

Tradução parcial comentada da obra *Infinity Son*, de Adam Silvera

Dissertação de Mestrado

Miguel Filipe Soares Marques

Mestrado em

Tradução e Assessoria Linguística



Tradução parcial comentada da obra *Infinity Son*, de Adam Silvera

Dissertação de Mestrado

Miguel Filipe Soares Marques

Orientadora

Professora Doutora Dominique Almeida Rosa de Faria

Dissertação de Mestrado submetida como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em
Tradução e Assessoria Linguística



Agradecimentos

Agradeço primeiramente à minha orientadora, Professora Doutora Dominique Faria, pela dedicação, paciência e acompanhamento ao longo de todo o trabalho, pela sempre pronta disposição para esclarecer dúvidas e pelos incansáveis pareceres, em especial durante o demorado processo de tradução de termos criativos.

Também, à Professora Doutora Helena Montenegro pelo seu elucidativo auxílio linguístico no que diz respeito à neologia e aos nomes próprios.

Um enorme obrigado à colega Angélica pela recomendação de materiais relativos à problemática do género neutro em português, assim como pela generosa cedência de duas obras importantes para este trabalho.

Obrigado, ainda, às companheiras de mestrado e licenciatura Ana Maria e Miliza por todos os surtos que foram mais fáceis (e engraçados) em grupo.

Finalmente, um agradecimento muito especial aos amigos que são família e não só foram apoio emocional como também tiveram papel ativo na escolha das alternativas de tradução eleitas para alguns dos neologismos. Muito obrigado, Catarina, Débora, Isaac, Lia, Matilde e Rui. E obrigado, Hugues, pelas horas e horas de chamadas que na sua maioria me fizeram procrastinar, mas uma vez ou outra me tranquilizaram e motivaram.

Resumo

A tradução de um romance de fantasia contemporânea destaca-se pela riqueza temática e linguística que enfrenta, pois o género combina a inventividade de um novo mundo com a verosimilhança de um mundo atual. Nesta dissertação, procurou-se explorar e refletir sobre este potencial através de uma tradução parcial e comentada da obra *Infinity Son* de Adam Silvera, bem como contribuir para a promoção da literatura fantástica em Portugal. A proposta de tradução apresentada teve como obstáculos, sobretudo, neologismos e discurso idiomático, sendo estas as principais questões sobre as quais se refletiu no comentário que a sucede. Foi necessário um equilíbrio entre criatividade e pesquisa e entre familiaridade e estranhamento a fim de reproduzir eficazmente a experiência de leitura de *Infinity Son* na língua portuguesa. Como resultado, gerou-se um conjunto imensamente diversificado de casos relevantes para os estudos de tradução, pelo que obras semelhantes poderão partilhar do mesmo potencial abrangente e versátil.

Palavras-chave: tradução literária; fantasia contemporânea; jovem adulto; neologismos; variação linguística.

Abstract

The translation of a contemporary fantasy novel stands out for its thematic and linguistic richness, as the genre combines the inventiveness of a new world with the verisimilitude of a current world. This dissertation aims to explore and reflect on this potential through a partial and commented translation of Adam Silvera's *Infinity Son*, as well as to contribute to the promotion of fantasy literature in Portugal. The proposed translation was mainly hindered by neologisms and idiomatic speech, and these are the main issues reflected upon in the commentary that follows it. A balance between creativity and research and between familiarity and strangeness was necessary in order to effectively reproduce the reading experience of *Infinity Son* in Portuguese. As a result, an immensely diverse set of cases relevant to translation studies was obtained, and thus similar works could share the same wide-ranging and versatile potential.

Keywords: literary translation; contemporary fantasy; young adult; neologisms; linguistic variation.

Índice

Introdução	7
Parte I – Fundamentação teórica	12
1. A tradução literária	12
1.1. Domesticação e estranhamento	13
1.2. Tendências deformadoras	14
1.3. Outros procedimentos de tradução	15
2. Literatura fantástica	16
2.1. Criatividade linguística	19
2.1.1. Neologismos	19
2.1.1.1. Tipos de neologismos	20
2.1.1.2. A tradução de neologismos	22
2.1.2. Nomes próprios	27
2.1.2.1. A tradução de nomes próprios	27
3. Literatura para jovens adultos	30
3.1. A tradução de idiomatismos	32
4. Literatura fantástica para jovens adultos	34
Parte II – Tradução parcial de <i>Infinity Son</i>	36
Irmãos	36
Heróis	43
Sonhador	49
Comum	53
Um Ciclo de Fénixes	61
Celestiais em Nova Iorque	70
Dourado e Cinzento	80

Parte III – Comentário da tradução	88
1. Criatividade linguística em <i>Infinity Son</i>	88
1.1. Casos específicos.....	93
2. Variação linguística em <i>Infinity Son</i>	108
2.1. Linguagem jovem e informal	109
2.1.1. Casos recorrentes	109
2.1.2. Casos específicos	113
2.1.2.1. Equivalências	114
2.1.2.2. Omissões	116
2.1.2.3. Compensações	117
2.2. Expressões idiomáticas	119
2.2.1. Sentido e forma semelhantes	120
2.2.2. Sentido semelhante e forma diferente	121
2.2.3. Paráfrases.....	124
2.2.4. Compensações	125
3. O uso do género neutro	126
4. Domesticação e estranhamento em <i>O Filho do Infinito</i>	131
Conclusões	137
Referências bibliográficas	141

Introdução

Desde o início da humanidade que se contam histórias, e desde o início da humanidade que as histórias recorrem ao imaginário e ao irreal: as primeiras obras de ficção escrita, como a *Epopéia de Gilgamesh* ou a *Odisseia* cantaram heróis e deuses em mundos com monstros e magia, pois a mitologia, embora fosse crença, inspirou poetas e dramaturgos por toda a antiguidade (Mendlesohn e James, 2012: 19). O alicerce dos textos que até hoje exploram elementos fantasiosos remonta a esses mitos, lendas e folclore do Mundo Antigo (Laetz e Johnston, 2008: 164).

A fantasia difundiu-se e solidificou-se como género específico muito graças a obras como *Hobbit* (Tolkien, 1937), *The Lord of the Rings* (Tolkien, 1954) e *The Chronicles of Narnia* (Lewis, 1950), e cresceu em popularidade no século XXI com adaptações audiovisuais (Bednarska, 2015: 21): os filmes da saga *Harry Potter* estão entre os maiores sucessos de bilheteira a nível mundial, e a série televisiva *Game of Thrones* entre as mais assistidas da história. Em Portugal, porém, «o movimento que se desenvolveu nos países de língua inglesa a partir de meados dos anos 60 chega [...], timidamente, com 20 anos de atraso» (Monteiro, 2005: 7), já que a tradução portuguesa de *O Senhor dos Anéis* foi publicada apenas em 1981.

Atualmente, destacam-se autores nacionais como Filipe Faria (*Crónicas de Allaryia*, 2002; *A Alvorada dos Deuses*, 2015) e Sandra Carvalho (*Saga das Pedras Mágicas*, 2005; *As Crónicas do Mar e da Terra*, 2015) — ambos publicados pela Editorial Presença, que tem uma coleção de literatura fantástica, «Via Láctea», e aposta em autores portugueses. Ainda assim, o género continua a ser «pouco cultivado» e «muito pouco praticado» em Portugal (Céu e Silva, 2019), e, para estes autores, «a sua formação e fonte de inspiração não é a literatura portuguesa», é a inglesa e norte-americana (Monteiro, 2005: 7). Segundo Rogério Ribeiro, nota-se em Portugal um «estigma» e «desconhecimento da área» (citado por Pago, 2007), e Sandra Carvalho afirma que, no país, «sempre existiu um grande preconceito sobre a literatura fantástica», não sendo considerada uma «literatura séria», mas antes um produto infantil (citada por Rosa, 2021).

Como consequência, o mercado literário português fica a depender de obras de fantasia traduzidas para preencher o seu repertório, obras que acabam por ocupar uma posição central num sector do sistema literário ainda frágil, ainda a afirmar-se, e que

procura no estrangeiro os modelos a seguir (Even-Zohar, [1978] 2000: 194). Os livros de fantasia em destaque, os mais vendidos e os mais populares nas livrarias online Bertrand, Fnac e Wook¹ são, à data de escrita, todos traduzidos. O mesmo não acontece para outros géneros: *A Mulher do Dragão Vermelho* (2022), de José Rodrigues dos Santos, é um livro policial bestseller em Portugal; *Durante a Queda Aprendi a Voar* (2020), de Raul Minh'alma, está entre os romances mais vendidos; assim como *A Raridade das Coisas Banais* (2022), de Pedro Chagas Freitas. Nenhuma obra de fantasia nacional surge quando se pesquisa pelos livros de autores lusófonos mais vendidos na Fnac, e, ademais, a única obra de fantasia listada nos livros mais vendidos de 2022 pela Fnac é um relançamento de *Harry Potter e a Pedra Filosofal*.

A literatura fantástica é periférica em Portugal, por ter ainda poucos leitores e obras nacionais publicadas. Fenómenos globais como a série *Harry Potter* são exceções e, embora as adaptações cinematográficas e televisivas que se tornam populares aumentem momentaneamente o interesse pelas obras originais, resultando em períodos em que o género tem pequenos picos de maior centralidade, a fantasia, seja traduzida ou nacional, ocupa geralmente uma posição secundária no polissistema literário português. Assim, embora Portugal seja um grande consumidor de traduções — como evidenciado pelas listas dos livros mais vendidos, podendo considerar-se que a literatura traduzida ocupa um lugar central no polissistema literário nacional — esse não é o caso para a tradução de literatura fantástica. Segundo Even-Zohar ([1978] 2000: 195), quando a literatura traduzida é periférica, não tem influência e não serve para introduzir inovações no sistema, tendendo a ser, portanto, conservadora, aderindo a normas já estabelecidas e adaptando o texto de partida a convenções e modelos dominantes na cultura de chegada.

Isto leva-nos, em parte, à escolha do *corpus* sobre o qual se vai trabalhar: o romance jovem adulto de fantasia contemporânea *Infinity Son* (2019) do autor norte-americano, bestseller do New York Times, Adam Silvera. Os seus livros, todos dirigidos a um público juvenil, são distintamente *queer*², lidam com temas universais como

¹ Bertrand Livrários – Livraria Online: <https://www.bertrand.pt>

Fnac – Cultura, Tecnologia, Lazer: <https://www.fnac.pt>

Wook – Livros portugueses, livros estrangeiros, livros escolares: <https://www.wook.pt>

² «*Queer*» é definido pela Infopédia – Dicionários Porto Editora (<https://www.infopedia.pt>) como «que ou aquele cuja identidade sexual ou de género não corresponde ao padrão social normativo». É o termo que se vai usar ao longo deste trabalho, em alternativa à sigla LGBTQIAP+ que, ainda que em constante

identidade e mortalidade, e têm consistentemente sido sucessos de vendas. *Infinity Son* é o primeiro livro de fantasia do autor, e o primeiro da trilogia *Infinity Cycle*. Foi, também, o seu primeiro livro a não receber uma tradução portuguesa desde o seu romance de estreia. As suas restantes publicações foram livros contemporâneos, alguns deles com elementos de ficção científica, mas que não são o foco da narrativa: *More Happy Than Not* (2015); *History is All You Left Me* (2017); *They Both Die at the End* (2017); *What If It's Us* (2018); *Here's to Us* (2021); e *The First to Die at the End* (2022). Destes, quase todos foram trazidos para o português europeu: *No Final, Morrem os Dois* (2019); *E se Formos Nós* (2020); *Tudo o que Restou de Nós* (2022); e *O Primeiro a Morrer no Final* (2022), todos publicados pela editora TopSeller. As únicas obras que neste momento ainda não chegaram a Portugal são, então, o seu romance de estreia, uma sequência de um livro já traduzido e a sua trilogia de fantasia. A posição periférica da literatura fantástica em Portugal poderá explicar por que motivo *Infinity Son* veio quebrar o padrão que se vinha formando de romances de Adam Silvera a serem traduzidos para o português europeu: a falta de procura leva inevitavelmente a um menor esforço por parte das editoras por trazer as obras estrangeiras para o português (Even-Zohar, [1978] 2000: 193).

Infinity Son conta a história de dois irmãos, Emil e Brighton Rey, numa Nova Iorque alternativa onde existem criaturas mitológicas e superpoderes. Neste mundo, há quem nasça com poderes, há quem os ganhe mais tarde na vida, e há quem nunca os desenvolva de todo. A obra apresenta-nos os dois protagonistas, nenhum deles com poderes, mas apenas um conformado com isso: enquanto Emil se sente bem com a situação, e até prefere que seja assim, o seu irmão deseja intensamente ser especial, tornar-se conhecido, ser lembrado. Brighton tem o sonho de ganhar poderes e de se tornar um super-herói, e espera realizá-lo ao completar dezoito anos, uma data iminente. Os dois acabam por se ver envolvidos numa guerra mágica e a trama à sua volta explora o que acontece quando um irmão ganha poderes e o outro não, apenas um deles se tornando especial.

Como fantasia contemporânea, a obra destaca-se pela sua dualidade que expõe, por um lado, realidades e conceitos mágicos que vão compondo um mundo estranho, introduzindo termos inventivos como *gleamcrafters*, *celestial*s, *specters*, *Spell Walkers* e

atualização, não inclui todas as identidades de forma condensada como «*queer*». Tem sido o termo preferido pelos estudos académicos e, ademais, é o termo usado por Adam Silvera, autor da obra em estudo.

Blood Casters; e, por outro, uma imensa sensação de familiaridade, com referências ao mundo que conhecemos e personagens com um discurso idiomático, jovem e marcadamente verosímil, que debatem, por exemplo, a sua popularidade no Instagram e Youtube. Tanto temos, portanto, um *celestial* a voar pelo céu e a lançar chamas das palmas das mãos quanto um adolescente comum a filmá-lo do chão para conseguir visualizações nas redes sociais — sendo a terminologia de internet tão recorrente quanto qualquer conceito fantasioso no texto.

Inevitavelmente, uma tradução deste tipo de narrativa acarreta uma lista considerável de dificuldades particulares, uma vez que terá de se tratar a coexistência de referências culturais reais e fictícias, muitas delas sob a forma de neologismos — novos termos ou novos significados para termos existentes, como o já referido *celestial* — o que exige estudo, reflexão e imaginação mais intensos por parte do tradutor. Além da criatividade linguística e dos idiomatismos americanos presentes na obra, outros desafios de tradução incluem a manutenção da voz distinta de cada personagem, sobretudo porque os capítulos são narrados na primeira pessoa do singular e vão alternando entre Emil e Brighton, e a forma como cada um se expressa tem a função de os caracterizar; a manutenção, também, da atmosfera mística pretendida, através de uma escolha minuciosa do léxico empregue no texto de chegada; a tradução de passagens que fazem uso do género neutro no texto de partida, uma vez que esta problemática ainda não está normatizada na gramática portuguesa; e ainda as particularidades da tradução de um primeiro livro numa série, por não se ter acesso ao contexto completo da narrativa. Por fim, é igualmente importante que se tenha em conta o contexto cultural em que a tradução de literatura fantástica se insere, isto é, a sua posição periférica no polissistema literário português — contexto esse que vai também condicionar as abordagens disponíveis para a tradução do texto (Even-Zohar, [1978] 2000: 197).

