



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO
LETRAS – TRADUÇÃO – INGLÊS – DIURNO

GABRIELA MARIA DE ALBUQUERQUE VAZ

**LUNA CLARA & APOLO ONZE: DA LITERATURA À
TRADUÇÃO**

Brasília – DF

2019

GABRIELA MARIA DE ALBUQUERQUE VAZ

**LUNA CLARA & APOLO ONZE: DA LITERATURA À
TRADUÇÃO**

Projeto final apresentado à Universidade de Brasília –
UnB, como requisito parcial para obtenção do título de
bacharel em Letras – Tradução – Inglês, sob a orientação
da Prof^a. Dr^a. Rachael Anneliese Radhay.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Rachael Anneliese Radhay
Professora – Orientadora

Prof^a. Dr^a. Válmi Hatje-Faggion
Professora – Avaliadora

Prof^a. Msc. Franciele Graebin
Professora – Avaliadora

Brasília – DF

2019

AGRADECIMENTOS

À Universidade de Brasília, que me proporcionou vivências únicas e imprescindíveis para o meu desenvolvimento como ser humano.

À minha orientadora, professora Rachael Radhay, pela parceria durante a graduação e pela confiança e paciência durante esse processo difícil que é fazer um trabalho de conclusão de curso.

Aos meus pais, Sheila e José Carlos, por sempre incentivarem e apoiarem o meu processo de crescimento como estudante e, sobretudo, como pessoa.

Às minhas irmãs, Amanda e Juliana, pelo companheirismo, amparo e carinho, essenciais ao longo desta caminhada.

“Nunca ninguém se torna mestre num domínio em que não conheceu a impotência, e, quem aceita esta ideia, saberá também que tal impotência não se encontra nem no começo nem antes do esforço empreendido, mas sim no seu centro.”

WALTER BENJAMIN

RESUMO

Este projeto final analisa quatro capítulos – ‘Luna Clara, sexta-feira, no finalzinho da tarde’, ‘Apolo Onze na manhã daquele mesmo dia’, ‘Luna Clara no caminho, antes da ponte’ e ‘Mais de treze anos antes’ – do livro *Luna Clara & Apolo Onze*, da escritora brasileira Adriana Falcão. Essa análise se baseia na leitura e releitura de textos relacionados à tradução e à literatura e propõe uma versão para o inglês desses capítulos. Entre os teóricos estudados estão Benjamin (2011), Schnaiderman (1998), Antoine Berman (2007), Meschonnic (1999) e Venuti (1995). Foi desenvolvida uma metodologia em quatro etapas (leitura da obra em sua totalidade, definição do corpus, reconhecimento das dúvidas e problemas de tradução e elaboração da versão em inglês), a qual possibilitou tanto uma discussão acerca da narrativa e simbologia trabalhadas por Falcão quanto uma análise do desenvolvimento desse projeto de versão.

Palavras-chave: Luna Clara & Apolo Onze, Adriana Falcão, simbologia, tradução/versão para o inglês.

ABSTRACT

This project analyzes four chapters – ‘Clear Moon, Friday, in the late afternoon’, ‘Apollo Eleven in the morning of that same day’, ‘Clear Moon on the way, before the bridge’ and ‘More than thirteen years ago’ – from the book *Clear Moon & Apollo Eleven*, written by the Brazilian author Adriana Falcão. This analysis is based on the reading and re-reading of texts related to translation and literature and proposes an English version of these chapters. Some of the authors studied were Benjamin (2011), Schnaiderman (1998), Berman (2007), Meschonnic (1999) and Venuti (1995). The methodology applied had four steps (reading of the book in its entirety, definition of the corpus, identification of doubts and translation problems and elaboration of the English version), which allowed for discussion of both the narrative and symbology used by Falcão and an analysis of the translation process.

Key words: Clear Moon & Apollo Eleven, Adriana Falcão, symbology, translation/English version.

SUMÁRIO

Introdução.....	7
1. A obra e seu projeto de escritura.....	8
2. Desenvolvimento do projeto: a teoria encontra a prática	17
3. Considerações finais.....	41
Referências bibliográficas.....	42

Introdução

Este projeto final é uma reflexão do projeto de versão para o inglês da obra *Luna Clara & Apolo Onze*, escrito pela autora brasileira Adriana Falcão e publicado pela editora Salamandra em 2002.

Neste espaço, acredito ser de grande relevância discutir quais foram as noções que me motivaram a escolher o livro *Luna Clara & Apolo Onze* para a realização do presente trabalho. Primeiramente, a vontade de fazer um projeto de versão. É de conhecimento geral, até mesmo por uma questão cultural, que as obras importadas têm maior visibilidade dentro do mercado literário brasileiro do que as obras aqui escritas. Com isso em mente, desafiei-me a contestar tal disposição e buscar um projeto que me permitisse, de certa maneira, inverter esse cenário e levar a arte e o trabalho feitos no Brasil para o exterior, exportando-os e divulgando para o mundo uma pequena, porém significativa, parcela do talento brasileiro.

Em segundo lugar, devido à escrita de Adriana Falcão. *Luna Clara & Apolo Onze*, como bem coloca Sobral e Geletkanicz (2013, p. 223), impressiona por apresentar uma multiplicidade de vozes sociais criadas e postas a interagir. Na obra de Falcão, vemos aspectos de interatividade e de coexistência entre as personagens do início ao fim, característica que julgo muito interessante e que prende o leitor, que começa a querer entender e ver como essas relações são desenvolvidas.

Dessa maneira, torna-se evidente o porquê da minha escolha de trabalhar com o texto *Luna Clara & Apolo Onze*, sendo essas razões de extrema importância para explicar o fato desse projeto final centrar-se em uma versão desta obra literária para a língua inglesa.

A metodologia aplicada neste projeto final baseia-se tanto no estudo de diferentes teóricos e de suas concepções acerca da tradução, quanto na análise da narrativa e simbologia da obra original. A metodologia apresenta 4 etapas:

- 1) A leitura da obra *Luna Clara & Apolo Onze*, em sua totalidade, para que fosse possível uma maior familiaridade com a obra, desde o campo léxico até a estrutura das orações;

- 2) A definição do corpus do trabalho, que tem por base os quatro primeiros capítulos da obra, com o intuito de explorar a narrativa construída por Adriana Falcão;
- 3) O início do processo de versão, com o auxílio do software de tradução Wordfast Pro 5, e marcado por um primeiro contato com o texto, o que levantou dúvidas e dificuldades com relação à simbologia e expressões idiomáticas;
- 4) A elaboração da versão final do projeto à luz de pesquisas realizadas com o objetivo de ultrapassar qualquer dúvida, seja no campo lexical ou semântico.

1. A obra e seu projeto de escritura

Com relação a outros gêneros literários, a literatura juvenil ainda pode ser considerada nova dentro do cenário literário brasileiro, constituindo-se como uma literatura que demorou para se estabelecer (AZEVEDO, 2016, p. 16). Isso tem a ver com a faixa etária do público a que esse gênero se destina, adolescentes entre 13 e 18 anos de idade, uma vez que o jovem faz parte da literatura que se posiciona ‘entre’, isto é, no meio de duas fases: as da infância e adulta.

É uma literatura que dá muito valor ao experimentalismo e que, justamente por isso, é capaz de trazer novas perspectivas, e até mesmo possíveis releituras do que é considerado tradicional dentro do âmbito literário. Sendo assim, uma linguagem bem trabalhada e criada em torno do que o jovem tem de repertório tem sido a tática encontrada pelos escritores para aproximarem a literatura do jovem de hoje em dia.

Além de inovadoras em relação à temática, as obras contemporâneas juvenis também têm se mostrado ousadas quanto às estruturas narrativas que criam. Em *Luna Clara & Apolo Onze*, por exemplo, podemos perceber uma ausência de linearidade.

A convergência entre passado e presente é considerada comum dentro do universo da literatura juvenil. Em *Luna Clara & Apolo Onze*, o tempo é marcado por momentos de *flashback*, o qual é introduzido ao enredo criando um

emaranhado de histórias junto ao texto principal. Como consequência dessa ausência de linearidade, o leitor acaba sendo responsável por relacionar esses diferentes fragmentos e construir o texto, como uma espécie de quebra-cabeça. “A obra resulta não propriamente da junção de capítulos, mas, da ‘montagem de cenas’ que, num ir e vir constante, desafiam o leitor a editar a história linearmente.” (CÉ LUFT, 2010, p. 30)

A obra *Luna Clara & Apolo Onze*, com um enredo que parece simples, instiga o leitor justamente por não ser simples. Em sua construção, é possível apontarmos anseios e dúvidas que conduzem a essência do ser humano e sua busca quase que inerente pela compreensão de si mesmo e do mundo que o cerca.

Luna Clara & Apolo Onze é um romance de encontros e desencontros, que nos apresenta aventuras ao passo que nos fala sobre sorte e azar, bondade e maldade, e que nos propõe histórias de amor construídas em um universo maravilhoso por meio de personagens, circunstâncias e histórias de vida singulares e extraordinárias.

A história tem início em Desatino do Norte, cidade onde mora Luna Clara, personagem que sonha com o dia em que vai encontrar seu pai, quem nunca conheceu. Já no outro extremo, está a cidade de Desatino do Sul, na qual vive Apolo Onze. Uma cidade que vivia em festa, pois a comemoração do nascimento de Apolo Onze nunca chegou a acabar. O motivo da festa infinita era o desejo de sucessão do pai de Apolo Onze, que teve, antes dele, sete meninas. A celebração do nascimento de um Apolo era uma tradição familiar.

Aventura e Doravante, os pais de Luna Clara, se conheceram em Desatino do Sul, logo quando a festança em homenagem ao nascimento de Apolo Onze começou, e foi lá onde se casaram e acabaram se perdendo um do outro, tudo no curto intervalo de três dias. O enredo se desenvolve quando tanto Luna Clara quanto Apolo Onze deixam suas cidades com o intuito de realizarem seus sonhos.

As aventuras, desencontros e loucuras dessas e muitas outras personagens são o que deixam essa obra tão chamativo e divertido, recheado de altos e baixos dentre várias histórias de amor.

Ao assumirmos que os artefatos artísticos possuem estreita relação com o tempo e o espaço em que estão inseridos percebe-se que o seu entendimento depende da compreensão das marcas que estabelece em suas coordenadas temporal, cultural,

histórico e social. Por isso, é relevante falarmos sobre a autora da obra. Adriana Falcão nasceu no dia 12 de fevereiro de 1960, no Rio de Janeiro e se mudou para Recife quando tinha apenas 12 anos de idade. Em Pernambuco, formou-se em Arquitetura. Recém-formada, voltou para o Rio de Janeiro a fim de trabalhar com teatro. Foi lá que Falcão começou a escrever diálogos e, em pouco tempo, seus trabalhos começaram a ser apreciados no meio artístico.

