1 ocorrência - “[...] Não queria que eu visse o que estavam fazendo, mas não **dava para** virar as costas para aquilo, né?” / “Dava pra”: 1 ocorrência - “Não **dava pra** perceber?” / “Dá para”: 9 ocorrências - “Eu também não! Mas o lençol... Sangue no lençol é uma coisa que não **dá para** contestar!” / “Dá pra”: 5 ocorrências - “**Dá pra** perceber que sim, porque você fica

vermelha e sua respiração acelera. Responde, Tessa, usa essa sua boca para alguma coisa”

- **“A gente” como objeto verbal:** 24 ocorrências - “Fica fora do campus, então não dá para ir a pé, mas Nate vem buscar **a gente**.”
- **Artigo + nome próprio:** 42 ocorrências - “Aquele ali é **o Hardin**?”
- **“Vai ver (que)”:** 0 ocorrências.
- **“De repente” (talvez):** 2 ocorrências - “Nada. **De repente** sair para jantar...”
- **“Quem (me) dera”:** 0 ocorrências.
- **Regência nominal não canônica (com queísmo):** 0 ocorrências.
- **“Não” repetido:** 28 ocorrências - “**Não, não** vou sair no fim de semana. Estou com saudade.”
- **“Cadê?”:** 9 ocorrências - “Hã... **Cadê** a Steph?”
- **“Vai que...”:** 0 ocorrências.
- **“Tá”:** 19 ocorrências - “Sinto muito. Por tudo, **tá**?”
- **Mescla de “a gente” + conjugação em 1ª pessoa no plural:** 1 ocorrência - “Você está sendo ridículo. **A gente** está morando **juntos** e você está preocupado com uma ligação do Noah?”
- **“Né?”:** 34 ocorrências - “Você mexeu no meu telefone, **né**? Você apagou as mensagens!”
- **Tipo/Tipo assim:** “Tipo”: 46 ocorrências - “Gosto que você seja muito tímida e inocente, e ainda assim permita que eu faça todo **tipo** de coisa com você.” / “Tipo assim”: 0 ocorrências
- **Aumentativos:** 0 ocorrências.
- **“Será que...?”:** 3 ocorrências - “**Será que** posso usar a camiseta que você usou hoje?”
- **“Será?”:** 0 ocorrências.
- **É mesmo?/É mesmo./Não é mesmo?:** “É mesmo?”: 13 ocorrências - “**É mesmo?** Adoro detalhes!” / “É mesmo”: 5 ocorrências - “É, às vezes **é mesmo**” / “Não é mesmo”: 3 ocorrências - “Ainda bem que não **é mesmo** da sua conta, Hardin”
- **Repetição de verbo em resposta:** 14 ocorrências - “Tessa, pode acreditar que você não quer que eu fale agora.” “**Quero**, sim”
- **“Pudera”:** 0 ocorrências.
- **“Tomara”:** 0 ocorrências.
- **“Que dirá...”:** 0 ocorrências.

- **Singular referindo-se a par:** “Mão”: 1 ocorrência - “Lá na sala de jantar. Você estava de **mão** dada comigo e aí... Por que tirou a mão?” / “Cabelo”: 9 ocorrências - “Só preciso pentear o **cabelo** e me maquiar” / “Mulher” 2 - “Toda **mulher** que já leu esse livro é apaixonada por ele”
- **“Igualzinho a”:** 0 ocorrências.
- **“Que” substituindo “cujo”/“cujas”:** 0 ocorrências.

Em seguida, pesquisei a correspondência de cada uma das ocorrências apresentadas no *best-seller* original em inglês, com o intuito de colocar o texto fonte ao lado do texto alvo e averiguar como os tradutores optaram por empregar as marcas de oralidade nos diálogos traduzidos para o português, bem como identificar as semelhanças e modificações que as escolhas tradutórias ocasionaram entre a língua de partida e a língua de chegada.

Quadro 1 - Trechos do *best-seller* traduzido *After* contendo marcas de oralidade

Marcas de oralidade	<i>After</i> , de Anna Todd (<i>best-seller</i> traduzido)	<i>After</i> , de Anna Todd (livro original)
“Esses”	“Não... Bom, eu até ia gostar de ver isso, mas não. Você pode se cobrir o quanto quiser, mas usando roupas do tamanho certo. Essa blusa não tem decote, e você não devia esconder esses peitos de jeito nenhum.”	“No, well I would love to see that, but no. You can still cover yourself, but wear clothes your size. That shirt hides your chest too and your tits are nothing you should be hiding.”
Pronome proclítico “me”	“Porque você sempre faz isso. Diz umas coisas legais e depois me ataca, e eu acabo chorando.”	“Because you always do this, you say a few nice things, and then you flip the switch and I end up crying.”
“Me” em início de oração	“ Me beija, Tessa”	“Kiss me, Tessa”
Pronome proclítico “te”	“Mal posso esperar para te ver de novo. Te encontro às cinco. Sua lata-velha vai ficar bem.”	“I can’t wait to see you again. Meet me at five. Your crap car will be fine.”

Vou + verbo infinitivo	“Você vai adorar o que vou fazer ”, ele murmura com a boca colada à minha barriga.	“I’m going to make you feel so fucking good”, he mutters against my stomach.
Imperativo no modo Indicativo	“Fora daqui! Sei que você já deve estar tramando seu próximo golpe contra mim, mas adivinha só, Hardin? Não vai mais funcionar. Agora dá o fora do meu quarto, porra!”	“Get out! I know you’re probably already plotting your next move against me, but guess what, Hardin? It isn’t going to work anymore, now get the fuck out of my room!”
Num/Numa	“E você não pode simplesmente perguntar a uma pessoa se ela te ama quando está presa num carro ao seu lado. Qual é o seu problema?” / “Uau, obrigada. De verdade. Vou precisar de um emprego ou de um estágio em breve, e trabalhar numa editora seria um sonho virando realidade para mim”	“[...] You can’t just ask someone if they love you when they are trapped in a car with you. What the hell is wrong with you?” / “Wow, thank you. Really. I need to get a job or internship soon anyway and that would literally be a dream come true”
Que nem = como	Estou intimidada com o tamanho, mas quero fazer mesmo assim. “Eu te ajudo... Segura com os dedos, que nem da outra vez...”	I am intimidated by the size of him, but I want to do this. “I’ll show you, here... wrap your fingers like last time”.
Que é que/Que foi que	“O que é que tem? Não sabe o que me comprar de presente?” / “O que foi que você disse?” Quando começamos a nos entender, ele solta uma dessas...	“What about it? You can’t figure out what to get me?” / “What the hell did you just say?” Just when I think we can get along he says something like that.
“Tinha(m)” + particípio	“Não sabia que vocês tinham voltado a se falar.”	“I didn’t know that you two were speaking.”

Diminutivos (inho/inha)	“Você está toda molhadinha para mim, dá para sentir mesmo por cima da meia-calça.”	“You’re so wet for me, I can feel you through the tights.”
“Em vez de” (substituindo “ao invés de”)	“Bom, se ele não fosse tão galinha, talvez pudesse ter parado por ali em vez de aparecer no quarto dela!”	“Well maybe if he wasn’t such a man whore, he could have stopped it after the first time instead of showing up to her room!”
“Faz” (no sentido de haver/tempo)	“ Faz tempo que não vejo você”	“Long time no see”
“Pra”	“Fala pra mim, Tessa.” Ele morde de leve minha orelha.	“Say it, Tessa.” He says into my ear then takes my ear lobe between his teeth.
“Né?”	“Você não vai dormir, né? Ainda está cedo”	“You’re not going to sleep, are you? It’s still early”
“Cadê?”	“Não, ele ficou no campus. O que está acontecendo? Cadê o Hardin?”	“No, he’s back at the dorms. What is going on? Where is Hardin?”
“A gente” como sujeito	“Eba! A gente vai se divertir muito!”	“Yay! We’ll have so much fun”

Fonte: elaborado pela autora.

Além disso, também foi investigado o emprego de 20 formas linguísticas associadas ao “padrão”, ou seja, que mais se aproximam da gramática normativa do português brasileiro, a fim de averiguar o nível de formalidade conferido aos diálogos traduzidos da obra.

Tabela 2 - Formas linguísticas padrão no *best-seller* traduzido *After*⁷²

	Ocorrências de norma padrão nas falas (comparáveis às suas contrapartes/variantes associadas à representação da oralidade)	AFTER	%
1	Este(s)/Esta(s)/Isto ⁷³	26	2,64%

⁷² A tabela e os exemplos nas notas foram elaborados pela autora.

⁷³ Exemplo: “**Este** artigo é relevante”; “**Estes** dados são recentes”; “**Esta** análise está correta”; “**Estas** hipóteses são plausíveis”; “**Isto** não faz sentido”.