Isto posto, a seleção da obra *Infinity Son* como objeto de estudo deu-se sobretudo pelo facto de a literatura fantástica ser por natureza mais promissora do ponto de vista dos estudos de tradução: pelo conjunto rico de características próprias que demandam dos tradutores cuidado e inventividade, o género tem potencial para ser um dos mais desafiadores e proveitosos para análise. Ademais, escolheu-se intencionalmente uma obra que fugisse às conceções mais comuns de fantasia, a fim de não só evidenciar as muitas variações do género, mas também obter uma maior heterogeneidade de casos práticos a comentar. *Infinity Son*, sendo uma fantasia contemporânea e urbana, exige do tradutor que

simultaneamente cuide da inventividade e do estranhamento para o fantástico, e do realismo e da verosimilhança para o contemporâneo. A notável diversidade temática e riqueza linguística que permeiam *Infinity Son* fazem da obra de Silvera um recurso excepcionalmente fértil e propenso a estudos.

Para não-leitores de fantasia, uma alternativa em parte contemporânea pode, ainda, ser a melhor introdução ao género: é uma narrativa mais acessível, familiar o suficiente para que não se torne demasiado pesada ou exigente, mas introduzindo arquétipos de fantasia suficientes para que se possa despertar o interesse do leitor pelo género. No caso de *Infinity Son*, a popularidade certificada de Adam Silvera — que já conta com leitores portugueses assíduos, fãs das suas obras contemporâneas para jovens adultos — torna a sua tradução uma aposta menos arriscada do que o investimento num novo autor anónimo. Ainda assim, a obra não foi trazida para Portugal, nem mesmo pela editora TopSeller, que tem publicado os livros de Silvera e tem algumas traduções de literatura fantástica no seu catálogo. Pretende-se também com este trabalho, então, contribuir para a divulgação deste género cujo potencial já se comprovou com múltiplos fenómenos globais ao longo da história.

Para que se alcance os objetivos delineados, organizar-se-á esta dissertação em três partes fundamentais: *I – Fundamentação teórica*: definir-se-ão conceitos e explorar-se-ão diferentes estratégias e abordagens às problemáticas já referidas; *II – Tradução parcial de Infinity Son*: apresentar-se-á uma proposta de tradução portuguesa para os sete primeiros capítulos da obra de Adam Silvera, que fazem a introdução ao mundo fantástico e terminam com o incidente impulsionador do resto da narrativa, funcionando como uma prévia competente da obra; e *III – Comentário da tradução*: mostrar-se-á a aplicação prática da teoria exposta anteriormente e explicar-se-á as principais escolhas de tradução, assim como os desafios encontrados durante o processo, através de uma análise de casos específicos. Para efeitos do presente trabalho, e uma vez que, presentemente, apenas uma das continuações de *Infinity Son* foi já lançada, *Infinity Reaper* (Silvera, 2021), tendo o terceiro livro, *Infinity Kings*, lançamento previsto para março de 2024, optou-se por abordar a tradução de *Infinity Son* como uma oportunidade de encarar também os desafios próprios de um primeiro livro de uma série, não se tendo recorrido ao segundo livro para, por exemplo, procurar por mais contexto sobre certos neologismos. No final, deverá ser clara a versatilidade e potencialidade do género fantasia para os estudos de tradução, sobretudo quando se fala de uma fantasia contemporânea para jovens adultos.

Parte I – Fundamentação teórica

1. A tradução literária

O texto literário é sobretudo uma forma de expressão artística por meio da linguagem escrita — como tal, gera textos complexos que podem estar abertos a diferentes interpretações e fazem uso de linguagem poética: é comum conterem metáforas, simbolismos, imagens vívidas, jogos de palavras, ambiguidade, subtexto, ritmo, rima, etc. Por esse motivo, «they may demand extra reading or listening effort by audiences, but deliver messages or experiences beyond the commonplace» (Jones, 2020: 294). Na sua maioria, são textos ficcionais que criam mundos e personagens imaginários.

Uma vez que a literatura valoriza tanto o conteúdo quanto a forma da mensagem, a tradução literária acarreta inevitavelmente uma série de dificuldades próprias. Segundo Eugene Nida ([1964] 2000: 127), é raro conseguir-se reproduzir conteúdo e forma numa tradução, pelo que o significado deve, regra geral, prevalecer sobre o estilo. A forma, porém, tampouco deve ser negligenciada: fazê-lo resulta em «flat mediocrity, with nothing of the sparkle and charm of the original», pelo que pode ser mais radicalmente alterada do que o conteúdo, mas ainda deve procurar provocar resposta semelhante no leitor (Nida, [1964] 2000: 134). As metáforas são, de acordo com Peter Newmark (1988: 43), «the link between the expressive and the aesthetic function» e, quando autorais, devem ser preservadas intactas na tradução.

Inúmeros fatores devem influenciar as escolhas de tradução, como o tipo de texto, já que as narrativas, por exemplo, têm uma função expressiva, valorizam a estética e têm ênfase em verbos; a intenção do texto, isto é, que ponto de vista tem, que atitude face ao assunto; o público-alvo, que influencia, entre outras coisas, a variedade da linguagem; e a escala de formalidade, que interfere no tom emotivo (Newmark, 1988: 12-15). Em textos literários, há que ter também em conta a coesão no diálogo, pois as formas de tratamento são determinadas por diversos fatores e uma pergunta pode ser uma ordem ou um convite disfarçados; e o subtexto, que deve ser conservado na tradução, assim como as conotações (Newmark, 1988: 57, 78).

Outra dificuldade com que os tradutores se deparam consiste nos aspetos culturais presentes nalguns textos: fauna, flora, gastronomia, vestuário, costumes, religião, etc.,

que são particulares a uma região, forma de vida ou comunidade. As manifestações culturais surgem frequentemente associadas a uma linguagem que não é universal e, portanto, «there will be a translation problem unless there is cultural overlap between the source and the target language» (Newmark, 1988: 94).

1.1. Domesticação e estranhamento

Aquando da tradução de uma palavra cultural, pode preservar-se o elemento estrangeiro ou priorizar-se a compreensão, excluindo-o ou adicionando o contexto em falta na cultura de chegada. Para tomar essa decisão, o tradutor deve ter em mente o propósito da palavra e o conhecimento cultural e linguístico do público-alvo (Newmark, 1988: 96). Em textos literários, escolher transferir ou converter pesos, medidas, quantidades e moedas, por exemplo, vai depender da importância de conservar «local colour» (1988: 218) — Newmark aconselha a conversão caso não haja motivos fortes para a transferência.

Lawrence Venuti (1986: 179) aborda mais aprofundadamente a problemática das diferenças culturais para a tradução e chama a atenção para o facto de que, nos Estados Unidos, a expectativa dos leitores, críticos e editoras no geral é de que a leitura de uma tradução seja fluida e natural, que não cause confusão ou estranhamento — quanto menos parecer uma tradução, mais bem-sucedida é considerada.

Esta norma tem ainda determinantes externos: há motivações comerciais, já que «the less awkward, unidiomatic and ambiguous a translation is made, the more readable it is, and hence the more "consumable" it becomes as a commodity on the book market» (Venuti, 1986: 187). Posto isto, Venuti (1995: 6) designa de domesticação [«domestication»] a tradução que visa tornar o texto mais familiar e acessível e adapta os elementos culturais e linguísticos do texto de partida. Define-a como «an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values» (1995: 20), ou seja, a domesticação leva a uma neutralização da linguagem e sintaxe no texto de chegada que procura ser transparente e, com vista a minimizar os estranhamentos, elimina o estrangeiro e limita o estilo individual do autor. Além das questões éticas que se podem levantar, o resultado é uma prosa uniformizada que compromete a originalidade do texto de partida.

Já uma estratégia que opte por aquilo a que Venuti chama de estranhamento [«foreignizing»], por outro lado, sublinha a identidade estrangeira do texto e obriga a reconhecer a diferença, «sending the reader abroad» (1995: 20) — torna visível a presença do tradutor, torna evidente para o leitor que o texto foi traduzido (Venuti, 1986: 190). Ora, funcionando a tradução como uma mediação entre duas culturas diferentes, o tradutor pode ir optando por domesticar ou não os elementos estranhos com que se depara no texto de partida.

1.2. Tendências deformadoras

A tensão que se observa entre a necessidade de manter o texto traduzido próximo ao texto de partida e mantê-lo acessível e significativo para o público recetor tem sido alvo de discussão entre os estudiosos da área. São muitas as formas através das quais o tradutor adapta a cultura estrangeira — Antoine Berman ([1985] 2000: 288-297) considera-as tendências deformadoras e lista doze tipos diferentes:

1. Racionalização — muda a estrutura sintática do texto de partida;
2. Clarificação — explicita o que não está explícito no texto de partida, eliminando a polissemia;
3. Expansão — a extensão do texto aumenta como consequência das duas tendências anteriores;
4. Enobrecimento e popularização — o tradutor torna o texto mais sofisticado e elegante na língua de chegada ou, pelo contrário, populariza-o excessivamente com o uso de calão e linguagem oral;
5. Empobrecimento qualitativo — substitui termos e expressões por outros sem a mesma riqueza sonora;
6. Empobrecimento quantitativo — perda lexical que se dá quando o tradutor usa apenas uma palavra para vários vocábulos no texto de partida;
7. Destruição de ritmos — a tradução deformadora altera o ritmo do texto de partida;
8. Destruição de redes de significação profunda [«underlying networks of signification»] — quando na tradução não se mantém a relação oculta de palavras que criam subtexto e significados adicionais;
9. Destruição de padrões linguísticos — torna o texto traduzido mais homogêneo e uniformizado;

10. Destruição de redes vernaculares ou a sua exotização — regionalismos e linguagem oral, por exemplo, são traduzidos para uma língua-padrão ou preservados e exotizados com itálicos;
11. Destruição de expressões e idiomatismos — substituí-los por equivalentes na cultura de chegada é etnocêntrico;
12. Apagamento da sobreposição de línguas [«effacement of the superimposition of languages»] — a tradução exclui a pluralidade ou tensão entre, por exemplo, um dialeto e uma língua comum.

1.3. Outros procedimentos de tradução

Embora a tarefa de compilar uma lista exaustiva dos métodos de tradução existentes possa ser irrazoável, alguns teóricos sintetizam as alternativas disponíveis em procedimentos fundamentais. Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet ([1958 / 1995] 2000: 84-92), por exemplo, apresentam um conjunto de sete estratégias que podem ser empregues individualmente ou em combinação umas com as outras:

1. Empréstimo [«borrowing»] — passar palavras ou expressões da língua estrangeira para a língua de chegada introduz o «flavour» e «local colour» da cultura de partida;
2. Calque — a língua de chegada usa a forma de uma expressão da língua de partida, mas traduzindo literalmente cada um dos seus elementos;
3. Tradução literal;
4. Transposição — substituir uma classe de palavras por outra, sem alterar o sentido da mensagem;
5. Modulação — alteração da forma da mensagem através de uma mudança no ponto de vista para que a tradução soe mais natural;
6. Equivalência — transmite o mesmo significado com métodos estilísticos e estruturais diferentes (os provérbios são um exemplo);
7. Adaptação — quando uma situação referida no texto de partida é estranha à cultura de chegada, cria-se uma nova situação que se considere equivalente.

Eugene Nida ([1964] 2000: 129) distingue equivalência formal de equivalência dinâmica. A primeira foca-se na mensagem, tanto na sua forma quanto no seu conteúdo — já a segunda foca-se na resposta do recetor — é «directed primarily toward equivalence

of response rather than equivalence of form». A equivalência dinâmica, por se ajustar à língua e cultura de chegada, é correspondente àquilo que Venuti designa por domesticação (1995: 6).

Outros métodos propostos por Newmark (1988: 90) incluem a compensação, que ocorre quando há uma perda de sentido, sonoridade, metáfora ou efeito pragmático numa parte do texto e tal é compensado noutra; e a paráfrase, uma amplificação ou explicação de sentido.

2. Literatura fantástica

Mundos imaginários, criaturas e elementos sobrenaturais, missões para salvar o mundo: estes são alguns dos arquétipos mais populares do género fantasia, conhecido por retratar o impossível. Definir fantasia, porém, requer distingui-la de outros subgéneros literários, tarefa que não é tão simples: outros mundos podem ser encontrados em obras de ficção científica; monstros e elementos sobrenaturais estão presentes em obras de terror; e jornadas de heróis fazem parte de obras de aventura.

Fantasia difere de ficção científica, segundo Farah Mendlesohn e Edward James (2012: 13) por, mais do que ser impossível, ser inexplicável. A ficção científica «may deal with the impossible, [but] regards everything as explicable». O género fantasia frequentemente introduz mundos imaginários inteiramente diferentes ou uma versão alternativa do mundo que conhecemos — o impossível não se dá por meio de avanços tecnológicos, como a descoberta de um novo planeta; não é esclarecido.

Brian Laetz e Joshua J. Johnston (2008: 162, 163) sugerem cinco critérios segundo os quais uma obra pode ser considerada fantasia: (1) deve ser essencialmente fictícia; (2) os elementos que a tornam fantasia devem ser centrais, não pequenos detalhes, como quaisquer elementos que definam qualquer género; (3) tais elementos, além disso, não devem ser interpretados como apenas alegoria — *Animal Farm*, de George Orwell, não é fantasia, apesar de os animais falarem — (4) não devem tampouco ser ridicularizados na obra — paródias de fantasia não fazem parte do género; e (5) não devem, por fim, ser meramente absurdos — o filme *Hercules in New York* (1969) não é considerado, aqui, uma obra de fantasia.

A premissa de uma narrativa fantástica é frequentemente transportar o leitor para um mundo imaginário com elementos e seres mágicos e cenários extraordinários, com o propósito de encantar, evocar maravilhamento [«wonder»] (Mendlesohn, 2008: 14). Os elementos fantásticos funcionam como meio de evasão, facto que distingue o género fantasia do género terror, no qual a motivação para os elementos sobrenaturais é assustar o público. Laetz e Johnston (2008: 166) consideram que, se todos os elementos sobrenaturais numa obra de fantasia causam medo, então a obra é, na verdade, de terror.

Tzvetan Todorov foi um dos primeiros estudiosos a debruçar-se sobre a literatura fantástica e sugere que o fantástico está na incerteza incitada pelo confronto com uma situação que ultrapassa as normas do mundo natural: «[t]he fantastic [...] lasts only as long as a certain hesitation [...] common to reader and character, who must decide whether or not what they perceive derives from “reality”» (Todorov, 1973: 41).

De acordo com Farah Mendlesohn (2008: 21), a fantasia constrói-se com precisão através de um ponto de vista específico, motivo pelo qual as personagens conduzem a relação do leitor com o mundo fantástico: uma personagem que sempre viveu num determinado mundo comporta-se de forma diferente de uma personagem que acabou de o descobrir. Em *The Lord of the Rings* (Tolkien, 1954), humanos coexistem com elfos com habilidades mágicas, e isso é trivial; em *Alice's Adventures in Wonderland* (Carroll, 1865), a protagonista cai num portal para um mundo fantástico onde tudo lhe é estranho.

Naturalmente, existem diversos subgéneros de fantasia literária, cada um com as suas próprias convenções: alta fantasia [«high fantasy»], baixa fantasia [«low fantasy»], fantasia contemporânea, fantasia sombria [«dark fantasy»], etc. (Stableford, 2005: 198, 256, 86, 97), e nem todos procuram evocar maravilhamento no leitor — maravilhamento não define, por si, o género. O foco de muitas obras de fantasia sombria é «graphic depictions of violence and sexuality, albeit in a fantastic setting full of the usual trappings of the genre» (Laetz e Johnston, 2008: 169). Para a maioria das obras, porém, esse efeito é sem dúvida uma característica definidora, especialmente quando o público-alvo é mais jovem.