Em uma entrevista concedida para a Revista dos Bancários, em 2002, a autora menciona que a obra *Luna Clara & Apolo Onze* encontrou inspiração em sua filha mais velha, pois percebia que a adolescente não tinha tantas opções de leituras voltadas para o estágio de vida em que se encontrava: a adolescência; e que por ser muito jovem ainda não possuía tanto interesse pela literatura adulta.

Quando analisamos a vida da autora, é possível encontrarmos características de sua história que delineiam traços temáticos em sua obra: o fato de ter mudado para Pernambuco ainda jovem pode se relacionar com a escolha da ambientação da obra, numa espécie de menção ao nordeste brasileiro e o fato de ter perdido seu pai precocemente pode ser relacionado ao anseio de Luna Clara de estar junto do seu pai.

As vozes dadas à Luna Clara e à Apolo Onze conduzem a narrativa de uma maneira surpreendente: ela deseja encontrar seu pai, que nem sabe de sua existência, e ele é um menino que ainda não tem certeza do que deseja para a sua vida e que ainda está se afirmando como pessoa no mundo.

Luna Clara & Apolo Onze é uma obra que apresenta não somente vários cenários, como também múltiplos acontecimentos. Falcão separa sua escrita em partes, em pedaços, digamos assim, de diferentes histórias, sempre indo e voltando. E ao mesmo tempo, nesse ‘ir’ e ‘voltar’, a autora estabelece conexões entre as diferentes histórias que apresenta ao leitor. Segundo Santos (2010, p. 95), “o vai e volta do tempo narrativo, os engastes e repetições são o que particularizam sua escritura.”

O tema central, o amor, apesar de ser explorado várias vezes, ganha leveza e originalidade nas mãos de Adriana Falcão. Isso, em parte, devido ao fato da autora, ao fazer uso de uma escrita coloquial e bem-humorada, conseguir aproximar o leitor da obra de maneira eficaz. Ademais, o leitor já é atraído pela capa da obra e pelo seu título, visto que os personagens-título têm doze e treze anos, respectivamente. Di Gregorio (2011, p.17) afirma que “a seleção da faixa etária é uma artimanha discursiva adotada

pela autora com a finalidade de aproximar-se de seu leitor por meio das personagens, sugerindo o compartilhamento de suas vivências e de seus conflitos existenciais”.



Luna Clara e Apolo Onze – Capa/Contracapa (FALCÃO, 2002)

Além disso, é importante apontar que o texto escrito em *Luna Clara & Apolo Onze* apresenta marcas de oralidade. Lajolo e Zilberman (2007, p. 151) afirmam que, desde a década de 60, a oralidade consolidou-se como um recurso predominante utilizado pelos escritores tanto na prosa quanto na poesia. Para as autoras, a linguagem coloquial dos discursos é condizente com a proposta de retratar a própria heterogeneidade do universo do jovem leitor (13 a 18 anos de idade) nas narrativas voltadas a ele. O som, o ritmo, as rimas, o absurdo e o jogo de palavras são, portanto, características comuns dentro da literatura juvenil.

Como é apontado por Santos (2010, p. 99), Falcão busca sempre recuperar a oralidade e o ritmo constitutivo de contar história, de maneira a atualizá-los, o que “cria simultaneidade, similaridade, coordenação, bem como síntese das analogias presentes no pensamento, aproximando narrador, leitor, personagens e acontecimentos.”

É importante ressaltar que um aspecto muito marcante na escrita de Adriana Falcão é o fato de a obra ter, em sua narrativa, um tom Maravilhoso, o que cria um jogo divertido entre realidade e ficção e desperta um interesse ainda maior no público juvenil. Mas o que seria “Maravilhoso”? Estaria ele ligado ao “Fantástico”? Para os leigos, os dois termos acabam sendo vistos como sinônimos, mas é crucial, dentro do âmbito literário, que seja feita uma diferenciação entre esses dois conceitos.

O Maravilhoso e o Fantástico apresentam motivos, personagens e acontecimentos que fazem menção a uma fenomenologia meta-empírica. (MARÇAL, 2009, p.2) Cada um desses gêneros, no entanto, constitui uma relação diversa com o meta-empírico de acordo com a estruturação do discurso e dos aspectos narrativos que são empregados, ou seja, é a relação dos componentes da narrativa com os fenômenos sobrenaturais nela instituídos que determina seu pertencimento a um gênero ou a outro.

Segundo Irleamar Chiampi (1980, p. 47 apud MARÇAL, 2009, p. 2), o Maravilhoso apresenta uma ausência do princípio de causalidade, o que confere legitimidade aos acontecimentos extraordinários e aos espaços imaginários. Se é admitida, então, a existência de leis e regras que fogem ao que é considerado comum ou normal dentro da natureza em que o homem está inserido.

De acordo com Henri Bénac, “o termo Maravilhoso qualifica o registro em que o sobrenatural se une de forma harmoniosa à realidade para encantar o leitor.” Para Tzvetan Todorov (1980, p.22), um filósofo e linguista búlgaro, o Maravilhoso se caracteriza por três aspectos: 1) pela presença de elementos sobrenaturais no texto, sendo que 2) os personagens lidam com o sobrenatural como se ele fosse perfeitamente óbvio, sem reagir com medo, surpresa ou dúvida, e 3) o modo como a história é contada provoca a aceitação do sobrenatural pelo leitor implícito.

O sobrenatural é tratado de uma maneira bem diferente pelo discurso narrativo construído pelo gênero literário Fantástico, visto que “o evento sobrenatural surge em meio a um cenário familiar, cotidiano e verossímil.” (MARÇAL, 2009, p. 4). Aqui, enquanto a vida cotidiana é reproduzida, algo inexplicável interrompe a estabilidade desse mundo natural e confronta as personagens com o impasse da razão. É a partir desse momento que a retórica da narrativa do Fantástico elabora conjecturas racionais a respeito do evento sobrenatural que nunca chegam a ser comprovadas de fato. Isto é, “o discurso narrativo fantástico constrói e mantém as personagens num estado de incerteza permanente diante da verdadeira índole dos fenômenos meta-empíricos que cruzam o caminho de suas vidas.” (MARÇAL, 2009, p. 4)

No Fantástico, portanto, as personagens, sob a perspectiva do narrador, estão em constante oscilação entre uma explicação racional e lógica para os acontecimentos extranaturais - inserindo-os, desta forma, na ordem convencional da natureza. Todorov (1980, p.24) aponta essa hesitação, vivenciada normalmente pelo narrador-personagem,

entre a crença na sobrenaturalidade dos fenômenos e a convicção em uma explicação que os inscreva em um universo de justificativas que atenda às leis naturais como o elemento definidor Fantástico.

Seja no cotidiano ou na literatura, estamos todos rodeados por símbolos, sejam eles o aceno de mãos ao se despedir de alguém ou o alfabeto que usamos para nos comunicarmos. A percepção do símbolo é também pessoal, dado que em seu processo de formação o ser humano acrescenta a suas experiências pessoais valores culturais e sociais herdados da comunidade em que está inserida. Nesse sentido, torna-se necessário discutir o simbólico em *Luna Clara & Apolo Onze*. Para isso, é preciso fazer algumas considerações gerais sobre o termo “símbolo”, suas origens e os significados que a ele são atribuídos.

Para D’Alviella (1995, p. 21), o termo “símbolo” ganhou ao longo do tempo a noção de se referir a tudo aquilo que representa convencionalmente alguma coisa ou alguém, seja por conta de um acordo geral ou analogia. Isto é, um símbolo é uma representação, mas não uma reprodução, pois ao passo que uma reprodução implica igualdade, um símbolo é capaz de evocar a concepção do objeto que ele representa.

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2001, p. XXI), a história do símbolo comprova que qualquer coisa pode adquirir valores simbólicos, seja ela natural (pedras, animais, flores, fogo, rios, raio etc) ou abstrata (número, ideia, forma geométrica etc). Assim, por meio dos símbolos, objetos comuns adquirem novos significados.

O uso de símbolos é típico de certas expressões artísticas, em que o autor busca explicar uma situação por meio da evocação de um determinado elemento. Para Pierce (2000) um símbolo é a representação sensorial de uma ideia que guarda um vínculo arbitrário com o seu objeto.

A noção de simbologia é utilizada para fazer referência ao sistema dos símbolos que identificam os diferentes elementos de algum âmbito. Em *Luna Clara & Apolo Onze*, por exemplo, existe uma forte simbologia com relação ao céu, e em especial, à lua.

Para Azevedo (2016, p. 48-50), a escolha do nome das personagens é um fator instigante. Luna é uma palavra de origem latina e, traduzida em nosso idioma, significa

Lua. No site do dicionário de nomes próprios¹, Luna aparece como sendo “cheia de clareza”. Já no início da obra *Luna Clara & Apolo Onze*, Luna Clara revela com clareza o objetivo de encontrar seu pai.

Ela estava lá, sentada na beira da estrada como ficava todos os dias, esperando, esperando, esperando, esperando, esperando.

“Será que é hoje que ele chega?” “É sim.”

“Eu tenho certeza absoluta que ele chega hoje.” (FALCÃO, 2002, p.7)

Além disso, Luna Clara é uma menina tímida, que conta seus segredos para a Lua, que é descrita como sua única amiga de verdade.

Por ser uma menina assim, tão reservada, a lua era a sua única amiga de verdade. (FALCÃO, 2002, p.12)

A outra personagem principal, Apolo Onze, também tem ligação com o céu. Apolo Onze surge da espaçonave americana que fez a primeira viagem até à Lua, em 1969. Apolo Onze é o sucessor de outros dez Apolos. É um jovem de treze anos que queria desejar alguma coisa.

Da linhagem dos Apolos, Apolo Onze herdou a curiosidade sobre tudo que se relacionava a lua. (FALCÃO, 2002, p.24).

Apolo Um nunca teve a menor dúvida de que seria um descendente seu o primeiro homem a conquistar a lua. (FALCÃO, 2002, p.25).

É bastante interessante considerar essas noções ligadas aos nomes das personagens. Luna Clara, representada pela Lua, vive no sentido oposto ao de Apolo, que anseia por encontrar a Lua (existe essa distância entre as duas personagens, ao passo que existe a distância entre Apolo e o céu). Nessa perspectiva, ainda, temos, no decorrer da história, o relacionamento de Luna Clara e Apolo Onze, que, finalmente, de certa forma, encontra a lua, encontra “Luna” Clara.

Já Doravante, pai de Luna Clara, sempre olhava para frente e tinha pressa em

¹ Disponível em: <<http://dicionariodosnomesproprios.com.br>>

encontrar seu amor. A pressa era tanta que, ao falar, as palavras aglutinavam-se de tal forma que era impossível entendê-lo.

Doravante tinha mania de juntar as palavras para apressar as coisas. Quando disse “euquero casar com você Aventura” foi assim mesmo, desse jeito. (FALCÃO, 2002, p.9).

Mesmo tendo perdido a sorte, Doravante não se permitia parar e pensar sobre as atitudes que realizava. Ele só olhava para frente, não refletia, queria agir sem pensar nas conseqüências, pois tudo que queria era logo encontrar seu amor, Aventura. Todavia, após leitura total da obra, nota-se que Doravante não é um personagem linear, visto que durante a narrativa ele passa por um processo de amadurecimento.