2	Pronome enclítico “me” ⁷⁴	1	0,10%
3	Formas verbais sintáticas sintéticas (-rei) ⁷⁵	0	0,00%
4	Pronome enclítico “te” ⁷⁶	0	0,00%
5	Seu(s)/sua(s) ⁷⁷	2	0,20%
6	Imperativo no modo subjuntivo ⁷⁸	9	0,92%
7	“Há” (no sentido de ter) ⁷⁹	4	0,41%
8	“Há” (no sentido de tempo) - poderia ser substituído por “faz” ⁸⁰	25	2,54%
9	“Ter de” ⁸¹	0	0,00%
10	“O que...?” ⁸²	187	19,02%
11	“Havia(m)” + particípio passado ⁸³	0	0,00%
12	“Nós” (como sujeito) ⁸⁴	18	1,89%
13	Enclítico padrão (o, os, a, as) ⁸⁵	2	0,20%
14	Proclítico padrão (o, os, a, as) ⁸⁶	0	0,00%
15	“Para” ⁸⁷	633	64,39%
16	Uso de “lhe” (substituindo “a você”) ⁸⁸	0	0,00%
17	“De que” ⁸⁹	31	3,15%
18	“Onde está?” ⁹⁰	5	0,51%
19	“Não é?” ⁹¹	8	0,81%
20	“Cujo”/“Cuja”/“Cujos”/“Cujas” ⁹²	0	0,00%

⁷⁴ Exemplo: “Entregaram-**me** o relatório ontem”.

⁷⁵ Exemplo: “Enviarei o documento amanhã”.

⁷⁶ Exemplo: “Contei-**te** a verdade ontem”.

⁷⁷ Exemplo: “**Sua** resposta foi precisa”; “**Seus** argumentos são fortes”.

⁷⁸ Exemplo: “**Venha** até aqui”.

⁷⁹ Exemplo: “**Há** muitos problemas no texto”.

⁸⁰ Exemplo: “**Há** dois anos não o vejo”.

⁸¹ Exemplo: “**Tenho de** terminar o trabalho hoje”.

⁸² Exemplo: “**O que** você deseja?”

⁸³ Exemplo: “**Havia sido** informado previamente”.

⁸⁴ Exemplo: “**Nós** analisamos os dados com cuidado”.

⁸⁵ Exemplo: “Entreguei-**o** ao professor”.

⁸⁶ Exemplo: “Não **o** encontrei ontem”.

⁸⁷ Exemplo: “Este livro é **para** você”.

⁸⁸ Exemplo: “Eu **lhe** enviei a mensagem”.

⁸⁹ Exemplo: “O tema **de que** falamos é complexo”.

⁹⁰ Exemplo: “**Onde está** o documento?”

⁹¹ Exemplo: “Você terminou o trabalho, **não é?**”

⁹² Exemplo: “O autor **cujo** livro li é renomado”; “A obra **cuja** análise fiz é complexa”; “Os alunos **cujos** trabalhos foram aprovados receberam elogios”; “As pesquisadoras **cujas** teorias influenciaram o estudo serão citadas.”

TOTAL		951	
--------------	--	-----	--

Fonte: elaborado pela autora.

Ocorrências retiradas dos diálogos do *best-seller* traduzido para o português por meio do *software AntConc*:

- **Este(s)/Esta(s)/Isto**: “Este”: 11 ocorrências - “**Este** apartamento não é dele. É nosso.”
/ “Esta”: 10 ocorrências - “Hum... sim. **Esta** é minha amiga Tessa. Tessa, este é Jace.”
/ “Isto”: 5 ocorrências - “Você derrubou **isto**.”
- **Pronome enclítico “me”**: 1 ocorrência - “Permita-**me**” “Ah, obrigada.”
- **Formas verbais sintáticas sintéticas (-rei)**: 0 ocorrências
- **Pronome enclítico “te”**: 0 ocorrências
- **Seu(s)/sua(s)**: “Seu”: 2 ocorrências - “[...] Brigavam o tempo todo, e Catherine se recusava a admitir **seu** amor por Heathcliff.”
- **Imperativo no modo subjuntivo**: 9 ocorrências - “Não **fale** assim com seu pai!” “**Há** (no sentido de ter): 4 ocorrências - “Nunca se sabe se **há** um pervertido lá fora”
- **“Há” (no sentido de tempo) - poderia ser substituído por “faz”**: 25 ocorrências - “Eu já deveria ter dado as costas para você **há** muito tempo!”
- **“Ter de”**: 0 ocorrências
- **“O que...”?** - 187 ocorrências - “**O que** você está fazendo aqui?”
- **“Havia(m)” + particípio passado**: 0 ocorrências.
- **“Nós” (como sujeito)**: 18 ocorrências - “**Nós** dois? Amigos?”
- **Enclítico padrão (o, os, a, as)**: 2 ocorrências - “Você não consegue resistir **a** mim, Tessa, nem eu **a** você.”
- **Proclítico padrão (o, os, a, as)**: 0 ocorrências
- **Para**: 633 ocorrências - “Vão voltar **para** o apartamento de vocês?”
- **Uso de “lhe” (substituindo “a você”)**: 0 ocorrências
- **“De que”**: 31 ocorrências - “Tem certeza **de que** não quer cerveja? Ela não vai pedir documento”
- **“Onde está?”**: 5 ocorrências - “Você me ouviu? Perguntei **onde está** a Steph”
- **“Não é?”**: 8 ocorrências - “Você ainda estuda letras, **não é?**”
- **“Cujo”/“Cuja”/“Cujos”/“Cujas”**: 0 ocorrências

Quadro 2 - Trechos do *best-seller* traduzido *After* contendo formas linguísticas padrão

Formas linguísticas padrão	<i>After</i> , de Anna Todd (<i>best-seller</i> traduzido)	<i>After</i> , de Anna Todd (<i>best-seller</i> original)
“Esta”	“Tessa, esta é minha avó.”	“Tessa, this is my gammy... my grandma.”
“Para”	“Deite na beirada com os pés no chão, para eu poder me ajoelhar na sua frente”	“Lay down at the edge of the bed, with your feet on the ground, so I can kneel in front of you”
Imperativo no modo Subjuntivo	“ Pare! Pare agora. Você não se cansa disso? Se precisasse de mim, não me trataria como trata. Você mesmo disse que é da caça que gosta, lembra? Não pode aparecer aqui depois de tudo o que aconteceu e agir como se não fosse nada.”	“Stop! Just stop. Aren’t you tired of this? If you needed me, you wouldn’t treat me the way you do. You told me yourself it was all about the chase, remember? You can’t just show up here after everything and act like nothing happened”
“Onde está?”	“Por que se importa? Onde está seu namorado?”	“Why do you care? Where is your date?”
“Há” (no sentido de tempo) - poderia ser substituído por “faz”	“Então você namora há dois anos e ainda não transou?”	“So, you have been dating Noah for two years and you haven’t had sex?”
“Não é?”	“Eu te amo, Tessa. Você acredita em mim, não é? ”	“I love you, Tessa, you believe me, don’t you?”
“O que...?”	“ O que você está fazendo no meu quarto?”	“Why the hell are you in my room?”
“Nós” como sujeito	“[...] Nós dois sabemos que no fim de semana você vai estar na minha cama outra vez”	“[...] We both know that by this weekend you will be back in my bed.”

Fonte: elaborado pela autora.

O mapeamento dessas ocorrências foi fundamental para estabelecer um parâmetro comparativo rigoroso, permitindo aferir, com maior precisão científica, que os diálogos traduzidos da obra são dotados de informalidade. Ao contrastar a frequência das formas linguísticas padrão com o uso de marcas de oralidade, foi possível delinear o equilíbrio estilístico utilizado pelos tradutores comerciais, que tentaram reproduzir a oralidade na fala ao mesmo tempo em que mantiveram um certo grau de fidelidade ao texto original, e compreender em que medida a norma padrão foi mitigada em prol da expressividade conversacional nas interações ficcionais.

Tabela 3 - Contraste entre as marcas de oralidade e as formas linguísticas padrão em *After*

CONTRASTE	Marcas de oralidade: 2.016	
	Formas linguísticas padrão: 951	
		Nº de ocorrências
1	Esse(s)/Essa(s)/Isso	508
	Este(s)/Esta(s)/Isto	26
2	Pronome proclítico “me”	482
	“Me” em início de oração	28
	Pronome enclítico “me”	1
3	Verbos analíticos	185
	Verbos sintéticos	0
4	Pronome proclítico “te”	107
	Pronome enclítico “te”	0
5	Dele/Dela	3
	Seu/Sua	2
6	Imperativo no modo indicativo	83
	Imperativo no modo subjuntivo	9
7	“Tem” (há)	1

	“Há”	4
8	“Faz” (tempo)	7
	“Há” (tempo)	25
9	“Ter que”	31
	“Ter de”	0
10	“Que é que?”	8
	“O que...?”	187
11	“Tinha(m)” + particípio	21
	“Havia(m)” + particípio	0
12	“A gente” como sujeito	60
	“Nós” como sujeito	18
13	Ele(s)/Ela(s) com função de objeto verbal	0
	Ele(s)/Ela(s) com função de objeto verbal e sujeito	2
	Enclítico padrão (o, os, a, as)	2
	Proclítico padrão (o, os, a, as)	0
14	“Pra”	90
	“Pro”	7
	“Para”	633
15	“A você”	23
	“Lhe”	0
16	Regência nominal “que”	0
	Regência nominal (de) “que”	31
17	“Cadê?”	9
	“Onde está?”	5

18	“Né?”	34
	“Não é?”	8
19	“Que” substituindo “cujo(a)”	0
	“Cujo(a)”	0

Fonte: elaborado pela autora.

