

**DAS PÁGINAS ÀS TELAS: UMA ABORDAGEM MULTI-DIMENSIONAL DA  
ADAPTAÇÃO DA LINGUAGEM DA LITERATURA *YOUNG ADULT* PARA O CINEMA  
FROM PAGES TO SCREEN: A MULTI-DIMENSIONAL APPROACH TO THE  
ADAPTATION OF *YOUNG ADULT* NOVELS TO THE SILVER SCREEN**

*Marcia Veirano Pinto*<sup>1</sup>

*Tiago Marcondes Valente*<sup>2</sup>

**RESUMO**

Obras cinematográficas como *The outsiders* (1983), *The basketball diaries* (1995) e *Harry Potter and the sorcerer's stone* (2001) são exemplos do número crescente de adaptações dos romances categorizados como *young adult*, ou “jovem adulto”, produzidos nas últimas décadas e direcionados a um público de idade superior ao infantil e inferior ao público adulto. O objetivo de nossa pesquisa é compreender de que forma a linguagem verbal presente nos livros *young adult* é adaptada para a linguagem audiovisual do cinema. Para tal análise, partimos da coleta de textos para formação do *Young Adult Corpus*, que incluiu o texto de 30 obras literárias e 30 legendas de filmes cujos enredos são adaptações desses romances. O estudo de variação entre os traços linguísticos dos diferentes tipos de linguagem foi feito por meio de uma análise multi-dimensional aditiva, embasada nas dimensões de variação do inglês (Biber, 1988). Os resultados mostram que, ao saírem das páginas para as telas, as histórias ficam mais interativas, menos narrativas e mais dependentes de contexto.

**Palavras-chave:** Linguística de corpus; Análise multi-dimensional; Romance *young adult*; Filmes

**ABSTRACT**

Movies such as *The outsiders* (1983), *The basketball diaries* (1995) and *Harry Potter and the sorcerer's stone* (2001) are examples of the growing number of adaptations of novels often categorized as young adult. Such novels are intended for an audience composed of individuals in their late teens. The purpose of our study is to understand how the language in young adult books is adapted to the audiovisual language of movies. To that end, we collected the Young Adult Corpus (YAC), which includes 30 novels belonging to the young adult category and 30 subtitles of their respective movies. The YAC corpus was submitted to an additive multi-dimensional analysis based on the dimensions of variation in English (Biber, 1988). Results suggest that when the language of novels is adapted to that of the silver screen it becomes more interactive, less narrative and more situation dependent.

**Keywords:** Corpus linguistics; Multi-Dimensional analysis; *Young adult novels*; Movies

1 Marcia Veirano Pinto é professora adjunta do Departamento de Letras da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo. E-mail: marcia.veirano@unifesp.br.

2 Tiago Marcondes Valente é mestrando em Letras da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo. E-mail: tiago\_mvalente@hotmail.com.

## Introdução

Após seu surgimento ao final do século XIX, o cinema não tardou a utilizar, nas histórias encenadas, enredos baseados em obras literárias. Com grande destaque às contribuições de Georges Méliès, como o filme *Cinderella* (1899), baseado no romance de Charles Perrault, e *Le voyage dans la lune* (1902), inspirado por romances de Julio Verne e H. G. Wells (DIAS; PAULINO, 2014), tal prática é, até hoje, motivo de críticas e discussões acerca da necessidade de preservação, ou não, dos aspectos principais da obra original.

É interessante notar que a literatura teve papel fundamental na criação de técnicas e no desenvolvimento de recursos que hoje constituem a linguagem cinematográfica. O cineasta D. W. Griffith, diretor de *Judith of Bethulia* (1914), afirma ter se inspirado em passagens de Charles Dickens para buscar novas formas de movimentação de câmeras (como tomadas panorâmicas e *close-ups*). Da mesma forma, escritores como Hemingway e Steinbeck comentam a influência do cinema na literatura, principalmente na questão da centralidade do foco narrativo em um único personagem e na diminuição da onisciência de seus narradores (BRITO, 1996).

A partir dos anos 50, obras de produtoras cinematográficas de maior prestígio passam a incluir a realidade adolescente na centralidade das situações retratadas, o que, até então, ocorria apenas em filmes de baixo orçamento, conhecidos como “filmes B”. Como exemplo, vale citar os filmes protagonizados pelo ator James Dean, como *Rebel without a cause* (1955) e *East of eden* (1955), responsáveis por atrair para as salas de cinema um público mais juvenil, ainda que seus roteiros tivessem sido originalmente pensados para uma audiência adulta. Tendo em vista a popularização de tais obras, o termo *teenpictures*, ou *teenpics*, passa a ser utilizado para classificar esses filmes. Eles exploravam diretamente o puro entretenimento do segmento juvenil de espectadores, abordando de forma rasa temáticas como sexo e violência, geralmente em atuações exageradas, acompanhadas por um fundo musical de *rock'n'roll*, em um evidente estereótipo da adolescência rebelde dos anos 50, além de receberem uma expressiva interferência dos esquemas publicitários (BUENO, 2005).

Ao final dessa década, entretanto, uma modificação no código de produção de filmes (*Production Code*), documento que discriminava as diretrizes morais, estéticas e verbais necessárias para que um filme fosse aprovado pela censura dos Estados Unidos da América (cf. KOZLOFF, 2000), determinou que a “moralidade” fosse um aspecto de fundamental importância nas produções, resultando no que, posteriormente, ficou conhecido como *clean teenpics* – filmes que, ainda que estivessem centrados no público adolescente, retratavam situações mais leves e cotidianas, capazes de entreter toda a família

(DOHERTY, 2002). Conseqüentemente, houve uma diminuição da identificação e da sensação de representatividade dos espectadores jovens com tais filmes, sendo poucos os títulos com temáticas adolescentes que receberam destaque e notoriedade nos anos seguintes, como *I was a teenager werewolf* (1957), *Bernardine* (1957) e *Grease* (1976). As temáticas especificamente juvenis, como as utilizadas anteriormente, voltam a ganhar força apenas nos anos 80. Dessa vez, ao invés dos estereótipos das *teenpics*, traziam notável e significativo aprofundamento no psicológico, nos questionamentos e nas vivências de seus personagens, como é possível observar nos filmes do cineasta John Huges, como *Sixteen candles* (1984) e *The breakfast club* (1985). A partir dessa época, os filmes que retratam a realidade adolescente passam a receber maior atenção da indústria cinematográfica e da crítica. Alguns deles tornaram-se *blockbusters*, e permanecem no imaginário coletivo até os dias de hoje (PICCININI, 2013).

Ainda na mesma década, alguns dos roteiros de filmes para o público adolescente utilizaram como base para a construção de suas narrativas obras literárias pertencentes à categoria *young adult*, ou jovem adulto, cujo histórico e principais características serão tema de uma das seções seguintes do presente artigo, mas vale aqui mencionar que tais obras se dirigem a um público leitor juvenil, numa idade intermediária entre a infância e a fase adulta. Como exemplo, podemos citar títulos de notável sucesso, como *Vidas sem rumo* (*The outsiders*, 1983), dirigido por Francis Coppola e adaptado do romance de Susan Hinton (1967), e *A lagoa azul* (*The blue lagoon*, 1980), dirigido por Randal Kleiser, baseado na obra homônima de Henry De Vere Stacpoole (1908), título que inicia a trilogia mais popular do escritor, seguido por *The Garden of God* (1923) e *The gates of morning* (1925), ambos sem tradução para o português.

No século XXI, é possível notar um aumento na popularização dos livros *young adult*, uma vez que, em 1997, a média de romances dessa categoria publicados era por volta de três mil títulos por ano e, após doze anos, essa média passa para trinta mil. Em 2009, o total de vendas dos romances *young adult* passou de três bilhões de dólares (BROWN, 2011). Essa “segurança comercial” resultou em um conseqüente aumento na quantidade de suas adaptações cinematográficas, que aproveitam como garantia o público já formado pelos leitores e conhecedores das obras literárias e seus autores, principalmente ao considerarmos franquias de grande sucesso, como *Harry Potter e a pedra filosofal* (*Harry Potter and the sorcerer’s stone*, 2001), *Jogos vorazes* (*Hunger games*, 2008) e *Crepúsculo* (*Twilight*, 2005). Uma simples observação do comportamento do público, em contato com as adaptações de histórias já lidas nos livros para o cinema, pode revelar importantes questões acerca da utilização de uma mesma narrativa fictícia em dois tipos midiáticos diferentes. Geralmente, as críticas e opiniões se baseiam em uma comparação entre as duas mídias, com foco nas situações, nos

personagens e nos diálogos mantidos ou alterados.

Da mesma forma, no âmbito linguístico tais questionamentos ainda podem ser feitos, considerando a linguagem verbal das obras no cinema. Sendo assim, o presente artigo se destina a analisar e buscar uma melhor compreensão da forma como a linguagem dos romances *young adult* é adaptada das páginas dos livros às telas dos cinemas, por meio da identificação das variações presentes em seus traços lexicogramaticais. Para tanto, utilizaremos como base de nossa fundamentação teórica os pressupostos teóricos e metodológicos estabelecidos pela linguística de *corpus*, mais especificamente pela metodologia conhecida por análise multi-dimensional. A análise multi-dimensional nos possibilita analisar uma grande quantidade de textos e variáveis lexicogramaticais, permitindo a melhor compreensão do fenômeno de adaptação da literatura *young adult* para o cinema, com base em critérios puramente linguísticos representados pelos parâmetros comunicativos funcionais das dimensões da língua inglesa propostas por Biber (1988) (vide seção 3.2). Sua metodologia se baseia na noção de coocorrência de características linguísticas proposta por Ervin-Tripp (1972), Hymes (1974) e Brown e Fraser (1979) (Biber, 2019, p. 12). Tal noção postula que a principal diferença entre textos de registros diversos — no caso deste estudo, romances *young adult* e filmes *young adult* — se encontra na presença de diferentes conjuntos de características linguísticas. Assim, ao realizarmos uma análise multi-dimensional aditiva, poderemos ver quais são as principais semelhanças e diferenças nos traços linguísticos que compõem esses dois registros, relativas aos parâmetros comunicativos funcionais de cada uma das dimensões da língua inglesa (BIBER, 1988).

Iniciaremos nosso artigo por uma breve explanação acerca do histórico e da definição da categoria literária *young adult*, para, então, inserirmos em nossa discussão o conceito de registro textual, conforme a nomenclatura utilizada pela tradição da linguística de *corpus*. Em seguida, apresentaremos nossa metodologia, a análise multi-dimensional aditiva, escolhida conforme os objetivos de nossa pesquisa, e descreveremos de que forma ocorreu a coleta e formação do *Young Adult Corpus*. Por fim, a análise dos resultados obtidos, nossas conclusões e propostas para possíveis pesquisas futuras na área.

## 1. A categoria *young adult*

### 1.1 Definição e histórico

Buscando definir e catalogar alguns dos livros mais vendidos dos séculos XX e XXI, escritos para leitores mais velhos do que crianças e mais jovens que adultos, o termo *young adult*, “jovem adulto” em tradução literal, foi criado. Sua primeira aparição ocorreu nos Estados Unidos, em

1944, em uma coluna do *Library journal*. Proposta pela bibliotecária Margaret Scoggin, a coluna, cujo primeiro nome recebido foi *Books for older boys and girls (Livros para meninos e meninas mais velhos, tradução nossa)*, e posteriormente *Books for young adults (Livros para jovens adultos, tradução nossa)*, trazia resenhas de livros infantis e adultos, cujas temáticas também se aplicavam ao público jovem (ROUYER, 2015), já que uma categoria específica para os leitores adolescentes ainda não havia sido criada.

Em nossa visão, a categoria *Y.A.*, como é popularmente chamada, não deve ser interpretada como um gênero, tendo em vista que todos os gêneros presentes nos livros infantis e adultos também podem ser encontrados naqueles escritos para os jovens. Primeiros amores, amizades, problemas familiares, autodescobertas e outros questionamentos típicos da adolescência são temas frequentes nos romances da categoria, cujas narrativas naturalistas ou fantásticas, geralmente narradas em primeira pessoa por um protagonista adolescente, conectam o universo ficcional à vida real do leitor.