Para Aguiar e Silva (1993, p. 710 apud AZEVEDO, 2016, p. 52), Doravante é visto como uma personagem modelada ou redonda, pois não permanece o mesmo do começo ao fim da narrativa. Percebe-se esse amadurecimento da personagem marcada em sua característica mais marcante, a fala. A fala de Doravante se tranquiliza e normaliza.

- Como Luna Clara está bonita.
- O que foi que você disse, Doravante?
- Que Luna Clara está bonita.
- De novo.
- Bonita.
- Diga palavra por palavra.
- Como Luna Clara está bonita.
- Você não fala mais palavras juntas.
- Não?
- Tenta outra frase.
- Qual?
- Qualquer uma com pelo menos duas palavras.
- Eu te amo serve?

Não falava mais palavras juntas, Doravante.

- Eu acho que perdi a pressa – ele concluiu, depois de pensar um pouco. (FALCÃO, 2002, p.316-317)

Como o próprio nome da personagem sugere, Aventura vivia de aventuras. Ela não tinha medo de buscar o amor e, assim, casou-se com Doravante apenas um dia após conhecê-lo.

Aventura da Paixão gostava de corações (de preferência com flechas atravessadas), de proezas de heróis e cavaleiros, de poemas,

almofadas peludas, canções de amor e de gatos.” (FALCÃO, 2002, p.34).

Outra personagem de extrema importância é Seu Erudito, pai de Odisseia da Paixão, Divina Comédia da Paixão e Aventura da Paixão. Seu Erudito é um homem culto e conhecedor de 45.578 histórias variadas.

Naquele tempo, Seu Erudito, avô de Luna Clara, vivia pelo mundo com suas três filhas, colecionando histórias. Valia tudo: mitos, novelas, lendas, fábulas, romances reais ou não, ou em prosa ou em verso, era diferente. Já tinha colecionado até ali 8.451 histórias de amor, 7.198 de aventura, 27 de terror, 3.012 comédias e 1.890 tragédias. Contando com as 25.000 histórias que ele já sabia antes, sua coleção totalizava 45.578 histórias variadas. (FALCÃO, 2002, p.33)

O papel de Seu Erudito, na composição do enredo é, essencialmente, o de promover o imaginário. Por ser conhecedor de diversas histórias, a personagem propõe aos leitores que busquem conhecer as personagens que compõem o repertório leitor dessa personagem.

No decorrer da obra, Seu Erudito decide comprar uma nova casa, próxima à sua moradia e a chama de “Biblioteca Nacional” (FALCÃO, 2002, p.123). Isso acontece logo após Seu Erudito ter batido a cabeça e esquecer todas as histórias que tinha acumulado durante sua vida. Ele afirma que, se existe um estabelecimento onde podemos guardar os livros, então as histórias estariam guardadas para sempre. Esse acontecimento marca um engajamento de Falcão de preservar a importância da literatura, e em especial do livro, em uma época em que a tecnologia e as redes sociais ocupam grande espaço.

2. Desenvolvimento do projeto: a teoria encontra a prática

A multiplicidade de línguas não permite pensar na absoluta igualdade de valores, na univocidade; e é por isso que a tradução acaba por se situar em um ponto intermediário, visto que os signos se relacionam entre si de modo diferente em cada língua e em cada texto de cada língua (RODRIGUES, 2000, p. 92). Isto é, a tradução é uma ponte entre dois universos- duas línguas e dois contextos diferentes que são marcados por valores, crenças, histórias e representações sociais diversas, e a prática da tradução por sua vez é justamente a aproximação desses dois universos.

É esperado que uma tradução reproduza, dentro do seu próprio universo, os valores do texto original, trazendo em uma segunda língua e em um novo contexto o mesmo sentido pretendido pelo original. Em outras palavras, a intenção da tradução é causar no leitor da língua de chegada a mesma reação que a língua de partida provocou em seu leitor. Sendo assim, o papel do tradutor é traduzir o sentido daquilo que o autor escreveu, e não as meras palavras que por ele foram escritas, como postula Landers (2001, p.8). Essa atividade tradutória apresenta uma série de dificuldades e as Teorias da Tradução são estratégias cruciais para a solução dos desafios encontrados na prática. Dessa forma, a teoria e a prática são indissociáveis e ocupam um lugar de mesma importância no processo de tradução.

A seguir, as teorias que nortearam o desenvolvimento deste projeto de versão dos quatro primeiros capítulos de *Luna Clara & Apolo Onze* (ver Anexo I, p. 45).

Segundo Venuti (1995, p. 15-27), todo tradutor, diante do texto original, se vê obrigado a traçar um plano de tradução, delineado por um processo ou de domesticação ou de estrangeirização do texto. A domesticação defende que o tradutor seja invisível, uma vez que elimina toda peculiaridade linguística ou estilística proveniente do texto original e proporciona uma experiência ilusória de que aquele texto foi escrito naquela língua e que o autor está inserido naquele contexto. Já a estrangeirização nos remete a uma tradução que leva em consideração vários termos estrangeiros, bem como suas idiossincrasias e elementos culturais, para que o leitor que recebe a obra traduzida tente por si mesmo entender e decifrar estes termos não-locais.

Para Venuti (1995, p. 20), a domesticação é “uma redução etnocêntrica do texto estrangeiro aos valores culturais da língua-alvo”. Isto é, a domesticação facilita a leitura, visto que privilegia os valores culturais da língua de chegada ao passo que apaga os valores culturais da língua de partida. A estrangeirização de textos para o inglês seria, portanto, uma forma de resistir ao que o autor chama de “etnocentrismo, racismo, narcisismo cultural e imperialismo” das nações anglo-americanas sobre outras culturas.

Tanto Venuti (1995) quanto Berman (1992) se posicionam a favor de uma tradução estrangeirizadora, na qual o “outro” cultural é percebido por meio das diferenças presentes no texto estrangeiro, o que dá visibilidade à obra original e ao tradutor.

Sobre essa dicotomia entre domesticação e estrangeirização na atividade tradutória, Britto (2012, p. 62) considera que essas duas estratégias sejam, na verdade, a representação de mais um par de ideais absolutos e inatingíveis e que, na prática, nós como tradutores acabamos por adotar posições intermediárias entre os dois extremos. Como é defendido por Landers (2001, p. 51), quando ele ilustra a relação “autor-tradutor-leitor” de forma linear, a qual considera o tradutor como estando no meio, o que lhe dá espaço para ora se aproximar mais do autor (estrangeirização), ora do leitor (domesticação).

Com isso em mente, em meu projeto de versão, existe a busca pelo equilíbrio entre a estrangeirização e a domesticação do texto. Dessa maneira, é possível não somente introduzir novos conhecimentos, formando um público-leitor mais aberto às diferenças, mas também estabelecer uma leitura que fluí, permitindo a identificação do leitor com o texto. Essa foi a minha estratégia tradutória para fazer o que, como afirma Benjamin (2011, p. 35), consiste ser a tarefa do tradutor, isto é, trazer na língua para a qual se traduz a mesma intenção percebida no texto fonte.

Aqui, torna-se relevante discutir cultura. Bennett (1998, p. 3) explica que a premissa fundamental da “abordagem de comunicação intercultural” é que “as culturas são diferentes em suas linguagens, padrões de comportamento e valores”. Portanto, é improvável que uma tentativa de usar o eu [monocultural] funcione”, dado que, nesse caso, o resultado seria uma tradução etnocêntrica. Nesse sentido, é necessário ater-se

para a tradução como “um ato de *comunicação*” (Blum-Kulka 1986/2004, p. 291, ênfase no original) entre duas culturas.

Existe uma divisão histórica bastante evidente entre aqueles que percebem a língua e a cultura como duas entidades distintas e aqueles que vêem a língua como cultura. No primeiro caso, a tradução é vista como uma atividade linguística universal de codificação-decodificação, transferindo o significado da língua-fonte para a língua-alvo, usando o que Reddy (1973;1993) chamou de “metáfora do canal de transferência de linguagem”. Aqui, cultura e quaisquer diferenças culturais podem ser transportadas pela língua sem perda significativa. Outros, como Nida (2002, p. 29), acreditam que “o contexto fornece mais distinção de significado do que o termo que está sendo analisado”². Assim, o significado não é “carregado” pela linguagem, mas é negociado entre os leitores dentro de seus próprios contextos de cultura.

Katan (1999/2004) discute quatro filtros de percepção (cultura, indivíduo, linguagem e fisiológico), baseados na teoria da programação neurolinguística (PNL), cada um dos quais é responsável por orientar ou modelar nossa própria percepção, interpretação e avaliação (Goffman, 1974) do que está acontecendo. Todos os filtros funcionam da mesma forma por meio da modelagem. Um modelo é uma maneira (geralmente) útil de simplificar e dar sentido a algo que é complexo, como a “realidade”. Todos os modelos, segundo Bandler e Grinder (1975), utilizam três princípios: cancelamento, distorção e generalização.

Com relação à modelagem humana, nota-se que não podemos perceber tudo “o que está acontecendo” (cancelamento); tendemos a nos concentrar seletivamente ou a nos adequar ao que vemos, ao que sabemos, esperamos ou ao que atrai nossa atenção (distorção); e tendemos a preencher detalhes a partir de nosso próprio modelo ou nivelar as diferenças significantes (generalização). Assim, os filtros culturais, para Katan, “são uma das quatro formas particulares, mas relacionadas, em que os grupos organizam sua percepção compartilhada (limitada, distorcida e estereotipada) do mundo”³. Isso segue a definição de cultura de Goodenough (1957/1964, p. 36) como “uma organização, isto é,

² “the context actually provides more distinction of meaning than the term being analyzed” (NIDA, 2002, p. 29). Tradução elaborada por Vaz (2019).

³ “are one of the four particular, but related, ways in which groups organize their shared (limited, distorted and stereotypical) perception of the world.” (KATAN, 1999/2004). Tradução elaborada por Vaz (2019).

a forma das coisas que as pessoas têm em mente, suas maneiras próprias de percebê-las, relacioná-las e interpretá-las”⁴.

Para House (2006, p. 349), por outro lado, “um filtro cultural é um meio de captar diferenças cognitivas e socioculturais a serem aplicadas pelos tradutores”⁵, o que para Katan está mais relacionado à capacidade do tradutor de mediar. É a partir dessa última constatação que esse projeto final ganha força, visto que situa o tradutor ‘entre’ uma língua e outra, ‘entre’ uma cultura e outra. Baseia-se, também, em Nida (1964, p. 130), no que tange ao grau de intervenção sendo menos dependente do tipo de texto em si do que da distância cultural ou linguística entre as línguas envolvidas.