As pesquisas realizadas por Amorim (2018a; 2018b) e retomadas e revisadas em 2021 e 2022, indicam que: “[...] obras com baixo capital estético-simbólico⁹³, mas fortemente integradas ao mercado de *best-sellers*, parecem ser menos permeáveis às marcas de oralidade nos diálogos ficcionais” (Amorim, 2022, p. 7). No entanto, a análise fundamentada na coleta de dados empíricos provenientes dos diálogos traduzidos do *best-seller* erótico *After* revelou um cenário distinto dessa expectativa, o que o próprio autor confirma com base em diferentes pesquisas realizadas em 2022.

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. (Amorim, 2022 p. 18).

Os resultados coletados em *After* demonstram, de maneira contrastante, um emprego acentuado de marcas de oralidade (2.016 ocorrências) em comparação com o uso de formas linguísticas padrão (951 ocorrências), as quais se aproximam estritamente das prescrições da gramática normativa. Com um total de 2.016 ocorrências de marcas de oralidade, a linguagem presente nos diálogos traduzidos da obra não se restringe à formalidade rígida, mas se empenha em reproduzir as dinâmicas da fala cotidiana e as nuances da comunicação interpessoal.

Isso, provavelmente, decorre do enquadramento da obra no gênero literário *Young Adult* (Amorim, 2022, p. 8), como citado anteriormente, tendo sido estruturada especificamente

⁹³ O capital simbólico, desenvolvido por Bourdieu e estudado por Amorim (2021, p. 134-135), trata-se do efeito simbólico que o conjunto de outros capitais (como o econômico, o cultural e o social) projetam em relação aos autores, ou seja, quanto maior o nível de conhecimentos que esses autores possuírem, em âmbitos educacionais (educação formal e literária) e culturais (habilidades para a produção artística), maior será o prestígio, a reputação e a influência que exercerão perante a sociedade. O capital simbólico reverbera o grau de maior ou menor importância conferido aos autores, cujo reconhecimento simbólico-social é traduzido em títulos acadêmicos, prêmios literários ou, também, em menções em jornais, revistas literárias e periódicos científicos.

para atender às expectativas de um público-alvo juvenil. Tal direcionamento é justificado pelo cenário estudantil - ambientado predominantemente no contexto universitário - e pela caracterização das personagens, que vivenciam ritos de passagem típicos, como as primeiras participações em festas e o consumo experimental de bebidas alcoólicas. Ademais, as trajetórias narrativas são profundamente marcadas pelo processo de transição da vida adolescente escolar para a autonomia da vida acadêmica, período no qual emergem responsabilidades inéditas, como a gestão da própria moradia, o estabelecimento dos primeiros relacionamentos afetivos complexos e o enfrentamento de experiências formativas que demandam o grau de maturação inerente ao ingresso na idade adulta.

Segundo Preti (1987, p. 24-25), o autor de obras classificadas como *best-sellers* literários frequentemente submete sua escrita a determinadas restrições impostas pelas convenções do texto formal, visando a preservação de um estilo que atenda às expectativas do mercado editorial. No entanto, a escrita de *After* apresenta uma trajetória distinta, visto que a obra foi concebida originalmente sob o formato de *fanfiction*, apresentando uma linguagem marcadamente juvenil e informal, que espelha tanto a faixa etária da autora durante o processo de escrita da história (vinte e quatro anos) quanto o perfil do leitor ao qual a narrativa se destinava: um público jovem e fã da *boy band One Direction*, capaz de apreciar a história e estabelecer uma identificação direta com as situações narradas. De maneira estratégica, as escolhas tradutórias foram orientadas pela manutenção dessa identidade estilística, preservando os traços de informalidade inerentes à construção dos diálogos entre as personagens. Essa opção permite que a tradução ecoe a vivacidade da obra original, como se observa nos exemplos apresentados anteriormente, demonstrando o compromisso em replicar a atmosfera de proximidade e o tom conversacional que caracterizam a interação no universo ficcional.

É possível notar uma ausência de variantes linguísticas estigmatizadas ou que remetam a socioletos e dialetos regionais específicos na tradução do *best-seller* literário. De modo geral, as características gramaticais e lexicais empregadas não indicam uma proveniência geográfica ou estrato social delimitado no contexto do português brasileiro. Isso ocorre porque as marcas de oralidade empregadas circulam de forma ampla, não sendo exclusivas de uma localidade específica ou de um grupo social determinado, apenas o contexto narrativo permite inferir que as personagens apresentam um grau de escolaridade relativamente elevado, visto que cursam o ensino superior.

Os diálogos da tradução se restringem predominantemente à variação diafásica, uma vez que a linguagem utilizada se molda estritamente às circunstâncias e aos contextos específicos de comunicação. As marcas de oralidade utilizadas nos diálogos traduzidos do *best-*

seller After podem ser classificadas, segundo Britto (2012, p. 87), como fonéticas: representadas por marcas que sugerem a pronúncia e a cadência da fala espontânea, em evidência no trecho: “Vai doer no começo, então diga se quiser que eu pare. Estou falando sério, **tá?**”; lexicais: caracterizadas pela escolha de itens lexicais que evocam a informalidade e a expressividade emocional, exemplificadas em: “Não, é sério. Você é tão... pura... Isso mexe comigo. E, **puta que pariu**, quando você olhou pra mim...” e morfossintáticas, conforme mostrado nas análises precedentes, essas marcas se manifestam na estruturação das frases, aproximando a sintaxe escrita das construções típicas do português vernacular falado.

Como parte da pesquisa, também foram investigadas as ocorrências de itens lexicais obscenos atrelados às marcas de oralidade selecionadas para a pesquisa nos diálogos íntimos entre Tessa e Hardin, com o objetivo de investigar o nível de informalidade e liberdade conferidas à linguagem erótica contida no *best-seller* traduzido. Nesse sentido, busca-se verificar se as escolhas lexicais relacionadas à expressão do desejo sexual se orientam para um registro mais marcado pela vulgaridade - frequentemente associado a níveis mais baixos de monitoramento linguístico - ou se, ao contrário, revelam processos de atenuação, preferidos em textos prototipicamente definidos como literatura erótica.

Exemplos:

- 1) “**Abre** as pernas, linda.”
- 2) “Se quiser fazer mais alguma coisa antes disso é melhor parar de **me** chupar.”
- 3) “Agora, vamos tomar um banho. Ver você pelada me dá vontade de jogar seu corpo na cama e **te** comer de novo.”
- 4) “Nossa, você é **apertadinha**, linda.”
- 5) “Isso mesmo, Tessa, goza **pra** mim.”
- 6) “Não... Bom, eu até ia gostar de ver isso, mas não. Você pode se cobrir o quanto quiser, mas usando roupas do tamanho certo. Essa blusa não tem decote, e você não devia esconder **esses** peitos de jeito nenhum.”
- 7) “Você já está toda molhadinha **pra** mim.”

A presença de uma linguagem que indica desejo sexual e uma percepção maior de intimidade na tradução da obra pode ser interpretada, sob uma perspectiva hipotética, como decorrência direta das modificações estruturais realizadas durante a transição da *fanfiction* para o formato de *best-seller* comercial. Nesse processo de conversão, algumas cenas de intimidade foram adicionadas, sugerindo que a editora, ao capitalizar sobre o êxito prévio da *fanfiction*,

buscou intensificar o apelo comercial do gênero erótico, utilizando, para isso, o detalhamento gráfico na descrição linguística da obscenidade, visando conferir maior densidade à narrativa.

É possível observar, dessa forma, que o texto apresenta descrições mais detalhadas das cenas de sexo e das manifestações de desejo, optando pelo uso de itens lexicais mais comedidos. Há a ausência deliberada de determinados itens lexicais, como, por exemplo, a falta de itens que nomeiem o órgão sexual feminino. Há também a preferência pelo uso de lexias formais (e até mesmo mais “aceitáveis”) ao invés do uso daquelas que podem ser consideradas como “vulgares”. Essa preferência evidencia-se no uso de “pênis” (9 ocorrências) - mais formal - ao invés do uso de “pau” (1 ocorrência) ou “pinto” (1 ocorrência); a preferência pelo uso de “seios” (15 ocorrências) ao invés da opção informal “peitos” (9 ocorrências); o uso acentuado da unidade lexical “transar” (7 ocorrências), em contraste com o uso atenuado de unidades similares e consideradas potencialmente mais chulas, como “meter” (1 ocorrência, referindo-se à masturbação da personagem feminina: “*Sei que não é verdade... mas prefiro que você não saia da estrada, então só vou **meter** o dedo mais tarde.*”), “comer” (3 ocorrências), e “foder” (0 ocorrências, usado somente como xingamento: “*Vai **se foder**, Scott!*”) e a preferência pela lexia “ereção” (7 ocorrências) ao uso de “duro” (1 ocorrência), em referência ao órgão sexual masculino. A única exceção é o uso mais acentuado de “gozar” (16 ocorrências), em contraste com o uso formal [ter um] “orgasmo” (7 ocorrências).

Ademais, é possível observar certo grau de formalidade na descrição de cunho sexual de alguns momentos íntimos específicos da narrativa. Tal característica pode ser atribuída ao fato de a protagonista ser uma jovem virgem e sem experiências prévias com o sexo, o que faz com que sua percepção e verbalização dessas situações assumam um tom mais contido e suavizado, como exemplificado pelo trecho narrativo a seguir: “Eu o masturbo lentamente e me abaixo, levando corajosamente sua ereção à boca.” Nesta passagem, os tradutores do *best-seller* ressaltam o nervosismo e a hesitação da personagem diante de sua primeira experiência com sexo oral através da escolha da construção enclítica “eu o masturbo”, conferindo ao enunciado um registro mais formal e distanciado de contextos reais de intimidade. O emprego do advérbio “corajosamente” contribui para explicitar o estado emocional da jovem, sugerindo medo e insegurança, ao mesmo tempo em que enfatiza a dimensão subjetiva e performática da cena.