No caso da fantasia contemporânea, a narrativa passa-se na atualidade e mistura o real com o irreal, introduzindo um mundo familiar, mas com elementos estranhos, pelo

que o maravilhamento ainda é importante (Stableford, 2005: 86) — a série *Harry Potter*³ é um exemplo. As fantasias urbanas fazem parte deste subgénero, e são assim designadas porque a sua ação, além de contemporânea, se passa numa cidade, geralmente real (Stableford, 2005: 413). A contemporaneidade da obra reflete-se no mundo em que a trama se passa, mas também, e talvez sobretudo, nas personagens que o habitam: no caso do género jovem adulto, são adolescentes que falam e se comportam como jovens do mundo atual e que navegam adversidades semelhantes às dos jovens reais, o que contribui, claro, para uma sensação de familiaridade. Por esse motivo, e embora o género jovem adulto não confira imediatamente contemporaneidade a uma obra, entrar-se-á em mais detalhes sobre essa relação no capítulo 3. *Literatura para jovens adultos*.

O desconhecido, novo, único e estranho é, claro, expectável em fantasia — e é em grande parte conseguido através da construção do mundo [«world-building»] (Wilkins, 2019: 49), que vai desde as descrições do cenário e geografia do novo mundo às personagens que nele habitam, aos sistemas de magia, à política, leis, religiões, costumes, etc. Uma obra de fantasia procura enfatizar o elemento de estranheza, de não familiaridade, e a ferramenta usada para evocar essas sensações é a linguagem. Nesse sentido, é frequente usar-se elementos de linguagem arcaica em obras de fantasia imersiva como nas séries de livros *The Lord of the Rings* (Tolkien, 1954) e *Song of Ice and Fire* (Martin, 1996) — como forma de diferenciar esse mundo daquele que conhecemos, «[t]he language of the past is [...] a medium of dissolution and of transport» (Gilman, 2012: 137).

Talvez o aspeto mais importante a realçar quando se fala em tradução de literatura fantástica seja a natureza inventiva do género, que procura o novo e o original e, por isso, «can be uniquely difficult and demanding for the translator» (Marković, 2018: 10), cuja missão é levar para outra cultura conceitos e realidades que não existem no mundo real.

³ Ao longo da parte teórica deste trabalho, usar-se-ão múltiplos exemplos da série de livros *Harry Potter*, isto por três motivos fundamentais: (1) têm presumivelmente o mundo fantástico mais familiar às massas, tornando-o mais acessível como exemplo; (2) são fantasias contemporâneas que incluem todas as características do género que se vão abordar, como neologismos e nomes próprios carregados, fazendo-o de forma simples, por serem livros infantojuvenis; e (3) Adam Silvera é fã assumido da série, que foi uma das inspirações para *Infinity Son* e é mencionada, inclusive, na dedicatória da obra: «Shout-outs to Amanda and Michael Diaz, for all the nights spent obsessing over Harry Potter theories and for reading my fan fiction. My first fantasy novel is for you» (Silvera, 2019: 4).

Ademais, toda a atmosfera e tom presentes na obra devem ser eficazmente recriados na língua de chegada — a tradução deve ser tão mágica quanto o texto de partida. Nesse sentido, a escolha das palavras empregues tem um papel fundamental, pois é através delas que se vão construindo personagens e mundos vívidos e evocando nos leitores a imagem mental desejada com singularidade: «[this] highly inventive, rule-defying [...] genre is known for building and expanding new fantastical worlds, while relying on the use of language and all of its potential» (Pauković, 2019: 4).

2.1. Criatividade linguística

Sendo a linguagem instrumento primeiro de uma obra literária, é por meio desta que o autor cuidadosamente concebe a experiência narrativa que se propõe transmitir e provoca no leitor uma série de respostas e reações específicas. Todos os elementos que moldam o universo ficcional e o tornam convincente e envolvente — imagens, sons, cheiros, sensações — são efeito calculado das palavras que vão criando atmosfera, estimulando a imaginação, despertando emoções e possibilitando uma maior conexão e imersão na obra.

A literatura é inerentemente favorável ao uso inventivo da linguagem e a romper com convenções. É, por conseguinte, propensa também a inovações no léxico. Tal é particularmente manifesto no contexto do género fantasia, cuja premissa é precisamente transportar os leitores para um mundo imaginário, estranho, fantástico: «Any fiction – but above all a work of fantasy – is a world made of words» (Gilman, 2012: 134). Um dos mecanismos mais comuns e produtivos para a construção desses novos mundos é a neologia (Pauković, 2019: 4).

2.1.1. Neologismos

Do grego *néos* (novo) e *lógos* (palavra)⁴, neologismos são unidades lexicais sentidas como novas pela comunidade linguística (Correia e Lemos, 2005: 17). Novas formas cunhadas, novas colocações e expressões, novos significados para palavras

⁴ Infopédia – Dicionários Porto Editora: <https://www.infopedia.pt>

existentes, novos termos importados: os neologismos surgem na língua sobretudo pela necessidade de se denominar novos conceitos e realidades (Correia e Lemos, 2005: 13).

O próprio termo «neologismo» começou como um, assim como qualquer novo termo criado o é até ser dicionarizado. Em geral, fixam-se no acervo lexical da língua «apenas aquelas formações que assumem um carácter permanente e estável, isto é, [...] aquelas que resultam de uma necessidade do sistema, sobretudo as de carácter denominativo» (Correia e Lemos, 2005: 15) — fenómeno comum nas linguagens de especialidade.

Os neologismos autorais, por outro lado, e embora possam também ser denominativos, não se costumam disseminar, ganhar reconhecimento social ou entrar para os dicionários. São termos cunhados por autores individuais no contexto de uma obra ficcional, fora da qual o neologismo não tem lugar. Método de construção de realidades, os neologismos autorais são uma técnica que faz o familiar parecer estranho (Shklovsky, [1916] 2017: 11), algo comum em obras do género fantasia. Estes neologismos são criados com propósitos específicos (Martseva et al., 2018: 270) e dão ao autor a oportunidade de não apenas descrever o mundo fantástico, mas também dar nomes aos seus elementos fantásticos, recorrendo à criatividade linguística.

São, portanto, um mecanismo que auxilia na construção de um novo mundo credível, nomeando novos objetos, criaturas e conceitos, e contribuindo para o efeito de estranheza tão importante no género. Bednarska (2015: 23) explica que a fantasia tem geralmente por base culturas já existentes, pelo que assistimos a uma junção de elementos culturais do mundo real com elementos inventados. Os feiticeiros em *Harry Potter*, por exemplo, vivem no mundo que conhecemos e crê-se que os uniformes dos estudantes de Hogwarts foram inspirados pelos trajes académicos portugueses.

2.1.1.1. Tipos de neologismos

A natureza da sua novidade permite distinguir dois principais tipos de neologismo: morfológico e semântico (Pavel e Nolet, 2001: 20, 21) — palavras inventadas e palavras existentes que adquirem um novo significado (Newmark, 1988: 140). A sua função no texto separa neologia denominativa — criação por necessidade e eficiência — de neologia

estilística — criação por expressividade e estética (Hormingo, 2012: 109). O procedimento usado na sua criação classifica-o segundo diferentes tipos de neologismos com base em mecanismos de inovação lexical nas línguas.

Newmark (1988: 141-150) lista doze tipos de neologismos:

A. Itens lexicais existentes, com novo significado

1. Palavras — «rato» (de computador);
2. Sintagmas — «rede social»;

B. Novas formas

1. Novas criações [«new coinages»] — «*byte*»;
2. Palavras derivadas — novas palavras com base em palavras existentes, incluindo composição («teleconferência»);
3. Colocações — novas colocações não convencionais («efeito dominó»);
4. Epónimos — palavras provenientes de nomes próprios («Alzheimer»);
5. Expressões verbais [«phrasal words»] — «*check-in*»;
6. Palavras transferidas — importadas de outra língua e naturalizadas («*blogue*»);
7. Pseudo-neologismos [«pseudo-neologisms»] — uma palavra genérica que substitui uma palavra específica («*CD*»);
8. Abreviações — tipo de pseudo-neologismo («*prof*»);
9. Acrónimos — tipo de pseudo-neologismo («*ONU*»);
10. Internacionalismos [«internationalisms»] — palavras emprestadas a várias línguas com o mesmo significado («*spam*»).

Para que se compreenda as diferentes abordagens na classificação de neologismos, é relevante que se reflita sobre os processos de inovação lexical disponíveis na língua, que vão permitir que evolua. Qualquer língua possui mecanismos capazes de gerar novas palavras. A mudança é «uma das características universais da linguagem humana» e «a ausência de evolução significa para [ela] a sua morte» (Correia e Lemos, 2005: 10). O léxico é a componente mais afetada, com unidades lexicais que caem em desuso e outras que vão entrando no léxico — os neologismos.

Segundo Margarita Correia e Lúcia San Payo de Lemos (2005: 23), a inovação lexical costuma ter por base elementos pré-existentes e a estrutura dos novos itens tende

a ser perceptível. A criação de palavras *ex nihilo* («do nada») — invenção de novas formas lexicais sem motivação semântica — é processo raro nas línguas. Um neologismo pode dar-se de três formas fundamentais: a construção de palavras, recorrendo a regras da própria língua (como derivação e composição); a reutilização de palavras existentes, atribuindo-lhes novos significados (extensão semântica); e a importação de palavras de outras línguas (empréstimos e estrangeirismos).

Correia e Lemos (2005: 25-40) cobrem os principais processos de formação de palavras em português. Enquanto na derivação existe apenas uma unidade de significado lexical — a base da derivação a que se junta um afixo («correto» → «incorreto») — na composição há pelo menos duas unidades de significado lexical previamente existentes na língua («guarda-roupa»). Os prefixos e sufixos empregues na derivação não são, porém, desprovidos de informação semântica, pois revelam a categoria gramatical do item. Numa adjetivalização deverbal como «voar» → «voador», por exemplo, o sufixo -dor indica agente — neste caso, aquele que voa. Verbalização, nominalização, adjetivalização e adverbialização são os quatro tipos de sufixação. Na chamada derivação imprópria ou conversão, dá-se a mudança de categoria gramatical sem alteração formal («elétrico» como adjetivo e como nome do meio de transporte). Os prefixos têm também conteúdo semântico e menos gramatical: negação (in-, não-, des-, anti-), localização espaço-temporal (ante-, pré-, pós-) e quantificação (hipo-, hiper-, bi-, micro-). Uma composição pode não alterar a integridade fonológica dos vocábulos que se juntaram (girassol) — e aí é uma justaposição — ou pode perder um fonema ou tonicidade (aguardente) — sendo então uma aglutinação. Existe ainda a composição sintagmática, quando a união dos elementos é de natureza sintática e semântica (queda livre) — uma lexicalização de sintagmas da língua.

Temos, por fim, a extensão semântica — reutilização de palavras já existentes, que adquirem novos significados (Correia e Lemos, 2005: 47) — e a importação de palavras de outras línguas — que podem ser empréstimos, quando a palavra se adapta à língua recetora (futebol) ou estrangeirismos, quando não há qualquer alteração à palavra acolhida (*software*) (Correia e Lemos, 2005: 53, 54).

2.1.1.2. A tradução de neologismos

O tradutor de uma obra de fantasia tem em mãos o desafio de levar para outra cultura uma cultura que não existe no mundo real: novos seres, sociedades, lugares, objetos, conceitos, línguas, expressões, etc. Quando os elementos estranhos são nomeados através do uso de termos também estranhos — neologismos — o desafio é acrescido: Peter Newmark (1988: 140) considera-os «perhaps [...] translator's biggest problem», e Bednarska (2015: 22) reconhece que podem «seem to be untranslatable, or at least very difficult to translate».

É consenso entre estudiosos da tradução que a prioridade deve ser transmitir o significado de um texto de partida, não preservar a sua forma, já que «[t]ranslating always involves a certain amount of loss and distortion» (Nida, 1997: 32). Os neologismos são, no entanto, parte significativa da identidade de um texto fantástico, pelo que é importante encontrar um equilíbrio. Peter Newmark (1988: 80) afirma que «where a writer deliberately innovates, the translator has to follow him». Considera também que, num texto literário, é dever do tradutor recriar qualquer neologismo e fazê-lo com base no neologismo da língua de partida, preservando as suas características formais (1988: 143).

Esta estratégia coincide com a equivalência formal de Eugene Nida, que, embora seja a tradução ideal, é difícil de alcançar (Nida, [1964] 2000: 127). É possível recriar neologismos literários segundo o princípio de Newmark, que deve ser seguido sempre que possível, contudo o tradutor pode enfrentar uma situação em que seja impossível preservar o significado e a forma de um novo termo (Salich, 2020: 61) — nesses casos, a sua compreensão deve preceder as suas características formais:

If a rendering is not understood correctly by those for whom it has been prepared, it is obviously not a correct rendering, no matter how much formal equivalence may exist between the corresponding expressions in the source and receptor languages (Nida, 1997: 34).

A título de exemplo, em *Harry Potter and the Chamber of Secrets* (Rowling, 1998), o neologismo «*howler*» refere-se a uma carta mágica que enuncia a mensagem com a voz do remetente com som alto. Trata-se de uma extensão semântica da palavra e, em português, a tradutora portuguesa Isabel Fraga, bem como a tradutora brasileira Lia

Wyler, recriaram o neologismo segundo o mesmo processo: «gritador» e «berrador» (2000), respetivamente — caso em que foi possível e relativamente simples usar o princípio de Newmark. Em *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (Rowling, 1999), «*knight bus*» é um jogo de palavras entre «*night bus*» (autocarro noturno) e «*knight*» (cavaleiro) — é um autocarro que opera sobretudo à noite, tem camas e a conotação de vir socorrer e proteger — daí «cavaleiro» — por ser usado como transporte de emergência. Em português, «noite» e «cavaleiro» não são palavras homónimas, pelo que a recriação do neologismo usando o mesmo procedimento é impossível. A tradução portuguesa foi literal: «Autocarro Cavaleiro» (2000), que exclui a conotação de «noite» presente no texto de partida. Já no Brasil, optou-se por uma adaptação mais criativa com a invenção de uma nova palavra: «Nôitibus Andante» (2000), cruzamento de «noite» e «ônibus» (autocarro) e o adjetivo «andante» que remete para «cavaleiro andante».

O primeiro passo para a tradução de um neologismo é procurar entendê-lo tão bem quanto possível. Há que refletir sobre o objetivo da criação e o seu propósito no texto, há que ter em conta o contexto e tentar antecipar todas as suas potenciais conotações e interpretações através de uma análise semântica (Pauković, 2019: 21). Newmark (1988: 114, 122) apresenta o uso da análise de componentes [«componential analysis»] como ferramenta útil para a tradução de neologismos. O processo consiste em comparar-se uma palavra da língua de partida com uma da língua de chegada que tenha significado semelhante, mas que não seja uma equivalência direta. Comparam-se os componentes de sentido semelhantes e díspares entre as duas palavras por ordem de importância, processo que vai garantir que o tradutor não se limita a transferir o significado denotativo, literal dos neologismos.

Feito isto, inicia-se o processo de recriar o neologismo na língua de chegada — tarefa que requer responsabilidade e é, regra geral, árdua, por envolver um uso altamente criativo da linguagem. Uma vez que é comum neologismos não terem uma tradução certa, a experiência do leitor da língua de chegada poderá ser comprometida consoante a capacidade do tradutor de recriá-los com eficiência: «[i]f a translator neglects to translate the full meaning potential of the word, readers may fail to experience the entire range of meanings [...] that were intended by the author of the source text» (Kolev, 2016: 7). Uma equivalência apropriada tem em conta, então, o que o autor pretendeu evocar e despertar

nas mentes dos leitores e o que será evocado e despertado nas mentes dos leitores do texto traduzido — o que é muito mais do que apenas transmitir o significado da palavra.