A adaptação do contexto cultural é o termo que Klingberg (1986) usa para modificações que visam ajustar um texto aos quadros de referência dos possíveis leitores. A categoria inclui o uso de referências literárias, línguas estrangeiras, antecedentes históricos, flora e fauna, nomes próprios, pesos e medidas e outros fenômenos específicos da cultura. Klingberg (1986, p. 11) argumenta que a literatura com que trabalhamos é produzida com atenção especial aos (supostos) interesses, necessidades, reações, conhecimento, capacidade de leitura e assim por diante dos leitores intencionados.

Como os contextos culturais dos leitores dos textos de partida e de chegada diferem, o texto de chegada se tornará difícil de entender ou menos interessante se o tradutor de um texto juvenil não o adaptar aos quadros de referência dos possíveis leitores-alvo. Por outro lado, Klingberg também enfatiza que um dos principais objetivos pedagógicos com a literatura traduzida é que ela pode fortalecer a visão e o entendimento internacional dos jovens leitores. Assim, se os tradutores adaptarem todos os elementos culturais, essa compreensão é comprometida.

Klingberg (1986, p. 10 apud ALVSTAD, 2018, p. 22) postula que essa luta entre a consideração do texto original e a consideração dos leitores-alvo é tão antiga quanto a própria tradução. Domesticação e estrangeirização não são, porém, negativas ou

⁴ “[culture] as an organization.... It is the form of things that people have in mind, their model of perceiving, relating, and otherwise interpreting them” (GOODENOUGH, 1957/1964, p. 36). Tradução elaborada por Vaz (2019).

⁵ “A cultural filter is a means of capturing cognitive and socio-cultural differences.” (HOUSE, 2006, p. 349). Tradução elaborada por Vaz (2019).

positivas por si só. A escolha de qual estratégia ou estratégias de tradução devem ser aplicadas depende mais do projeto de versão como um todo e deve levar em consideração legibilidade. Encontra-se, aqui, mais uma razão deste projeto final fugir de extremismos e se colocar em uma posição intermediária.

Benjamin (2011, p.26) propõe que a tradução é uma forma e que, para entendê-la como tal, é necessário voltar ao texto fonte, uma vez que é nele que reside a lei dessa forma, selada por sua traduzibilidade. Essa afirmação pode, em vezes, parecer um tanto quanto óbvia. No entanto, ela é de extrema importância para o processo tradutório e teve grande influência no desenvolvimento deste projeto final, visto que, à luz desse conceito, foi possível se ater à necessidade de se basear no original e não se afastar do sentido por ele pretendido. Afinal, não é o papel da tradução enobrecer um texto ou modificá-lo radicalmente, mas sim transportá-lo para uma nova coordenada espaço-tempora, para uma nova cultura.

Nessa perspectiva, como afirma Benjamin (2011, p. 69), a tradução tende a expressar o mais íntimo relacionamento das línguas entre si. O teórico argumenta que a tradução não somente nos apresenta essa relação, mas também a atualiza. Essa noção é bastante aparente quando realizamos um trabalho como o que proponho. Isso porque o texto original e o produto da sua transposição para outra língua se encontram numa relação de grande proximidade, tanto no que tange à questão de sentido e à necessidade de mantê-lo, quanto no que tange à relação de vida entre os dois textos, já que a tradução sucede o texto fonte e corresponde, por vezes, à continuação de sua existência, ao existir em outra língua e em outro momento e local.

Esta sobrevida do texto original só é possível devido ao trabalho do tradutor. Bóris Schnaiderman (2011, p.15-20) conclui que os limites da tradução são única e exclusivamente os limites da competência do tradutor, de maneira que não sejam considerados fatores como tempo disponível, possibilidades de reflexão etc. Isso se dá, pois, para o estudioso, um bom tradutor pode deparar-se com diversos empecilhos para os quais não possui solução hoje ou em um momento próximo, mas com o decorrer do tempo acabará, por certo, achando uma saída para vários dos problemas que considerava insolúveis, e, então, terá vencido o desafio e alcançado êxito na tarefa do traduzir.

Schnaiderman ressalta, ainda, em *Caleidoscópio do Tradutor* (2011, p. 25-27), que no processo da tradução existem vitórias e tropeços, satisfação e tristeza, e que tudo isso faz do tradutor consciente uma pessoa preocupada e sempre cuidadosa com a linguagem. É por isso, também, que é necessário defender constantemente a nossa exigência máxima em relação ao trabalho do tradutor como criador e artista, e não como um mero cumpridor de tarefas, uma vez que a atividade tradutória está diretamente ligada à transgressão da linguagem cotidiana e comunicativa, à quebra de um padrão, à ruptura com o tradicional e, portanto, à introdução de uma novidade alcançada por meio da ousadia e criatividade. Dessa forma, o tradutor, enquanto criador e artista, recorre ao seu lado ousado e criativo para que sejam encontradas soluções para os problemas com que se depara ao desenvolver seu projeto.

A seguir, três exemplos concretos do impacto dos pensamentos de Schnaiderman (2011) neste projeto final, no que tange à liberdade e criação:

- 1) "Falava pelos cotovelos (que no caso dele eram as partes dobráveis das asas)." Aqui, temos uma expressão idiomática e uma ideia ligada a ela. Portanto, ao invés de traduzir em busca de uma literalidade, eu decidi procurar por um possível correspondente dessa expressão em inglês e fazer uso da minha criatividade para construir o sentido. E foi assim que eu cheguei à oração "He talked his mouth off (which in his case was the beak)" (Vaz, 2019.)
- 2) "...e tenho dito e pronto...". Traduzi esse trecho, em um primeiro momento, para "...I have said it and that is it", ou seja, prevaleceu, de certa maneira, uma postura de tradução palavra por palavra (ou, nesse caso, expressão por expressão). Porém, na versão final, após releitura, e embasada em Schnaiderman (2011) e sua noção de liberdade e uso de estruturas que parecem mais adequadas para o tradutor, eu percebi que uma mudança era necessária, e por isso, criei a oração "...so I said and that is it...". Assim, foi possível não somente evitar a repetição do termo *it*, mas também transmitir de uma maneira melhor e mais fluída o sentido pretendido pelo texto fonte (Vaz, 2019).
- 3) "Gênio, acento circunflexo, pois se acentuam as paroxítonas que terminam em ditongo crescente, as oxítonas terminadas em O, E, A, as paroxítonas em R, L, N, X, todas as proparoxítonas e ditongos abertos..." Aqui, claro, temos um problema de tradução, visto que não existe uma correlação imediata. Aquela

oração funciona apenas no texto fonte, visto que a ideia está voltada para o uso do acento circunflexo, o que é possível apenas na língua portuguesa. Estamos trabalhando, portanto, com uma especificidade da língua. Eu fiquei dias sem saber como traduzir esse trecho ou trazer o seu sentido para a língua inglesa, mas após pesquisa, eu decidi, para resolver esse problema, pegar a regra de acentuação, ou da stressed vowel, no inglês. O caso da palavra “genius” se encaixa no caso de palavras de duas sílabas. E assim, traduzi a oração para “Genius, two syllable-word, the letter “e” is accented. Accented means that the sound of that vowel is stressed, or louder, than those in other syllables...” (Vaz, 2019).

Ainda quanto à noção do tradutor como criador e artista, Rónai (1956, p. 13-19) afirma que a tradução literária se trata de uma arte, pois o tradutor se empenha em traduzir o intraduzível. O teórico argumenta que quando são traduzidas as palavras ou, até mesmo, as frases, de um determinado idioma para outro, elas são tiradas do contexto múltiplo da língua-fonte e inseridas em um contexto completamente diverso da língua-alvo. Assim, retoma-se o conceito de que a tradução ocupa um papel intermediário e que a tentativa de se encontrar uma equidade entre esses dois contextos apenas aponta para uma impossibilidade da tradução literária e, portanto, para a inferência de sua artisticidade. Logo, é só por meio de seu eu criador e artista que o tradutor consegue aproximar esses dois universos e transmitir um mesmo e único sentido dentro desses contextos diversos.

Além disso, Rónai ainda cita Herder (1943, p. 54) no que se diz respeito à ideia de que “ninguém pensa além do idioma”, ou seja, de que o próprio pensamento é condicionado pelo idioma em que é concebido. Nessa concepção, defende-se que existem certas ideias que só surgem na consciência de pessoas que falam determinada língua, ou, ainda, que só surgem pelo fato das pessoas terem domínio daquela língua.

Essa postulação, dentro do projeto de versão, pode ser evidenciada por várias das dificuldades encontradas quando se pretende traduzir uma ideia, como, por exemplo, no momento de traduzir o nome da personagem "Noctâmbulo". Houve, em um primeiro momento, grande dificuldade de tradução do nome porque a ideia pretendida se dá pela união de duas palavras: noctívago e sonâmbulo, características inerentes à personagem. Por isso, optei por unir as palavras “nocturnal” e “sleepwalker”

para criar o nome da personagem e trazer à versão o sentido pretendido pela autora. Nesse caso, teríamos “Noctwalker”, um termo um tanto truncado. Então, com o auxílio do significado de "nocturnal", que seria “pertencente à noite”, eu criei o nome “Nightwalker”. Isso foi possível, e até mesmo necessário, para conseguir abordar, em mesmo grau de fluidez e peso simbólico, na língua-alvo, aquilo que nos foi proposto na língua-fonte. (Vaz, 2019).

A dificuldade de atentar-se a ambas as questões de fidelidade e de liberdade (visto que ao mesmo tempo em que é necessário ser fiel ao texto fonte, é imprescindível que a tradução seja suficientemente livre, para que consiga transmitir a mesma força do texto original) é apontada por Boris Schnaiderman, durante uma entrevista para a revista *Babel*, realizada em 2000. É por essa razão que Haroldo de Campos (2011, p. 16) enfatiza a necessidade de se recriar o texto, baseando-o no original, mas sempre com a intenção de produzir um texto que funcione dentro da língua de chegada. O autor denomina esse processo de transformação criativa de transcrição.

Na relação da sociedade com o sistema da linguagem, Meschonnic (2010) defende que se misturam cultura, literatura, povo, nação e indivíduos, ou seja, as relações políticas, éticas, literárias, sociais, culturais, entre outras, participam também do pensamento sobre a linguagem e necessitam que não se distancie o homem daquilo que o constitui.

Para Meschonnic (1999, p. 13), a teoria e a prática literárias são dois modos de transformação do sujeito, no que concerne tanto à política quanto ao pensamento, transformações essas que atuam sobre o ato da tradução e cuja atividade principal é a oralidade. Sendo assim, para Meschonnic, o real modo de significar está no ritmo e, por isso, traduzir deve passar pelo contínuo rítmico, prosódico e semântico. “O pensar sobre linguagem mudou: passou da linguagem (com suas categorias - léxico, morfologia, sintaxe) para discurso, ao sujeito agente, dialógico, prosódico e ritmicamente inscrito na linguagem, com sua física”⁶.