Há ainda o trecho: “*Bom... pensei que eu podia, você sabe... aquilo que a gente tinha falado.*” Não sei por que fico tão tímida se Hardin fala de tudo com a maior naturalidade, mas a palavra “boquete” não faz parte do meu vocabulário.”, que evidencia o constrangimento da jovem diante da nomeação direta da palavra “boquete” (na versão original: “blow job”). A

hesitação marcada pelas pausas e pelo uso de expressões vagas, como “aquilo que a gente tinha falado”, revela sua dificuldade em verbalizar explicitamente a prática em questão. Ao afirmar que a palavra “boquete” não integra seu vocabulário, a protagonista demonstra não apenas timidez, mas também certo incômodo com a carga vulgar associada à palavra. As falas de cunho sexual, marcadas por maior incidência de linguagem obscena, concentram-se predominantemente na voz de Hardin, ao passo que as falas e a narração de Tessa apresentam ocorrência mais restrita desses elementos, o que se explica pela caracterização da personagem como inexperiente e de comportamento mais reservado.

Tais omissões sugerem um cuidado editorial em não escandalizar excessivamente o público por meio de um vocabulário puramente vulgar, optando, em vez disso, por atrair a atenção do leitor por meio da transmissão das emoções dos personagens e do caráter íntimo das cenas sexuais. Assim sendo, a obra constrói um equilíbrio cuidadoso entre o impacto provocado por descrições de caráter gráfico e a escolha de uma linguagem obscena que, embora marcada pela expressividade, não ultrapassa por completo os limites de aceitabilidade impostos pelo mercado editorial convencional. Em outras palavras, observa-se que os tradutores, Alexandre Boide e Carolina Caires Coelho, conseguem recriar, com eficácia, as sensações e experiências das personagens em situações de intimidade sem recorrer, necessariamente, a um vocabulário “chulo”. Assim, preserva-se tanto a intensidade emocional quanto a viabilidade editorial do texto.

Segundo o que Preti afirma em “Mas, como devem falar as personagens literárias?” (1997, p. 60), a configuração da oralidade manifesta nos momentos de intimidade do livro *After* pode ser compreendida como um reflexo de fatores situacionais e contextuais, que se sobrepõem ao uso isolado de itens lexicais obscenos. Portanto, a tradução do livro é comedida no quesito lexical, evitando o excesso de lexias chulas ou de baixo calão, mas não se estende à dimensão descritiva, devido à descrição detalhada das situações de intimidade, e, por isso, a obra - tanto a traduzida quanto a original - se enquadra de forma mais precisa nos parâmetros da literatura erótica, se distanciando do que se convencionou classificar, de maneira prototípica, como literatura pornográfica.

Ao classificar *After* enquanto literatura erótica e não como literatura pornográfica, não estou supondo que o gênero erótico não conte com palavras obscenas, uma vez que Preti (1987, p. 4) se refere a “linguagem obscena” ou “unidades lexicais vulgares”, expressões que denotam tanto aspectos fisiológicos e sexuais quanto os palavrões e xingamentos entre as personagens no fluxo dialógico, e tais aspectos estão presentes no *best-seller*: “Vão se **foder**, não estão vendo que ela está chateada?”, bem como o uso de palavras obscenas para retratar

os episódios de intimidade sexual, como demonstrado por meio dos exemplos apresentados. Porém, apesar da presença desses elementos, a obra enfatiza a descrição das cenas sexuais ao invés das escolhas lexicais para conferir realismo e intensidade às dinâmicas relacionais.

No que se refere à tradução da *fanfic* da obra - embora esta não seja o objeto principal de estudo dessa pesquisa - cuja tradução, gratuita e não comercial, foi realizada em 2014 pelos próprios leitores da história, a partir da autorização expressa da autora e com o propósito de difundir a narrativa e consolidar uma base de “fãs”, há a adoção de uma linguagem um pouco mais formal, alinhada à norma padrão da língua portuguesa. Ainda que a tradução da *fanfiction* conte com a presença sistemática de marcas de oralidade, é possível constatar, por meio da pesquisa realizada, que o uso dessas marcas é muito mais acentuado na tradução dos diálogos do *best-seller* literário, publicado pela editora Paralela, principalmente junto à inserção da linguagem obscena em contextos de intimidade.

Não é possível determinar com precisão a motivação que levou os tradutores da *fanfiction After* a optarem por um maior polimento linguístico, porém, é possível que tal decisão tenha partido de uma tentativa de conferir ao texto uma estética mais “limpa” e uma tradução mais aderente ao texto original, priorizando a manutenção de uma linguagem padrão para assegurar que a história fosse acessível a todos os leitores. Além disso, a relação entre oralidade e escrita parece ter sido secundarizada, devido ao caráter voluntário e não profissional da tradução (realizada de fãs para fãs).

Assim, as análises sugerem uma inversão em relação ao que seria esperado: a tradução comercial, que tradicionalmente tende a assumir menos riscos ao evitar o uso de marcas de oralidade em diálogos ficcionais, por considerá-las um potencial obstáculo para a literatura de abrangência comercial mais ampla, acentuou o uso dessas marcas e utilizou alguns itens lexicais obscenos - embora nenhum que seja considerado como “extremamente chulo” - na tradução da fala das personagens do *best-seller*. Já os tradutores da plataforma digital, livres de restrições editoriais, preferiram “suavizar” o uso de itens lexicais obscenos, como evidenciado nos trechos analisados a seguir:

Quadro 3 - Comparação de trechos do *best-seller* e da *fanfiction*

Trecho retirado do <i>best-seller</i> publicado pela editora Gallery Books	Trecho retirado do <i>best-seller</i> traduzido e publicado pela editora Paralela	Trecho retirado da <i>fanfiction</i> original, postada na plataforma <i>on-line</i> Wattpad	Trecho retirado da <i>fanfiction</i> traduzida e postada na plataforma <i>on-line</i> Wattpad
“Of course, I want you to, I have wanted your lips around me since I saw you the first time.”	“Claro que sim. Penso na sua boca me chupando desde a primeira vez que te vi.”	“Of course I want you to, I have wanted your lips around me since I saw you the first time.”	“Claro que quero, sempre quis os teus lábios envolvidos em mim desde a primeira vez que te vi.”
“I want to taste you, Tessa.”	“Quero sentir seu gostinho, Tessa.”	“I want to taste you, Tessa.”	“Eu quero te provar, Tessa.”
“I know that’s not true... but I’d rather not have you driving off the road, so I will finger you later.” ⁹⁴	“Sei que não é verdade... mas prefiro que você não saia da estrada, então só vou te meter o dedo mais tarde.”	“I know that’s not true... but I’d rather not have you driving off the road, so I will finger you later.”	“Eu sei que isso não é verdade... mas prefiro não te fazer sair da estrada, por isso vou pôr os dedos depois.”
“You look so sexy like this, with that smart mouth of yours wrapped around me.”	“Você fica tão gostosa assim, com essa boca deliciosa me chupando”	“You look so sexy like this, with that smart mouth of yours wrapped around me.”	“Fica tão sexy assim, com essa sua boca inteligente ao meu redor”
“I don’t know if you are ready to do it this way, if it is too intense, tell me. Okay, baby?”	“Não sei se você está pronta para ficar por cima. Se for forte demais, é só dizer. Está bem, linda?”	“I don’t know if you are ready to do it this way, if it is too intense tell me. Okay baby?”	“Não sei se está pronta para fazer desta forma, se estiver intenso demais me diz. Ok bebê?”

⁹⁴ Passagem ocorrida dentro do carro da protagonista Tessa, enquanto ela dirige e Hardin está no banco do passageiro.

“I’m close, baby”	“Estou quase lá, linda, quase mesmo. Você está se saindo muito bem.”	“I’m close baby”	“Estou perto bebê”
-------------------	--	------------------	--------------------

Fonte: elaborado pela autora.

Embora a tradução da *fanfic* apresente coesão, exibe marcas de uma revisão menos rigorosa, manifestas em pontuações assistemáticas e em escolhas lexicais que demonstram certas limitações na transposição de expressões idiomáticas do inglês para o português, como demonstrado no caso a seguir: “*You look so sexy like this, with that **smart mouth** of yours wrapped around me.*” (Trecho retirado do *best-seller* publicado pela editora Gallery Books) / “*Fica tão sexy assim, com essa sua **boca inteligente** ao meu redor*” (Trecho retirado da *fanfiction* traduzida e postada na plataforma *on-line* Wattpad). A tradução da expressão *smart mouth* como “boca inteligente” configura um equívoco de natureza semântica, caracterizando uma tradução literal que desconsidera o sentido conotativo da expressão no idioma de origem. Tal escolha denota, possivelmente, uma familiaridade restrita dos tradutores informais com o léxico coloquial e as nuances idiomáticas da língua fonte, resultando em uma construção que soa artificial ou imprecisa no sistema linguístico de chegada.⁹⁵

Por fim, a classificação de *After* enquanto literatura erótica, e não como pornografia, é sustentada por uma rede conceitual complexa, que transcende a simples presença de cenas de cunho sexual. O cerne dessa distinção repousa na função e no significado que a sexualidade assume dentro da arquitetura narrativa, ultrapassando a mera descrição do ato. A fronteira entre erotismo e pornografia, especialmente em obras de ampla circulação como *After*, não se estabelece pela explicitude, mas pela intencionalidade do discurso. Dessa maneira, a obra utiliza a sexualidade como uma lente para explorar a busca por conexão humana, bem como para investigar os traumas e as vulnerabilidades dos personagens.