Nalgumas instâncias, uma tradução literal poderá ser, e é, a melhor opção: transfere o significado principal e preserva a forma do neologismo de partida. Noutros casos, porém, este método resulta na perda de nuances que poderão, talvez, ser conseguidos com outra palavra na língua de chegada. Aquando da tradução de neologismos, interferem também fatores extralinguísticos: não haver melhor solução, soar melhor, encaixar melhor na tradução, já haver uma palavra com significado semelhante na língua de chegada (Frleta e Frleta, 2019: 22). Outras dificuldades da tradução de neologismos incluem referentes desconhecidos, motivações e significados pouco claros e ambíguos, assim como a carência de contexto adicional, como no caso de um primeiro livro numa série (Pauković, 2019: 8). Newmark (1988: 183) afirma que quando o tradutor tem de lidar com uma palavra indecifrável [«unfindable word»], deve «make some kind of guess» com base no seu significado contextual mais provável e no seu significado formal.

A tradução francesa de *Harry Potter and the Sorcerer's Stone* (Rowling, 1997) foi de certa forma afetada por esse fenómeno (Frleta e Frleta, 2019: 25): a série começou por ser direcionada a crianças e foi amadurecendo com o seu público com cada novo livro lançado. No entanto, as escolhas de tradução feitas no primeiro livro tiveram de ser mantidas em todos os seguintes, algo a ter-se em atenção. «Hogwarts», a escola de magia, tem um nome bastante semelhante à planta *hogwort*, mas também à palavra *warthog*, invertendo as sílabas — uma espécie africana de javali. «Hog» significa javali e «wart», verruga. O tradutor francês Jean-François Ménard optou por tentar recriar um significado similar com um nome infantil e engraçado para as crianças: «Poudlard» (1998), que significa «piolho de bacon» («*pou de lard*») — nome que mantém o significado de um javali com problemas de pele, mas que pouco combina com o tom mais adulto que a série acabou por tomar. A tradução portuguesa (1999) evitou isto recorrendo à transferência do termo sem qualquer adaptação.

Ora, face a estes desafios, o tradutor terá por vezes de sacrificar um ou mais elementos do neologismo, como a sua eficiência, precisão, novidade, alusão, ambiguidade intencional ou transparência. Para tomar tal decisão, é importante que se identifique o propósito do neologismo no todo da narrativa e é crucial que se tenha

entendimento do que se mantém e do que se perde ou se ganha com a tradução eleita (Pauković, 2019: 21). Como qualquer outro aspecto de um romance, os neologismos autorais estão sujeitos a perdas de tradução que, em especial no gênero fantasia, podem impactar negativamente a experiência do leitor.

Estudiosos diferentes listam procedimentos de tradução diferentes. Katarzyna Bednarska (2015: 23, 24) distingue três principais procedimentos: (1) empréstimo [«borrowing»] — aplica-se o neologismo original na língua de chegada sem o adaptar ou com pequenas alterações fonéticas; (2) equivalência — recorre-se a um termo existente no vocabulário da língua de chegada; e (3) criação de um novo neologismo — inventa-se uma nova palavra ou atribui-se novo significado a uma já existente.

Peter Newmark (1988: 150) propõe onze métodos que podem ser aplicados à tradução de neologismos:

1. Transferência [«transference»] — inclui transcrição (cópia sem alterações) e transliteração (conversão de alfabetos diferentes);
2. Criação de um neologismo na língua de chegada;
3. Usar uma palavra derivada da língua de chegada;
4. Naturalização [«naturalization»] — adaptar a transferência para a pronúncia e morfologia comuns da língua de chegada;
5. Tradução reconhecida [«recognized TL translation»] — usa-se a tradução mais consensual do termo na língua de chegada;
6. Termo funcional [«functional term»] — substitui-se uma palavra cultural por uma neutra;
7. Termo descritivo [«descriptive term»] — explica-se o significado do neologismo de partida com mais palavras;
8. Tradução literal — transfere-se o significado primário palavra por palavra;
9. Calque [«through-translation»] — tradução literal raiz-a-raiz de componentes de composições ou expressões;
10. Internacionalismo [«internationalism»] — a palavra estrangeira é usada em várias línguas com o mesmo significado;
11. Combinação de procedimentos — usa-se geralmente na tradução de formas compostas onde cada um dos elementos é traduzido com um procedimento diferente.

2.1.2. Nomes próprios

Outro aspeto que não se deve descurar quando se fala de criatividade linguística, em especial numa obra de fantasia, são os nomes próprios. Não se limitando apenas a antropónimos, os nomes próprios contribuem também para a construção do mundo ficcional.

Albert Péter Vermes (2001: 99) define-os contrastando-os com nomes comuns e argumentando que nomes próprios «are used primarily [...] for referring». Cristiane Nord (2003: 183) defende que, embora os nomes próprios sejam monorreferenciais — isto é, referem-se a uma pessoa, coisa ou lugar particular — não são mono-funcionais: além de identificarem um referente individual, podem passar informações como género, idade ou origem geográfica de um indivíduo. Vermes (2001: 121) divide-os em nomes de pessoas e animais; nomes geográficos; instituições e organizações; títulos de pinturas, livros, jornais, etc.; marcas; nacionalidades; eventos; unidades temporais (em inglês, os meses e dias da semana); festivais; ideias abstratas; espécies; e outros. Elvira Cámara Aguilera (2008: 49) lista também nomes de constelações, estrelas ou planetas; signos do zodíaco; pontos cardinais, festividades civis ou religiosas; divindades; e livros sagrados.

2.1.2.1. A tradução de nomes próprios

A questão que imediatamente se coloca quando se fala de nomes próprios em ficção, sobretudo antropónimos, é se devem, de todo, ser traduzidos. Newmark (1982: 70) considera que nomes próprios são «both untranslatable and not to be translated», a menos que sejam usados como metáforas ou já tenham traduções aceites. De facto, alguns nomes próprios não só podem ser traduzidos como, nalguns casos, precisam de o ser. Aguilera (2008: 53, 54) explica que «the same text, just intended for a different audience, may require the translation of proper names in one case and the conservation of them in another» — é o caso da literatura infantil, uma vez que «the lower the age the lower the capability of understanding, therefore, the acceptability of foreignizing elements». Importa ainda notar que existe quase sempre um grau de adaptação fonética na forma como o leitor vai pronunciar nomes estrangeiros, ainda que copiados para o texto de

chegada sem quaisquer alterações. Recorrendo mais uma vez ao exemplo de *Harry Potter*, o nome do protagonista, transferido do inglês sem qualquer adaptação, não é pronunciado da mesma forma por um leitor anglófono e por um leitor lusófono.

Os nomes próprios, como os neologismos, não estão no dicionário e a sua tradução é, por isso, mais complexa e envolve mais criatividade. Também como os neologismos, os nomes próprios existentes numa obra não são todos abordados segundo o mesmo princípio, podendo uns ser traduzidos e outros transferidos, já que «translators have to seek an acceptable solution for every individual case» (Thomson-Wohlgemuth, 1998: 75).

Um aspeto importante que pesa na hora dessa decisão é a distinção que Theo Hermans (2015: 13) faz entre nomes convencionais [«conventional names»] e nomes carregados [«loaded names»]. Os primeiros são não-motivados para a tradução, carecem de carga semântica aparente. Já os chamados nomes carregados poderão ser sugestivos e expressivos. Assim, a tendência é que nomes convencionais sejam transferidos e nomes carregados sejam traduzidos de alguma forma.

Nord (2003: 183) atenta que nomes próprios de personagens fictícias têm algum tipo de intenção autoral por trás. Por essa razão, «[a] character's personality, their good, bad or general traits, can be summed up in their name. The name may also give an indication as to the destiny of the character» (Kolev, 2016: 61), podendo conter, então, significados ocultos, não decifráveis até mais tarde na história. Assim, a decisão de traduzir ou não um nome próprio não deve ser subestimada — há que tomar a melhor decisão para recriar com fidelidade o efeito pretendido pelo autor.

O género fantasia é ainda o mais rico em termos de possível análise de nomes próprios, já que os autores têm maior liberdade para criar jogos de palavras ou esconder simbolismo nos nomes escolhidos (Algeo, 2001: 252). Estes tendem a ser semanticamente carregados, revelando informações como atributos físicos ou de personalidade e podem evocar mistério, humor ou conotações negativas. Nestes casos, é elucidativo o tradutor familiarizar-se com os traços das personagens e as suas motivações e relações. Uma análise etimológica poderá ser, aqui, útil, embora no género fantasia seja comum que conceitos ou significados relevantes sejam revelados apenas mais tarde numa série de livros, ocorrência que representa grande desafio aquando da tradução de um primeiro livro (Pauković, 2019: 17).

O nome do professor Severus Snape em *Harry Potter and the Philosopher's Stone* (Rowling, 1997) tem várias conotações negativas: diretamente do latim «*severus*» (severo) e do nórdico antigo «*sneyra*» (ultrajar, desonrar)⁵, o nome caracteriza a personagem como rígida, dura, infame e vil. No português europeu, o nome não foi adaptado (1999), enquanto no Brasil ficou «Severo Snape» (2000). O vilão da série, Voldemort, teve o seu nome cunhado do francês «*vol de la mort*» (voo da morte). O significado torna-se escondido para leitores que não falem francês, como era o caso do público-alvo — crianças britânicas — facto que leva a maioria dos tradutores a manter o nome do texto de partida sem adaptação.

Para Hermans (2015: 13), há pelo menos quatro formas distintas de se transferir nomes próprios para outra língua: (1) cópia, na qual se reproduz o nome sem alteração; (2) transcrição, quando há uma adaptação ortográfica ou fonológica; (3) substituição, pois quando o nome é não-motivado no texto de partida, qualquer nome na língua de chegada o pode substituir; e (4) tradução, possível desde que o nome carregue significado.

Jan Van Coillie (2014: 125-129) lista dez estratégias diferentes para lidar com nomes próprios em tradução:

1. Não-tradução / reprodução / cópia — mantém-se o nome estrangeiro sem alterações;
2. Não tradução + explicação adicional — quer no próprio texto, quer em notas de rodapé;
3. Substituição por um nome comum — usa-se no texto de chegada um nome comum que caracterize a personagem;
4. Adaptação fonética ou morfológica;
5. Substituição por nome equivalente — nome pelo qual um nome próprio é conhecido noutra língua (ex: Charles → Carlos);
6. Substituição por nome mais internacionalmente conhecido — procura-se maior reconhecimento sem abandonar o contexto estrangeiro;
7. Substituição por outro nome da língua de chegada — integra-se o nome na cultura de chegada sem alterar a sua função;
8. Tradução — reproduzir na língua de chegada a conotação particular do nome;

⁵ Etymonline – Online Etymology Dictionary: <https://www.etymonline.com>

9. Substituição por um nome com outra conotação ou conotação adicional — quando uma tradução literal não funciona;
10. Exclusão [«deletion»] — o último recurso é deixar o nome de fora por completo, sobretudo face a «'untranslatable' plays on words»;

Lincoln Fernandes (2006: 50-55) distingue também dez procedimentos, de entre os quais (1) recriação é definido como recriar na língua de chegada um nome inventado na língua de partida, tentando reproduzir efeitos similares; (2) transposição é a substituição de uma classe gramatical por outra sem que se altere o significado («*Philosopher's Stone*» → «Pedra Filosofal»: o substantivo «*philosopher*» é traduzido para o adjetivo «filosofal»); e (3) convencionalidade é quando um nome na língua de chegada é aceite como tradução de um nome estrangeiro particular, como acontece com figuras históricas e nomes geográficos (rainha Isabel; Londres) — o «nome equivalente» que Coillie (2014: 126, 127) também lista.

É interessante constatar como na tradução dos livros *Harry Potter* para o português europeu são poucos os nomes próprios alterados, enquanto na tradução para o português brasileiro praticamente todos o são. No Brasil, Ron é Rony; George, Jorge; James, Tiago; e Bill, Gui. A tradutora portuguesa, Isabel Fraga, comentou em entrevista ao Expresso que a decisão de traduzir ou não os nomes ficou a seu critério e que escolheu não o fazer em muitos casos por considerar que «os nomes originais mantinham a dignidade das personagens» (citada por Gonçalves, 2017). É um exemplo emblemático do quão sujeitas a subjetividade podem ser as escolhas de um tradutor e o que este considera mais adequado.

Enquanto no caso dos neologismos não há um método dominante na sua tradução, no caso dos nomes próprios a tendência em Portugal é sem dúvida a cópia / reprodução — estratégia que preserva o estrangeiro do texto. Em ambas as situações, porém, a tradução de criatividade linguística deve ser pensada caso a caso e a decisão tomada conforme o que proporcionará melhor experiência de leitura (Thomson-Wohlgemuth, 1998: 75).

3. Literatura para jovens adultos

O género jovem adulto é por norma tido como intermediário, situando-se entre a literatura infantil e adulta. Embora o seu público-alvo seja jovens entre os 12 e 18 anos, as obras atraem leitores de outros grupos etários — incluindo adultos com mais de 25 anos (Makowska, 2019: 181).

Um romance jovem adulto é tipicamente narrado na primeira pessoa por uma personagem adolescente, inclui a linguagem jovem e explora temas e desafios próprios da idade retratada. Estas características não são, contudo, únicas ao género jovem adulto. David Belbin (2011: 141) sugere distinguir ficção jovem adulta de ficção adulta sobre a adolescência conforme o tipo de narração: se a história é contada em retrospectiva, «through a mature adult mind», é um romance adulto; se é contada de um ponto de vista jovem adulto, mesmo que o narrador seja «sophisticated, or unreliable», é um romance jovem adulto.

Questões de identidade pessoal, valores e amadurecimento estão no centro dos temas contemplados no género: conflitos familiares, injustiça política, discriminação, toxicodpendência, sexualidade e quaisquer outros desafios com que os adolescentes reais possam ter de lidar (Bean e Moni, 2003: 638). Tendo em conta o público-alvo, as obras tendem ainda a ser educativas — aspeto que será mais desenvolvido no capítulo 4. *Literatura fantástica para jovens adultos.*

A trama é habitualmente linear, sem técnicas narrativas demasiado rebuscadas, e procura cativar o leitor desde o início; a linguagem tende a ser fluida, direta; o vocabulário simples (Belbin, 2011: 138). Belbin (2011: 143) define o género como uma ponte, uma transição para que jovens leitores emergentes se tornem leitores adultos — razão pela qual é importante manter a leitura atrativa e acessível. A escolha lexical e a própria ordem das palavras usadas vai, ainda, formando a voz das personagens e contribuindo para revelar o seu carácter e identidade — a linguagem é particularmente importante na literatura para jovens adultos (Roxburgh, 2005: 8).

The essential dilemma of the keyboard is the choice between effectiveness and elegance. Clarity requires that most of your sentences be simple and straightforward. But storytelling also requires vivid imagery and character and that requires a distinctive voice to evoke that imagery (Gerrold, 2001: 209).

Este é especialmente o caso dos bestsellers, que são projetados para conquistar um público amplo: a narrativa procura, por isso, ser acessível e envolvente. O seu sucesso depende, segundo Lawrence Venuti (1998: 126), «on the reader's sympathetic identification with characters who confront contemporary social problems» e, para que isto aconteça, «the narrative must be immediately comprehensible, and so the language must fix precise meanings in simple, continuous syntax and the most familiar lexicon», pois isto vai criar uma ilusão de realismo «that invites the reader's identification». A busca por este efeito de familiaridade contemporânea leva a abordagens de tradução mais domesticadoras para atender às expectativas dos leitores da língua de chegada, que procuram a identificação com personagens realistas (Venuti, 1998: 127).