Apesar da grande quantidade de romances *young adult* que conquistou leitores e fãs de todas as idades nos últimos dez anos, os principais moldes da categoria podem ser encontrados em romances de décadas atrás. *Vidas sem rumo (The outsiders; HINTON, 1967)*, é considerado por alguns pesquisadores como o primeiro romance *young adult* autêntico, já que foi escrito “sobre adolescentes, para adolescentes, por uma adolescente”<sup>3</sup>, conforme diz a capa da primeira edição em capa dura da obra. Susan Hinton tinha catorze anos quando iniciou a escrita da história sobre o garoto Ponyboy e os embates entre duas gangues adolescentes: os *Greasers* e os *Socs*. Três anos depois, o livro já era considerado um *bestseller* e, em 1983, Francis Coppola foi responsável pela produção do filme homônimo baseado na história de Hinton (KRISHER, 2017).

Os romances seguintes abordariam temas mais controversos e polêmicos da vida adolescente, como o uso de drogas, o sexo e o racismo, entre outros, como os livros de Judy Blume, *Are you there God? It's me, Margaret*<sup>4</sup> (BLUME, 1970), e de Beatrice Sparks, *Nunca desmorteados (Go ask Alice; SPARKS, 1971)*. Já na década de 80, os romances *young adult* passaram a incluir em suas páginas narrativas mais fantásticas, comportando gêneros como terror, fantasia e distopia (BEHRENS, 2017).

Entretanto, a diminuição do poder aquisitivo das escolas norte-americanas dificultava a compra dos romances *young adult*, geralmente publicados em edições de capa dura e, conseqüentemente, mais caras, e a popularização da literatura *middle grade* (outra categoria que tem como público alvo

3 “A remarkable novel about teenagers, for teenagers, by a teenager.” (KRISHER, 2017, tradução nossa).

4 Sem tradução para o português.

leitores de 8 a 12 anos, ou seja, mais jovens do que os almeçados pela literatura *young adult*; cf. LAMBA, 2014), contribuíram para a significativa queda no consumo e na produção da categoria *young adult* nos anos 90, ainda que nomes como R.L. Stine e Tamora Pierce tenham conquistado significativo prestígio (CART, 2016). Os romances para jovens adultos só retornaram às prateleiras de livros mais vendidos após o sucesso mundial dos livros da escritora inglesa J. K. Rowling. A série iniciada por *Harry Potter e a pedra filosofal* (ROWLING, 2000), além de introduzir milhões de leitores ao universo da literatura *young adult*, foi responsável por incluir novas características à categoria, como o aumento na extensão das obras e a inclusão de tais romances em uma série de livros, criando assim uma tendência que foi acompanhada por diversos autores nos anos seguintes, em obras de sucesso similar como *Crepúsculo* (MEYER, 2008), *Jogos vorazes* (COLLINS, 2010) e *Divergente* (ROTH, 2012).

Tendo em vista o histórico exposto acima, é interessante observar que as obras anglófonas produzidas para o público juvenil ao final do século XX e durante o século XXI, podem apresentar certa estabilidade em questões estéticas e temáticas, principalmente pelo fato de um público leitor já ter sido estabelecido. Segundo Kaplan (2005), os romances *young adult* dos últimos anos têm-se caracterizado, principalmente, pela constante temática da busca pela identidade, tanto biológica quanto emocional, que motiva as ações dos jovens protagonistas em suas tentativas de compreender seus lugares em uma sociedade em constante transformação, inseridos na ambientação proposta pelos autores.

Dessa forma, poderíamos supor que a influência dessa estabilidade percebida e construída historicamente possa ter gerado uma situacionalidade característica a essa categoria. Em outras palavras, diferentemente da simples inclusão de livros destinados a um público intermediário (situado entre a fase infantil e adulta) em uma categoria específica, criada para definir seções de bibliotecas e livrarias, os autores incluíam, no trabalho da composição da forma e da sequência narrativa, aspectos temáticos e estilísticos próprios, compostos a partir de traços linguísticos e discursivos já esperados pelos leitores habituados às obras *young adult*. Portanto, é possível dizer que a classificação *young adult*, após tais convenções citadas, possa ser interpretada agora como um registro da língua inglesa, ou seja, uma variedade textual influenciada por suas situações de produção (BEAUGRANDE, 1981), ou ainda, na tradição da linguística de *corpus*, “qualquer variedade linguística definida por suas características situacionais, incluindo o propósito do falante, o relacionamento entre falante e interlocutor e as circunstâncias de produção (BIBER, 2009, p. 823).”<sup>5</sup> Para tal afirmação, é necessária

5 “... any language variety defined by its situational characteristics, including the speaker’s purpose, the relationship

uma explicação sobre o conceito de registro textual, conforme faremos a seguir.

## 1.2. A categoria *young adult* e seu tratamento como registro textual de acordo com a tradição da linguística de *corpus*

Seja de forma oral ou escrita, toda produção textual recebe influência direta do contexto social no qual se insere a mensagem a ser transmitida (BEAUGRANDE, 1981). A compreensão dessa mensagem e o sucesso do processo comunicativo ocorrem quando a linguagem e a estrutura do texto se adequam à convenção criada para a sua finalidade, por meio de características linguísticas específicas (BIBER; CONRAD, 2009, p. 4). A simples visualização de uma lista com números e substantivos, seguida por um ou dois parágrafos e, frequentemente, uma imagem, é capaz de fazer com que reconheçamos o texto à nossa frente como pertencente ao registro “receita culinária”, antes de sequer identificarmos qualquer um dos substantivos, apenas a partir de sua estrutura. Ou seja, assim que entramos em contato com qualquer tipo de texto, buscamos identificar certas características linguísticas e extralinguísticas, numa tentativa de obter uma ideia prévia do conteúdo principal da mensagem. Quando reconhecemos sua finalidade comunicativa e o processo social ao qual o texto pertence, a partir de sua estrutura e sua linguagem, identificamos seu registro. O mesmo ocorre com cartas pessoais, receitas médicas, roteiros de cinema e uma infinidade de outros registros, sempre conectados à cultura e às experiências prévias do produtor e do receptor (BIBER; CONRAD, 2009). Diferentemente da noção de “gênero”, cuja identificação parte da análise de expressões específicas e da organização retórica de textos completos (BERBER SARDINHA; VEIRANO PINTO, 2019), os registros podem ser definidos por seu contexto situacional (ou seja, seu propósito comunicativo), por suas características linguísticas e pelo seu aspecto funcional gerado da relação entre ambos, a partir de amostras menores de textos (BIBER; CONRAD, 2009, p. 16).

Vale ressaltar que, aplicada à literatura, a noção de gênero passou a receber maior atenção dos teóricos a partir do século XX, com a popularização do Formalismo Russo. Ao invés do conteúdo, os estudos literários formalistas passam a evidenciar a análise da forma e da linguagem que atuam na construção da noção de “literariedade” dos textos – ou seja, os textos se organizam em uma determinada estrutura, para que sejam reconhecidos pelo leitor como produções de “alto valor”, por meio do evidente contraste entre um discurso literário e um discurso de aspecto mais “cotidiano” (EAGLETON, 1996). Como nosso trabalho se filia à tradição da linguística de *corpus*, e as obras estudadas não têm a pretensão de serem tratadas como produções de “alto valor” (EAGLETON,

---

*between speaker and hearer, and the production circumstances” (Biber, 2009, p. 823, tradução nossa).*

1996), trataremos a categoria *young adult* como um registro textual, partindo da situacionalidade construída pelos leitores e escritores nas últimas décadas, conforme já descrito anteriormente.

## 2. Metodologia

### 2.1. O *young adult corpus*

Para nosso estudo, formamos o *Young Adult Corpus*<sup>6</sup> (doravante *YAC*), constituído por textos dos romances selecionados e das legendas das adaptações cinematográficas de tais romances, que atuam como uma representação dos diálogos encenados. De acordo com Veirano Pinto (2018), a utilização de legendas, ao invés da transcrição das falas cinematográficas, não resulta em diferenças relevantes para os fins de estudos multi-dimensionais de variação linguística, haja vista a natureza lexicogramatical das variáveis utilizadas. No Quadro 1, estão as principais informações sobre os romances inseridos no *YAC*, como título original, título da versão brasileira (quando houver), gênero literário, ano de publicação e nome do(a) autor(a). O acréscimo de tais informações, também chamadas de *metadados* na tradição da linguística de *corpus*, se faz necessário, uma vez que podem ser úteis para a interpretação da variação linguística observada. Vale ressaltar que, para o caso de livros que integram trilogias ou uma série de obras, utilizamos apenas os primeiros volumes de cada trilogia/série, visando a proporcionar maior variedade de autoria em nosso *corpus*. No Quadro 2, agrupamos as informações subjacentes aos filmes presentes no *YAC*, incluindo título original, título da versão brasileira (quando houver), gênero cinematográfico (de acordo com o *site Internet Movie Database*)<sup>7</sup> e data de lançamento.

**Quadro 1:** Obras literárias

Título original	Título em português	Autor	Gênero	Ano de lançamento
<i>Less than zero</i>	Abaixo de zero	<i>Bret Easton Ellis</i>	Drama	1985
<i>Cycle of the werewolf</i>	A hora do lobisomem	<i>Stephen King</i>	Horror	1983
<i>The blue lagoon</i>	A lagoa azul	<i>Henry De Vere Stacpoole</i>	Romance	1908
<i>The Rachel papers</i>	-	<i>Martin Amis</i>	Drama	1973

6 “Um conjunto de dados linguísticos (pertencentes ao uso oral e escrito da língua, ou a ambos), sistematizados segundo determinados critérios, suficientemente extensos em amplitude e profundidade, de maneira que sejam representativos da totalidade do uso linguístico ou de algum de seus âmbitos, dispostos de tal modo que possam ser processados por computador, com a finalidade de propiciar resultados vários e úteis para a descrição e análise (Sanches, 1996, p. 8-9).”

7 <https://www.imdb.com/>. Acessado em setembro de 2019.



<i>The body (novela da coleção Different seasons)</i>	O corpo (da coleção Quatro estações)	<i>Stephen King</i>	Drama	1982
<i>The princess bride</i>	A princesa prometida	<i>William Goldman</i>	Romance	1973
<i>Bright lights, big city</i>	-	<i>Jay McInerney</i>	Drama	1984
<i>Fast times at Ridgemont High</i>	-	<i>Cameron Crowe</i>	Biografia	1981
<i>The chocolate war</i>	-	<i>Robert Cormier</i>	Gótico	1974
<i>The outsiders</i>	Vidas sem rumo	<i>S. E. Hinton</i>	Drama	1967
<i>Matilda</i>	Matilda	<i>Roald Dahl</i>	Ficção	1988
<i>The secret garden</i>	O jardim secreto	<i>Frances Hodgson Burnett</i>	Infantil	1911
<i>The basketball diaries</i>	Diário de um adolescente	<i>Jim Carroll</i>	Biografia	1978
<i>The virgin suicides</i>	As virgens suicidas	<i>Jeffrey Eugenides</i>	Drama	1993
<i>Girl, interrupted</i>	Garota interrompida	<i>Susanna Kays</i>	Biografia	1993
<i>Killing Mr. Griffin</i>	Vamos matar o professor?	<i>Lois Duncan</i>	Suspense	1978
<i>The witches</i>	As bruxas	<i>Road Dahl</i>	Infantil	1983
<i>Trainspotting</i>	Trainspotting	<i>Irvine Welsh</i>	Drama	1993
<i>Fight club</i>	Clube da luta	<i>Chuck Palahniuk</i>	Drama Psicológico	1999
<i>Madame Doubtfire</i>	-	<i>Anne Fine</i>	Infantil	1987
<i>Twilight</i>	Crepúsculo	<i>Stephenie Meyer</i>	Romance	2005
<i>Harry Potter and the sorcerer's stone</i>	Harry Potter e a pedra filosofal	<i>J. K. Rowling</i>	Aventura	1997
<i>The fault in our stars</i>	A culpa é das estrelas	<i>John Green</i>	Romance	2012
<i>Simon vs. the homo sapiens agenda</i>	Simon vs. a agenda homo sapiens	<i>Becky Albertalli</i>	Drama	2015
<i>Me and Earl and the dying girl</i>	Eu, você e a garota que vai morrer	<i>Jesse Andrews</i>	Drama	2012
<i>The perks of being a wallflower</i>	As vantagens de ser invisível	<i>Stephen Chbosky</i>	Drama	1999
<i>Divergent</i>	Divergente	<i>Veronica Roth</i>	Ficção Científica	2011
<i>The lightning thief - Percy Jackson and the Olympians</i>	Percy Jackson e o ladrão de raios	<i>Rick Riordan</i>	Aventura	2005
<i>The hunger games</i>	Jogos vorazes	<i>Suzanne Collins</i>	Aventura	2008
<i>Wonder</i>	Extraordinário	<i>R. J. Palacio</i>	Infantil	2012