O erotismo, em sua essência, não se restringe ao ato físico, mas constitui uma busca por um “sentimento de continuidade profunda” entre dois sujeitos. A pornografia, por sua vez, é inaugurada, segundo Moraes (2003, p. 124), a partir do Renascimento, momento em que a

⁹⁵ O trecho selecionado tem como objetivo evidenciar que a tradução realizada pelos fãs da *fanfiction* buscou ao máximo se aproximar do texto original, desconsiderando o valor semântico da expressão idiomática *smart mouth*, empregada para caracterizar alguém que fala de maneira atrevida, sarcástica ou desrespeitosa, traço que se aplica à protagonista Tessa, cujas falas frequentemente se constroem a partir da ironia e da insolência em suas interações com Hardin. Nesse sentido, a tradução do *best-seller* também pode ser considerada inadequada, pois traduz *smart mouth* como “boca deliciosa”, o que acarreta uma alteração significativa de sentido e compromete a interpretação da passagem.

explicitude sexual e o uso de um vocabulário obsceno configuram sua “pedra de toque”. Nesse contexto, a palavra adquire valor fetichista, substituindo a presença do corpo real. A pornografia prioriza, muitas vezes, o choque ou a crueza terminológica, enquanto a literatura erótica utiliza a subjetividade e a carga emocional das palavras para construir o desejo.

O uso de unidades lexicais específicas, que sugerem intimidade, no lugar de um vocabulário puramente vulgar, permite que a narrativa explore a tensão sexual enquanto mantém a conexão e a expressividade entre os personagens. Assim, a escrita da obra consegue equilibrar a descrição do ato com uma linguagem que subjetiva a experiência do leitor, reforçando o caráter estético e comercial típico dos *best-sellers* eróticos atuais. A narrativa constrói uma relação de causa e efeito entre o trauma psicológico de Hardin - atormentado por pesadelos decorrentes de acontecimentos trágicos em sua infância - e suas dificuldades em estabelecer conexões emocionais, e o percurso de autodescoberta de Tessa, que, ao se envolver com ele, confronta seus próprios limites e sua inocência. É nesse processo que ela vivencia suas primeiras experiências sexuais, descobrindo sensações e sentimentos inéditos. A primeira relação sexual do casal, assim como a descrição de práticas como o sexo oral e manual, são carregadas de intimidade e vulnerabilidade, evidenciando o nascimento de um sentimento romântico entre ambos a partir dali:

Exemplo 1:

““*Camisinha?*” Ele dá risada. “*Não vamos transar*”, ele diz, e eu entro em pânico. Isso é só mais um joguinho para me humilhar?

“Ah.” É só o que consigo dizer, e começo a me levantar. Mas em seguida ele me segura pelo ombro e me puxa de volta para o chão. Tenho certeza de que estou toda vermelha, e não quero me expor dessa maneira a seu olhar sarcástico.

“*Aonde você vai...?*”, ele começa a perguntar, mas então se dá conta do que está acontecendo. “*Ei... Não, Tess, não foi isso que eu quis dizer. É que você nunca fez nada antes... tipo, nada mesmo, então não posso transar com você...*” Ele fica me encarando por um momento. “*Hoje*”, ele acrescenta, e um pouco do aperto que comprime meu peito se desfaz. “*Tem tantas outras coisas que quero fazer com você primeiro...*”” (Todd, 2014, p. 91)⁹⁶

No primeiro exemplo, Hardin se recusa a ter relação sexual com Tessa, mesmo após um momento de intimidade entre ambos ao ar livre, por não considerar apropriado que a

⁹⁶ Trecho narrado em primeira pessoa pela protagonista Tessa.

virgindade da jovem fosse perdida em “qualquer lugar”. Essa aparente preocupação, embora apresentada como genuína, está vinculada a uma aposta feita com seus amigos, na qual ele se compromete a tirar a virgindade de Tessa, o que ela descobre apenas ao final da narrativa. Ao longo da trama, contudo, Hardin passa a desenvolver sentimentos autênticos pela protagonista durante o processo de cumprimento da aposta, ainda que o relacionamento entre os dois seja marcado por constantes conflitos e desentendimentos.

O sentimento que nasce da aposta e de todos os momentos íntimos entre os protagonistas é o que constitui o verdadeiro motor da narrativa, característica típica da literatura erótica, na qual o sexo se configura como sintoma da busca humana por conexão, e não como mero recurso utilitário voltado ao prazer imediato do leitor. O engajamento dos leitores com as dimensões éticas e emocionais da obra, e não apenas com suas cenas de teor sexual, confirma que *After* se inscreve no campo da exploração erótica, se distanciando da objetificação pornográfica.

Ainda que *After* se configure como produto de mercado, não comercializa o sexo enquanto fim em si mesmo; ao contrário, comercializa o drama psicológico e o romance conturbado que estruturam sua narrativa⁹⁷. O sexo, portanto, não constitui o objetivo final, mas um recurso discursivo e narrativo para explorar a busca por união e continuidade, a construção do desejo e a transgressão de tabus sociais e emocionais (Orsi, 2011, p. 335-336).

Ao retomar o percurso teórico desenvolvido ao longo deste estudo, é possível compreender com maior nitidez que a distinção entre literatura erótica e literatura pornográfica não se reduz apenas a uma questão de uso de uma linguagem obscena de maior ou menor grau de vulgaridade, mas envolve, sobretudo, o modo como o desejo é organizado discursivamente, o lugar que ocupa na narrativa e a rede de sentidos que o envolve. É precisamente nesse horizonte que se pode situar o romance *After*, de Anna Todd, como exemplar da literatura erótica contemporânea e não da literatura pornográfica, ainda que a obra conte com lexias obscenas (em menor grau de vulgaridade).

A tradição pornográfica, desde suas formulações renascentistas, caracteriza-se pela centralidade absoluta da satisfação física, orientando-se pelo “princípio de busca do prazer” e organizando a narrativa em função da consumação do ato sexual (Castello Branco, 1984, p. 41). O desejo, nesse contexto, constitui finalidade exclusiva, e os elementos narrativos que não contribuem diretamente para a excitação tendem a ser minimizados. Além disso, como sintetiza Castello Branco (1984, p. 72) “a pornografia está para o sexo explícito assim como o erotismo

⁹⁷ A ficha catalográfica do *best-seller* apresenta sua definição como “Romance *Young Adult*”.

está para o sexo implícito”, evidenciando a associação recorrente entre pornografia e vocabulário chulo.

O *best-seller After* apresenta suas cenas sexuais por meio de descrição gráfica parcial, com nomeação dos corpos e detalhamento sensorial, mas essas cenas não funcionam como finalidade autônoma da narrativa. Na trama, a relação entre Tessa e Hardin não se estrutura apenas como sequência de encontros físicos destinados à excitação do leitor. Ao contrário, o desenvolvimento do vínculo afetivo ocupa espaço central na progressão narrativa. A sexualidade, ao passo que provoca o amadurecimento e redefine a identidade da personagem principal, também é apresentada como uma experiência que a desestabiliza, como evidenciado no exemplo abaixo:

Exemplo 2:

“Não sei por que Hardin me deixa tão emotiva, em todos os sentidos possíveis. A ideia de que ele pode estar me usando me deixa mais magoada do que deveria. Meus sentimentos são confusos. Em um momento eu o odeio, e no instante seguinte quero beijá-lo. Ele me faz sentir coisas que eu nem sabia ser capaz de sentir, e não só em matéria de sexo. Hardin me faz rir e chorar, gritar e surtar, mas acima de tudo faz com que eu me sinta viva.” (Todd, 2014, p. 94)⁹⁸

Há trechos em que a descrição do toque é visualmente marcada, contudo, a cena é quase sempre entrecortada por reflexões internas da protagonista, por hesitações, por diálogos que revelam sua vulnerabilidade enquanto uma menina virgem e inexperiente, prestes a ter suas primeiras experiências sexuais com um menino notavelmente mais vivido nesse quesito - e por quem ela nutre sentimentos -. A visualidade do ato por meio de *lexias* obscenas não elimina a dimensão psicológica, ao contrário, é mediada por ela.

Exemplo 3:

““Devagar, linda, precisamos ir devagar”, ele sussurra em meu ouvido. “Vai *doer* no começo, então diga se quiser que eu pare. Estou falando sério, tá?”

Hardin fala isso com delicadeza e olha em meus olhos, esperando uma resposta.

“Tá”, respondo. Sei que perder a virgindade dói, mas não pode ser tão ruim. Pelo menos é o que eu espero.

⁹⁸ Trecho narrado em primeira pessoa pela protagonista Tessa.

Ele me beija de novo. Sinto o preservativo contra meu corpo e estremeço.