3.1. A tradução de idiomatismos

Um registo de língua coloquial é, como visto anteriormente, uma das características definidoras das obras para jovens adultos. Este registo visa sublinhar uma identidade própria que os distingue, funcionando de forma semelhante à roupa, ao penteado, à música, etc. (Appel e Schoonen, 2005: 86). É diferente entre regiões diferentes, e até entre grupos de jovens diferentes, e, na literatura, é um dispositivo estilístico importante no texto.

De acordo com Amineh Adelnia e Hossein Vahid Dastjerdi (2011: 880), os idiomatismos podem ser divididos em cinco tipos: (1) coloquialismos, que são expressões familiares e informais; (2) provérbios, ou seja, expressões populares que têm forma fixa e contêm sabedoria ou moral em forma de metáfora; (3) calão, que consiste em palavras e expressões altamente informais ou impróprias; (4) alusões, significando referências diretas ou implícitas a lugares, eventos, mitos ou obras; e (5) expressões verbais [phrasal verbs], resultantes da junção de um verbo com uma preposição, advérbio, ou ambos, e que têm um significado diferente do verbo original.

Parte do que define uma expressão idiomática é o facto de o seu significado não poder ser entendido — ou traduzido, portanto — de forma literal. Isto é, as palavras que compõem o idiomatismo não podem ser entendidas pelo seu significado superficial ou comum, o que pode dificultar a sua compreensão na ausência de contexto extralinguístico.

Para se traduzir coloquialismos e calão, é preciso conhecer-se bem as variações informais de ambas as línguas; ter-se na cultura de chegada um contexto social semelhante; encontrar-se uma forma de expressão equivalente; e procurar-se conservar o efeito criado no texto de partida: «[...] slang is always employed by the speaker with an intent, or perceived intent (Mattiello, 2009: 65, 72). Há que ter em conta (1) quem o falante é, (2) que propósito tem e (3) que ferramentas linguísticas usa. Feito isto, será necessário selecionar uma expressão na língua de chegada que se adeque aos pontos (1) e (2) e, quando possível, (3) — a maior dificuldade pode estar em interpretar o idiomatismo (Mattiello, 2009: 83). Ignorar as variações linguísticas na tradução de uma obra resulta numa forma padrão, numa uniformização e neutralização do estilo do texto de partida.

Importa ainda ter em atenção o facto de o calão mudar ao longo do tempo e muitas expressões usadas por uma geração caírem em desuso com a que se segue (Mattiello, 2009: 69). O uso de calão demasiado atual pode, portanto, rapidamente datar uma tradução, pelo que uma solução para o evitar poderá estar em optar-se por termos mais estáveis que ainda são usados.

Mona Baker (2018: 77-86) propõe algumas estratégias para a tradução de idiomatismos:

1. Usar um idiomatismo com significado e forma semelhantes — uma equivalência na língua de chegada, tanto a nível de sentido quanto do léxico usado. É a tradução ideal, ainda que também a mais rara;
2. Usar um idiomatismo com significado semelhante, mas forma diferente — encontra-se na língua de chegada um idiomatismo equivalente em sentido, ainda que com itens lexicais diferentes;
3. Empréstimo [«borrowing»] — transferir sem alteração o idiomatismo do texto de partida para o texto de chegada;
4. Tradução por paráfrase — usa-se quando não se encontra uma equivalência para o idiomatismo. Há o risco de se perder o efeito pretendido no texto de partida;
5. Omissão de jogo de palavras — é reproduzido apenas o sentido literal de um idiomatismo do texto de partida, excluindo a polissemia;
6. Omissão total — o idiomatismo é excluído por completo do texto de chegada.

Os métodos 1. e 2. correspondem respetivamente à equivalência formal e dinâmica de Nida ([1964] 2000: 129). Nos casos em que se omite um idiomatismo numa parte do texto de partida, pode introduzir-se um novo noutra parte do texto de chegada — estratégia de compensação que pode ser usada para quaisquer outras perdas de significado ou estilo em determinada parte do texto (Baker, 2018: 87).

4. Literatura fantástica para jovens adultos

Comentou-se anteriormente as características fundamentais da literatura fantástica — que encanta com aventuras de heróis — e da literatura para jovens adultos — que trata de adversidades na adolescência. O que se verifica é que a junção destes dois géneros é capaz de potenciar e valorizar uma série de atributos reconhecidos e celebrados em ambos.

Um dos arquétipos mais populares em obras de fantasia é o do escolhido [«the chosen one»] — uma personagem destinada, profetada ao heroísmo e grandeza. Quando recai sobre um jovem, essa promessa ganha um significado e intuito mais intensos: segundo Michael Levy e Farah Mendlesohn (2016: 209), uma obra para jovens adultos pretende fazer o público-alvo sentir que a sua vida é significativa, importante. As personagens do género jovem adulto são habitualmente adolescentes no processo de descobrir a sua identidade e propósito — pelo que esse público, particularmente, é atraído e se identifica com o arquétipo do escolhido, do herói destinado a salvar o mundo. A literatura fantástica para jovens adultos vem combinar, então, «[young adult's] identity angst and fantasy's destined-for-greatness inclinations» (Wilkins, 2019: 21).

Ademais, referiu-se no capítulo 3. *Literatura para jovens adultos* como o género pode ser educativo, e o mesmo é verdade para o género fantasia, já que lhe é possível levantar questões sobre sociedade, política, moralidade, etc., recorrendo para isso a elementos imaginativos que tornam estes temas mais acessíveis e interessantes para o leitor. Por poder escapar à realidade e «sugar-coat the pill» (Hume, 2014: xiv), o género fantasia torna essas questões mais facilmente digeríveis, servindo-se, por exemplo, de metáforas e alusões. Nos mundos criados em fantasia, com a sua própria política e problemas sociais, o leitor pode refletir acerca do mundo real:

Through the pages of fantasies, [readers] witness injustice, inequality, and privilege framed in fantastical societies that operate as grand metaphorical narratives about the world in which we live and the historical conditions in which they were written. By witnessing injustice, inequality, and privilege in impossible worlds, [readers] can gain insight into those same conditions in the consensus reality (Simone, 2016: 157).

A literatura tem, então, o poder de ser uma janela para experiências e vidas diferentes: David Belbin (2011: 134) constata que a leitura é «a crucial skill in our society» e que «[r]eading imaginative works, ones that allow the reader to see the world from other people's point of view, is invaluable in adolescents' journey into adulthood» — e a fantasia, especialmente, faz isso em forma de entretenimento não-didático, uma abordagem mais bem-recebida por jovens adultos.

Parte II – Tradução parcial de *Infinity Son*

O Filho do Infinito

Um **Irmãos**

EMIL

Meti na cabeça que vou viver a minha única vida como deve ser, mas não posso dizer o mesmo do meu irmão.

Ninguém está à espera que o Brighton esteja crescidinho quando fizermos dezoito anos à meia-noite, mas ele tem de se esforçar mais. Já lá vão os dias em que éramos putos a fingir ter poderes como todos estes celestiais que vagueiam pelas ruas esta noite. As suas vidas não são nenhum mar de rosas, mas ele continua a ignorar as manchetes sinistras que vemos todos os dias. Não posso fazê-lo ver a verdade, mas posso cuidar de mim. Acabou-se eu disfarçar-me como os heroicos Navegadores de Feitiços no Halloween, e acabou-se ficar a ver celestiais e criaturas a lutar em jaulas de aço com os seus poderes inatos. Acabou-se, acabou-se, acabou-se.

Vou-me acalmar porque nós somos próximos como um raio, não me interpretem mal. Tocam-lhe com um dedo e ponho-vos a mão em cima, ainda que não me possa valer destes braços de esparguete pela minha vida. Mas pá, já houve algumas vezes em que me perguntei se somos mesmo gémeos, tipo se talvez o Brighton foi trocado à nascença ou adotado em segredo. Este disparate sem dúvida que vem de todas as bandas desenhadas sobre os escolhidos que li ao longo dos anos.

Ele anda à solta nesta festa de quarteirão que vai durar a noite toda a tentar arranjar entrevistas a torto e a direito para a sua série online, *Celestiais em Nova Iorque*, mas ninguém quer saber. Estão todos ocupados a celebrar a chegada do Sonhador Coroado, uma constelação ténue contra o céu escuro, que fica a pairar por cá durante a maior parte deste mês e depois volta a dormir por mais sessenta e sete anos. Ninguém sabe ao certo desde quando os celestiais existem ou, para começar, como ganharam os seus poderes, mas todos os sinais ao longo da história apontam para a sua ligação com as estrelas. Tipo,

talvez os seus antepassados mais antigos tenham caído do céu. Seja qual for a verdade, as constelações são sempre um acontecimento importante para eles.

É bom ver celestiais a festejar para variar. A única ocasião em que vejo concentrações como esta, ultimamente, é em protestos contra os atos de violência e injustiça de que são alvo, que duplicaram nos últimos nove meses. Ser gay não é arco-íris e sol o tempo todo, mas desde o Apagão — o pior ataque que Nova Iorque registou em toda a minha vida — as pessoas têm tratado os celestiais como terroristas.

Esta noite lembra-me de quando fui à minha primeira parada do Orgulho. Eu já tinha saído do armário para a minha família e amigos, e até aí tudo bem, mas não podia fingir que não continuava com um nó no estômago por me perguntar se desconhecidos estariam na boa com o meu coração; ler mentes teria dado jeito. Durante a parada, senti alívio e segurança e felicidade e esperança, tudo atado como uma corda indestrutível que nos unia. Respirei com facilidade ao pé de estranhos, pela primeira vez.

Pergunto-me quantos celestiais estarão a respirar assim esta noite.

O Brighton está atrás do seu tripé, a captar imagens enquanto as pessoas circulam pelas tendas, antes de apontar a câmara para a enorme e cintilante figura coroada no céu.

— Tudo vai mudar amanhã, eu sinto-o — diz o Brighton. — As pessoas vão querer filmar-nos também.

— Ya, talvez.

O Brighton fica calado tempo suficiente para o silêncio se tornar constrangedor.

— Nunca acreditas em mim. Espera para ver.

— Talvez este seja o ano em que pomos isto para trás das costas — digo eu. — Já tens muito com que te entusiasmar com a faculdade numa nova cidade na próxima semana e a tua série e...

— As pessoas podem ganhar poderes ao fazerem dezoito anos — interrompe o Brighton.

— Nos livros e filmes.

— Que são todos baseados em celestiais, que historicamente têm adquirido os seus poderes quando fazem dezoito anos.

— Mas o quão raro é isso?

— Raro torna-o improvável, não impossível. — O Brighton tem sempre de ganhar uma discussão, por isso calo-me. Não estou para brigas enquanto entramos no dia do nosso aniversário. O problema é que ele não interpreta o silêncio como uma bandeira branca. — O timing é perfeito, Emil. O Sonhador Coroado está a elevar o poder de todos os celestiais, e se tivermos sequer uma faísca de flamância em nós da Abuelita, ela pode inflamar-se e tornar-se algo maior. Eu só... Eu já o sinto.

— Tu sentes? É outra partida psíquica?

O Brighton abana a cabeça e ri:

— Bons tempos, mas nah. É a sério. Não sei explicar, mas é um feeling.

— Bora apostar vinte dólares nesse feeling. — Dinheiro fácil para comprar outro romance gráfico.

— Feito.

Chocamos os punhos e assobiamos, a nossa cena de marca.

O Brighton tem estado de olho numa *rave* de terraço, e nós entramos na fila conforme vão deixando entrar mais pessoas no prédio. Estamos atrás de duas mulheres que estão a usar as meias-capas que são típicas dos celestiais. Abafo uma vergonha épica ao lembrar-me de como até há dois anos nós tínhamos algumas por diversão, completamente ignorantes ao quão sagradas as capas são até a nossa melhor amiga Prudencia nos ter explicado as tradições. Doei logo as nossas a um abrigo local. Assim que deixam entrar as mulheres, subimos os degraus, mas um segurança discreto bloqueia a porta.

— Só celestiais — diz ele.

— Que somos — diz o Brighton.

O castanho dos olhos do homem é engolido por galáxias brilhantes durante uns momentos, o sinal revelador de todos os celestiais.

— Provem-no.

O Brighton olha-o de volta inutilmente, como se os seus olhos fossem girar com estrelas e cometas se ele se esforçasse o suficiente.

— Desculpe incomodá-lo. — Arrasto o Brighton degraus abaixo, a rir. — Achaste que podias mentir sobre ter poderes, como se os teus olhos fossem alguma identificação falsa?

O Brighton ignora-me e aponta para uma escada de incêndio.

— Vamos subir à socapa, arranjar algumas filmagens exclusivas.

— O quê? Não. Meu, é uma festa. Quem é que vai ligar a isso?

— Pode ser um ritual.

— Não é da nossa conta. Eu não vou lá acima.

Ele desencaixa a câmara do tripé.

— Está bem.

Espreito as horas no telemóvel.

— O nosso aniversário é daqui a quinze minutos, vamos só ficar por aqui.

O Brighton fixa o olhar no telhado.

— Dá-me cinco minutos. Isto pode ser bom para o CENI.

Sento-me no passeio com o tripé dele.

— Não posso controlar-te.

— Cinco minutos — diz o Brighton novamente enquanto sobe a escada de incêndio. — E endireita essas costas!

Nem toda a gente se importa com uma boa postura ou músculos tonificados. Alguns de nós camuflam os corpos esqueléticos com camisas largas e curvam-se, só à espera do dia em que vão poder dobrar-se em si próprios e desaparecer por completo.

Não consigo vencer o impulso Instagram enquanto espero pelo Brighton, então dou lá um pulinho. A minha videógrafa de vida selvagem favorita aparece primeiro. Ela capta fénixes — pássaros de fogo que ressuscitam — em toda a sua glória. O seu vídeo mais recente é de uma fénix tormenta ardente a voar para uma tempestade no Brasil. Dou scroll e vejo o gajo fitness cujos abdominais passei a conhecer bem nos últimos meses, e embora eu ande a dar uns toques no plano de treino dele, não estou nem perto de me

parecer com ele ou com a dúzia de outros manos de ginásio que sigo. Esta noite, não estou a sentir a sua legenda motivadora, por isso guardo o telemóvel e tento respirar no mundo real.

Esta festa de quarteirão é tudo.

Há crianças a correr no ar e pessoal a grelhar comida com luz solar que lhes irradia das palmas das mãos. Espero que o Nicholas Creekwell, o primeiro tipo de quem gostei mesmo, esteja a celebrar da sua forma hoje. Ele era o meu parceiro de laboratório, e adora tanto química que vai ter aulas de alquimia para a produção de poções na faculdade. Ele tinha boa-pinta e ainda melhor personalidade e surpreendeu-me à brava quando desmaterializou a porta do meu cacifo estragado para que eu pudesse tirar a calculadora para o meu exame intermédio de álgebra. Guardei o segredo do Nicholas de toda a gente, especialmente do Brighton, mas mesmo confiando em mim, ele disse que não estava pronto para uma relação, então continuámos amigos. Não posso deixar de me perguntar se as coisas teriam sido diferentes se eu tivesse um six-pack a meu favor.

Alguém está a vender uns lindos binóculos prateados. Adorava esbanjar num bom par, mas a Mãe vai ser a primeira a lembrar-me que os livros da faculdade não se pagam sozinhos. Especialmente porque ela ainda está a pagar as despesas médicas colossais do Pai, pela participação num ensaio clínico com alquimia sanguínea que piorou o seu cancro dos ossos antes da sua morte em março. O Pai era fascinado pelas estrelas e ele próprio ansiava pelo Sonhador Coroado. Talvez eu consiga ver toda a maravilha desta constelação quando for mais velho e puder pagar binóculos, e o Pai vai vê-la noutra vida, se acreditarem nesse tipo de coisa.