Fonte: Elaboração própria

**Quadro 2:** Obras cinematográficas

<b>Título original</b>	<b>Título em português</b>	<b>Gênero</b>	<b>Data de lançamento</b>
<i>Less than zero</i>	Abaixo de zero	Drama	06/11/1987
<i>Silver bullet</i>	Bala de prata	Horror	11/10/1985
<i>The blue lagoon</i>	A lagoa azul	Aventura	20/06/1980
<i>The Rachel papers</i>	Namoros eletrônicos	Drama	12/05/1989
<i>Stand by me</i>	Conta comigo	Aventura	26/11/1986
<i>The princess bride</i>	A princesa prometida	Aventura	25/09/1987
<i>Bright lights, big city</i>	Nova York: uma cidade em delírio	Drama	01/04/1988
<i>Fast times at Ridgemont High</i>	Picardias estudantis	Comédia	13/08/1982
<i>The chocolate war</i>	A guerra do chocolate	Drama	18/11/1988
<i>The outsiders</i>	Vidas sem rumo	Drama	25/03/1983
<i>Matilda</i>	Matilda	Comédia	28/06/1996
<i>The secret garden</i>	O jardim secreto	Drama	13/08/1993
<i>The basketball diaries</i>	Diário de um adolescente	Drama	25/01/1995
<i>The virgin suicides</i>	As virgens suicidas	Drama	19/05/1999
<i>Girl, interrupted</i>	Garota, interrompida	Drama	09/12/1999
<i>Killing Mr. Griffin</i>	-	Drama	07/04/1997
<i>The witches</i>	Convenção das bruxas	Aventura	25/05/1990
<i>Trainspotting</i>	Trainspotting: sem limites	Drama	23/02/1996
<i>Fight club</i>	Clube da luta	Drama	21/09/1999
<i>Mrs. Doubtfire</i>	Uma babá quase perfeita	Comédia	22/11/1993
<i>The twilight saga 1: Twilight</i>	Crepúsculo	Drama	17/11/2008
<i>Harry Potter and the sorcerer's stone</i>	Harry Potter e a pedra filosofal	Aventura	04/11/2001
<i>The fault in our stars</i>	A culpa é das estrelas	Drama	02/06/2014
<i>Love, Simon</i>	Com amor, Simon	Comédia	16/03/2018
<i>Me and Earl and the dying girl</i>	Eu, você e a garota que vai morrer	Comédia	12/06/2012
<i>The perks of being a wallflower</i>	As vantagens de ser invisível	Drama	10/09/2012
<i>Divergent</i>	Divergente	Aventura	18/03/2014
<i>Percy Jackson &amp; the Olympians: The lightning thief</i>	Percy Jackson e o ladrão de raios	Aventura	10/02/2010
<i>Hunger games</i>	Jogos vorazes	Aventura	12/03/2012
<i>Wonder</i>	Extraordinário	Drama	14/11/2017

Fonte: Elaboração própria

## 2.2. A análise multi-dimensional

Originalmente, a análise multi-dimensional, proposta por Douglas Biber (1988), busca analisar e comparar os traços linguísticos de textos escritos e orais, identificando padrões de variação em

diferentes registros de uma língua (BERBER SARDINHA; VEIRANO PINTO, 2019, p.1). Ainda que inconscientemente, tais variações ocorrem constantemente na comunicação humana, já que o contexto situacional do texto produzido interfere diretamente em nossas escolhas linguísticas, nas quais definimos o léxico, a morfologia, a pronúncia e muitos outros aspectos da linguagem utilizados para a comunicação. Essas escolhas ocorrem de forma sistemática, tanto na fala quanto na escrita (BIBER; CONRAD, 2009, p. 4).

Desse modo, é possível identificar as variações entre os registros dos diferentes textos selecionados para o *corpus*, por meio de padrões de coocorrência sistemáticos estabelecidos pelas relações de correlação entre os traços linguísticos. A partir dessas variações nos padrões de coocorrência, comparamos os registros aos quais estes textos pertencem “no espaço linguístico definido por tais padrões”<sup>8</sup> (BIBER, 2009, p. 824) – conhecidos por fatores, antes de sua interpretação comunicativa funcional, e por dimensão de variação, depois de tal interpretação.

As análises multi-dimensionais podem ser de dois tipos básicos: (1) completa, na qual as dimensões de variação são identificadas a partir do cálculo estatístico conhecido por análise fatorial, para um ou vários registros analisados; e (2) aditiva, por meio de uma classificação multi-dimensional (BIBER, 2009, p. 844) que descreve a variação de *corpora* a partir de dimensões já identificadas anteriormente. No presente estudo utilizamos a análise aditiva, partindo da identificação do posicionamento dos dois registros do *corpus* nas cinco dimensões de variação do inglês (BIBER, 1988), que apresentaremos em breve, para identificarmos as alterações comunicativas funcionais, derivadas dos conjuntos de traços linguísticos descritos no Quadro 4, que os textos sofrem ao serem adaptados para o cinema.

Para isso, após coleta do *YAC*, formado por arquivos de texto sem formatação (extensão de arquivo *.txt*), foi realizada uma limpeza semi-automática de cada um desses textos. Essa limpeza é necessária para excluir as informações adicionais ao texto ficcional em si, como numeração de páginas, títulos, agradecimentos e dedicatórias, no caso dos romances, e numerações que indicam a minutagem das falas, ou seja, o momento exato de início e término de cada uma das frases dos diálogos, no caso das legendas dos filmes.

Em seguida, o processo automático de etiquetagem foi responsável por adicionar, a cada palavra de cada um dos textos, códigos específicos que indicam sua categoria semântica ou classe gramatical (BERBER SARDINHA, 2004). Tendo em vista que as pesquisas baseadas em *corpora* manipulam uma grande quantidade de textos, *softwares* específicos foram desenvolvidos e programados para a realização e automatização de tal tarefa, como o *Biber Tagger*, utilizado na presente pesquisa. Após a aplicação automática das etiquetas, realizamos uma verificação manual, retificando eventuais erros do processo de etiquetagem.

8 “... compare registers in the linguistic space defined by those co-occurrence patterns.” (Tradução nossa)

A contagem das etiquetas também é realizada por uma ferramenta computacional, o *Biber TagCount*, que nos informa a frequência normalizada, à taxa de uma ocorrência a cada 1.000 palavras, de cada uma das variáveis lexicogramaticais presentes nos textos. Os valores normalizados são submetidos à uma padronização – que dimensiona essas frequências normalizadas como unidades de desvio padrão de +1 ou -1 – para que o viés relativo à maior ou menor frequência de uma variável na língua seja eliminado (SARDINHA *et al.*, 2019, p.175-176). Vale ressaltar que, ao gerar os resultados da contagem de etiquetas, o *Biber TagCount* já realiza os processos de normalização e padronização automaticamente, bem como fornece os escores dos textos em cada uma das cinco dimensões do inglês<sup>9</sup>. Após a revisão de seu trabalho seminal (BIBER, 1988), em 1991, o número de dimensões da língua inglesa foi reduzido de seis para cinco (vide Quadro 3).

**Quadro 3:** Dimensões do inglês

Dimensão	Biber 1988	Tradução	Biber 2009	Tradução
1	<i>Involved versus informational production</i>	Produção interacional versus informacional	<i>Involved versus informational production</i>	Produção interacional versus informacional
2	<i>Narrative versus non-narrative concerns</i>	Propósitos narrativos versus não-narrativos	<i>Narrative versus non-narrative discourse</i>	Discurso narrativo versus não-narrativo
3	<i>Explicit versus situation dependent reference</i>	Referência explícita versus dependente de situação	<i>Situation-dependent versus elaborated reference</i>	Referência dependente de situação versus elaborada
4	<i>Overt expression of persuasion</i>	Persuasão explícita	<i>Overt expression of argumentation</i>	Argumentação explícita
5	<i>Abstract versus non-abstract information</i>	Informação abstrata versus não-abstrata	<i>Abstract versus non-abstract style</i>	Estilo abstrato versus não-abstrato

Fonte: Adaptado de Veirano Pinto (2013, p. 178-179)

Os polos das dimensões de variação, que representam os parâmetros funcionais de variação de um determinado *corpus*, se estabelecem com base na natureza das correlações entre as variáveis. Correlações complementares indicam que, quando um grupo de variáveis ocorre com muita frequência, o grupo de variáveis que se correlaciona negativamente com ele praticamente não ocorre. Por exemplo, o polo positivo da Dimensão 1, Produção Interacional, “é repleto de variáveis lexicogramaticais que indicam interação [...] como, por exemplo, pronomes pessoais de primeira e

<sup>9</sup> Mais detalhes acerca dos procedimentos estatísticos utilizados nesta análise podem ser obtidos em Berber Sardinha *et al.* (2019).

segunda pessoa, amplificadores, pronomes relativos, etc.” (VEIRANO PINTO, 2013, p. 179). Já o polo caracterizado pelas variáveis de correlação negativa dessa mesma dimensão, Produção informacional, apresenta variáveis “que sinalizam densidade de informação como, por exemplo, substantivos, razão item-ocorrência, adjetivo em posição atributiva” (VEIRANO PINTO, 2013, p. 179). Sendo assim, um escore<sup>10</sup> negativo atribuído a um determinado texto representa uma frequência maior das variáveis linguísticas que populam o polo negativo de determinada dimensão e uma frequência menor das variáveis linguísticas presentes em seu polo positivo.

O Quadro 4 traz as variáveis linguísticas que compõem cada uma das dimensões do inglês (BIBER, 1988), apresentadas no Quadro 3, bem como os pesos dessas variáveis em cada uma dessas dimensões. As variáveis representadas entre parênteses ocorreram com maior peso em outra(s) dimensão(ões). Na dimensão na qual a variável ocorreu com um peso maior, ela será utilizada no cálculo dos escores dos textos e na interpretação comunicativa funcional do fator. Na(s) dimensão(ões) em que a variável ocorre entre parênteses, ela será utilizada apenas na interpretação comunicativa funcional do fator<sup>11</sup>. Na coluna à direita, a presença do símbolo ✓ informa que a variável foi utilizada no cálculo do escore dos textos no fator. A ausência do símbolo informa que ela foi utilizada apenas na interpretação comunicativa funcional do fator.

**Quadro 4:** Traços linguísticos das cinco dimensões de variação do inglês

Dimensão		Peso	Etiqueta	Escore
<b>Dimensão 1</b>				
<b>Polo positivo</b>				
Private verbs	Verbo mental	0,96	prv_vb	✓
THAT deletion	Apagamento de THAT	0,91	that_del	✓
Contractions	Contração	0,9	contrac	✓
Second person pronouns	Pronome de segunda pessoa	0,86	pro2	✓
Present tense verbs	Verbo no tempo presente	0,86	pres	✓
DO as pro-verb	Verbo DO	0,82	pro_do	✓
Analytic negation	Negação analítica	0,78	not	✓
Demonstrative pronouns	Pronome demonstrativo	0,76	pdem	✓
General emphatics	Enfatizador	0,74	gen_emph	✓
First person pronouns	Pronome de primeira pessoa	0,74	pro1	✓
BE as main verb	Verbo to be	0,71	be_state	✓

10 Os escores dos textos são “pontuações” calculadas pela ferramenta *Biber TagCount* a partir da maior/menor frequência das variáveis de uma determinada dimensão em cada texto. Tomemos a Dimensão 1 como exemplo: textos que têm muitas variáveis do polo Interacional (positivo) atingem um escore positivo alto; textos que não têm muitas variáveis de quaisquer um dos polos têm escore próximo a zero; e textos que têm muitas variáveis do polo Informacional (negativo) atingem um escore negativo alto.