Segundos depois, Hardin me penetra...

É uma sensação estranha... Meus olhos se fecham e eu fico tensa.

“*Você está bem?*”

Balanço a cabeça para confirmar e ele me penetra mais. Eu me retraio ao sentir o ardor. É ruim, como todo mundo diz... ou pior.

“*Porra*”, Hardin geme. Seu corpo está parado, não se move, mas ainda assim é incrivelmente desconfortável.

“*Posso me mexer?*” Sua voz está rouca.

“*Sim*”, digo. A dor continua, mas Hardin beija meu corpo todo, minha boca, meu rosto, meu nariz, meu pescoço e as lágrimas que se formam no canto dos meus olhos.

Procuro me concentrar em apertar seus braços e sinto sua língua quente em meu pescoço.

“*Ahhh*”, ele geme, e joga a cabeça para trás. “*Eu te amo, te amo muito, Tess.*”

Hardin respira contra meu rosto. O conforto de sua voz diminui um pouco minha dor, mas ela persiste enquanto ele movimenta o quadril.

Quero dizer que o amo muito, mas tenho medo de começar a chorar.” (Todd, 2014, p. 325)⁹⁹

Essa articulação evidencia que o romance não se limita à física do corpo, mas investe em sua metafísica, retomando a distinção já trabalhada entre visão física e visão metafísica do sexo (Medeiros e Martins, 2008, p. 18). Se a pornografia tende a concentrar-se na anatomia e na explicitude do ato, *After* amplia o foco para as consequências subjetivas da experiência. Tessa Young, a inexperiente protagonista que descobre o prazer, não o faz de maneira descontextualizada, uma vez que sua vida sentimental está ligada a diversos outros fatores e acontecimentos, como conflitos familiares: Tessa ajuda Hardin a se reaproximar do pai, e Hardin a ajuda a enfrentar os abusos de autoridade da mãe; expectativas acadêmicas: ambos frequentam a mesma turma de Literatura na Universidade e discutem a partir de diferentes perspectivas sobre as obras que leem; e redefinições de projeto de vida: o casal acaba se mudando para um apartamento próprio, fora do *campus*, no decorrer da história, tendo algumas discussões a respeito do pagamento dos aluguéis, pois Tessa deseja contribuir e Hardin, por orgulho, não aceita.

⁹⁹ Trecho narrado em primeira pessoa pela protagonista Tessa.

After se encaixa no modelo de romance erótico contemporâneo explicitado anteriormente, o qual associa literatura, mulheres, romance, fantasia e posições de submissão dentro do relacionamento. Hardin, por possuir maior experiência, assume a condução das interações com Tessa, que, por sua vez, tende a se deixar guiar tanto pelas atitudes quanto pelos discursos do rapaz, o que contribui para que ela se envolva afetivamente de maneira rápida, enquanto ele, em um primeiro momento, age motivado pelo cumprimento de uma aposta, antes de vir a corresponder aos sentimentos de Tessa. Nesse contexto, a dinâmica entre os personagens é marcada por jogos de poder e conflitos, mas também por um constante processo de negociação e construção do consentimento, ao passo que o desejo feminino deixa de ocupar uma posição meramente objetificada e passa a ser representado a partir da perspectiva da protagonista, que vivencia seu próprio prazer e o desenvolvimento de sua autonomia.

Exemplo 4:

““O que você quer fazer, Tessa?”, ele pergunta com a voz rouca.

“Qualquer coisa”, respondo, e estou falando sério. Estou disposta a fazer de tudo com ele, seja quais forem as consequências amanhã. Hardin disse que me quer, então eu sou dele. Desde a primeira vez que nos beijamos.

“Não diga isso, tem tanta coisa que eu posso fazer com você...”, ele diz com um grunhido e me aperta com o polegar entre as pernas. Minha imaginação enlouquece com as possibilidades.

“Você decide”, murmuro, e ele faz um movimento circular com o dedo.” (Todd, 2014, p. 188)¹⁰⁰

A centralidade da voz feminina constitui outro elemento decisivo para situar o romance no campo erótico (Teodoro e Chaves, 2023, p. 8). Historicamente, a pornografia configurou-se como território predominantemente masculino, no qual o corpo feminino aparece como espetáculo (Maingueneau, 2010, p. 77). Em *After*, a experiência é mediada pelo olhar e pela consciência de Tessa. O leitor acompanha suas hesitações, seus conflitos morais e seus impulsos emergentes.

Portanto, a diferença fundamental reside na função narrativa do sexo, que não é apresentado como espetáculo externo, mas como vivência subjetiva. Enquanto o discurso pornográfico organiza-se prioritariamente em torno de sequências destinadas a conduzir ao

¹⁰⁰ Trecho narrado em primeira pessoa pela protagonista Tessa.

clímax físico, *After* distribui as cenas íntimas ao longo de arcos dramáticos mais amplos. Entre uma cena e outra, desenvolvem-se conflitos, rupturas, reconciliações, diálogos e reflexões. O leitor é convidado a acompanhar o processo emocional dos personagens: o relacionamento afetivo entre os personagens, os traumas psicológicos que ambos carregam, os constantes conflitos que travam um com o outro e a quebra de expectativa que ocorre quando, após engatarem em um relacionamento sério, Tessa descobre sobre a aposta de Hardin, e não apenas a assistir à consumação de seus desejos.

Exemplo 5:

“‘Você estragou tudo!’, berro. ‘Tirou de mim uma coisa que não era sua, Hardin, e que eu ia entregar para alguém que me amasse, que me amasse de verdade. E você me tirou isso por... por dinheiro? Não estou falando com minha mãe por sua causa. Abri mão de tudo! Eu tinha uma pessoa que me amava, e que jamais faria isso que você fez. Você é um escroto.’”

“Mas eu te amo, sim, Tessa, mais do que tudo. Eu ia contar. Tentei impedir que contassem. Não queria que você ficasse sabendo. Foi por isso que passei aquela noite fora, tentando fazer todo mundo prometer que não ia dizer nada. Eu ia contar em breve. Agora que estamos morando juntos, isso não ia fazer mais diferença.”

Não tenho mais nenhum controle sobre as palavras que saem da minha boca. *“Você... você... ai, meu Deus, Hardin! Qual é seu problema? Você acha que sair por aí pedindo para ninguém contar para mim é coisa que se faça? Que se eu não souber então não tem problema? Você acha que porque a gente mora junto eu ia deixar isso para lá? Foi por isso que fez tanta questão de pôr meu nome naquele contrato! Você é doente!”*

Cada dúvida que tive em relação a Hardin aponta para essa história. Estava na cara. *“Foi por isso que foi buscar minhas coisas, porque estava com medo de que Steph me contasse!”*

Todo mundo no bar está me olhando, e eu me sinto pequena. Magoada e pequena.

“O que você fez com o dinheiro, Hardin?”

“Eu...”, ele começa, e se interrompe.

“Conta”, eu exijo.

“Seu carro... a pintura... o depósito do aluguel. Pensei que se... Quase contei um monte de vezes, quando senti que não era mais só uma aposta. Eu te amo... e desde o começo. Juro”, ele afirma.

“Você guardou a camisinha para mostrar para eles, Hardin! Você mostrou o lençol ensanguentado, caralho!” Levo as mãos aos cabelos e começo a puxá-los. *“Ai, meu Deus!”*

Como sou idiota. Enquanto eu revivia os detalhes da melhor noite da minha vida, você estava mostrando o lençol para seus amigos.”

“Eu sei... Isso não tem desculpa... Mas você precisa me perdoar. Vamos superar isso”, ele diz.

Dou risada. E para valer.” (Todd, 2014, p. 433)¹⁰¹

Assim, a análise conclusiva permite afirmar que *After* se enquadra na literatura erótica porque articula a visualidade do corpo à interioridade da experiência. As lexias obscenas, embora presentes e mais comedidas, não se organizam como fim em si mesmas. O *best-seller* demonstra, portanto, que o erotismo contemporâneo pode conter lexias obscenas e cenas detalhadamente descritivas sem tornar-se pornográfico, desde que o sexo permaneça integrado a uma rede simbólica que o transcenda. A obra de Anna Todd exemplifica a complexidade do erotismo literário contemporâneo e reafirma que a distinção entre o erótico e o pornográfico depende menos da presença de lexias obscenas do que da maneira como essas lexias são integradas à descrição, ao diálogo, à sintaxe e à construção simbólica do desejo.

¹⁰¹ Trecho narrado em primeira pessoa pela protagonista Tessa.

8 CONCLUSÃO

As escolhas tradutórias relativas à inserção e à intensidade das marcas de oralidade são determinadas por uma multiplicidade de fatores, que abrangem desde o prestígio do autor e seu público-alvo, até as dinâmicas próprias do mercado editorial, sobretudo no que diz respeito a *best-sellers* e a obras pertencentes ao gênero *Young Adult*, categoria à qual está vinculada a série *After*. Consequentemente, em obras como *After*, a linguagem dos personagens tende a emular a oralidade típica do ambiente escolar e universitário, permeada por expressões emocionais, gírias leves, elipses e estruturas sintáticas coloquiais. A tradução desses elementos exige do tradutor sensibilidade quanto ao grau de informalidade tolerado pela norma padrão, além de habilidade para manter o ritmo e a fluência textual sem comprometer a verossimilhança (Britto, 2012, p. 86).