As produções literárias em língua portuguesa tendem a ser guiadas e redigidas na norma culta padrão, ou seja, dentro de um “conjunto de regras que devem ser

⁶ “La pensée du langage s’est transformée. Elle est passée de la langue (avec ses catégories – lexique, morphologie, syntaxe) au discours, au sujet agissant, dialogant, inscrit prosodiquement, rythmiquement dans le langage, avec sa physique” (MESCHONNIC, 1999, p. 13). Tradução elaborada por Vaz (2019).

seguidas” (POSSENTI, 2000, p. 64). Entretanto, Adriana Falcão, em *Luna Clara & Apolo Onze*, opta por utilizar recursos de mimese da fala, característica definidora para a consolidação de sua narrativa. Para isso, a autora se vale de rimas, aliterações e paronomásias, que inscrevem na obra uma configuração poética. Paralelismos e repetições de palavras também são recorrentes.

O extraordinário, o imprevisto, o maluco, o inusitado, o inesperado mesmo é que eles estavam molhados dos pés à cabeça. (FALCÃO, 2002, p. 8).

A última vez que choveu na cidade foi na noite
em que Luna Clara nasceu.

Então.

Doze anos, oito meses e quinze dias antes
daquela sexta-feira. Então.

De lá para cá nunca mais tinha ventado.

Então.

E nem chovido.

Então lá em Desatino do Norte não existiam
lagos, rios, mares, poças, nada molhado.

(FALCÃO, 2002, p. 8)

Nota-se, aqui, a presença de um enunciado simples com a repetição da palavra “então”, o que retoma um falar sucessivo, característica do desempenho oral.

“A cadência rítmica, o encadeamento por frases de estruturação simples e repetitiva, as modulações exclamativo-interrogativas, a integração na mensagem são marcas que concretizam a captura de traços de oralidade no corpo da escritura.” (PALO; oliveira, 1986, p. 51-52).

Nessa perspectiva, levanta-se a seguinte questão: como trabalhar com a oralidade dentro do processo tradutório? Primeiramente, é fundamental identificar quais são as marcas de oralidade que encontramos no texto com que estamos trabalhando para, assim, melhor compreendê-las. Em *Luna Clara & Apolo Onze*, encontram-se: expressões idiomáticas, jogos de palavras, expressões coloquiais, marcadores conversacionais, repetições e redundâncias e diminutivos.

Assim, ao que concerne à atividade tradutória, estratégias diferentes são utilizadas dependendo do fenômeno com que estamos lidando, com o intuito de alcançarmos essas marcas de oralidade na versão proposta. Em geral, foi aplicado o que Britto (2012, p. 21-24) conceitua como efeito de verossimilhança, isto é, a utilização de recursos que criam artificialmente a impressão de que aquilo que se está lendo é a fala real de uma personagem.

A maior dificuldade, nesse momento, é entender como lidar com esses fenômenos em duas línguas diferentes, sendo que eles aparecem de maneiras distintas em universos linguísticos distintos. Recorre-se, portanto, à Boris Schnaiderman, o qual, em *Haroldo de Campos e a transcrição da poesia russa moderna* (1998), discorre sobre a “lei das compensações em poesia”. Schnaiderman postula que quando há a impossibilidade de se reproduzir todos “os processos construtivos de um poeta, em todas as passagens em que eles aparecem, deve-se acrescentar em outras passagens procedimentos que são inerentes ao trabalho criador no original” (SCHNAIDERMAN, 2003, p. 65). Em outras palavras, essas marcas podem ser compensadas, até mesmo em passagens diferentes, com o uso de recursos da língua de chegada, pois o mais importante, aqui, é conferir esse caráter oral ao texto.

A seguir, cinco exemplos de marcas de oralidade presentes no texto fonte, bem como suas respectivas versões em inglês e a descrição do fenômeno/recurso utilizado para lidar com esse fenômeno.

Tabela 1 – Exemplos de marcas de oralidade

Texto fonte (FALCÃO, 2002)	Texto vertido (VAZ, 2019)	Descrição do fenômeno
“Será que é hoje que ele chega?” “É sim.”	“Is today maybe the day he will arrive?” “ Yeah , it is. ”	Uso de gíria inglesa para “Yes” – coloquial.
“Podia acontecer coisa pior?” “Podia.”	“Could something worse happen?” “ Yeah , it could.”	
"Eu tenho certeza absoluta que ele chega hoje." Ela não conhecia o vento, não sabia muito dele e nem imaginou que ele gostasse tanto de brincar de derrubar o chapéu dos outros, "pára com isso, vento!"	" I'm absolutely sure he will arrive today." She didn't know the wind, she didn't know much about it and she had never imagined it enjoyed so much playing of blowing people's hats off, "stop it, wind!"	Contração – confere rapidez ao ritmo de leitura e, por isso, assemelha-se à fala.

<p>Durante a explicação, tocava ora guitarra, ora trombone, ora pandeiro, por isso às vezes não dava para entender o que ele dizia direito.</p> <p>Lógico que ele foi convidado para a festa várias vezes, mas sempre mandava dizer que não ia não, obrigado.</p>	<p>During the explanation, he would play the guitar, or the trombone, or the tambourine, and that is why sometimes you couldn't really understand what he said.</p> <p>Of course he was invited to the party multiple times, but he always sent word that he wouldn't attend, thank you.</p>	
<p>Então ela quase teve um colapso nervoso.</p> <p>Aventura então era obrigada a desenhar Doravante (forte/bonito) e Equinócio (branco/marrom), com muitos lápis de cor.</p> <p>Para consolar a filha, Aventura então repetia a promessa que ele fez na despedida.</p> <p>- De onde é que vocês vêm? - perguntou então.</p> <p>Apolo Onze então pulou da cama e trocou de roupa correndo.</p>	<p>Then she almost had a nervous breakdown.</p> <p>Adventure then was compelled to draw Henceforth (strong/handsome) and Equinox (white/brown), with lots of coloring pencils.</p> <p>To comfort the daughter, Adventure would then repeat the promise he made in their farewell.</p> <p>- Where do you come from? - she then asked.</p> <p>Apollo Eleven then jumped off the bed and changed clothes in a hurry.</p>	<p>“Então” aparece como um marcador conversativo com a noção de sucessão, sequência, logo, é necessário o uso de um marcador conversativo com o mesmo valor semântico em ingles (“then”).</p>
<p>Assim que ficou maiorzinha ia esperar na frente de casa.</p> <p>Foi por ali, um pouquinho mais adiante, que seu pai perdeu a sorte, Aventura perdeu a confiança no destino, seu avô perdeu todas as histórias que tinha colecionado na vida, e suas tias perderam a esperança, mais de treze anos antes.</p> <p>Na hora da despedida, Aventura até chorou um pouquinho.</p> <p>Quando Doravante montou em Equinócio e partiu, ela teve só um pouquinho de medo.</p> <p>"Obrigada, minha Nossa Senhora Do Falta Bem Pouquinho", Aventura corria e pulava apressada, só faltava um pedaço, uma ponte e outro pedaço para rever Doravante.</p>	<p>As soon as she got a lil' bigger she would wait in front of her house.</p> <p>It was there, a lil' further ahead, that her father lost luck, Adventure lost confidence in fate, her grandfather lost all the stories he had collected in life, and her aunts lost hope, more than thirteen years ago.</p> <p>When it was time to say goodbye, Adventure even cried a lil'.</p> <p>When Henceforth mounted on Equinox and left, she felt just a lil' bit of fear.</p> <p>"Thank you, my Our Lady of There Is Just a Lil' Bit Left", Adventure ran and jumped in a hurry, there was a only a stretch to go, a bridge and another stretch to see Henceforth again.</p>	<p>Para lidarmos com o diminutivo, podemos fazer uso de um recurso chamado apócope, que é quando temos a queda de um ou mais fonemas ou sílabas no fim de uma palavra.</p>

<p>Passava as noites quieta, calada, parada e amarela, só olhando para Luna Clara.</p> <p>Assim era a vida de Luna Clara.</p> <p>Esperar.</p> <p>Esperar.</p> <p>Esperar.</p> <p>Por isso trabalhava tanto.</p> <p>E ganhava dinheiro.</p> <p>E guardava.</p> <p>E trabalhava mais ainda.</p> <p>E ainda mais.</p> <p>Muito mais.</p> <p>O bebê passava de mão em mão, de dança em dança, de convidado em convidado, sempre com aquele seu jeito de quem não queria nada.</p> <p>Nada mesmo, também não.</p>	<p>It spent the nights quiet, silent, still and yellow, just looking at Clear Moon.</p> <p>That was Clear Moon's life.</p> <p>To wait.</p> <p>To wait.</p> <p>To wait.</p> <p>That is why he worked so much.</p> <p>And earned money.</p> <p>And saved it.</p> <p>And worked some more.</p> <p>And even more.</p> <p>A lot more.</p> <p>The baby would be passed on from hand to hand, from dance to dance, from guest to guest, always with the appearance of one who doesn't want a thing.</p> <p>Nothing at all, as well.</p>	<p>Repetição/redundância – repetição da ideia e/ou termo.</p>
---	--	---

Fonte: elaborado por Vaz (2019).

Em *A analítica da tradução e a sistemática da deformação* (2007), Berman aponta que o processo de tradução apresenta características que lhe são inerentes. Essas características, mais vistas como marcas tradutórias, são chamadas pelo autor de tendências deformadoras, uma vez que, segundo ele, todo texto traduzido deforma o texto fonte no sentido de transformá-lo.

A chamada sistemática da deformação é constituída por treze tendências distribuídas de acordo com o caráter da transformação de aspectos distintos do texto traduzido em relação ao texto fonte. Sendo elas as seguintes: racionalização, clarificação; alongamento; enobrecimento, empobrecimento qualitativo; empobrecimento quantitativo; homogeneização; destruição de ritmos; destruição das redes significantes subjacentes; destruição dos sistematismos; destruição ou a exotização das redes de linguagens vernaculares; destruição das locuções e apagamento das superposições de línguas (BERMAN, 2007, p. 48).

Berman (2007) introduz seu discurso ao afirmar que todo tradutor está exposto a esse jogo de forças deformadoras e que, não somente, essas forças fazem parte do seu ser-tradutor e determinam, inicialmente, o seu desejo de traduzir. O estudioso argumenta que é ilusório pensar na possibilidade de desfazer-se dessas forças apenas pela tomada de consciência de sua existência. Isso porque é somente a partir de uma análise de sua atividade que é possível neutralizá-las.

Em meu projeto de versão da obra *Luna Clara & Apolo Onze*, percebeu-se a presença de três deformações bermanianas. A racionalização, a qual reestrutura frases e sequências de frases com o intuito de arranjar-las conforme certa ideia de ordem de discurso. A clarificação, a qual o autor afirma ser explicitante, visto que pode ser a manifestação de algo que não é aparente, mas ocultado no original ou, em um sentido negativo, por poder tornar "claro" o que não é e não quer ser no original. E o alongamento, o qual é provocado justamente pela racionalização e pela clarificação, visto que esses novos desdobramentos tendem a tornar a tradução mais longa do que a obra original.

A seguir são apresentados alguns exemplos dessas deformações dentro do meu projeto de versão:

- 1) **Racionalização:** observa-se nesta tendência uma preocupação com a reorganização de estruturas de natureza sintática do texto fonte no texto traduzido, bem como de aspectos referentes à pontuação, à nominalização e/ou à verbalização.