Botas de tacão a bater no cascalho chamam-me a atenção, viro-me e dou com uma mulher de vinte e poucos anos a aproximar-se. O suor reluz como se ela tivesse corrido vários quarteirões. Usa um blazer que não lhe serve bem e que não tem uma manga, e o seu braço parece queimado do sol em comparação com o seu rosto pálido; não está propriamente vestida para uma corrida noturna. Duas figuras estão a persegui-la do ar. Uma é uma rapariga que está a cerca de três metros do chão, e a outra é um rapaz que está a ser carregado por ventos que varrem todo o tipo de lixo à medida que ele passa.

Levanto-me num pulo e afasto-me do que quer que se esteja prestes a passar. Viro-me para a escada de incêndio, onde o Brighton está a quatro andares de altura.

— Brighton, volta!

A mulher tropeça na berma do passeio e estatela-se no betão. Devia deixar de ser um canalha e ajudá-la, mas o medo é mais forte e prende-me à parede. Ela levanta-se e agarra a haste da tenda, que acende e fica cor de laranja. Um fogo branco corre-lhe braço acima como se ela tivesse sido mergulhada em gasolina e incendiada. A cobertura não tem qualquer hipótese — uma montanha de fogo salta para as outras tendas próximas. Este pandemónio não vai mesmo melhorar a imagem que as pessoas têm dos celestiais como perigosos.

Alguém me agarra o ombro, e eu deixo cair o tripé.

— Estás bem? — pergunta o Brighton. Foi rápido a chegar cá abaixo. Eu recupero o fôlego.

— Bora.

— Espera um segundo. — O Brighton está enfeitiçado pelo alvoroço e levanta a sua câmara.

— Estás a gozar. — Agarro-lhe o braço, mas o Brighton solta-se.

— Tenho de documentar isto.

— O tanas é que tens.

Para alguém que foi o segundo melhor aluno da nossa escola, o Brighton consegue ser estúpido como o caraças. Se ele fosse qualquer outra pessoa, eu dava só de frosques. É por isso que não tenho o que é preciso para ser um herói como costumava fingir. Quero demasiado viver para arriscar a própria vida. Mas o Brighton sonha em conseguir este tipo de ação para a sua série. A maioria dos celestiais na zona é mais inteligente, não ficando para ver como isto vai desenrolar. Alguns estão a teleportar-se tão rápido que eu não os teria visto se tivesse pestanejado.

As figuras no ar partem da sombra para a luz da lua, o emblema Navegador de Feitiços nos seus coletes à prova de poderes a brilhar como a constelação que inspirou o nome deles.

— Maribelle e Atlas! — grita o Brighton, erguendo o punho que tem livre.

O que terá feito esta mulher para ter os Navegadores de Feitiços a persegui-la? Quando o seu braço acende novamente em chamas brancas, consigo ver-lhe os olhos com clareza. Não há corpos celestes a girar lá dentro como nos de um celestial. São escuros, tirando um anel ardente laranja. Um eclipse — a marca de um espectro. Agora sei porque é que os Navegadores de Feitiços estão atrás dela. Nem sempre concordo com os seus métodos violentos de justiceiros, mas os Navegadores de Feitiços parecem ser o único punhado de heróis suficientemente corajosos para admitir que os espectros precisam de ser parados antes de levarem à extinção das criaturas e arruinarem o mundo. Espero que prendam até ao último dos espectros. Roubar sangue de criaturas para ganhar poderes, só porque não nasceram celestiais, é um crime desolador. O lançamento de fogo normal já é suficientemente assustador, mas não vamos ficar por aqui se esta espectro estiver a arder com fogo de fénix. Estou prestes a arrastar o Brighton daqui, mas o brilho nos olhos dele assombra-me. Sabemos muito bem o quão perigoso é alguém consumir sangue de criatura.

Os espectros trocam as suas vidas por poder, e eu rezo para que o meu irmão nunca confunda esta tragédia com um milagre.

Dois Heróis

EMIL

A espectro dispara um jato de fogo branco pelo ar, as suas chamas expandem como asas e guincham como uma fénix.

— Mano, ela é um espectro — diz o Brighton.

— Provavelmente obteve o seu poder de uma fénix halo ou...

Calo-me quando a Maribelle Lucero gira graciosamente para longe das chamas e ataca diretamente a espectro. A Maribelle é jovem — diria que da nossa idade, embora o Brighton saiba com certeza listar a idade e a cor favorita de todos os Navegadores de Feitiços — com pele castanho-clara e cabelo entrançado escuro que chicoteia como uma corda enquanto ela investe na espectro com ganchos direitos. O cabelo loiro do Atlas Haas voa com o vento enquanto ele paira sobre as tendas, dando o seu melhor para manter o fogo afastado com ventanias disparadas das palmas das mãos. É uma batalha perdida. O fogo espalha-se em direção a edifícios de apartamentos de um lado e a um bar velho do outro, levando moradores e clientes a evacuarem o mais rapidamente possível.

O meu coração martela: *baza daqui, baza daqui, baza daqui, baza daqui.*

— Bright, temos de nos pôr a andar.

— Vai, então.

Estou a um milésimo de segundo de agarrar na câmara e chutá-la como uma bola de futebol quando o bar explode com um rugido ensurdecedor. A explosão apanha o Atlas desprevenido, e ele capota do ar contra uma mota estacionada.

Abrigamo-nos debaixo do toldo de uma bodega, enquanto chovem tijolos do céu. As ondas de calor lembram-me de estar a fazer pudim na minúscula cozinha da nossa falecida Abuelita, só que mil vezes mais intensas.

A Maribelle apressa-se a ajudar o Atlas, e a espectro volta a lançar fogo branco.

— Maribelle, cuidado! — grita o Brighton.

Ela gira, mas o fogo atira-a contra a porta de um carro com uma violência avassaladora, como se tivesse sido empurrada por alguém com uma força descomunal.

— Não — suspira o Brighton.

A maioria dos clientes e moradores já saíram, como gênios com habilidades de sobrevivência nota dez de dez. Uma mulher baixa com estrelas no lugar dos olhos abre uma boca de incêndio e guia a água para as chamas incontroláveis, mas a tarefa é demasiado exigente para ela. Uma multidão aplaude a luta. A alguns metros de distância, um tipo pálido com cabelo loiro escuro por baixo do capuz está a gravar toda a rixa num telemóvel que tem um lobo amarelo na capa. Não parece estar a panicar. Provavelmente não é a primeira vez que assiste a uma batalha, mas também não está a observar maravilhado, de olhos arregalados, como o Brighton, que se entusiasma ao filmar.

O Atlas levanta-se com esforço. A espectro está curvada a respirar fundo enquanto carrega outra rajada de fogo branco, desta vez com o seu guincho mais fraco. Ela estende o braço para atacar, mas para antes disso, quando uma granada-gema do tamanho do meu punho rola na sua direção. O citrino explode em estilhaços espessos, e as correntes de eletricidade atingem-na. Ela colapsa, contorcendo-se em dor.

Estou capaz de vomitar, talvez até me mije. Ver pessoas serem atacadas online é uma coisa, mas ao vivo é diferente. A Maribelle está a suar e a coxear em direção ao Atlas. Tem uma mão pressionada contra o centro do seu colete, que parece ter absorvido a maior parte do golpe.

— Assim é que é! — grita o Brighton, como sempre que recebe um exame em que se saiu bem ou ganha um jogo. Ele corre em direção à Maribelle e ao Atlas.

Fico tonto e congelado por segundos que passam como minutos antes de finalmente seguir o Brighton. Tento não ligar aos gritos da espectro, mas não posso deixar de me perguntar sobre a sua vida e tudo o que a levou até este momento. Acordo para a vida. Sirenes retumbam pelas ruas conforme ambulâncias, camiões de bombeiros e tanques metálicos dourados dos agentes da força selam a esquina de um quarteirão. Corro para o Brighton, de costas voltadas para o bar demolido ainda a arder com fogo branco e laranja, projetando sombras estiradas e aterradoras do outro lado da rua.

O Brighton está ajoelhado ao lado da Maribelle e do Atlas enquanto eles recuperam o fôlego.

— Vocês foram incríveis — diz ele, ainda a filmar. — Eu sou um grande fã.

A Maribelle não faz caso dele, só fica tensa quando agentes da força saem dos tanques.

— Temos de ir — geme ela.

— É, eles não vão gostar que tenhas usado uma granada — diz o Atlas.

— Eu podia ter atirado bolas de neve e aqueles estupores ainda me iam acusar de fazer das ruas uma zona de guerra — diz a Maribelle.

O telemóvel do Brighton está a postos.

— Importam-se que tire uma foto rápida com vocês os dois?

— Bright, meu, deixa-os ir — digo eu.

— Certo, certo.

Quatro agentes gritam que ninguém se mexa enquanto se aproximam com varinhas. Não mexo um único músculo. Não é incomum os celestiais inscreverem-se para se tornarem agentes da força, mas a maioria das pessoas lá não tem poderes próprios, por isso são treinados para lançar ataques ao primeiro sinal de perigo. São demasiados os celestiais que já foram nocauteados e tiveram mortes prematuras por causa de agentes de cabeça quente.

— Não te mexas — digo ao Brighton.

Observo todos os agentes da força, desejando que também eu estivesse equipado com os seus capacetes de bronze e coletes verde-água à prova de poderes. A minha respiração acelera, e as minhas pernas tremem, e estou a morrer de medo que eles confundam o meu tremor com uma habilidade que não tenho.

No meio da rua, um agente aponta uma varinha à espectro, enquanto outro a segura com manoplas e grilhões para a deixar temporariamente sem poderes.

O Atlas está de costas voltadas para os agentes, e tem uma interação sem palavras com a Maribelle que me deixa nervoso. Ela respira fundo e acena, e os seus olhos ardem como uma chuva de cometas enquanto os do Atlas giram como bilhões de estrelas apanhadas num buraco negro. O Atlas rola para o lado enquanto a Maribelle levita. Uma rajada de vento atira-me a mim e ao Brighton contra um carro quando feitiçaria explode à nossa volta, barulhenta como fogo de artifício. Certifico-me de que o Brighton está bem antes de espreitar a ação por baixo do carro. Agentes são varridos para o chão, varinhas a rolarem para longe deles. Ventos fortes levantam o Atlas, e ele agarra a Maribelle no ar. Voam sobre um edifício de apartamentos e para fora do alcance dos feitiços que lhes são lançados.

— Emil, bora. Levanta-te. Anda lá. — O Brighton agacha-se enquanto corre na direção oposta à dos agentes da força. Agora que os Navegadores de Feitiços se foram ele já quer ir embora. Claro.

Nunca fui o tipo de miúdo que corria nos corredores, falava durante as aulas ou atravessava a rua no vermelho porque detesto arranjar sarilhos, mas neste momento é como se estivesse possuído pelo mais corajoso dos fantasmas enquanto piso com vigor o pavimento e fujo em ziguezague, para o caso de os agentes dispararem outra vez contra mim. Se não fosse o Brighton a bazar, eu teria ficado ali quieto, a minha cara a beijar betão e braços estendidos na esperança de que os agentes se apercebessem de que não sou perigoso. Estar associado aos Navegadores de Feitiços depois do Apagão é um risco que não nos podemos dar ao luxo de correr.

Uns quarteirões depois, metemo-nos num autocarro que vai para casa. Aproveitamo-nos do quão vazia está a parte de trás para nos esticarmos. Estamos encharcados em suor, e eu quero desesperadamente quatro litros de água para beber e despejar sobre mim.

— Estás fixe? — pergunto, enquanto massajo o cotovelo em que caí e tento respirar apesar da dor aguda na minha caixa torácica. Os braços do Brighton estão raspados da queda, mas ele não parece incomodado.

— Aquilo foi uma adrenalina! Ficámos a conhecer o power couple supremo! — Ele parece ter engarrafado toda a alegria do mundo, e eu queria mesmo ter alguma para

afogar o meu pânico. — O Atlas até usou os seus ventos em nós. Espero que a câmara tenha apanhado isso. — Ele olha-me fixamente. — Onde está o meu tripé?

— Oh, sei lá, deixei-o para trás algures entre a espectro a incinerar a rua e os agentes da força a dispararem contra nós. Posso correr para trás e ir buscá-lo.

— Não te preocupes com isso — diz o Brighton.

— Eu não estava a falar a sério.

O Brighton retrocede as filmagens.

— O dinheiro dos anúncios que eu devo ganhar com este vídeo dá para pagar outro.

— Como é que podes pensar no teu vídeo neste momento? Os agentes da força dispararam contra nós, e a Maribelle quase matou alguém.

— Ninguém a teria censurado se ela o tivesse feito. Aquela espectro estava a criar um inferno. — Não sei o nome da espectro nem nada sobre a sua vida para argumentar que haja algo de bom nela, mas ainda assim não gostei de a ver no chão com uma varinha apontada para si. Sabe-se lá se os agentes a vão prender nos Confins com todos os outros que têm poderes ou fazê-la desaparecer por completo.

Não curto do rumo que esta conversa está a tomar. Isto não é sobre algo estúpido, como o Brighton usar a minha blusa porque precisa de arrasar com algo novo para um vídeo ou eu levar a bicicleta dele emprestada sem perguntar.

O meu telemóvel vibra. É a Prudencia a mandar uma mensagem para nos desejar um feliz aniversário; pela primeira vez, perdemos a comemoração do nosso minuto da meia-noite. Os dezoito já começam mal. O Pai teria ficado desapontado. Estou tão tenso que o Brighton não me vai ver a chocar-lhe o punho e a agir como se tudo estivesse bem.

— Porque é que estás chateado? — pergunta o Brighton, tirando os olhos da câmara. — Porque eu não me teria importado se aquela espectro morresse? Os Navegadores de Feitiços salvam mais vidas do que as que tiram, mas se tiverem de matar, confio que estejam a tirar as vidas certas.

Não me quero envolver — sou daqueles que choram de raiva, e o Brighton está-me literalmente a tirar do sério — mas não consigo calar-me:

— Não nos cabe decidir que vidas são as certas a tirar.

— Desde o Apagão que a brincadeira já não é o que era — diz o Brighton. — Não me vou zangar por pessoas boas matarem pessoas más.

Deveras tentado a sair do autocarro e ir a pé para casa sozinho.

— Não é uma brincadeira.

— Tu sabes o que quero dizer. As pessoas morrem nas guerras, isso é inevitável. — O Brighton inclina-se para a frente e dá-me um toque no joelho. — Se tivéssemos poderes, podíamos tê-los ajudado. Os Reys de Luz, não é?"

Ele chama-nos isso desde que temos dez anos, logo depois de termos descoberto que o nosso apelido, Rey, significa *rei*. Nada nos podia impedir de fantasiarmos sobre como o nosso nome era provavelmente algum código profético de que estamos destinados a grandes feitos — os gémeos heroicos que são duplamente fortes e podem comunicar cada um num lado da cidade sem telemóveis. Não somos especiais de todo, mas o nome ficou, ainda que a nossa irmandade pareça ficar mais fraca de dia para dia.

— Pois, bem, eu agradeço às estrelas por não termos poderes — digo. — Não estou para ter sangue nas minhas mãos.

— Matar para salvar o mundo é diferente, mano.

— Os heróis não deviam ter contagem de corpos.

Por uma vez, ele está calado.

Ficamos a olhar um para o outro como um jogo de xadrez que chegou a um impasse. Ambos os reis vivem, mas ninguém ganha.

Três Sonhador

BRIGHTON

O mundo está prestes a descobrir que eu sou o maior.