11 Fatores são os espaços linguísticos formados pelos padrões de coocorrência identificados por meio do procedimento estatístico conhecido por análise fatorial. As dimensões de variação se estabelecem quando tais fatores são interpretados comunicativa e funcionalmente.

Pronoun IT	Pronome IT	0,71	it	✓
Discourse particles	Partícula discursiva	0,66	prtcle	✓
Causative subordination	Subordinação causativa	0,66	sub_cos	✓
Indefinite pronouns	Pronome indefinido	0,62	pany	✓
General hedges	Atenuador	0,58	gen_hdg	✓
Amplifiers	Advérbio / qualificador – amplificador	0,56	amplifr	✓
Sentence relatives	Pronome relativo	0,55	all_rel	✓
WH questions	Pergunta WH	0,52	wh_ques	✓
Possibility modals	Verbo modal de possibilidade	0,5	pos_mod	✓
Non-phrasal coordination	Coordenação não-frasal	0,48	o_and	✓
WH clauses	Oração WH	0,47	wh_cl	✓
Final prepositions	Preposição final	0,43	fnlprep	✓
(Adverbs	Advérbios	0,42)	advs	
(Conditional subordination	Subordinação condicional	0,32)	sub_cnd	
<b>Polo negativo</b>				
Attributive adjectives	Adjetivo em posição atributiva	-0,47	adj_attr	✓
Prepositions	Preposição	-0,54	prep	✓
Type-token ratio	Razão Forma-Ocorrência	-0,54	ttr	
Word length	Tamanho de palavra	-0,58	wrlength	✓
Nouns	Substantivo	-0,8	n	✓
(Present participial WHIZ deletions	Oração adjetiva reduzida de gerúndio	-0,32)	whiz_vbg	
(Past participial WHIZ deletions	Oração adjetiva reduzida de particípio	-0,38)	whiz_vbn	
(Agentless passives	Voz passiva sem agente	-0,39)	agls_psv	
(Place adverbials	Advérbio de lugar	-0,42)	pl_adv	
<b>Dimensão 2</b>				
<b>Polo positivo</b>				
Past tense verbs	Verbo no tempo passado	0,9	pasttse	✓
Third-person pronouns	Pronome de terceira pessoa	0,73	pro3	✓
Perfect aspect verbs	Verbo no aspecto perfeito	0,48	perfects	✓
Public verbs	Verbo <i>dicendi</i>	0,43	pub_vb	✓
Synthetic negation	Negação sintética	0,4	xnot	✓
Present participial clauses	Oração reduzida de gerúndio	0,39		✓
<b>Polo negativo</b>				
(Word length	Tamanho de palavra	-0,31)	wrlength	
(Past participial WHIZ deletions	Oração adjetiva reduzida de particípio	-0,34)	whiz_vbn	
(Attributive adjectives	Adjetivo em posição atributiva	-0,41)	adj_attr	
(Present tense verbs	Verbos no tempo presente	-0,47)	pres	

<b>Dimensão 3</b>					
<b>Polo positivo</b>					
WH relative clauses on object position	Oração WH em posição de objeto	0,63	rel_obj	✓	
Pied piping constructions	Oração WH com preposição inicial	0,61	rel_pipe	✓	
WH relative clauses on subject positions	Oração WH em posição de sujeito	0,45	rel_sub	✓	
Nominalizations	Nominalização	0,36	n_nom	✓	
Phrasal coordination	Coordenação frasal	0,36	p_and	✓	
<b>Polo negativo</b>					
Time adverbials	Advérbio de tempo	-0,46	tm_adv	✓	
Place adverbials	Advérbio de lugar	-0,49	pl_adv	✓	
Adverbs	Advérbios	-0,6	advs	✓	
<b>Dimensão 4</b>					
<b>Polo positivo (único)</b>					
Infinitives	Verbo no infinitivo	0,76	inf		
Prediction modals	Verbo modal de antecipação	0,54	prd_mod	✓	
Suasive verbs	Verbo suasivo	0,49	sua_vb	✓	
Conditional subordination	Conjunção subordinativa – condicional	0,47	sub_cnd	✓	
Necessity modals	Verbo modal de necessidade	0,46	nec_mod	✓	
Split auxiliaries	Advérbio encaixado no auxiliar	0,44	spl_aux	✓	
(Possibility modals)	Verbo modal de possibilidade	0,37	pos_mod		
<b>Dimensão 5</b>					
<b>Polo positivo</b>					
Conjuncts	Conjuntivos	0,48	conjuncts	✓	
Agentless passives	Voz passiva sem agente	0,43	agls_psv	✓	
Past participial clauses	Orações adjetivas reduzidas de participio	0,42	whiz_vbn	✓	
BY-passives	Voz passiva com preposição BY	0,41	by_pasv	✓	
Past participial WHIZ deletions	Modificador pós-nominal passivo	0,4	whiz_vbn	✓	
Other adverbial subordinators	Outros subordinativos	0,39	sub_othr	✓	
(Predicative adjectives)	Adjetivo em posição predicativa	0,31	pred_adj		
<b>Polo negativo</b>					
(Type-token ratio)	Razão Forma-Ocorrência	-0,31	ttr		

Fonte: Adaptado de Biber (1988, p. 89-90)

### 2.3. Análise

Nossa análise foi feita a partir da distribuição dos registros romance *young adult* e filme *young adult* ao longo das escalas das cinco dimensões do inglês (BIBER, 1988), com o intuito de derivarmos o perfil multi-dimensional de ambos. Cada uma dessas escalas é definida por parâmetros comunicativos funcionais — como, por exemplo, Produção interacional (Dim. 1), Discurso narrativo (Dim. 2) —

derivados dos conjuntos de características linguísticas explicitadas no Quadro 4 e utilizados como critérios de análise para apontar semelhanças e diferenças comunicativas funcionais entre os registros de nosso estudo. Ao longo desse processo, fizemos a comparação dos perfis de ambos registros em cada dimensão, objetivando a identificação das adaptações linguísticas feitas das páginas às telas para cada um dos parâmetros funcionais de variação da língua inglesa. Para tanto, primeiramente calculamos a média aritmética dos escores individuais de textos pertencentes aos registros romance *young adult* e filme *young adult*. Tal cálculo resultou nos escores médios desses registros em cada uma das dimensões de variação da língua inglesa (vide Tabela 1), que nos permitiram distribuí-los ao longo das escalas. Vale ressaltar que os itens terminados em “\_romance” indicam os dados relacionados ao registro romance *young adult*, da mesma forma que os itens terminados em “\_filme”, se referem ao registro filme *young adult*. Os cálculos demonstrados na Tabela 1 foram feitos com o auxílio da suíte estatística SPSS 20.0.

**Tabela 1:** Escores médios dos registros romance *young adult* e filme *young adult* nas cinco dimensões do inglês

Dimensões	Número de arquivos	Escore mínimo	Escore máximo	Média	Desvio padrão
Dim1_romance	30	-3,89	24,62	10,29	7,43
Dim1_filme	30	20,57	63,71	39,05	8,01
Dim2_romance	30	-1,14	7,31	2,43	2,11
Dim2_filme	30	-3,17	,52	-1,10	,81
Dim3_romance	30	-5,74	-,65	-3,15	1,32
Dim3_filme	30	-6,92	-2,65	-4,68	1,21
Dim4_romance	30	-4,64	1,72	-1,25	1,59
Dim4_filme	30	-1,57	4,64	1,43	1,43
Dim5_romance	30	-1,03	2,42	1,21	,95
Dim5_filme	30	-1,45	5,43	1,19	1,64

Fonte: Elaboração própria

Em seguida, objetivando verificar se os parâmetros funcionais estabelecidos pelas cinco dimensões do inglês — utilizados como critérios de análise para estabelecer as diferenças e semelhanças linguísticas entre os registros romance *young adult* e filme *young adult* — são adequados para medir a variação linguística existente entre os registros dos *corpora* utilizados na pesquisa, fizemos a análise de variância ANOVA. Nesta análise, o valor de  $R^2$  indica o percentual de variância que cada dimensão consegue medir. O valor de F e de p verificam se há diferenças estatisticamente diferentes entre as médias dos registros do estudo em cada uma das dimensões. Os resultados da análise de variância se encontram na Tabela 2.



**Tabela 2:** Análise de ANOVA dos registros dos *corpora*

Dimensões	F	p	R <sup>2</sup>
Dimensão 1	121,87	,000	83,4
Dimensão 2	51,25	,000	67,7
Dimensão 3	49,92	,000	67,1
Dimensão 4	8,47	,000	23,8
Dimensão 5	15,68	,000	38,0

Fonte: Elaboração própria

Como podemos observar na Tabela 2, todos os parâmetros funcionais estabelecidos pelas dimensões do inglês são adequados para mensurar a variação existente entre os registros dos *corpora* utilizados. Para mensurar a significância das diferenças entre os dois registros que são o foco do estudo, romance *young adult* e filme *young adult*, fizemos também as ANOVAs destes dois registros em cada uma das cinco dimensões de variação (Tabela 3).

**Tabela 3:** Análise de ANOVA dos registros romance *young adult* e filme *young adult*

Dimensões	F	p	R <sup>2</sup>
Dimensão 1	207,48	,000	77,8
Dimensão 2	73,60	,000	55,2
Dimensão 3	20,66	,000	25,0
Dimensão 4	96,44	,000	43,1
Dimensão 5	,05	NS	-,016

Fonte: Elaboração própria

Como era de se esperar, a Dimensão 1, que captura as diferenças entre registros escritos e orais, é a que melhor distingue a variação entre romance *young adult* e filme *young adult*. Os únicos parâmetros que não são adequados para distinguir a variação entre esses dois registros são aqueles da Dimensão 5. Eles indicam que ambos registros operam discretamente no campo positivo (+ abstrato), mas são indistinguíveis no que diz respeito aos parâmetros funcionais da Dimensão 5, Estilo abstrato vs. estilo não abstrato, isto é, não há diferenças lexicogramaticais significativas em termos de uso da voz passiva, conjuntivos, subordinativos, adjetivos em posição predicativa e orações reduzidas de participio entre a linguagem dos romances e aquela dos filmes *young adult*.

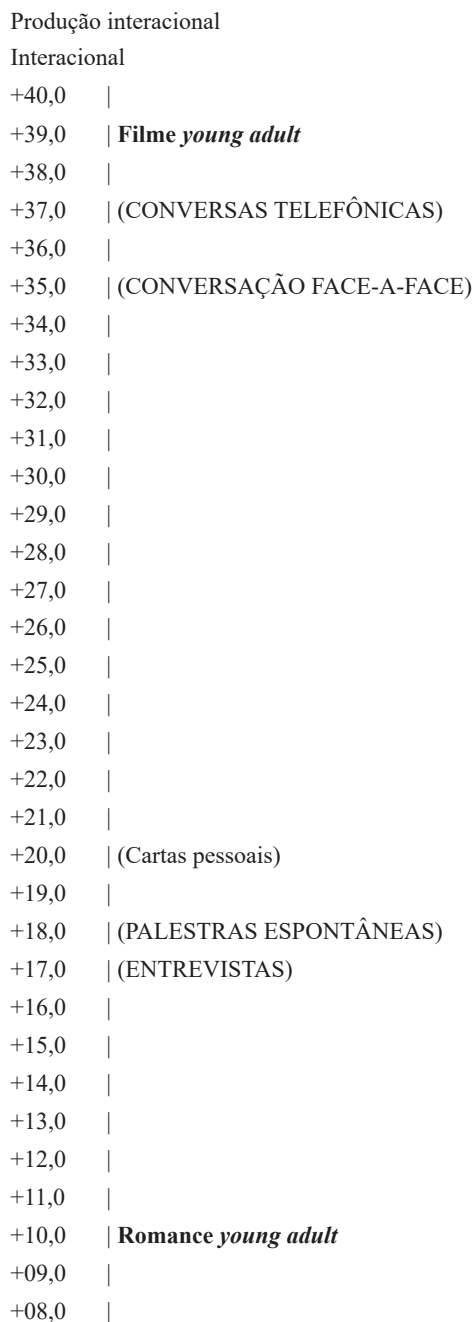
### 3. Resultados: das páginas às telas

Na presente seção analisaremos, por meio dos escores médios obtidos para ambos registros estudados (Tabela 1), as alterações linguísticas que os romances *young adult* sofrem ao levarem suas narrativas para o cinema, onde passam a pertencer ao registro filme *young adult*. Como mencionado

acima, utilizaremos a distribuição dos registros identificados por Biber (1988) nas escalas das cinco dimensões de variação<sup>12</sup>, com especial atenção à comparação entre as posições nelas ocupadas pelos dois registros que compõem o *YAC* (em negrito nas escalas das dimensões).