Tabela 2 – Exemplos de racionalização

Texto fonte (FALCÃO, 2002)	Primeira versão (VAZ, 2019)	Versão final (VAZ, 2019)
Como estavam sempre viajando, os aniversários da família eram comemorados mal e porcamente sem bolo, bolas, velas...	Because they were always travelling, the family's birthdays were poorly celebrated and fously without cake, balls, candles...	Because they were always travelling, the family's birthdays were poorly and fously celebrated without cake, balls, candles...
Diziam que ele era muito sortudo antes.	They say he used to be very lucky before.	Before, they say, he used to be very lucky.
E nunca pensou que ia se	And he never thought he would	And he never thought he would

arrependeu tanto desse mandado mais tarde.	later regret so much this command.	later regret this command so much .
Odisséia, Divina e Aventura recusaram pelo caminho muitas alianças de noivado, pedidos de casamento e promessas ardentes.	Odyssey, Divine and Adventure refused along the way lots of engagement rings, wedding proposals and fiery promises along the way.	Odyssey, Divine and Adventure refused lots of engagement rings, wedding proposals and fiery promises along the way .
A família parou numa cidade chamada Desatinado do Sul para passar a noite e, bem na hora em que eles chegaram, começou uma festa que não tinha data para acabar.	The family stopped at a town called South Wild to stay the night and, right at the time they arrived, a party with no date to finish started.	The family stopped at a town called South Wild to stay the night and, right at the time they arrived, a party with no date to finish started.
Aventura ia embora no dia seguinte com a família.	Adventure was going to leave the next day with her family.	Adventure was going to leave with her family the next day.

Fonte: elaborado por Vaz (2019).

- 2) **Clarificação:** existem marcas linguísticas formais que o texto traduzido apresenta na tentativa de tornar mais claros trechos que o texto fonte não intenciona. Berman (2007, p. 29) define essa busca como um ato de explicação do tradutor, de modo que o texto traduzido lhe pareça o mais explicativo possível em comparação ao texto fonte.

Tabela 3 – Exemplos de clarificação

Texto fonte (FALCÃO, 2002)	Primeira versão (VAZ, 2019)	Versão final (VAZ, 2019)
Mas, enquanto o terreno de Apolo Dez e Madrugada vivia feliz, o dele, que era dez vezes maior, vivia triste.	But, while Apollo Ten and Dawn's property was always happy, his, which was ten times bigger, was always sad.	But, while Apollo Ten and Dawn's property was always filled with happiness , his, which was ten times bigger, lived in sadness .
Tia Divina não teve filhas, mas Aventura teve uma e escolheu esse nome, Luna Clara, contra a vontade do velho, que queria que a neta se chamasse Tutaméia.	Aunt Divine didn't have any daughters, but Adventure had one and chose this name, Clear Moon, against the old man's will, who wanted the grandchild to be called Tutaméia.	Aunt Divine didn't have any daughters, but Adventure had one and chose this name, Clear Moon, against the old man's will, who wanted the grandchild to be called Tutaméia, in homage to a

		Brazilian book.
- Deixa ela e tenho dito e pronto - Seu Erudito resmungou.	- Let her and so I said and that is it. - Mr. Scholar muttered.	- Let her be and so I said and that is it. - Mr. Scholar muttered.
Como é que ele ia imaginar que naquela noite ia encontrar a história mais maluca da sua coleção e depois ia perder tudo no caminho?	How was he to imagine that in that same night he was going to find the craziest story of his collection and then lose everything along the way?	How was he supposed to imagine that in that same night he was going to find the craziest story of his collection and then lose everything along the way?
- O senhor quer fazer o favor de ficar quieto? Que pai de noiva mais chato!	- Mister, will you please do the favor of staying quiet? What an annoying father of the bride!	- Mister, will you please do me the favor of staying quiet? What an annoying father of the bride!

Fonte: elaborado por Vaz (2019).

- 3) **Alongamento:** como resultado de outras tendências deformadoras, um texto traduzido tende a ser mais longo e por isso temos o alongamento como uma característica também marcada no texto traduzido.

Tabela 4 – Exemplos de alongamento

Texto fonte (FALCÃO, 2002)	Primeira versão (VAZ, 2019)	Versão final (VAZ, 2019)
Essa menina vai ser barrada.	This girl is going to be barred.	This girl is going to be stopped on the spot.
Desenhava o encontro do casal embaixo da lua, caprichando no prateado, ou o primeiro beijo (e haja lápis vermelho), ou a cerimônia do casamento, ela e Doravante em primeiro plano, o padre por trás deles e Equinócio ao lado.	She drew the couple's date under the moon, without holding back on silver, or the first kiss (so many red pencils), or the wedding ceremony, Henceforth and her in the foreground, the priest behind them and Equinox by their side.	She drew the couple's date under the moon, without holding back on silver, or the first kiss (red pencils, only God knows how many!), or the wedding ceremony, Henceforth and her in the foreground, the priest behind them and Equinox by their side.
O nome disso é timidez, se for olhar no dicionário.	That is called shyness, if you look in a dictionary.	That is called shyness, if you look it up in a dictionary.
- Muito prazer.	- Great pleasure.	- It is a great pleasure.
Tinha ido batizar um menino que tinha nascido - um tal de Apolo Onze, isso é lá nome que se tenha? - e acabou ficando para a	He had gone there to baptize a boy that had been born - a so called Apollo Eleven, is that a name to have? - and stayed for	He had gone there to baptize a boy that had just been born - a so called Apollo Eleven, is that a name to have? - and ended up

festa.	the party.	staying for the party.
--------	------------	-------------------------------

Fonte: elaborado por Vaz (2019).

A sintaxe da língua portuguesa é diferente daquela da língua inglesa, pois tem o costume de utilizar orações mais longas. Isto se dá, de acordo com Bezerra (2012), pois toda língua possui um ritmo diferenciado. O português tem uma tolerância maior para sentenças mais compridas e com mais conectivos, com o uso de mais orações subordinadas do que o inglês. Dessa maneira, foi necessário questionar a viabilidade do uso de frases mais longas na língua inglesa, visto que o que é mais frequente dentro deste universo linguístico são frases mais curtas.

Foi do meu entendimento que era possível manter o mesmo padrão dentro do par linguístico, isto é, frases longas em português foram, na maior parte das vezes, transpostas para frases longas em inglês, visto que esse processo não pareceu prejudicar o ritmo linguístico da narrativa nem causar ao leitor um estranhamento desnecessário relativo à construção sintática das orações. É possível fazer essa análise com base nos exemplos abaixo:

Tabela 5 – Exemplos do tamanho das orações no texto fonte e no texto vertido

Texto fonte (FALCÃO, 2002)	Texto vertido (VAZ, 2019)
Mas, além das torneiras, tudo era desprovido de gotas em Desatinado do Norte (com exceção de lágrimas), tudo era quente, seco, árido, e pela raridade de H ₂ O, quase não se necessitavam de toalhas.	But, besides taps, everything was deprived of drops in North Wild (with the exception of tears), everything was hot, dry, arid, and for the scarcity of H ₂ O, there was almost no need for towels.
Luna Clara nunca tinha visto ninguém encharcado antes, não conhecia nem a chuva nem o vento, e a vida inteira esperou por esse dia: o dia em que finalmente seu pai ia chegar a Desatinado do Norte, trazendo a chuva com ele.	Clear Moon had never seen anyone soaked before, she had never met the rain or the wind, and her whole life she waited for this day: the day in which her father would finally arrive in North Wild, bringing the rain with him.
O pai de Luna Clara andava por aí pelo mundo, com a chuva sempre chovendo na cabeça dele, desde que (por uma estranha	Clear Moon's father wandered around the world, with the rain always raining above his head, ever since (for a strange coincidence of

coincidência do destino) ele se desencontrou do seu amor, olha só que coisa mais triste.	fate) he got lost from his love, look how sad.
Fazia mais de treze anos que o pai e a mãe de Luna Clara se encontraram, se apaixonaram, se casaram e se perderam um do outro, tudo isso em apenas três dias.	It had been over thirteen years since Clear Moon's father and mother had met each other, fallen in love, gotten married and then lost each other, all of that in only three days.
Foi naquela estrada maldita, entre Desatinado do Sul e Desatinado do Norte, num lugar chamado Vale da Perdição que (por coincidência?) ficava exatamente no meio do mundo.	It was on that cursed road, between South Wild and North Wild, in a place called Valley of Perdition that (by coincidence?) was exactly in the middle of the world.

Fonte: elaborado por Vaz (2019).

Entretanto, apesar de não haver modificação com relação ao tamanho da oração, houve momentos em que palavras e expressões que poderiam ser escritas em uma mesma frase ou oração foram decalcadas e distribuídas de maneira que se adequassem à fluidez do texto com mais eficácia. É impensável que, ao trabalharmos com duas línguas, nos preocupemos com a reorganização de estruturas sintáticas do texto fonte no texto traduzido, com o intuito de separar os dois universos linguísticos. Se essa separação não acontece, acabamos encontramos estruturas da língua de partida na língua de chegada, o que não é efetivo.

Exemplos abaixo:

Tabela 6 – Exemplos do deslocamento de termos nas orações

Texto fonte (FALCÃO, 2002)	Texto vertido (VAZ, 2019)
Diziam que ele era muito sortudo antes.	Before, they say , he used to be very lucky.
Não é assim que se aborda os outros.	No , that is not how you approach others.
Luna Clara herdou de Aventura o seu sorriso.	From Adventure , Clear Moon inherited her smile.
A primeira das sete irmãs era tão maravilhosa que foi batizada de "Ilha de Rodes", porque nessa ilha foi construída uma estátua de Apolo chamada Colosso de Rodes.	The first of the seven sisters was so wonderful that she was named "Island of Rhodes", because in that island a statue of Apollo, named Rhodes' Colossus , was built.
Era tanto convidado que acabou se tornando obrigatória a presença de garçons para servir aquele pessoal todo.	There were so many guests that the presence of waiters turned out to be mandatory to wait on all of those people.
O que acontecer entre uma hora e outra, entre um ponto e outro, e depois de tudo, será coisa de uma das estranhas coincidências do destino, muito provavelmente.	Whatever happens between one hour and the other, between a spot and the other, and after all has happened, will most likely be the doing of one of fate's strangest coincidences.

Fonte: elaborado por Vaz (2019).

Já foi observado que nomes em obras literárias são frequentemente usados para transmitir uma mensagem ao leitor (MARMARIDOU, 1991, p. 88). Na verdade, essas obras parecem operar em pelo menos dois níveis de comunicação. O primeiro considera que alguns elementos narrativos da obra se comunicam entre si. O outro nível é aquele que opera entre o autor e o leitor. É nesse último nível que os nomes podem funcionar para transmitir significado(s) simbólico(s) semântico(s) do escritor ao leitor em relação a uma personagem, um lugar ou um objeto na narrativa.