A partir dos resultados obtidos por meio das pesquisas, foi possível constatar que, em contraste com as formas linguísticas consagradas pela tradição gramatical conservadora, o *best-seller* literário em análise apresenta uma linguagem marcadamente informal. Tal fato se mantém mesmo diante de uma tradução profissional, revisada e submetida a adaptações voltadas para o mercado comercial, de acordo com os critérios estipulados pela editora. Mediante as hipóteses levantadas, é possível que o uso dessas marcas esteja relacionado a uma decisão dos próprios tradutores da obra, Alexandre Boide e Carolina Caires Coelho, de representarem a oralidade nos diálogos fictícios com o intuito de soarem mais verossímeis ao público leitor. Outra hipótese levantada é a de que a presença da linguagem informal e o uso de marcas de oralidade na tradução na obra pode ser atribuído, em grande medida, ao público-alvo jovem adulto (*Young Adult*) e ao espaço narrativo em que a trama se desenrola, isto é, a universidade (Amorim, 2022, p. 9).

Dessa maneira, as marcas de oralidade presentes, sobretudo nos diálogos, se classificam como predominantemente diafásicas, uma vez que se concentram em situações de interação conversacional e em momentos de intimidade entre os personagens. Observa-se, tanto na versão comercial, quanto na tradução da *fanfic*, a ausência de variedades linguísticas que poderiam ser socialmente estigmatizadas ou associadas a dialetos específicos e regionais.

Para Britto (2012, p. 18-19), “traduzir - principalmente traduzir um texto de valor literário - nada tem de mecânico: é um trabalho criativo”. O que significa que a tradução literária não consiste em uma simples transposição de estruturas linguísticas entre línguas, mas em um processo interpretativo no qual o tradutor realiza escolhas para recriar, na língua de chegada, os efeitos do texto de partida. Sob essa perspectiva, a preservação das marcas de oralidade na

tradução do *best-seller* pode ser compreendida como resultado dessas escolhas tradutórias. Ainda que o processamento comercial da obra pudesse favorecer a atenuação dessas marcas em benefício de uma linguagem mais padronizada, como comumente acontece, para sua circulação em larga escala, a análise sugere que os tradutores optaram por conservar parte delas como forma de reproduzir, em português, a dinâmica das interações entre os personagens.

Ademais, é possível observar que o uso de marcas de oralidade nos diálogos ficcionais traduzidos do *best-seller* foi maior do que na tradução da *fanfiction*; e que a tradução da *fanfiction* contou com o polimento da linguagem erótica nos diálogos traduzidos, quando, dada a natureza informal da plataforma *Wattpad* e à ausência de formação profissional dos fãs que realizaram a tradução, o esperado era que o contrário acontecesse. A tradução profissional, por ser um trabalho criativo e deliberado, parece ter sido mais eficaz em representar a oralidade na escrita de forma estratégica, revelando maior rigor técnico no tratamento da representação da oralidade, enquanto a tradução voluntária, ao buscar uma pretensa correção gramatical ou ao se prender demais à fidelidade ao texto fonte, acabou por atenuar esses traços expressivos no texto final.

A tradução da *fanfiction*, que ocorreu logo após o início da publicação de Anna Todd na plataforma *Wattpad* em 2014, visava ser mais aproximada do texto original, buscando ao máximo preservar sua estrutura sintática. Essa postura é semelhante ao comportamento observado por Kussmaul (1995), segundo o qual tradutores iniciantes sofrem com a *over-reliance* (dependência excessiva) da estrutura da língua fonte, gerando calcos e o medo de desviar da forma original por receio de “adulterar” o texto, privilegiando, dessa forma, correspondências linguísticas imediatas em detrimento de decisões orientadas pelo contexto comunicativo. Tal tendência pode, hipoteticamente, estar associada ao caráter não profissional dessa prática tradutória, frequentemente marcada por limitações inerentes ao contexto de produção voluntária, como um repertório linguístico ainda em desenvolvimento no idioma fonte e o apoio recorrente de ferramentas automáticas, a exemplo do *Google Tradutor*, considerando que grande parte dos leitores de *fanfics* são adolescentes (como dito anteriormente) (Kussmaul, 1995, p. 8-10). Em contraste, a tradução profissional, publicada no ano seguinte pela editora Paralela, evidencia maior liberdade no emprego de marcas de oralidade associadas à linguagem obscena, por meio de escolhas que favorecem a tentativa de representação da fala na escrita.

Na tradução das cenas de intimidade, também é possível observar o emprego estratégico de marcas de oralidade específicas, que buscam recriar falas reproduzidas em contextos reais de intimidade, como o uso do diminutivo “molhadinha”, utilizado para

descrever o estado de excitação sexual da personagem feminina principal. Essa escolha transcende a mera descrição física, funcionando como um recurso de aproximação que confere naturalidade à cena, mimetizando a linguagem afetivo-erótica que ocorre fora do plano ficcional.

No que se refere à linguagem obscena, verificou-se que a ocorrência de lexias obscenas na obra traduzida é relativamente reduzida, predominando o emprego de itens lexicais mais comedidos, conforme demonstrado nas análises anteriores. Além disso, foi possível constatar que determinadas cenas de intimidade são descritas por meio de um registro relativamente mais formal. Embora Tessa narre em primeira pessoa as experiências sexuais vividas com Hardin, relatando tanto as ações do personagem quanto suas próprias sensações diante dessas primeiras experiências com ele, os diálogos de natureza explicitamente sexual concentram-se quase exclusivamente na voz de Hardin.

Há um contraste entre as vozes das personagens, ou seja, enquanto Hardin recorre com maior frequência a um vocabulário obsceno durante os momentos de intimidade, Tessa descreve essas mesmas situações de maneira mais contida, empregando um registro que se distancia da linguagem característica de interações íntimas cotidianas. Assim, é possível levantar a hipótese de que as escolhas tradutórias indicam uma tentativa de contenção do impacto causado por um léxico excessivamente vulgar - por questões editoriais ou não -, privilegiando a construção das emoções e da vulnerabilidade das cenas de intimidade entre os personagens como principal elemento de envolvimento do leitor.¹⁰²

Desse modo, a tradução do *best-seller* estabelece um equilíbrio entre o caráter gráfico das descrições das cenas sexuais e a seleção de um vocabulário obsceno que, embora expressivo, permanece dentro dos limites de aceitabilidade normalmente associados ao mercado editorial tradicional. A tradução consegue transmitir as experiências e sensações vivenciadas pelas personagens em contextos de intimidade sem depender, necessariamente, do

¹⁰² A hipótese encontra respaldo nas discussões sobre tradução feminista acerca da reprodução de normas de gênero no processo tradutório. Simon (1996, p. 17-20) e von Flotow (1997, p. 24-26) argumentam que a tradução pode reproduzir expectativas culturais sobre masculinidade e feminilidade, influenciando a representação discursiva das personagens. Aplicadas ao contexto editorial contemporâneo de obras destinadas ao público *Young Adult*, essas reflexões permitem considerar que a linguagem obscena associada às personagens masculinas tende a ser mais facilmente preservada, por ser frequentemente interpretada como expressão de virilidade, enquanto manifestações equivalentes por parte de personagens femininas podem ser atenuadas em favor de um léxico associado ao recato e à vulnerabilidade emocional (von Flotow, 1997, p. 18-20). A obscenidade na fala de Hardin é naturalizada, lida pelo mercado como rebeldia (“bad boy”) ou domínio. Já a obscenidade na fala ou na narração de Tessa é lida como “perda de recato” ou descaracterização do lugar da heroína com a qual a leitora jovem deve se identificar. Como resultado, estabelece-se uma assimetria discursiva em que o personagem masculino conserva um vocabulário mais explícito para expressar desejo e dominação, ao passo que à personagem feminina é reservado um repertório linguístico mais contido (von Flotow, 1997, p. 18-20).

emprego recorrente de lexias de baixo calão. Por essa razão, tanto a obra traduzida quanto a obra original se aproximam mais das características tradicionalmente atribuídas à literatura erótica do que daquelas geralmente associadas, de forma prototípica, à literatura pornográfica.

Foi possível afirmar, por meio do repertório teórico utilizado e dos trechos apresentados do *best-seller*, que a construção linguística formada por meio do uso de marcas de oralidade atreladas às lexias obscenas é fundamental para a consolidação da obra dentro do gênero da literatura erótica, em contraste com a literatura pornográfica, cujo foco principal se dá no uso de itens lexicais puramente “chulos” e “vulgares” ao invés do detalhamento estilístico das cenas sexuais (Moraes, 2003, p. 125).

As hipóteses apresentadas ao longo deste estudo fundamentam-se na análise do *corpus* e na bibliografia pesquisada, sem acesso aos processos internos de negociação entre os tradutores e a editora responsável pela publicação do *best-seller After*. Dessa forma, embora a pesquisa tenha permitido identificar tendências nas estratégias tradutórias empregadas para a tradução das marcas de oralidade, as motivações que conduziram a essas escolhas permanecem, em certa medida, especulativas, uma vez que não é possível determinar com precisão em que medida elas decorreram de decisões dos tradutores ou de intervenções editoriais. E, embora diversos estudos sobre a tradução literária tenham ampliado as discussões sobre a representação da oralidade nos diálogos ficcionais, ainda não são o suficiente para uma compreensão mais abrangente das relações entre as escolhas tradutórias, as especificidades requeridas por diferentes categorias literárias e a recepção por parte dos leitores.