### 3.1. Dimensão 1

**Figura 1:** Os registros romance *young adult* e filme *young adult* na Dimensão 1 ‘Produção interacional versus informacional’



<sup>12</sup> Nessas escalas, os registros entre parênteses são do estudo de Biber (1988), sendo que, dentre esses registros, aqueles marcados em caixa alta são registros falados e os marcados em caixa baixa são registros escritos.

+07,0	
+06,0	
+05,0	
+04,0	(Ficção romântica)
+03,0	
+02,0	(PALESTRAS PREPARADAS)
+01,0	
00,0	(Ficção de aventura) / (Ficção de mistério)
-01,0	(Ficção geral)
-02,0	
-03,0	
-04,0	(RÁDIO E TV) / (Cartas profissionais)
-05,0	
-06,0	(Ficção científica)
-07,0	(Religião)
-08,0	(Humor)
-09,0	(Cultura popular)
-10,0	(Passatempos) / (Editoriais jornalísticos)
-11,0	
-12,0	(Biografias)
-13,0	
-14,0	(Resenhas jornalísticas)
-15,0	(Prosa acadêmica) / (Reportagem jornalística)
-16,0	
-17,0	
-18,0	(Documentos oficiais)
-19,0	
Informacional	

Fonte: Adaptado de Biber (1988)

As variáveis linguísticas presentes na Dimensão 1 (Produção interacional *versus* informacional) capturam as principais diferenças linguísticas existentes entre o discurso oral e o escrito (vide Quadro 4). Nesta dimensão, tanto as obras cinematográficas (escore médio 39,05) quanto os romances (escore médio 10,29) se encontram no polo interativo. No entanto, o registro romance *young adult* se distancia dos registros literários considerados no trabalho seminal de Biber (1988), como por exemplo, ficção romântica (de escore médio 4,3), ficção de aventura (escore médio -0,0), ficção científica (escore médio -6,1), ficção de mistério (escore médio -0,2) e ficção geral (escore médio -0,8), mostrando ter uma linguagem mais interacional do que a tradicionalmente esperada em romances escritos. Tal característica é reforçada por seu posicionamento na escala, logo após diversos registros marcadamente orais e interativos em língua inglesa, especificamente, entrevistas (escore médio 17,1), palestras espontâneas (escore médio 18,2), conversação face-a-face (escore médio 35,3) e conversas telefônicas (escore médio 37,2). É interessante notar que o registro filme *young adult*, por sua vez, é

ainda mais interativo que todos esses registros orais na língua inglesa, atingindo um escore médio de 39,05. Uma possível explicação para esse resultado parece ser a necessidade de comunicar o contexto ficcional nas telas do modo mais direto possível, em por volta de duas horas de filme, por meio de diálogos e atos de fala que auxiliem o desenvolvimento da narrativa (McBRIDE, 2012).

A diferença de escores médios entre os romances *young adult* e filmes *young adult* pode ser explicada não apenas por sua natureza oral, como também por algumas das funções dos diálogos no cinema (KOZLOFF, 2000, p. 33-34). Dentre elas, a ancoragem do universo ficcional e dos personagens, comunicação da causalidade da narrativa, atuação dos eventos narrativos, aderência a um código de realismo e oportunidade para turnos de fala entre as estrelas dos filmes. Desse modo, narrações de opiniões, pensamentos e atitudes dos personagens nos romances, são incorporados às falas dos filmes, justificando a alta frequência de variáveis como pronomes de primeira pessoa, verbos no presente, contrações, pronome *it*, perguntas com pronomes WH-, entre outros, no registro filme *young adult*, em comparação ao registro romance *young adult*. Este último, sendo um registro escrito, pode utilizar diferentes traços linguísticos para esses mesmos fins, por meio de estruturas estritamente narrativas construídas com uma maior frequência de preposições, adjetivos em posição atributiva e substantivos.

Para ilustrar tais achados, utilizaremos trechos da obra “*A Culpa é das Estrelas*”, originalmente um romance de John Green (2012) (Exemplo 1), adaptado para o cinema em 2014, com direção de Josh Boone (Exemplo 2). A obra retrata a história de Hazel Grace, adolescente diagnosticada com câncer de tireoide, e seu primeiro relacionamento amoroso. Nos trechos selecionados (Exemplos 1 e 2), Hazel expressa sua opinião sobre a forma como o câncer é exposto em folhetos informativos ou *sites* da Internet.

No Exemplo 1, retirado do romance, a protagonista (Hazel) não cita ou interage com outros personagens. Sua opinião é dada em um trecho onde se observa a presença reduzida de pronomes de segunda pessoa (*you*), verbos no presente simples (*read, list*), verbo *to be* como verbo principal (*is*), coordenação não frasal (*but*), negação analítica (*not*) e uma maior frequência de variáveis do polo informacional da dimensão, como substantivos (*cancer, booklet, website, depression, effects, effect*), preposições (*of, among, in*) e adjetivos atributivos (*side*), o que explica um menor escore médio do registro romance *young adult* na dimensão.

Já no Exemplo 2, retirado do filme homônimo, tal discussão é representada por um diálogo que leva à frequência maior de algumas das variáveis da Dimensão 1, ao ancorar o universo ficcional e a

personagem (a imagem nos mostra que Hazel está doente, mas o diálogo nos diz exatamente a doença que ela tem), comunicar a causalidade da narrativa (o porquê de Hazel estar deprimida), atuar nos eventos narrativos e proporcionar a oportunidade de turnos entre as estrelas (cf. KOZLOFF, 2000, p. 33-63). Tais variáveis são: contrações (*'s*, *'m*), pronomes de primeira e segunda pessoa (*I*, *she*), pronome *it*, verbos no presente simples (*list*), verbo *to be* como verbo principal (*am*, *is*) e negação analítica (*not*).

(1) “*Whenever you read a cancer booklet or website or whatever, they always list depression among the side effects of cancer. But, in fact, depression is not a side effect of cancer. Depression is a side effect of dying.*”

(*The fault in our stars*; GREEN, 2012)

(2) “*I am not depressed, Mom.*”

“*She’s reading the same book over and over. She’s depressed.*”

“*I’m not depressed!*”

“*The booklets and the websites always list depression as a side effect of cancer.*” “*Depression’s not a side effect of cancer. It’s a side effect of dying.*”

(*The fault in our stars*, 2014)

### 3.2. Dimensão 2

Figura 2: Os registros romance *young adult* e filme *young adult* na Dimensão 2

‘Discurso narrativo *versus* não-narrativo’

Discurso narrativo

+08,0

|

+07,0

| (Ficção romântica)

|

+06,0

| (Ficção geral) / (Ficção mistério) / (Ficção científica)

| (Ficção de aventura)

+05,0

|

|

+04,0

|

|

+03,0

|

| **Romance *young adult***

+02,0

| (Biografia)

|

+01,0

| (Humor) / (PALESTRAS PREPARADAS) / (PALESTRAS ESPONTÂNEAS)

|

00,0

| (Cartas pessoais) / (Cultura popular) / (Reportagem jornalística)

-01,0	(CONVERSAÇÃO FACE-A-FACE) / (ENTREVISTA) / (Editoriais jornalísticos) / (Religião) / <b>Filme <i>young adult</i></b>
-02,0	(Resenhas jornalísticas) / (Cartas profissionais) / (CONVERSAS TELEFÔNICAS)
-03,0	(Prosa acadêmica) / (RÁDIO E TV) / (Passatempos) / (Documentos oficiais)
-04,0	
-05,0	

Discurso não-narrativo

Fonte: Adaptado de Biber (1988)

A Dimensão 2 captura o grau de narratividade dos textos por meio de variáveis linguísticas, como verbos nos tempos passado e perfeito, pronomes de terceira pessoa do singular, verbos *dicendi* etc. (vide Quadro 4). Na Figura 2, podemos observar que o registro romance *young adult* (score médio 2,43) apresenta menos marcas de narratividade que os outros registros ficcionais, todos mais próximos do polo narrativo na dimensão, mas parece ter muitas características em comum com biografias (score médio 2,1), sugerindo uma narrativa de caráter mais fatural, isto é, um pouco mais centrada no tempo presente. Tal fato coloca o registro romance *young adult*, mais uma vez, bastante próximo de registros orais, como palestras preparadas (score médio 0,7) e espontâneas (score médio 1,3), apontando que, no romance *young adult*, grande parte da progressão narrativa ocorre por meio da interação realizada, principalmente, pelos diálogos entre os personagens. No entanto, seu score médio (2,43) nesta dimensão é maior do que o score atribuído aos filmes *young adult* (-1,0), já que, no cinema, recursos extralinguísticos são também utilizados para fins narrativos, como a trilha sonora, as imagens, a movimentação de câmeras, as interpretações dos atores etc. Além disso, na maioria dos casos, os filmes retratam situações ocorridas no tempo presente da narrativa, diferentemente de grande parte dos romances, que tendem a apresentar uma maior mescla no uso de verbos nos tempos presente e passado. Conseqüentemente, a utilização de verbos com tempo passado e aspecto perfeito, na Dimensão 2 (Quadro 4), é menor em obras cinematográficas (cf. VEIRANO PINTO, 2013), como ocorre com o registro filme *young adult*. O Exemplo 3, extraído da obra *As Bruxas* (DAHL, 1983), ilustra esse resultado.

(3) “*I ran, oh how I ran! The sheer terror of it all put wings on my feet! I flew around the outside of the great Ballroom and not one of them had a chance of catching me.*”

(*As Bruxas*; DAHL, 1983)

O trecho do Exemplo 3 traz uma das diversas passagens da obra em que o protagonista foge das bruxas que o aterrorizam, narrada em primeira pessoa. É possível notar que as ações se realizam por meio de verbos no tempo passado (*ran, put, flew, had*). No caso da adaptação cinematográfica (*Convenção das Bruxas*, 1990) desse trecho, não há diálogo, apenas a articulação entre imagem, som e trilha sonora, dispensando a necessidade de utilização de linguagem verbal para tal fim (vide Figura 3). A utilização desses recursos cinematográficos possivelmente contribui para a tendência a prescindir da linguagem verbal narrativa, nas obras cinematográficas em geral (cf VEIRANO PINTO, 2013, p. 253).

**Figura 3:** Representação da cena do Exemplo 3



Fonte: *The witches*. Direção de Nicolas Roeg. Reino Unido: Warner Bros. Entertainment, 1990. 91 min.