Este vídeo é uma mina de ouro, nem estou a gozar. Não é a primeira vez que vejo celestiais a fazerem milagres com os seus poderes. Uma das mais loucas foi quando um Engravatado caiu na linha do metro enquanto o comboio se aproximava; uma beca cliché, mas aconteceu. Antes que eu pudesse ser o herói dele, um miúdo agarrou o pulso do homem e levantou-o para a plataforma como se o Engravatado fosse tão leve quanto a boneca que o rapaz segurava na outra mão. O problema é que momentos destes são demasiado rápidos para serem filmados. É por isso que o upload que acabei de fazer da rixa de poder vai dar que falar.

Dou play no vídeo uma e outra vez. Mesmo quando os agentes da força lançam os seus feitiços pela milionésima vez, o Emil empina-se da cama e diz-me para o desligar de uma vez, mas eu só meto os headphones e aumento o volume. Devia mesmo dormir um pouco para ter energia para todos os fãs que vou encontrar amanhã, mas não consigo evitar ficar acordado e fazer refresh no vídeo a cada minuto para acompanhar views e ler comentários. Em meia hora, as estatísticas são boas, mas este público noturno não se está a materializar da forma que eu esperava. Ainda assim, sei que os meus trinta mil Brightsiders vão fazer o seu trabalho e pôr isto a circular antes de eu acordar — é demasiado irresistível.

Fecho o portátil e deixo-o na secretária, que está uma confusão com a minha câmara Nikon, papéis de doces, banda desenhada e uma lista contínua de vídeos que espero filmar quando chegar a Los Angeles. Na cama e debaixo dos cobertores, relaxo virado para cima porque o meu ombro está dorido. Mal posso esperar por exhibir a nódoa negra aos meus fãs. Esta é uma marca de guerra que vou usar com orgulho porque não são muitos os que podem dizer que foram arremessados pelos ventos do Atlas.

O Sonhador Coroado tem de se chegar à frente no nosso aniversário e abençoar-nos. Se os nossos poderes latentes se manifestarem, sei que o Emil vai mudar o disco

sobre viver a nossa fantasia original de sermos os Reys de Luz, os campeões do povo. Crescemos com livros e filmes onde adolescentes comuns descobrem que são especiais — escolhidos, feiticeiros há muito perdidos, o que quer que seja. É raro acontecer assim na vida real, mas quem sabe.

Improvável mas não impossível são as melhores probabilidades para um sonhador.

A porta do nosso quarto bate contra a parede com tanta força que o meu desenho de infância dos Navegadores de Feitiços cai. A Mãe está parada na nossa porta, a inspirar e a expirar enquanto segura o seu peito; o coração deve estar a atacá-la novamente. Eu quase tropeço nos meus cobertores para chegar até ela.

Estamos prestes a ver a Mãe morrer, tão pouco tempo depois de perdermos o Pai.

— Chama o 112! — grito ao Emil, que está congelado na cama.

A Mãe abana a cabeça. Tem os olhos em água.

— A festa do quarteirão foi atacada, e eu tenho de saber pelas notícias? Eu pensei que ia entrar num quarto vazio. . . .

O Emil acorda para a vida e vem abraçá-la:

— Estamos bem, Mãe, desculpa. Chegámos tarde, e eu estava em choque, acho.

Esperem aí.

— As notícias? O meu vídeo foi usado?

— Tu filmaste?! — grita a Mãe.

Agarro o meu telemóvel enquanto o Emil conta à Mãe como ele me tentou afastar da ação ontem à noite. A julgar por todas as notificações no meu telemóvel, estou mas é contente por ter batido o pé. Vejo o YouTube, e o meu vídeo está a aparecer com noventa mil views, o que é mais do triplo do que alguma vez tive, mas não está a disparar da forma que eu esperava. Ainda é cedo, e também já recebi alguns milhares de subscritores novos. Toda a gente me agradece nos comentários por ter capturado esta luta, e sorriu quando alguém me chama de herói por direito próprio.

Pergunto-me que canais e sites fizeram circular o vídeo, por isso dou um salto ao Twitter, onde vejo todas as notícias. O BuzzFeed tweetou um artigo com o título «Vlogger Filma Batalha Explosiva com Navegadores de Feitiços.»

— O BuzzFeed cobriu o meu vídeo!

Já fiz centenas de quizzes no BuzzFeed, e agora apareço lá. Que vida é esta?

Abro o artigo, e há montes de GIFs, mas eles estão a captar ângulos que o meu vídeo não capta. Dou scroll de volta para o topo do artigo. Eles têm um link para a conta de outra YouTuber, MinaProvaTudo.

— Não pode ser.

O vídeo dela atingiu mais de um milhão de views.

Aperto o play: parece que a Mina estava a vlogar, a experimentar um gelado raio lunar caseiro dos celestiais, mesmo quando a primeira tenda se acendeu em chamas. Tantas pessoas passam a correr, mas ela teve de ir em frente e continuar a filmar.

Para roubar o meu holofote.

Continuo a fazer ouvidos moucos ao Emil e à Mãe enquanto corro a net. O BuzzFeed que se lixe por partilhar o vídeo da Mina em vez do meu, mas devo ter conseguido alguma atenção nalgum sítio para chegar àquelas estatísticas. A rixa tem sido coberta pelo *New York Times*, CNN, revista *Time*, *Scope Source* e *Huffington Post*, mas o vídeo da Mina está incorporado em todos eles. É o vídeo número um das tendências no YouTube.

— Não é justo — digo eu.

— O que é que se passa? — pergunta o Emil.

— Lixei-me. Um outro vídeo ficou completamente viral.

Dou demasiado o litro para continuar a ser o segundo melhor. A minha motivação para as notas mais altas ao longo do liceu era sonhar com o momento em que ia poder atravessar aquele palco com todos os aplausos e fazer o meu discurso de melhor aluno sobre como é ser um miúdo do Bronx que ninguém espera que do nada conquiste o

mundo. A única razão pela qual não me passei quando a vice-diretora me chamou ao seu gabinete para me dar os parabéns por eu me ter tornado no segundo melhor aluno da escola foi porque não podia arriscar perder esse holofote, mesmo que não fosse tão brilhante, para quem quer que estivesse abaixo de mim academicamente; levar com um discurso de alguém que sei que é menos inteligente do que eu já era mau que bastava.

A Mãe senta-se na cama do Emil.

— Dás-me cabo do coração e estás chateado por as pessoas não verem o teu vídeo?

— Desculpa, OK? — Não consigo desviar os olhos das views crescentes da Mina.

— Vê como falas comigo, Brighton.

— Mãe, não percebes o dinheiro que eu podia ter-nos trazido se o meu vídeo tivesse descolado.

— Dinheiro nenhum me faz sentir melhor sabendo que eu podia ter perdido o resto do meu mundo porque tu estás a fingir ser crescido.

Ela não olha tanto para mim quanto costumava olhar. Às vezes penso que a magoa demasiado, porque eu saio mesmo ao Pai, olhos verdes e tudo. Outras vezes tenho a certeza que é porque ela está em negação de que quando eu partir no sábado à tarde para estudar cinema e recomeçar a minha vida, vai ser só ela e o Emil, que vai ficar na cidade para frequentar uma universidade comunitária qualquer de terceira categoria. Ninguém me consegue pagar o suficiente para ficar neste lugar onde vi o Pai sofrer por sete meses, onde alimentei as minhas esperanças quando os alquimistas ligaram para o aceitar num ensaio clínico com sangue de hidra. A ideia era que o sangue delas contivesse a sua essência, e então transferisse todas as propriedades que permitem a essas serpentes curarem-se a si próprias e voltarem a crescer as suas múltiplas cabeças.

Eu era o único em casa quando o meu pai sufocou até à morte no próprio sangue.

Eu *sou* crescido.

Quatro Comum

BRIGHTON

Enjaulo-me no quarto até poder confiar em mim mesmo para não explodir com ninguém. A porta está trancada, e eu ignoro a Mãe quando ela me chama para o pequeno-almoço. Estou faminto, mas estou farto de comer tortillas torradas com feijão frito e abacate sem o Pai. É um prato suficientemente fácil, um que o Pai aprendeu a preparar para melhor se conectar com o lado porto-riquenho da Mãe, e as dele eram tão crocantes. Ainda não estou pronto para fingir que as da Mãe são a mesma coisa. Não estou sobretudo pronto para ter um pequeno-almoço em família na sala de estar e falar sobre como este é o nosso primeiro aniversário sem ele. É demasiado.

Está-se melhor aqui, de qualquer forma. O Pai disse uma vez que o nosso quarto é apenas um templo celestial com camas. Há anos, quando os Navegadores de Feitiços eram mais acarinhados pelo público, licenciaram a sua imagem para ajudarem a trazer dinheiro, e tive a sorte de lhes deitar as mãos antes de os fabricantes deixarem de os fazer. Junto à janela está um poster da Maribelle e dos seus pais, Aurora e Lestor Lucero. Funko Pops de edição limitada dos Navegadores de Feitiços originais — Bautista de León, Sera Córdova, os Luceros, Finola Simone-Chambers e Konrad Chambers. As cartas de baralho que eu costumava levar para a escola antes de nos formarmos. Porta-chaves com o símbolo Navegador de Feitiços — uma constelação de um ser que está a dar um passo, com as mais brilhantes estrelas a iluminar os seus punhos, pés e coração. Não há nada de oficial para a nova onda de Navegadores de Feitiços, mas tenho umas molduras com impressões de arte penduradas acima da minha secretária, uma assinada pelo Wesley Young como regalia pela doação a uma campanha para angariar fundos para um dos refúgios secretos deles.

Eu é que devia ser famoso hoje. Não uma rapariga qualquer de vinte e um anos que provavelmente vai escrever um livro de memórias sobre o gap year em que viajou pelo país a provar comida.

Algumas horas depois, arrasto-me para fora da cama e preparo tudo para o encontro. Gastei do meu bolso com pulseiras de gel de brilhar no escuro personalizadas para os meus Brightsiders, blocos de notas com o meu logotipo para encorajar todos os outros a terem interesse pelos celestiais que os rodeiam e algumas t-shirts. Há uma YouTuber local, Lore, que esgota sempre o seu merchandising cada vez que organiza encontros. Eu disse ao Emil que ia dar o dia como ganho se recuperasse pelo menos sessenta por cento do meu dinheiro esta tarde, mas estou a contar com um lucro maior e vou gabar-me à grande mais tarde, quando o atingir.

Deixo o quarto para que o Emil possa entrar e vestir-se. Ele está estendido no sofá e a ler um romance gráfico, e a Mãe tem as notícias a dar, mas tem um olhar distante.

— Temos de ir em breve — digo eu.

— Acabaste de te torturar? — pergunta o Emil.

Coço o queixo, depois percebo que isso era o que o Pai fazia com a sua barba sempre que estava chateado. Deixo-me disso. Viro-me para as notícias.

— . . . estamos à espera da declaração do Senador Iron acerca da morte de um espectro não identificado a meio da noite — diz a apresentadora do Channel One.

O Emil deixa o livro.

— Ela morreu?

Avisam que as imagens podem ser chocantes antes de o vídeo entrar. Não é a mulher da festa do quarteirão, mas sim um homem em pé na beira de um telhado. Este espectro também tem fogo branco de fénix, mas ao contrário da mulher de ontem à noite, ambos os seus braços estão a arder, e as chamas estendem-se como asas imensas — asas que estão a dar conta dos ventos agressivos. O homem parece hesitante, mas salta na mesma e voa, subindo mais e mais alto até que o seu braço se separa do seu ombro. Ele grita em agonia e pânico enquanto se despenha como um pássaro abatido do céu.

A apresentadora volta antes que o canal possa mostrar o impacto.

— Equipas médicas chegaram ao local onde encontraram o espectro quase morto, à espera de uma recuperação, pois o seu braço estava a crescer de novo, mas ele morreu minutos mais tarde.

— Ele fez o braço voltar a crescer? — O Emil olha para o teto como se as respostas pudessem lá ser encontradas. — As corvos-melódicos são as únicas fénixes que conseguem regenerar partes do corpo assim, mas isso leva horas. E o fogo delas é violeta, não branco.

— Parece que há outra fénix por aí que consegue — digo eu. Não estou a par das fénixes como o Emil, mas ele também não andava exatamente a tirar nota máxima nos trabalhos de casa sobre criaturas. — Não é a primeira vez que a alquimia sanguínea desilude alguém.

Estamos em silêncio.

Os alquimistas que estavam a tratar do Pai não prometeram propriamente uma recuperação completa, mas não lhes faltou arrogância sobre o quão brilhantes tinham sido por desenvolverem uma poção com propriedades regenerativas do sangue de uma hidra e a introduzirem nos sistemas de pessoas doentes. Pergunto-me quanto mais tempo teríamos tido com ele se o tivéssemos deixado definhar sem a ajuda deles.

A apresentadora passa para o Senador Iron, e a Mãe resmunga enquanto aumenta o volume.

O senador sénior de Nova Iorque, Edward Iron, tem um cabelo escuro que lhe cobre a cabeça toda, uma pele pálida que já levou algumas rodadas de Botox, óculos espessos e um fato que provavelmente custa mais do que a nossa renda.

— Os incidentes com espectros da noite passada, a meras horas um do outro na nossa cidade, são sinais perturbadores da crise a que o nosso país não escapou. Se for eleita presidente, a Congressista Sunstar vai criar mais oportunidades e liberdade para o seu povo, quando precisamos de legislação mais rigorosa para evitar os horrores com que muitos acordaram esta manhã. Os meus oponentes fizeram campanha contra mim, afirmando que isto era apenas um conflito com espectros, não celestiais, mas o Apagão lamentavelmente deu-me razão acerca de como os Navegadores de Feitiços são perigosos.

. . . — O Senador Iron fecha os olhos, aguarda um momento e acena com a cabeça. — Estamos a trabalhar dia e noite para localizar e apreender os Navegadores de Feitiços.

O canal passa de novo para a apresentadora.

— Como se pode ver, o Senador Iron continua transtornado ao falar do Apagão após ter perdido o seu filho Eduardo, que estava numa visita de estudo no Conservatório Nightlocke quando os Navegadores de Feitiços deitaram o edifício abaixo com os seus poderes, tirando a vida a seiscentas e treze pessoas no passado mês de janeiro.

Mantenho as teorias que manifestei no YouTube sobre como alguém deve ter tramado os Navegadores de Feitiços para os acusarem pelo Apagão e avançarem com a sua própria agenda.

Mas o que é que eu sei? Vão perguntar ao melhor aluno.

Quanto ao Eduardo Iron, não vou derramar lágrimas por ele. Quando estive vivo, tudo o que fez foi falar mal de celestiais, intimidá-los e incitar mais violência. Há pessoas melhores a lamentar.

Recompomo-nos e bazamos. Quando chegamos à entrada do parque, a Prudencia está à nossa espera. Este dia trouxe-me finalmente algo de bom.

A Prudencia Mendez brilha com uma t-shirt com nó, calções azul-marinho, botas que a fazem parecer uma arqueóloga e o relógio da sua falecida mãe, que não funciona, mas nunca deixa o seu pulso. O seu cabelo preto está puxado para cima num longo rabo de cavalo. Quando vou abraçá-la, os seus olhos castanhos estreitam-se e ela afasta-me.

— Estive para não vir, mas assim não vos podia bater — diz a Prudencia. — Vocês podiam ter morrido, seus palermas.

— Nós estávamos bem — digo eu.

— Não somos à prova de fogo — diz o Emil.

Olho fixamente para aquele traidor.

— Prudencia, até tu tens de admitir que eu fui corajoso por filmar aquela rixa de poder como um verdadeiro jornalista.

— Não um jornalista. Estás a ser um fanático que não quer saber da sua vida ou da do seu irmão. — Não há leviandade na sua voz. — A tua vida não vale quinze minutos de fama, Brighton.