O desenvolvimento de novas pesquisas nessa direção poderá fornecer evidências empíricas capazes de deslocar a discussão acerca da representação da variação linguística na tradução do campo das suposições para o da análise científica, fortalecendo os Estudos da Tradução e ampliando a compreensão dos múltiplos fatores linguísticos, culturais, editoriais e mercadológicos que permeiam a prática tradutória contemporânea. Assim, o estudo desenvolvido por Jacqueline Pratas, orientado por Amorim, bem como os demais estudos que pretendo desenvolver nessa área, poderão contribuir para ampliar a compreensão acerca do percurso das marcas de oralidade na tradução de *best-sellers*, desde seu emprego nos diálogos ficcionais traduzidos até sua recepção - positiva ou negativa - pelos leitores, colaborando para o avanço das discussões sobre a representação da oralidade e a verossimilhança dos diálogos ficcionais na literatura contemporânea.

REFERÊNCIAS

- AMORIM, L. M. (2018a). A variação linguística em traduções de “alta literatura” e de best-sellers de ficção popular. *Tradterm*, 31, p. 136–163, 2018.
- 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 Infiéis*, 7(1), p. 59–90, 2018.
- AMORIM, L. M. Capital simbólico, público leitor e a tradução de *best-sellers*: a questão da representação da variação linguística em *Androides sonham com ovelhas elétricas?*, de Philip K. Dick, e em *Star Wars: Provação*, de Troy Denning. *Tradução em Revista*, Rio de Janeiro, n. 31, p. 131-207, 2021.
- AMORIM, L. M. Um Balanço acerca das Pesquisas sobre Marcas de Oralidade em Traduções de Ficções Literárias e de Best-Sellers de Ficção de Gênero e Novas Análises de Traduções da Literatura Young Adult. *Belas Infiéis*, Brasília, v. 11, n. 1, p. 01-24, 2022.
- BAGNO, M. A língua, a mídia e a ordem do discurso. Brasília: Universidade de Brasília, 2011. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/149829600/A-lingua-a-midia-e-a-ordem-do-discurso>. Acesso em: 20 mar. 2025.
- BARBOSA, I. V.; FISTAROL, C. F. S.; ROEPKE, J. L. Reflexões sobre linguagem e tradução em contextos de *scanlation* e *fanfic*. *Organon*, Porto Alegre, v. 35, n. 68, p. 1-15, 2020.
- BESSA DA SILVA, P. Linguagem obscena. *Revista COR*, São Bernardo do Campo, v. 1, n. 2, p. 77–83, 2002.
- BIDERMAN, M. T. C. Dimensões da palavra. *Filologia e Linguística Portuguesa*, São Paulo, n. 2, p. 81-118, 1998.
- BOURDIEU, P. Os três estados do capital cultural. In: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (org.). *Escritos de educação*. 16. ed. Petrópolis: Vozes, 2015. p. 79-88.
- BRITTO, P. H. *A Tradução Literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CARLUCCI, L. *La novella toscana del Trecento*: (Ser Giovanni, Franco Sacchetti, Giovanni Sercambi). 2004. 717f. Tese (Doutorado em Filología Románica, Italiana, Gallego-Portuguesa y Catalana) - Departamento de Filología Románica, Italiana, Gallego-Portuguesa y Catalana, Universidad de Granada, Granada.
- CASTELLO BRANCO, L. *O que é erotismo*. São Paulo: Ática, 1984.
- CELESTE, J. S. G.; FERREIRA, R. S. S. Distanciamentos necessários à celebração da literatura eletrônica contemporânea: uma imersão na saga “After”, de Anna Todd. *Texto Digital*, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 72-107, 2023.

- COUTO, L. D. S. “Se amor não é, qual é meu sentimento?”: o discurso amoroso e seus diálogos na lírica de Francesco Petrarca. *Revista Italiano UERJ*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 89-106, 2019.
- FARACO, C. A. *Norma culta brasileira: desatando alguns nós*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.
- FARACO, C. A.; ZILLES, A. M. *Para conhecer norma linguística*. São Paulo: Contexto, 2017.
- FRANÇA, S. H. F.; VIEIRA, V. C. Reflexões sobre a prática social da escrita em Fanfictions. *Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento*, v. 3, n. 4, p. 5-17, 2019.
- GUERRERO-PICO, M.; ESTABLÉS, M-J.; COSTA-SÁNCHEZ, C. “Fan fiction y prácticas de lectoescritura transmedia en Wattpad: una exploración de las competencias narrativas y estéticas de adolescentes”. *Profesional de la información*, v. 31, n. 2, 2022.
- KUSSMAUL, P. *Training the Translator*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing, 1995.
- MACEDO DE SOUZA, J. R. Boccaccio e a defesa do *Decameron*. *Revista Medievalis*, v. 10, n. 1, p. 50-63, 2021.
- MAINGUENEAU, D. *O Discurso Pornográfico*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.
- MEDEIROS, A.; MARTINS, R. *O imaginário do corpo: entre o erótico e o obsceno: fronteiras líquidas da pornografia*. Goiânia: FUNAPE, 2008. 1v.
- MORAES, E. R.; LAPEIZ, S. M. *O que é Pornografia*. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.
- MORAES, E. R. O efeito obsceno. *Cad. Pagu*, n. 20, p. 121-130, 2003.
- ORSI, V. Tabu e preconceito linguístico. *ReVEL*, v. 9, n. 17, 2011.
- PRATAS, J. S.; AMORIM, L. M. Hibridismo linguístico e a simulação temporal em reescritas de Gulliver’s Travels, de Jonathan Swift. *Entrepalavras*, Fortaleza, v. 9, n. 3, p. 133-158, 2019.
- PRETI, D. A língua falada e o diálogo literário. In: PRETI, D. (Org.). *Análise de textos orais*. São Paulo: Humanitas, 1999. p. 215-228.
- PRETI, D. A linguagem literária contemporânea no Brasil. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 9, 2012.
- PRETI, D. Mas, como devem falar as personagens literárias? *Revista da ANPOLL*, São Paulo, n. 3, p. 43-61, 1997.
- PRETI, D. Oralidade e narração literária. *Revista da ANPOLL*, São Paulo, n. 4, p. 81-96, 1998.

PRETI, D. *Sociolinguística: os níveis de fala: um estudo sociolinguístico do diálogo na literatura brasileira*. São Paulo: Nacional, 1987.

REIS, F. S. F.; CHAVES, L. S. O perfil dos autores-leitores de fanfictions - histórias criadas por fãs. Disponível em: <https://www.ufpe.br/nehete/simposio/anais/Anais-Hipertexto-2010/Fabiola-do-Socorro-Reis&LiliaSilvestre-Chaves.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2025.

SIMON, S. *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*. London: Routledge, 1996.

SOUZA, J. B. Fanfiction como Recurso de Letramento e Cultura. *Encontros de Vista*, 14, p. 50-62, 2014.

TEODORO, F. E.; CHAVES, W. C. Neiko-erótica: a literatura erótica contemporânea à luz da psicanálise freudiana. *Ágora*, Rio de Janeiro, v. XXVI, 2023.

TODD, A. *After*. 1ª ed. Tradução: Alexandre Boide e Carolina Caires Coelho. Paralela, 2014.

TODD, A. *After*. New York: Gallery Books, 2014.

TODD, A. *After*. *Wattpad*. Disponível em: <https://www.wattpad.com/story/5095707-after>. Acesso em: 18 jun. 2023.

TODD, A. *After*. *Wattpad*. Tradução: After Brasil. Disponível em: <https://www.wattpad.com/story/22235934-after-tradu%C3%A7%C3%A3o-portugu%C3%AAs-br>. Acesso em: 18 jun. 2023.

VARGAS, M. L. B. *O fenômeno fanfiction: novas leituras e escritas em meio eletrônico*. Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo, 2005.

VENUTI, L. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge, 1995.

VON FLOTOW, L. *Translation and Gender: Translating in the "Era of Feminism"*. Manchester: St. Jerome, 1997.

DADOS CURRICULARES

IDENTIFICAÇÃO	
	MARIA LAURA VIUDES PEDRIN 18/10/1998
Nacionalidade	brasileira
Nome em citações bibliográficas:	Pedrin, Maria Laura Viudes Pedrin, M. L. V.
Currículo Lattes	http://lattes.cnpq.br/9084059339574152
ORCID	https://orcid.org/0000-0002-4881-6549
FORMAÇÃO ACADÊMICA	
2020/2024	Graduação - Licenciatura em Letras Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Campus de São José do Rio Preto
2024/2026	Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos - Mestrado Acadêmico Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Campus de São José do Rio Preto
PARTICIPAÇÃO EM EVENTOS CIENTÍFICOS	
XVI Seminário de Estudos Linguísticos da UNESP (SELin), 2024, (Araraquara-SP). Marcas de oralidade e linguagem obscena em traduções de <i>best-sellers</i> de ficção erótica: um estudo comparativo. 2024. (Painel). XVII Seminário de Estudos Linguísticos da UNESP (SELin), 2025, (São José do Rio Preto-SP). Marcas de oralidade e linguagem obscena em traduções de <i>best-sellers</i> de ficção erótica: um estudo comparativo. 2025. (Debate).	