### 3.3. Dimensão 3

**Figura 4:** Os registros romance *young adult* e filme *young adult* na Dimensão 3  
'Referência elaborada *versus* dependente de contexto'

Referência elaborada

+08,0 |

|

+07,0 | (Documentos oficiais)

| (Cartas profissionais)

+06,0 |

|

+05,0 |

|

+04,0	(Prosa acadêmica) / (Resenhas jornalísticas) / (Religião)
+03,0	
+02,0	(Biografias) / (Cultura popular) / (Editoriais jornalísticos)
+01,0	(PALESTRAS ESPONTÂNEAS)
00,0	(PASSATEMPOS) / (ENTREVISTAS) / (PALESTRAS PREPARADAS) /
	(Reportagem jornalística)
-01,0	(Humor) / (Ficção científica)
-02,0	
-03,0	(Ficção geral) / <b>Romance young adult</b>
-04,0	(Ficção de aventura) / (CONVERSAÇÃO FACE-A-FACE) / (Ficção de mistério) /
	(Cartas pessoais) / (Ficção de romance) / <b>Filme young adult</b>
	<b>Filme Young adult</b>
-05,0	(CONVERSAS TELEFÔNICAS)
-06,0	
-07,0	
-08,0	
-09,0	(RÁDIO E TV)
-10,0	
	Dependente de contexto

Fonte: Adaptado de Biber (1988)

A Dimensão 3, proposta por Biber (1988), é formada por variáveis linguísticas que caracterizam a natureza das referências em um texto, podendo ocorrer de forma elaborada (por exemplo, por meio de orações relativas, nominalizações e coordenação frasal), no polo positivo da dimensão, e dependente de contexto (por meio o uso de advérbios), no polo negativo. O escore médio -3,15 indica que o



registro romance *young adult* utiliza mais referências dependentes de contexto do que elaboradas — da mesma forma que quase todos os demais registros de ficção (ficção geral, escore médio -3,1; ficção de aventura, escore médio -3,8; mistério, escore médio -3,6; cf. BIBER, 1988, p. 123-124), à exceção do registro ficção-científica (escore médio -1,4) que, assim como o registro humor (escore médio -0,8), praticamente não apresenta marcas de referências dependentes de contexto ou elaboradas, construindo-se basicamente por meio de características lexicogramaticais narrativas (Dimensão 2).

Portanto, o que se verifica até o presente momento é a construção do registro romance *young adult* por meio de um discurso interativo (Dimensão 1), dependente de contexto (Dimensão 3) e com menos marcas de narratividade (Dimensão 2) do que os outros registros literários considerados por Biber (1988). No que tange ao registro filme *young adult*, em comparação com os romances *young adult*, os resultados apontam para um discurso bem mais interativo (Dimensão 1) com narrativas mais ancoradas no tempo presente (Dimensão 2) e mais referências dependentes de contexto.

A dependência de contexto verificada em menor grau nos romances *young adult* (escore médio -3,15) e, em maior grau, nos filmes *young adult* (escore médio -4,68), ocorre por causa da frequência maior no uso de advérbios em geral, mas principalmente de advérbios de tempo e lugar. Esse uso marcado de advérbios nas obras ficcionais ocorre de forma intrínseca a um contexto ficcional, que é construído pelos autores e acompanhado pelos leitores em todo o decorrer da narrativa, dispensando a necessidade de referências mais complexas e elaboradas. Além disso, nos filmes, os advérbios são necessários para (1) situar o leitor nas ambientações temporais e locais propostas (especificando, por exemplo, um local mostrado na tela ou tempo de uma determinada ação), compensando assim a ausência de recursos visuais para este mesmo fim (KOZLOFF, 2000, p. 34-37), ou (2) controlar a avaliação e as emoções dos espectadores, ora direcionando seu olhar para uma ação em particular, ora intensificando suas emoções (KOZLOFF, 2000, p. 49-51).

Na literatura e também no cinema, o contexto ficcional idealizado por seus criadores recebe o nome de “diegese”, ou seja, o “universo” ficcional da narrativa (*tradução nossa*; KOZLOFF, 2000, p. 34). Na diegese cinematográfica, a linguagem verbal interage com a imagem e o som, dispensando ainda mais as referências elaboradas e, conseqüentemente, apresentando um maior uso de advérbios do que na diegese escrita. Os exemplos 4 e 5 ilustram o uso de advérbios na obra literária *Crepúsculo* (MEYER, 2005) e sua adaptação cinematográfica (*Crepúsculo*, 2008) em uma cena na qual a personagem Bella ganha um carro de seu pai.

Como é possível observar em ambos exemplos, os advérbios exercem sua função nas referências de forma intrínseca ao contexto ficcional, tanto nos romances quanto nos filmes. No trecho do romance (Exemplo 4), há advérbios de tempo (*never, now, tomorrow*), de lugar (*there*), de precisão (*just*), de intensidade (*much, less*) e de alternativa (*either*). No diálogo do filme, análogo a este trecho no romance, observamos o advérbio de tempo *just*, de lugar *here*, de intensidade *totally*, de movimento

on e de direcionamento *down*. Dessa forma, torna-se compreensível o baixo número de referências elaboradas (em negrito), tanto no trecho essencialmente descritivo (Exemplo 4) quanto na expressão das opiniões e pensamentos da personagem Bella acerca do presente que ganhou, por meio de um diálogo (Exemplo 5). Vale notar também que o diálogo do Exemplo 5 enriqueceu a narrativa fílmica, ao proporcionar a atuação dos eventos narrativos, a aderência a um código de realismo (por exemplo, a personagem Bella diz: “*Sorry!*” ao acidentalmente esbarrar no personagem Jake, presente na cena) e a oportunidade de turnos entre as estrelas (cf. KOZLOFF, 2000, p. 33-63).

- (4) *There, parked on the street in front of the house **that never** changed, was my new — well, new to me — truck. It was a faded red color, with big, rounded fenders and a bulbous cab. To my intense surprise, I loved it. I didn’t know if it would run, **but** I could see myself in it. Plus, it was one of those solid iron affairs **that never** gets damaged — the kind you see at the scene of an accident, paint unscratched, surrounded by the pieces of the foreign car it had destroyed.*

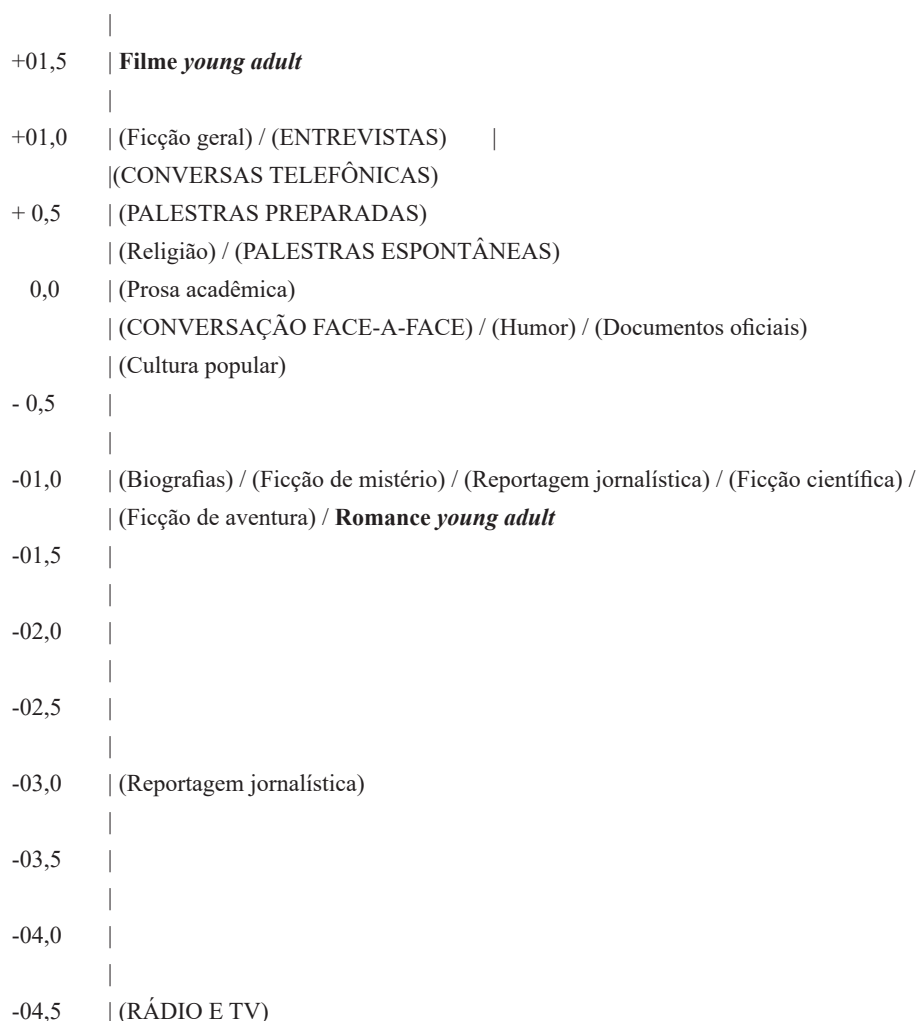
*“Wow, Dad, I love it! Thanks!” Now my horrific day tomorrow would be just that much less dreadful. I wouldn’t be faced with the choice of either walking two miles in the rain to school or accepting a ride in the Chief’s cruiser.*  
(Crepúsculo; MEYER, 2005)

- (5) “So, what do you think?”  
 “Of what?”  
 “Your homecoming present.”  
 “This?”  
 “Just bought it off Billy here.”  
 “Yep.”  
 “I totally rebuilt the engine for you.”  
 “Come on. Oh, my gosh! This is perfect. Are you joking me? Sorry!”  
 “I told you she’d love it. I’m down with the kids.”  
 “Oh, yeah, dude. You’re the bomb.”  
 (Crepúsculo, 2008)

### 3.4. Dimensão 4

**Figura 5:** Os registros romance *young adult* e filme *young adult* na Dimensão 4 ‘Argumentação explícita’

Argumentação explícita	
Argumentação explícita	
+04,0	(Cartas profissionais)
+03,5	
+03,0	(Editoriais jornalísticos)
+02,5	
+02,0	(Passatempos) / (Cartas pessoais) / (Ficção de romance)



Fonte: Adaptado de Biber (1988)

A Dimensão 4, que não tem polo negativo, é formada pelas variáveis linguísticas cujas funções comunicativas funcionais se destinam à argumentação explícita, situação na qual o produtor de determinado texto expõe suas opiniões, argumentando e muitas vezes persuadindo seu interlocutor. Para tanto, são utilizadas variáveis como modais de antecipação, necessidade e possibilidade, verbos persuasivos, verbos no infinitivo e conjunção subordinativa condicional (BIBER, 1988, p. 148).

Como é possível observar na Figura 5, que representa a distribuição dos registros identificados por Biber na escala da Dimensão 4, o registro *romance young adult*, cujo escore médio para essa dimensão é -1,25, se aproxima de registros de ficção, como a ficção científica (escore médio -0,7), a ficção de mistério (escore médio -0,7), a ficção de aventura (escore médio -1,2) e biografias (escore médio -0,7), enquanto se afasta do registros ficção geral (escore médio 0,9) e ficção de romance (escore médio 1,8). Tal fato se dá pela expressiva quantidade de passagens envolvendo situações de perigo, tensão e aventura (aqui vale ressaltar que, como já mencionado anteriormente, os padrões

estipulados para se categorizar um romance como *young adult* permitem certo hibridismo entre diversas temáticas, inclusive o mistério, o terror, o suspense e a aventura), que costumam captar a atenção e o interesse do público mais jovem e exigem tomadas rápidas de decisão, dispensando argumentações mais elaboradas, e oportunidades para a presença de persuasão em seus diálogos.

Como apontado na Figura 5, o escore médio dos filmes *young adult* (1,43) é superior ao dos romances *young adult* na Dimensão 4, “Argumentação explícita” (-1,25). Ainda que ambos não sejam exatamente marcados para esse parâmetro funcional, haja vista que os valores dos escores são próximos de zero. Tal resultado mostra que os diálogos contidos nos filmes têm uma frequência levemente maior das variáveis linguísticas presentes nesta dimensão, aproximando-os do registro oral entrevistas (escore médio 1,0), no qual o entrevistador pode utilizar as características lexicogramaticais deste polo para estabelecer um maior grau de *rappor*t com o entrevistado. Tal frequência possivelmente se deve à necessidade de revelação das personalidades dos personagens e do controle das avaliações e das emoções do espectador nos filmes (KOZLOFF, 2000, p. 33), que podem se dar por meio de variáveis linguísticas como modais de antecipação e necessidade, verbos persuasivos, infinitivos e conjunção subordinativa condicional, diferenciando-os dos romances nesse aspecto, ainda que por uma diferença pequena.

A seguir, a fim de demonstrar a forma como tais variáveis atuam nos textos de nosso *corpus*, com frequências diferentes, selecionamos trechos do romance *Harry Potter e a pedra filosofal* (ROWLING, 1997), no Exemplo 6, e do filme homônimo (2001), no Exemplo 7. Nesses exemplos, os trechos retratam uma situação de perigo e tensão. Os personagens adolescentes principais, Harry, Ron e Hermione, estão sendo repreendidos pelos professores McGonagall e Snape por terem tentado capturar um perigoso Troll.