Aliás, segundo Fernandes (2006, p. 46) nomes próprios frequentemente carregam grande significância em narrativas literárias, no sentido de que eles podem conter pistas sobre o destino de uma personagem ou indicações do modo como o enredo pode se desenvolver.

Nessa perspectiva, cabe ao tradutor escolher uma estratégia para a tradução dos nomes próprios, levando em consideração peso simbólico e artístico. Até porque, ao que concerne o presente trabalho, um dos elementos mais fascinantes em *Luna Clara & Apolo Onze* está relacionado aos nomes que Adriana Falcão deu às personagens da narrativa, uma vez que os nomes das personagens, bem como suas marcas discursivas, nos apresentam aspectos cruciais e definidores dessas personagens e da história em que estão inseridas e “revelam aspectos fundamentais do ponto de vista estético.” (SOBRAL; GELETKANICZ, 2013, p. 228)

Puurtinen (1995 apud FERNANDES, 2009, p. 48) sugere que a presença de muitos nomes estrangeiros e uma abundância de sequências fonológicas incomuns ou mesmo grafias raras em uma tradução trazem consigo o risco de criar barreiras linguísticas para jovens leitores. Com isso em mente, optei por traduzir os nomes das personagens para, assim, padronizar a leitura do texto (todos os nomes estão e/ou podem ser compreendidos em inglês) e para transmitir suas significâncias em outra língua sem causar maior dificuldade ao jovem leitor.

No entanto, é importante notar que, apesar da busca por uma compreensão tranquila por parte do leitor, não existe, aqui, a intenção de apagar um possível estranhamento por parte de quem recebe o texto traduzido. Isso porque, com nomes tão únicos e diferentes em português, é natural que as traduções sugeridas sejam únicas e diferentes em inglês. Sendo assim, os leitores do texto original e da tradução têm experiências similares.

De acordo com Hermans (1988, p. 13-14 apud AGUILERA, 2009, p. 50-51) existem pelo menos quatro maneiras de transferir nomes próprios de uma língua para outra. Eles podem ser **copiados**, ou seja, reproduzidos no texto traduzido exatamente como eles estavam no texto fonte, **transcritos**, isto é, transliterados ou adaptados no nível da ortografia, fonologia, etc, **substituídos** por um nome não-relacionado no texto traduzido, ou propriamente **traduzidos**, na medida em que um nome próprio na língua de partida está enredado no léxico daquela língua e adquire "significado". Quando isso acontece, podemos recorrer a esse significado para a consolidação de nomes próprios na língua de chegada.

Existe, aqui, um processo de metalinguagem introduzido no próprio nome das personagens que é reproduzido em seus discursos, sendo o autor responsável por isso. É ele quem nomeia e, ao nomear de uma forma tão especial como Falcão o faz em *Luna Clara & Apolo Onze*, a obra se consolida. Isso porque é por meio da composição dos nomes que se determina, constrói e dá acabamento a esse novo mundo da obra. Especificamente porque, segundo Geletkanicz (2013, p.73), o nome da personagem já expressa algo do seu modo de ser/pensar/agir.

Para o projeto de versão isso é importante porque é preciso determinar os nomes das personagens e, muitas vezes, a maior dificuldade é estabelecer como apresentar essas personagens ao leitor (como nomeá-las e, como consequência, como encaixar essas pecinhas de um quebra-cabeça?). Por isso, é fundamental lembrar que, por intermédio das ações e falas de uma personagem, já temos as noções, as bases, as potencialidades artísticas (VOLOSHINOV, 1976, p. 4) para criar na língua-alvo o que já foi criado pelo autor na língua-fonte.

Abaixo são apresentados os nomes próprios das personagens em português, bem como suas versões em inglês, acompanhados de comentários que explicam o processo de criação desses nomes em uma nova língua.

Tabela 7 – Nomes próprios

Texto fonte (FALCÃO, 2002)	Texto vertido (VAZ, 2019)	Comentários
Luna Clara	Clear Moon	A personagem mostra clareza com relação àquilo que mais quer no mundo, que é encontrar seu pai. Nesse

		sentido, é preciso enfatizar essa clareza, ‘Clear Moon’ foi a maneira que eu encontrei para transmitir essa noção.
Apolo Onze	Apollo Eleven	Apolo Onze é o décimo primeiro Apolo de sua família, sendo uma tradição familiar nomear os homens da família com ‘Apolo’. Essa característica precisava ser marcada no texto traduzido, por isso, Apollo Eleven.
Aventura	Adventure	Tradução comum. Nada a comentar.
Doravante	Henceforth	Doravante, como o próprio nome sugere, é aquele que possui a força de avançar, que caminha para o futuro. Essa é uma característica bem marcante do pai da protagonista. Doravante é também um advérbio em português, cujo significado é “daqui para frente; de agora em diante”, o que também indica esse movimento que vemos na personagem. Após pesquisa, “Henceforth” (“from this point on”, de acordo com o Merriam-Webster Dictionary) pareceu adequado. (https://www.merriam-webster.com/dictionary/henceforth , acessado em 23/06/2019.)
Seu Erudito	Mr. Scholar	Por se tratar de uma personagem que tem bastante conhecimento e cultura, em especial no que concerne à literatura, achei adequado achar um termo em inglês que transmitisse esse mesmo sentido. Após pesquisa, me deparei com o termo ‘Scholar’, o qual pelo Cambridge Dictionary significa “alguém que é inteligente ou bom em aprender estudando” (https://dictionary.cambridge.org/dictio

		nary/english/scholar , acessado em 23/06/2019.)
Pilhério	Jokester	Após pesquisa, encontrei que o termo pilhéria significa “aquilo que se diz com intenção humorística e, ainda, às vezes, ofensivo”. Assim, optei por nomear essa personagem Jokester, cujo significado seria “aquele que faz várias piadas”, pelo que diz o Cambridge Dictionary. (https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/jokester , acessado em 23/06/2019.)
Divina	Divine	Tradução comum. Nada a comentar.
Odisséia	Odyssey	Tradução comum. Nada a comentar.
Arcaico, o antigo	Arcaic, the ancient	Tradução comum. Nada a comentar.
Tutaméia	Tutaméia	Aqui, faz-se referência à obra de Guimarães Rosa, <i>Tutaméia: Terceiras Estórias</i> , um livro bem conhecido dentro do universo da literatura brasileira. Por fazer alusão à cultura brasileira, achei interessante manter o nome da personagem como no texto fonte e o clarificar dentro do texto. Dessa maneira, o leitor ganha novo conhecimento.
Noctâmbulo	Nightwalker	Dificuldade de tradução por ser a união de duas palavras: noctívago e sonâmbulo. Noctívago: (adjetivo) Característica daquele que caminha à noite; que possui uma rotina, hábitos ou costumes noturnos. (http://www.dicio.com.br/noctivago/ , acessado em 23/06/2019.) Sonâmbulo: (substantivo masculino) Pessoa que, durante o sono, se levanta, caminha ou fala. (http://www.dicio.com.br/sonambulo/ , acessado em 23/06/2019.)

		<p>Nesse sentido, optei por pegar a palavra “nocturnal” e a palavra “sleepwalker” e uni-lás para criar o nome da personagem. Nesse caso, teríamos “noctwalker” ou algo do tipo, que não seria de fácil entendimento ou pronúncia. Assim, com o auxílio do significado de nocturnal pelo vocabulary.com, que seria “pertencente à noite”, eu criei o nome “Nightwalker”.</p> <p>(https://www.vocabulary.com/dictionary/nocturnal, acessado em 23/06/2019.)</p>
Apolo Dez	Apollo Ten	Tradução comum. Nada a comentar.
Madrugada	Dawn	Em inglês não temos um termo que esteja diretamente relacionado ao período da madrugada, por isso, para passar essa característica definidora da personagem de estar acordada cedo e não dormir muito, optei por chamá-la de “Dawn”.
Desatinado do Norte	North Wild	Desatinado: o que não tem tino, juízo; desvairado, doido, louco. (https://www.dicio.com.br/desatinado/ , acessado em 23/06/2019). Após pesquisa, “Wild”, que segundo o Merriam-Webster Dictionary pode significar “deviating from the intended or expected course”, pareceu adequado (https://www.merriam-webster.com/dictionary/wild , acessado em 23/06/2019).
Desatinado do Sul	South Wild	Observar quadro acima.
Equinócio	Equinox	Tradução comum. Nada a comentar.
Dona Remédios	Mrs. Medicine	Tradução comum. Nada a comentar.

Fonte: elaborado por Vaz (2019).

De acordo com McCarthy & O’Dell (2002, p. 6) as expressões idiomáticas podem ser entendidas como expressões cujo significado não é óbvio quando as palavras

são analisadas separadamente. Em outras palavras, as expressões idiomáticas não devem ser traduzidas palavra por palavra. Os autores defendem que a melhor maneira de se entender o significado de uma expressão idiomática é pelo contexto em que ela está inserida.

Sendo assim, Bassnett (2003, p. 52-54) afirma que a tradução de expressões idiomáticas é determinada pela cultura. Logo, esse processo envolve a determinação da equivalência estilística que resulta na substituição da expressão na língua fonte por outra expressão que tenha uma função equivalente na língua alvo. Para a autora, a tradução de expressões idiomáticas vai além da “substituição de elementos lexicais e gramaticais entre línguas e, o processo pode descartar elementos linguísticos básicos da língua fonte para se atingir o objetivo da ‘identidade expressiva’ entre as duas línguas”.

Dado que na língua fonte a expressão idiomática é, por definição, uma novidade semântica, não se tem uma tradução consolidada na língua alvo: “aquilo que é único não pode ser duplicado.” (Bassnett, 2003, p. 52). Aqui, a competência bilíngue do tradutor - ‘o senso’, como afirma Mallarmé, “daquilo que pertence à língua ou não”⁷) serve para lhe dizer que a tradução, seja ela qual for, deve ser criada, ou até mesmo adaptada ao sentido que se deseja transmitir.

A seguir são apresentados sete exemplos de expressões idiomáticas encontradas no texto fonte (FALCÃO, 2002), na primeira versão proposta (VAZ, 2019) e na versão final (VAZ, 2019), bem como comentários que explicam qual foi a dificuldade de tradução evidenciada em cada caso e como elas foram ultrapassadas.

Tabela 8 – Expressões idiomáticas

Texto fonte (FALCÃO, 2002)	Primeira versão (VAZ, 2019)	Versão final (VAZ, 2019)	Comentários
...que não presta...	...that doesn't presta...	...rotten to the core...	Dificuldade de tradução: “não presta”. Após pesquisa, achei a expressão “rotten to the core”, que significa não ser bom; não ser honesta ou ter valores, e decidi usá-la.

⁷ “de ce qui est dans la langue et de ce qui n'est pas” (MALLARMÉ apud BASSNETT, 2003, p. 52). Tradução elaborada por Vaz (2019).