No Exemplo 6, os dois modais (*would, could*) seguidos pelos verbos no infinitivo (*put, deal*) não estão sendo utilizados com a função de argumentação explícita, mas sim para expressar desejo (... *would put his wand down*) e habilidade (... *could deal with it on my own*). No Exemplo 7, entretanto, a combinação entre o modal de habilidade (*could*), o verbo no infinitivo (*deal*), a conjunção subordinativa condicional *if*, o modal de predição (*would*) e o verbo *be* deixam clara a argumentação da personagem Hermione para com a professora McGonagall, de que Ron e Harry não são culpados pela situação de perigo e tensão com o Troll. Portanto, os filmes *young adult* parecem, por vezes, utilizar a argumentação para revelar o caráter dos personagens, retratando Hermione como alguém confiante e fiel aos seus amigos e Ron e Harry como heróis, e para controlar a emoção do espectador nos filmes, que fica ansioso para saber se McGonagall e Snape vão perdoá-los ou puni-los.

(6) “*What on earth were you thinking of?*” said Professor McGonagall, with cold fury in her voice. Harry looked at Ron, who was still standing with his wand in the air. “*You’re lucky you weren’t killed. Why aren’t you in your dormitory?*”

Snape gave Harry a swift, piercing look. Harry looked at the floor. He wished Ron would put his wand down. Then a small voice came out of the shadows.

“*Please, Professor McGonagall. They were looking for me.*”

“*Miss Granger!*”

Hermione had managed to get to her feet at last.

“*I went looking for the troll because I ... I thought I could deal with it on my own. You know, because I’ve read all about them.*”

(*Harry Potter e a pedra filosofal*; ROWLING, 1997)

(7) “*Oh, my goodness! Explain yourselves, both of you! Well, what it is...*”

“*It’s my fault, Professor McGonagall.*”

“*Miss Granger?*”

“*I went looking for the troll. I thought I could handle it. But I was wrong. If Harry and Ron hadn’t come and found me, I’d probably be dead.*”

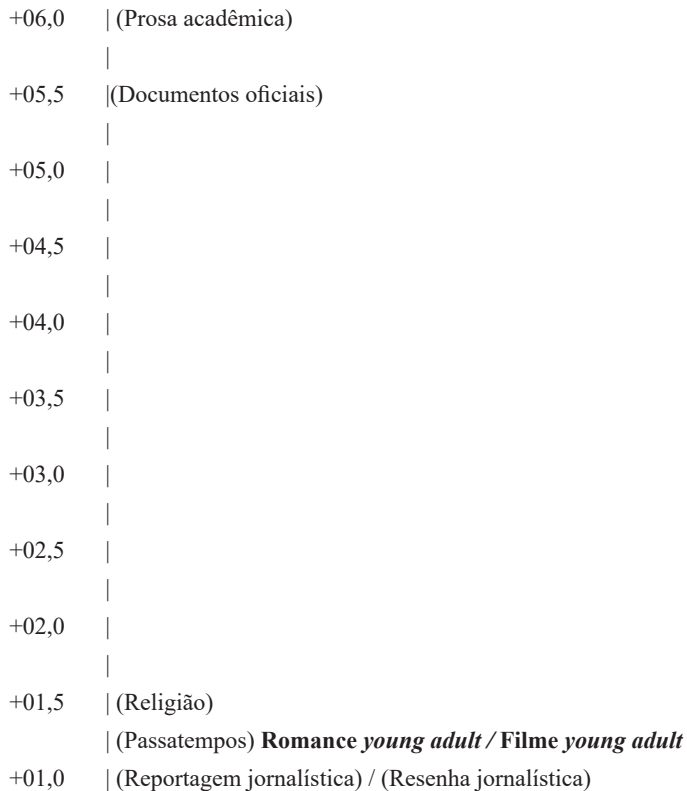
(*Harry Potter e a pedra filosofal*, 2001)

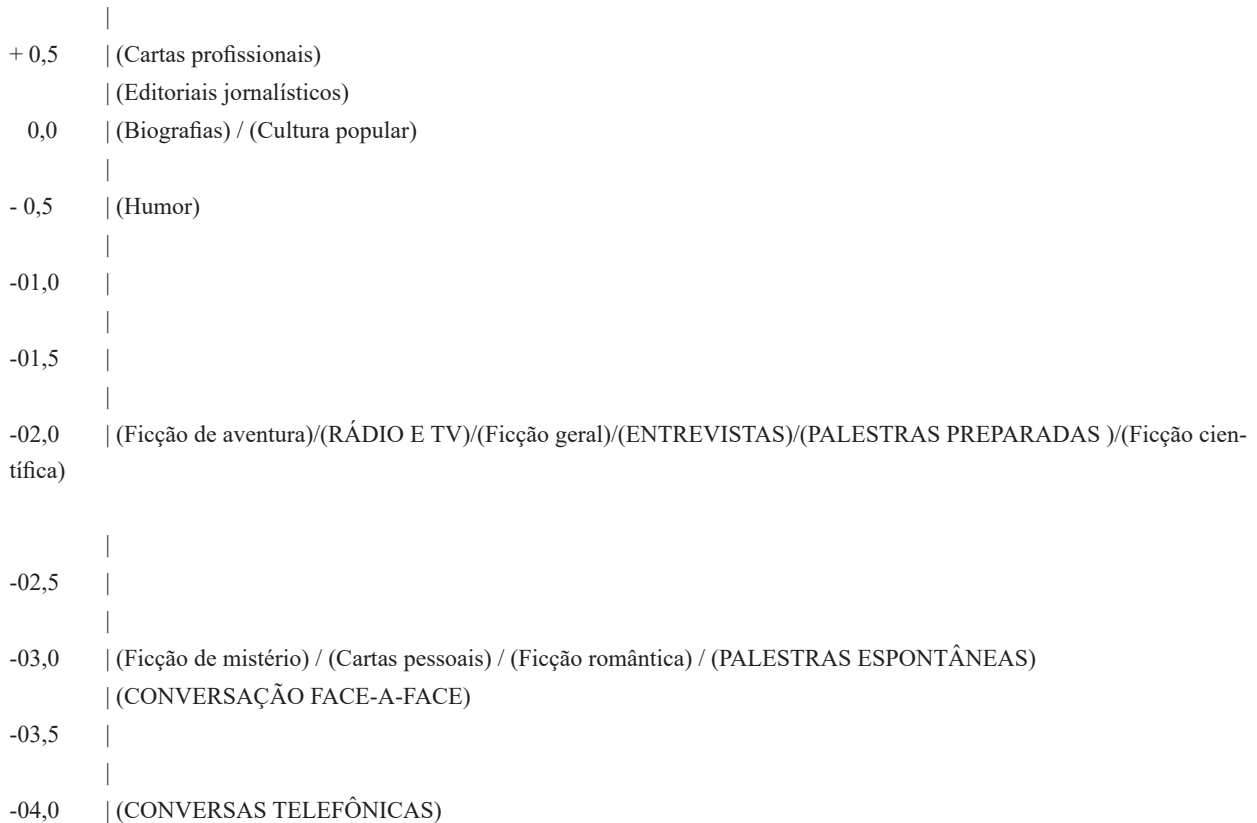
### 3.5. Dimensão 5

**Figura 6:** Os registros romance *young adult* e filme *young adult* na Dimensão 5  
‘Estilo abstrato *versus* não-abstrato’

Estilo abstrato

Abstrato





Estilo não-abstrato

Fonte: Adaptado de Biber (1988)

Na Dimensão 5, “Estilo abstrato *versus* não-abstrato”, o estilo abstrato é caracterizado por variáveis como o uso de voz passiva sem agente e com preposição *by*, conjuntivos, orações adjetivas reduzidas de participio, entre outros (vide Quadro 4). Tais características atuam no processo de “apagamento” do agente, característica frequente em textos mais técnicos ou que exijam certo distanciamento do autor, como é o caso dos registros prosa acadêmica e documentos oficiais, que receberam as pontuações mais altas. Nesta dimensão, tanto o registro romance *young adult* (escore médio 1,21) quanto o registro filme *young adult* (escore médio 1,19) ocupam uma posição neutra na escala, demonstrando que o registro não apresenta marcas expressivas das características mencionadas acima. Sendo assim, podemos afirmar que tanto os filmes quanto os romances *young adult* não têm uma quantidade significativa de marcas de linguagem abstrata. Fato que parece ser corroborado pela falta de significância estatística das diferenças entre seus escores médios nesta dimensão. Vale lembrar aqui que uma das principais características dos registros romance *young adult* e filme *young adult* é aproximar o leitor/espectador jovem adulto à obra, por meio de uma representação interativa (vide resultados da Dim. 1) de seus questionamentos e de sua realidade, o que justifica essa busca por uma proximidade maior com o leitor/espectador das histórias, a partir de um estilo menos abstrato.

Tais resultados têm duas implicações importantes. A primeira é que, com relação aos parâmetros comunicativos funcionais “Estilo abstrato *versus* não-abstrato”, não há diferença entre a linguagem dos romances *young adult* e dos filmes *young adult*. A segunda é que, nesta dimensão, tanto os romances quanto os filmes *young adult* se aproximam mais dos registros escritos do que dos registros orais da língua inglesa. Isso demonstra que a comunicação da diegese nos registros *young adult* aqui estudados se beneficia do uso das características lexicogramaticais relativas ao distanciamento entre falante e interlocutor, ainda que em grau baixo. Esse resultado surpreende, especialmente com relação ao registro filme *young adult*, porque nossa intuição esperaria que ele se aproximasse mais dos registros orais do que dos escritos, assim como se deu em todas as outras quatro dimensões da língua inglesa.

Um trecho do romance *O Ladrão de Raios* (RIORDAN, 2005), Exemplo 8, e seu filme homônimo lançado em 2010, Exemplo 9, ilustram esse resultado. Em ambos exemplos, a única variável linguística da Dimensão 5 presente é a voz passiva do verbo *forbid*. No registro romance *young adult*, essa variável aparece sem contração (*is forbidden*) e como mais uma explicação sobre porque Poseidon, deus pai de Percy, não fala com ele. No registro filme *young adult*, a variável aparece em sua forma contraída (*'s forbidden*) e como a única explicação para a ausência do pai de Percy. Esta diferença, segundo McBride (2012), se explica porque, na obra escrita, os autores podem apresentar uma análise da interação entre os personagens e discutir as dimensões da história que estão contando, enquanto em um filme há limitação de tempo e espaço, fazendo com que os diálogos sejam mais diretos e concretos para garantir a continuidade da ação.

(8) “*If my father is so interested in me,*” I said, “*why isn't he here? Why doesn't he speak to me?*”

*A cold current rose out of the depths.*

“*Do not judge the Lord of the Sea too harshly,*” the Nereid told me. “*He stands at the brink of an unwanted war. He has much to occupy his time. Besides, he is forbidden to help you directly. The gods may not show such favoritism.*”

“*Even to their own children?*”

“*Especiallly to them. The gods can work by indirect influence only. That is why I give you a warning, and a gift.*”

(*O Ladrão de raios*; RIORDAN, 2005)

(9) “*What? Is it like this for everybody? Don't any gods see their kids?*”

“*It's forbidden. Right after we were born, Zeus decreed that the gods couldn't have physical contact with their mortal offspring.*”

(*Percy Jackson e o ladrão de raios*, 2010)

## Considerações Finais

As dimensões de variação da língua inglesa apresentadas neste estudo representam espaços linguísticos delimitados por parâmetros comunicativos funcionais, identificados a partir de padrões de coocorrência de variáveis linguísticas presentes naturalmente nos textos, que, no entanto, **não** se revelam sem a ajuda de *softwares* de análise estatística. “Usamos” essas dimensões sempre que escrevemos, falamos, ouvimos e lemos para compreender e produzir textos de diferentes registros. No entanto, a complexidade dos padrões de coocorrência que as compõe faz com que permaneçam subjacentes aos textos (BERBER SARDINHA, comunicação pessoal, 8 de junho de 2020).

Não obstante, a descrição linguística de um determinado registro/texto, perante os parâmetros comunicativos funcionais que delimitam as dimensões de variação linguística, permite que tenhamos uma compreensão mais ampla dos recursos linguísticos que utilizamos para construir nossos textos, sejam eles orais ou escritos, conforme demonstramos em nosso estudo. Isso acontece porque ao invés de usarmos descrições dicotômicas e estanques de registros/textos, como por exemplo, formal *versus* informal, narrativo *versus* não-narrativo, passamos a descrevê-los ao longo de um contínuo de formalidade, narratividade etc. ao lado de outros registros/textos, com base em parâmetros diversos. Considerados em conjunto, tais parâmetros nos proporcionam um perfil multi-dimensional de cada registro/texto.

O perfil multi-dimensional do registro romance *young adult*, apresentado na seção 4, nos mostra que sua linguagem é interativa, com uma narrativa dependente de contexto e marcada discretamente por um estilo abstrato. Ao sair das páginas para as telas, a linguagem dos romances *young adult* se torna muito mais interativa (Dim. 1: escore médio dos romances, 10,29; escore médio dos filmes 39,05), com uma narrativa ancorada em fatos presentes (Dim. 2: escore médio dos romances, 2,43; escore médio dos filmes -1,10) e mais dependente de contexto (Dim. 3: escore médio dos romances, -3,15; escore médio dos filmes -4,68). No tocante à argumentação explícita (Dim. 4), os filmes às vezes parecem utilizar essa função, que é bastante rara também nos romances (haja vista os escores médios próximos de zero, obtidos por ambos registros), para ajudar a revelar o caráter dos personagens e controlar a emoção dos espectadores (vide Exemplo 7). O parâmetro funcional estilo abstrato (Dim. 5) não se altera significativamente (escore médio 1,21- romance; escore médio 1,19 – filme), mas surpreende. A surpresa advém de não esperarmos encontrar marcas de distanciamento e abstração, ainda que baixas, em registros narrativos ficcionais e demais registros orais, conforme corroboram os escores médios de registros com essas características na Dimensão 5 — ficção geral (escore médio -2,5), ficção de aventura (escore médio -2,5), ficção-científica (escore médio -2,5), ficção de mistério



(escore médio -2,8), ficção romântica (escore médio -3,1), rádio e TV (escore médio -1,7), palestras preparadas (escore médio -1,9), entrevistas (escore médio -2,0), palestras espontâneas (escore médio -2,6), conversa face-a-face (escore médio -3,2), conversas telefônicas (escore médio -3,7) — e de esperarmos que haja maior proximidade entre o leitor/espectador e a obra no registro *young adult*.

Desse modo, podemos dizer que a presença discreta de marcas de distanciamento e abstração é típica, dentre os romances, apenas do registro *young adult*. O resultado obtido para o registro filme *young adult*, no entanto, é muito próximo ao encontrado por Veirano Pinto (2013, p. 259) para o registro filme norte-americano (escore médio 1,1), sugerindo que tais marcas discretas sejam típicas de narrativas filmicas. Esses resultados mostram a importância de trabalhos que utilizam dados empíricos. Porquanto a intuição nos auxilia a definir nossas hipóteses e “ponto de entrada” nos dados de pesquisa, os dados empíricos nos permitem verificar a correção ou não de nossas intuições enquanto falantes e usuários de uma determinada língua.

O perfil multi-dimensional traçado acima mostra como as características linguísticas presentes nos registros romance *young adult* e filme *young adult* se articulam diretamente com as propostas anteriormente citadas da categoria literária proposta por Margaret Scoggin (ROYER, 2015) e com as funções do diálogo no cinema, responsáveis pela comunicação da narrativa (KOZLOFF, 2000, p. 33). A proposta da categoria criada por Margaret que tinha, como principais objetivos, uma aproximação maior com o público jovem adulto e uma representação de seus questionamentos frequentes e das situações vividas especificamente pelos pertencentes a essa faixa etária, por meio de protagonistas e personagens que também são jovens adultos e utilizam uma linguagem mais próxima àquela utilizada na vida cotidiana, ainda que, por vezes, fossem abordados em universos fantásticos ou surreais, foi articulada por meio de linguagem moderadamente interativa, narrativa e dependente de contexto, com marcas discretas de distanciamento e abstração. Já as funções do diálogo no cinema, que incluem a ancoragem da diegese e dos personagens, a comunicação da causalidade narrativa, a atuação dos eventos narrativos, a revelação dos personagens, a aderência ao código de realismo e o controle da avaliação e emoção dos espectadores, se articularam por meio de uma linguagem altamente interativa, com uma narrativa ancorada no presente, relativamente dependente de contexto e com marcas discretas de distanciamento e abstração. Tal resultado reforça a existência da forte sinergia entre escolhas linguísticas e a situacionalidade, que precisa ser mais explorada para que o ensino de produção textual, para qualquer ocupação e/ou formação, seja mais embasado por dados. Esperamos, com o presente estudo, abrir caminho para diversas outras análises, não só do universo *young adult*, mas para o estudo da adaptação pela qual a linguagem passa ao ir de um meio de comunicação a outro.

## Referências

BEAUGRANDE, Robert-Alain de. *Introduction to text linguistics*. Nova York: Longman, 1981.

BEHRENS, Katie. What exactly is young adult literature? A brief history. *Books Tell You Why*. Disponível em: <<https://blog.bookstellyouwhy.com/what-exactly-is-young-adult-literature-a-brief-history>>. Acesso em: 28 maio 2019.

BERBER SARDINHA, Tony. *Linguística de corpus*. São Paulo: Manole, 2004.

\_\_\_\_\_. Variação entre registros da Internet. In: SHEPHERD, Tania Granja; SALIÉS, Tânia Gastão (orgs.). *Linguística da Internet*. São Paulo: Contexto, 2013, p. 55-75.

BERBER SARDINHA, Tony; VEIRANO PINTO, Marcia. *Multi-dimensional analysis: research methods and current issues*. Londres: Bloomsbury, 2019.

BIBER, Douglas. *Variation across speech and writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

\_\_\_\_\_. Multi-Dimensional approaches. In: LÜDELING, Anke.; KYTO, Merja. (orgs.). *Corpus Linguistics: An international handbook*, v. 2., Berlin: De Gruyter, 2009. p. 822-854.

BIBER, D. Multi-Dimensional analysis: A historical synopsis. In: BERBER SARDINHA, Tony; VEIRANO PINTO, Marcia (orgs.). *Multi-dimensional analysis: research methods and current issues*. Londres: Bloomsbury, 2019. (p. 11-26)

BIBER, Douglas; CONRAD, Susan. *Register, genre and style*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

BLUME, Judy. *Are you there God? It's me, Margaret*. Nova York: Macmillan Publishers, 1970.

BRITO, João Batista B. de. Literatura, cinema, adaptação. *Graphos: Revista de Pós-Graduação em Literatura da UFPB*, João Pessoa, ano I, v. 2, p. 9-28, 1996.

BROWN, David W. How young adult fiction came of age. *The Atlantic*, 2011. Disponível em: <<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2011/08/how-young-adult-fiction-came-of-age/242671/>>. Acesso em 26 jan. 2020.

BROWN, Penelope; FRASER, Colin. Speech as a marker of situation. In: SCHERER, Klaus Rainer; GILES, Howard (orgs.). *Social markers in speech*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979. p.33-62.

BUENO, Zuleika de Paula. *Leia o livro, veja o filme, compre o disco: a produção cinematográfica juvenil brasileira na década de 1980*. 2005. 291 f. Tese (Doutorado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284702>>. Acesso em: 6 nov. 2019.

CART, Michael. Young adult literature: The state of a restless art. In: *SLIS Connecting*, Southern Mississippi, v. 5, 2016. Disponível em: <<http://aquila.usm.edu/slisconnecting/vol5/iss1/7>>. Acesso em 26 de janeiro de 2020. DOI: 10.18785/slis.0501.07.

COLLINS, Suzanne. *Jogos Vorazes*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2010.

DAHL, Road. *As Bruxas*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1983.

DIAS, Daise Lilian Fonseca; PAULINO, José Kelson Justino. Cinema e literatura: Artes em diálogo. *Revista Colineares*, Rio Grande do Norte, v. 2, ed. 1, 2º semestre 2014.

DOHERTY, Thomas. *Teenagers and Teenpics: Juvenilization of American movies*. 1. ed. Filadélfia: Temple University Press, 2002.

EAGLETON, Terry. *Literary theory: An introduction*. 2. ed. Oxford: Blackwell Publishing, 1996.

ERVIN-TRIPP, Susan. On sociolinguistic rules: alternation and co-occurrence. In:

GUMPERZ, John; HYMES, Dell (orgs.). *Directions in sociolinguistics*. Nova York:

Holt, Reinhart and Winston, 1972. p.213-250.

GREEN, John. *A Culpa é das Estrelas*. São Paulo: Intrínseca, 2012.

HINTON, Susan Eloise. *The outsiders*. Nova York: Dell Publishing, 1967.

HYMES, Dell. *Foundations in sociolinguistics*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1974.

KAPLAN, Jeffrey S. Young adult literature in the 21st century: Moving beyond traditional constraints and conventions. *The ALAN Review*, winter 2005, p. 11-18, 2005. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/237782565\\_Young\\_Adult\\_Literature\\_in\\_the\\_21st\\_Century\\_Moving\\_Beyond\\_Traditional\\_Constraints\\_and\\_Conventions](https://www.researchgate.net/publication/237782565_Young_Adult_Literature_in_the_21st_Century_Moving_Beyond_Traditional_Constraints_and_Conventions)>. Acesso em 26 nov. 2019.

KOZLOFF, Sarah. *Overhearing film dialogue*. Berkeley: University of California Press, 2000.

KRISCHER, Hayley. Why ‘The Outsiders’ lives on: A teenage novel turns ‘50. *The New York Times*, Nova York, 12 mar. 2017. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2017/03/12/books/the-outsiders-s-e-hinton-book.html>>. Acesso em: 23 abr. 2019.

LAMBA, Marie. The key differences between middle grade vs young adult. *Writer's Digest*, Ohio, 7 ago 2014. Disponível em: <<https://www.writersdigest.com/online-editor/the-key-differences-between-middle-grade-vs-young-adult>>. Acesso em: 5 jun. 2019.

MCBRIDE, Joseph. *Writing in pictures: screenwriting made (mostly) painless*. Nova York: Vintage Books, 2012.

MEYER, Stephenie. *Crepúsculo*. São Paulo: Editora Intrínseca, 2008.

PICCININI, Thiago Badia. *John Hughes e a representação da realidade adolescente no cinema dos anos 80*. 2013. 68 f. Monografia (Graduação em Cinema e Audiovisual), Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, 2013.

RIORDAN, Rick. *O Ladrão de Raios: Percy Jackson e os Olimpianos – Livro Um*. São Paulo: Intrínseca, 2008.

ROTH, Veronica. *Divergente*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2012.

ROWLING, Joanne Kathleen. *Harry Potter e a Pedra Filosofal*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000.

ROYER, Anne. How did YA become YA?. *New York Public Library*, Nova York, 20 abr. 2015. Disponível em: <<https://www.nypl.org/blog/2015/04/20/how-did-ya-become-ya>>. Acesso em: 1 maio 2019.

SANCHEZ, Aquilino; CANTOS, Pascual. *Cumbre – Curso de Español*. Madri: SGEL, 1996.

SPARKS, Beatrice. *Go, ask Alice*. Nova Jersey: Prentice Hall, 1971.

STACPOOLE, Henry de Vere. *The blue lagoon*. Londres: T. Fisher Unwin, 1908.

TOO, Wei. Keong. Young adult Literature: An alternative genre in the classroom reading list. *The English Teacher*, v. 1, p. 41-59, 13 jun. 2006. Disponível em: <<https://journals.melta.org.my/index.php/tet/article/view/313/209>>. Acesso em 1 maio 2019.

VEIRANO PINTO, Marcia. *A linguagem dos filmes norte-americanos ao longo dos anos: uma abordagem multidimensional*. 2013. 466 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.

VEIRANO PINTO, Marcia. Variation in movies and television programs: the impact of corpus sampling. In: WERNER, Valentin (org.). *The language of pop culture*. Abingdon/Nova York: Routledge, 2018. p. 139-161.