			(http://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/be-rotten-to-the-core , acessado em 22/06/2019.)
Vá lá que seja.	Vá lá que seja.	One can settle for it.	Dificuldade de tradução: “vá lá que seja.” Senti, aqui, necessidade de usar um pouco de minha liberdade como tradutora e fiz o uso de “one can settle for it” para resgatar o sentido pretendido pelo texto original, que é o de “até que vai”.
Falava pelos cotovelos (que no caso dele eram as partes dobráveis das asas).	Falava pelos cotovelos (que no caso dele eram as partes dobráveis das asas).	He talked his mouth off (which in his case was the beak).	Dificuldade de tradução: “Falava pelos cotovelos.” Aqui, temos uma expressão idiomática e uma ideia ligada a ela. Portanto, em vez de traduzir em busca de uma literalidade, eu decidi procurar por um possível correspondente em inglês e fazer uso da minha criatividade para construir o sentido. E foi assim que eu cheguei à oração “he talked his mouth off (which in his case was the beak)”.
...e tenho dito e pronto...	...I have said it and that is it...	...and so I said and that is it...	Traduzi, primeiramente, de uma maneira um tanto quanto literal, o que não é ideal. Por isso, após pesquisa, eu decidi fazer uma mudança: trocar a oração “I have said and that is it” por “and so I said and that is it” para evitar a repetição do termo “it”.
Onde já se viu entrar de penetra em festa alheia?	Where has one seen crashing into someone else’s party?	Imagine crashing someone else’s party?	Dificuldade de tradução: “onde já se viu”. Aqui, foi necessário encontrar uma expressão que transmitisse essa noção de se fazer algo absurdo. Após pesquisa, “imagine” pareceu adequado.
...e tal e coisa...	...and such and such...	...and such and such...	Dificuldade de tradução: “e tal e coisa.” Aqui, fiz uso da repetição em “and such and such” para transmitir a mesma noção do original.
Fecha o bico, desgraçado!	Zip your beak, bastard!	Zip your beak, bastard!	Dificuldade de tradução: “fecha o bico”. Após pesquisa, deparei-me com a expressão “zip your mouth”, no sentido de falar para alguém calar-se; ficar quieto. Assim, fiz uso da expressão com o termo “beak”, a tradução mais cabível de “bico.”

Fonte: elaborado por Vaz (2019).

3. Considerações finais

A versão para o inglês de *Luna Clara & Apolo Onze* revelou-se mais desafiadora do que o imaginado. A simbologia e o estilo narrativo que constroem essa obra literária levantaram questionamentos e noções de extrema importância para o desenvolvimento do projeto de versão como um todo, mas especificamente no que tange à reprodução dos mesmos efeitos produzidos pelo texto de Falcão em uma outra língua.

De maneira geral, e no que concerne à postura da tradutora como estando em um local ‘entre’ línguas, sendo a tradução uma ponte, o projeto foi realizado de maneira a contemplar e assumir esse meio termo entre a domesticação e a estrangeirização do texto. Afinal, na prática, o que o tradutor faz é situar seu trabalho em algum ponto dessa escala entre o autor e o leitor, ora aproximando-se mais de um extremo, ora mais do outro.

No entanto, é importante ressaltar que durante a consolidação desse projeto final, notou-se uma tendência mais estrangeirizadora do que o esperado. Isso pode ser evidenciado pela estrutura sintática das orações, bem como o tamanho das frases e a pontuação usada. Sendo assim, existem marcas sutis dentro do projeto de versão que possibilitam ao leitor da língua de chegada ter o entendimento de que a obra lida tem origem estrangeira.

Enfatiza-se, em caminhos de conclusão, que a atividade tradutória apresenta uma série de dificuldades, as quais, dentro deste projeto, puderam ser pensadas e solucionadas com o auxílio das Teorias da Tradução. Nesse sentido, entende-se que unir a teoria à prática pode ser bem útil para o tradutor.

Referências Bibliográficas

- AGUILERA, Elvira Cámara. **The translation of proper names in children's literature**. AVANTI Research Group University of Granada (Spain). 2009.
- ALVSTAD, Cecilia. **Children's literature and translation**. In Handbook of Translation Studies – Vol 1. 2018.
- AZEVEDO, Izabel Cristina de Castro. **Hybrid Novel: a articulação entre palavra e imagem no romance Luna Clara & Apolo Onze, de Adriana Falcão**. São Paulo. PUC-SP. 2016.
- BANDLER, R; GRINDLER, J. **The Structure of Magic I**, Palo Alto, CA: Science and Behavior Books. 1975.
- BASSNETT, Susan. **Estudos de tradução: fundamentos de uma disciplina**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003. 242 p.
- BÉNAC, Henri. **Guide des idées littéraires**, Paris, Hachette, 1988.
- BENJAMIN, Walter. **O autor como produtor**. In: **BENJAMIN, Walter**. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 120-136. (Obras Escolhidas I).
- BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor**, in Escritos sobre mito e linguagem. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, p. 101-119, 2011.
- BENNETT, M. J. **'Intercultural communication: a current perspective'**, in M. J. Bennett (ed.) *Basic Concepts of Intercultural Communication: Selected readings*, Yarmouth, ME: Intercultural Press Inc., pp. 1–34. 1998.
- BERMAN, Antoine. **"A analítica da tradução e a sistemática da deformação"** in *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. [Tradutores: Marie Hélène Catherine Torres, Muri Furlan, Andréia Guerini], Rio de Janeiro, 7letras/PGET, 2007.
- BEZERRA, P. **A tradução como criação**. In: Estudos Avançados 26 (76) p. 47 – 56, 2012.
- BRITTO, P. H. **O tradutor como mediador cultural**. Synergies Brésil n° spécíal 2, p. 135-141, 2010.
- BRITTO, P. H. **A tradução literária**. Civilização Brasileira, 2ª edição, 2012.
- BLUM-KULKA, S. **'Shifts of cohesion and coherence in translation'**, in L. Venuti (ed.) (2004) *The Translation Studies Reader*, 2nd edition, London and New York: Routledge, 1986/2004 pp. 290–305.

CÉ LUFT, Gabriela Fernanda. **Adriana Falcão, Flávio Carneiro, Rodrigo Lacerda e a literatura juvenil brasileira no início do século XXI**. Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2010.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio. 2001.

D'ALVIELLA, Conde Globet. **A migração dos símbolos**. Tradução de Hebe Way Ramos e Newton Roberval Eichenberg. São Paulo: Pensamento. 1995.

DE CAMPOS, Haroldo. *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte. 2011.

DI GREGÓRIO, Anete Mariza Torres. **A dimensão da linguagem na narrativa de Adriana Falcão: análise de algumas artimanhas linguístico-discursivas em Luna Clara & Apolo Onze**. Revista do curso de Letras da Uniabeu. 2011.

FERNANDES, Lincoln. **Translation of Names in Children's Fantasy Literature: Bringing the Young Reader into Play**. *New Voices in Translation Studies* 2 (2006), 44-57.

GELETKANICZ, Marice Fiuza. **O projeto arquitetônico em Luna Clara e Apolo Onze: uma organização criativa de vozes**. 2013. 129 f. Dissertação (Mestrado em Letras, Linguagem, Interação e Processos de Aprendizagem).

GOFFMAN, E. **Frame Analysis**. New York: Harper and Row. 1974.

GOODENOUGH, W. H. 'Cultural anthropology and linguistics, in D. Hymes (ed.) *Language in Culture and Society*, New York: Harper and Row, 1957/1964 pp. 36–9.

HOUSE, J. 'Text and context in translation', *Journal of Pragmatics*, 2006. pp 338–58.

KATAN, D. **Translating Cultures: An introduction for translators, interpreters and mediators**. Manchester: St. Jerome. 1999/2004.

KLINGBERG, Göte. **Children's Fiction in the Hands of the Translators**. Malmö: Liber/Gleerup. Lorenzo, Lourdes. 2008. In *Estudios críticos de traducción de literatura infantil y juvenil*. 1986.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura Infantil Brasileira: história & histórias**. Série Fundamentos. 6.ed. Ática, 2007. p.151.

MARÇAL, Marcia Romero. **A tensão entre o fantástico e o maravilhoso**. FFLCH – USP. 2009.

MARMARIDOU, Sophia A. S. (1991) **What's so Proper about Names? A Study in Categorisation and Cognitive Semantics, Vol. 15**. Athens: Parousia.

- MCCARTHY, M. & O'DELL, F. **English Idioms in Use (Intermediate)**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- MESCHONNIC, Henri. **Poétique du traduire**. Paris: Éditions Verdier, 1999.
- MUNDAY, Jeremy. **The Routledge Companion to Translation Studies. Revised Edition**. 2009.
- NIDA, E. A. **Contexts in Translating**. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins. 2002.
- PALO, Maria José; OLIVEIRA, Maria Rosa D. **Literatura infantil: voz de criança**. São Paulo: Ática, 1986.
- POSSENTI, S. **Por que (não) ensinar gramática na escola**. Mercado de letras, 2000.
- PIERCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- REDDY, M. J. 'The conduit metaphor', in A. Ortony (ed.) *Metaphor and Thought*, Cambridge: Cambridge University Press, 1973/1993 pp. 164–201.
- RODRIGUES, C. C. **Tradução e Diferença**. São Paulo, S.P. Editora Unesp. 2000.
- RONAI, Paulo. **Traduzir o intraduzível**, in *Escola de Tradutores*, Nova Fronteira, 1956, p. 13-19.
- SANTOS, Concísia Lopes dos. **Luna Clara e Apolo Onze: do arquivo ao repertório: o limiar de uma transescritura em Adriana Falcão**. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem. 2010.
- SCHNAIDERMAN, B. **Haroldo de campos e a transcrição da poesia russa moderna**. Sintagma, 1998.
- SCHNAIDERMAN, Boris. **Caleidoscópio de Tradutor**, in *Tradução, ato desmedido*, SP, Perspectiva, p. 21-51.
- SCHNAIDERMAN, in BABEL, **número 1**, janeiro a abril de 2000, p. 51-64.
- SOBRAL, Adail; GELETKANICZ, Marice Fiuza. **A arquitetura de Luna Clara e Apolo Onze: uma reflexão metalinguística**. Bakhtiniana, Rev. Estud. Discurso vol.8 no.2 São Paulo July/Dec. 2013.
- TODOROV, Tzvetan. **Introduction à la littérature fantastique**. 1980.

TORRES DI GREGORIO, A. M. **A dimensão da linguagem na narrativa de Adriana Falcão: análise de algumas artimanhas linguístico-discursivas em Luna Clara & Apolo Onze.** Revista e-escrita: revista do curso de etras da UNIABEU , v. 2, p. 12-25, 2011.

VENUTI, L. **The Translator's Invisibility: A History of Translation.** London and New York: Routledge, 1995. 353 pp.

VOLOSHINOV, V. N. **Discurso na Vida e Discurso na Arte (sobre a poética sociológica)** [1926]. Tradução para o português por Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza, para uso didático, com base na tradução inglesa de I. R. Titunik. Discourse in life and discourse in art – concerning sociological poetics. In: V. N. Voloshinov, Freudism. New York: Academic Press, 1976. p.4.