— A quem o dizes. O meu vídeo ainda nem sequer chegou às cem mil views.

— Isso é um novo recorde para ti — diz o Emil. — Não foi assim há tanto tempo que estavas a celebrar mil visualizações.

— Os sonhos crescem — digo eu.

— A noite passada foi um pesadelo — diz a Prudencia. — Um que conheço bem. Perder os meus pais para a violência das varinhas já foi demasiado, e se não me podem prometer que se vão embora da próxima vez que houver caos, então eu não vos quero na minha vida.

Não vou ser responsável por lhe partir o coração.

— Eu prometo — digo.

— Somos dois — diz o Emil.

A Prudencia respira fundo e abraça o Emil, depois a mim. Relaxo no seu abraço, que parece mais longo do que o que ela deu ao Emil — provavelmente algo a ver com toda a nossa cena de vamos-ou-não-vamos que temos desde que nos conhecemos no liceu.

O timing sempre foi uma tretã. Andei com a minha primeira e única namorada, Nina, durante o primeiro e segundo anos, e depois acabei com aquilo quando finalmente admiti para mim próprio que via a Nina mais como uma amiga e a Prudencia como mais do que isso. Antes de poder expressar o que quer que fosse, a Prudencia começou a flertar com o nosso colega de turma Dominic. Não ajudou nada que de todas as pessoas com quem a Prudencia podia ter namorado ela se tenha juntado a um celestial que podia viajar pelas sombras. Por semanas depois disso não parei de chamar o Dominic de snobe por não aceitar entrar na minha série, e nunca o vou admitir em voz alta, nem mesmo ao Emil, mas o meu recente buzz cut pode ter tido alguma coisa a ver com modelá-lo segundo o cabelo do Dominic. A ruína deles foi uma combinação de a tia da Prudencia ser tão intolerante quanto se pode ser e os pais do Dominic só o quererem a namorar outros

celestiais para preservar a sua linhagem de sangue, como se ele andasse a tentar ser um pai adolescente. Guardar segredos apanhou-os, e eles acabaram.

Ainda tenho uns dias antes de partir; talvez a Prudencia e eu possamos fazer o clique antes disso. Encontrar uma forma de as coisas funcionarem à distância.

Avançamos mais nos Campos Whisper, assim chamados em honra de Gunnar Whisper, um celestial que desabrochou tarde e que assumiu o comando na Batalha Imortal de Fountain Stone contra gangues de necromantes. Os livros claro que atribuem a vitória aos soldados comuns que contra aqueles maníacos que erguem fantasmas lutaram com varinhas, granadas-gema e manoplas — tudo feito para o Homem por celestiais, embora as pessoas sejam rápidas a esquecer isso — mas eu não meço palavras para garantir que toda e qualquer pessoa saiba da glória de Gunnar e do quão orgulhoso sou por partilhar raízes do Bronx com este herói que verdadeiramente salvou o dia. A estátua está erguida junto ao lago onde Gunnar ganhou pela primeira vez o seu poder de clarividência aos vinte e três anos de idade, e eu sinto uma eletricidade no ar sempre que estou perto dela, como se talvez eu esteja a momentos de descobrir que também sou um celestial que um dia vai ter um parque com o seu nome, ou que a Prudencia e eu vamos dar um passo para um futuro mais fixe juntos.

Mas ao aproximar-me do monumento de bronze de Gunnar hoje, há um pavor como nunca tive antes. Esperava encontrar dezenas de Brightsiders à minha espera em baixo da sombra provida pela continência de Gunnar, mas só consigo ver . . . uma, duas, três, quatro, cinco, seis . . . sete. Sete pessoas.

— Não apareceu ninguém — digo eu.

— Há fãs literalmente a acenar para ti — diz o Emil.

— Sete pessoas.

— Ainda é cedo.

— E há o atraso dos metros — diz a Prudencia.

— Mais alguma desculpa? — Aponto para o céu azul. — Bora também culpar o tempo? — Ponho um sorriso e aceno de volta para os meus fãs. — Vamos acabar com isto.

Converso com os seis Brightsiders — pelos vistos a sétima pessoa é um amigo que se colou — sobre os seus vídeos favoritos. Vou ficando mais e mais constrangido enquanto o Emil filma e a minha visão original para o vídeo com grandes multidões à minha volta vai colapsando completamente. Alguém do calibre de Lore — uma YouTuber de sucesso — nunca teria de saber os nomes dos seus fãs ou ter conversas demoradas fora da secção dos comentários, pela sua grande popularidade. Abafa esses sentimentos feios e ponho uma cara de grato enquanto mais algumas pessoas aparecem para olás rápidos antes de a hora acabar, e fico a descansar à beira do lago com a Prudencia e o Emil, a usar as t-shirts não vendidas como almofada.

— Eu sei que não é o que querias — diz a Prudencia, mergulhando os pés na água —, mas fizeste-lhes o dia.

— Sou um fracasso a todos os níveis. Eu tinha o vídeo melhor, e ele não ficou viral. Quer dizer, vá lá, eu estava no meio da ação. E agora este encontro foi um falhanço, e... enfim...

Calo-me porque não me fica bem queixar-me em frente da Prudencia; mais tarde hei de ser um idiota em frente do Emil. Junto todo o merchandising e vou em linha reta rumo à saída. Os celestiais estão corajosamente a jogar ao disco-luz, que é basicamente Frisbee com a energia conjurada de alguém, mas eu não estou no mood para ver outras pessoas a exibirem os seus poderes, por isso continuo a mexer-me.

Passam horas, e eu fico mais tenso e magoado à espera de que algo fora do comum aconteça. Durante o meu banho. Quando troco de roupa. Enquanto jantamos com a Mãe no restaurante vegano preferido do Emil em Brooklyn. Depois de chegarmos a casa, passo tempo sozinho no telhado, a observar o contorno ténue do Sonhador Coroado, mal notando quando o Emil sobe a escada de incêndio.

— Estás fixe? — pergunta o Emil, atirando-me o meu suéter.

Estou gelado, mas não consigo fazer-me vesti-lo.

— Não vai acontecer, pois não?

— Não, mas não faz mal. Já és um herói por todas as histórias que contas com o *Celestiais em Nova Iorque*.

— Mais tipo um ajudante — digo eu. — Não ficas chateado que não vamos ser os campeões do povo?

— Não temos de ser os escolhidos ou o que quer que seja para fazer o bem.

Sentamo-nos em silêncio enquanto rezo ao Sonhador Coroado para mudar a minha vida. Mas quando bate a meia-noite, viro as costas às estrelas. Descemos a escada de incêndio, atravessamos a nossa janela, e diretos para a cama onde adormecemos tão dolorosamente comuns como temos sido nos últimos dezoito anos.

Cinco

Um Ciclo de Fénixes

EMIL

É uma porcaria o ar condicionado estar avariado neste calor de setembro, mas para variar o metro está a levar-me ao Museu das Criaturas Naturais cedo o suficiente para eu poder mandriar um pouco antes de o meu turno começar. As minhas costas já estão a suar quando chego ao interior fresco. Não há stress — o meu corpo está escondido graças ao polo de trabalho largo que pedi no tamanho acima. Passo a minha mala pela segurança e meto o crachá com o meu nome, roubando um segundo para admirar os enormes fósseis negros-carvão de um dragão primordial suspenso do teto estrelado. É uma treta eu nunca vir a ver um dragão na minha vida, mas é provavelmente melhor que estejam todos extintos, para não termos de nos preocupar com alquimistas a deitarem as mãos a sangue de dragão. Da maneira como as pessoas estão a caçar criaturas vivas por poder, não seria de admirar se todas passassem à história em breve.

Passo pela Câmara Cambiante, que já não faz jus ao nome por causa do corte no orçamento do museu, então ainda estou a par da rotação de julho sobre arte de transmorfo. Evito completamente o escuro e frio Salão dos Basiliscos, porque muito obrigado, mas não. Tive de o enfrentar no meu primeiro dia, e já foi suficiente. Serpentes não são a minha onda desde a nossa visita de estudo ao jardim zoológico no sexto ano, quando um basilisco cego se atirou à barreira na esperança de me engolir inteiro com aquela boca de presas afiadas.

Chego à bifurcação onde uma escada conduz ao andar de baixo e outra ao de cima, coisa que durante a formação aprendi ser intencional por respeito à já antiga guerra entre hidras e fénixes, que parecem atraídas para se eliminarem umas às outras. A Casa das Hidras lá em baixo começa bastante inocentemente, com ilustrações de hidras a serem domesticadas por pescadores para apanharem peixe e afastarem animais marinhos maiores, mas torna-se progressivamente mais assustadora à medida que nos aventuramos mais fundo. A última sala mostra imagens de uma luta territorial entre uma horda de hidras e um ciclo de fénixes. Fiquei sem palavras e de coração partido quando vi pela primeira

vez o vídeo de uma enorme hidra de sete cabeças a morder as fénixes no céu e a engolilas inteiras.

Outra sala aonde não volto desde então.

Corro pelas escadas em espiral acima até ao meu lugar preferido, a Sala do Sol. Acima da entrada há um vitral de um ovo e uma fénix ligados por um anel de fogo. Quando fizemos treze anos, a Mãe trouxe-nos a esta exposição. O Brighton até ligava àquilo, mas depressa perdeu a paciência porque eu parava para ler todas as placas — eu não era rápido a ler na altura, e ainda não sou hoje — e posava para fotos em frente de todos os expositores para o caso de nunca mais conseguir voltar.

A Sala do Sol tem tudo: flautas que imitam a música do canto de fénix para comunicar com elas e treiná-las; bestas de madeira e ferro com forma de asas; leques feitos de penas verdes e azuis; castiçais cerimoniais para os crentes que rezam ao fogo de fénix por renovação quando os entes queridos falecem; cascas de ovos que variam em tamanho, cor e textura; uma ampulheta com cinzas dentro; máscaras de barro com bicos enormes e casacos de couro com mangas de penas, parecidos aos ainda hoje usados pelos Cavaleiros Halo; lágrimas secas fossilizadas; uma fila de lâminas-finais com punhos de osso pretos-chamuscados e lâminas serrilhadas tão amarelas quanto o sangue de hidra a partir do qual foram cruelmente forjadas, concebidas para darem cabo de uma fénix e impedi-la de alguma vez ressuscitar.

— Com licença — diz alguém com um sotaque inglês, que é sem dúvida o meu sotaque favorito. O meu peito aperta-se. Viro-me e dou de caras com um tipo jovem, bonito, de pele pálida com sardas, barba por fazer, cabelo ruivo despenteado e o tipo de t-shirt de Nova Iorque que uma pessoa só veste se for turista ou se tiver perdido uma aposta. Ele aponta para o meu crachá — Trabalhas aqui, ya?

— Yup. — A minha cara aquece e quem me dera poder ficar invisível para esconder as minhas bochechas coradas. — Precisas de ajuda?

— A que horas são as visitas de grupo?

— A cada hora.

O tipo olha para o relógio.

— Tenho um espetáculo para ver às onze e meia. Será que me podias fazer uma visita guiada rápida? Prometo não fazer demasiadas perguntas.

Com uma voz destas, quero é ouvir todas as perguntas dele. Tenho dez minutos até o meu turno começar oficialmente, e pá, não tenho qualquer problema em entrar um pouco mais cedo para estar com ele.

— Eu posso mostrar-te o sítio. Estás com mais alguém?

— Não. — Ele estende a sua mão, que aperto avidamente. — Charlie.

Não devia estar a fazer isto. Estou longe de ser um sabichão como o Brighton, que tem sempre respostas, mas este é um dos raros momentos em que eu próprio tenho montes delas. Luto contra o pensamento de que as minhas calças de ganga justas e botas castanhas favoritas que comprei em segunda mão no Goodwill não me ficam tão bem quanto costumava jurar que ficam. Nem sequer me importa que o Charlie não pareça viver aqui — é para isso que serve o FaceTime.

— Então, o que queres saber?

— Não tinha noção de que havia tantas fénixes — diz o Charlie, passando a mão pelo cabelo como já vi tantos modelos fazerem online.

— Montes de fénixes — digo eu, ao mesmo tempo em que me pergunto se compararia o verde dos olhos do Charlie a esmeraldas ou árvores na primavera. Estou a fantasiar sobre ficar acordado até tarde com ele em chamada para ouvir mais da sua voz quando me lembro que eu é que devia estar a falar aqui, como um guia de visita com pés e cabeça. — Vê isto. — Aponto para os modelos de fénixes suspensos sobre nós. — Há dezenas de raças, e o curador, Kirk Bennett, destacou algumas das mais populares para os nossos visitantes. Andar por aqui com as fénixes sobre mim é das minhas coisas favoritas.

— Podes falar-me delas? — pergunta o Charlie.

— Das minhas coisas favoritas? — Não sei por onde começar.

— Das fénixes — diz o Charlie com um sorriso.

De repente estou super quente, mas não estou sob os raios de sol que passam pela claraboia. Recupero, apontando para cada fénix como estrelas e contando as suas histórias como constelações: as anciãs coroadas, que nascem velhas; as nada-céus, que vivem debaixo de água e podem incendiar um oceano com o seu fogo ciano; as fénixes seculares, que só põem ovos a cada cem anos; as obsidianas com as suas penas negras brilhantes e olhos tão escuros que em tempos pensei que tinham sido cavados; as rebentos de sopro, que mergulham em batalhas como mísseis e explodem contra os inimigos, ressuscitando momentos mais tarde em campos de cinzas; as tormentas ardentes, que provocam as mais ferozes tempestades com enormes asas, três vezes maiores do que os seus corpos minúsculos. Paro para recuperar o fôlego depois de lhe falar das engole-sóis, que cospem o mais quente dos fogos, mas também ardem mais rápido do que qualquer outra raça.

— Incrível — diz o Charlie. Ele vai até à réplica de uma das mais famosas fénixes da história. A fénix sol cinzento está apoiada num poleiro de bronze. Tem olhos pérola, barriga cinza, cauda escura, asas amarelas, e uma coroa dourada. Em frente do modelo estão fotos dos espectros Keon Máximo e Bautista de León. — Explica-me uma coisa. Li sobre as mata-rainhas que costumavam agarrar dragões pelos olhos. Isso é que é uma fénix a sério! Porque é que estes homens se ralaram com sóis cinzentos?

Meu, é como se tudo o que eu achava atraente no Charlie fosse por água abaixo: o sotaque inglês já não é música para os meus ouvidos, os olhos verdes não valem poesia e o tipo tem de se decidir entre deixar crescer a barba ou fazê-la porque este meio-termo não dá com nada.

— Ninguém deve magoar criaturas inocentes seja por que motivo for — digo na defensiva, mas incapaz de o olhar nos olhos. — Estás também a subestimar bué as sóis cinzentos. Cada vez que renascem, voltam com fogo mais forte e instintos mais afiados. As sóis cinzentos são boas para uma luta, mas não são armas. Têm tão . . . bom coração, e resgatam viajantes feridos na natureza e protegem todos os animais e criaturas.

— Estes sacanas mataram-nas à mesma — diz o Charlie. — Porquê?

Olho fixamente para a foto desfocada do Keon Máximo, o alquimista que se transformou no primeiro espectro de todos. Os seus olhos ardósia penetrantes estão virados para a esquerda enquanto ele morde o seu fino lábio inferior e o seu cabelo loiro-cinza flui sob o capuz da sua capa.

Antes de eu poder tentar responder, uma voz atrás de mim diz:

— O Keon Máximo é o responsável por este caos. — O Kirk Bennett está nos seus trinta e poucos, e tem uma mente brilhante. Quem me dera que ele me pudesse ensinar tudo. Os meus olhos são atraídos para o azul brilhante das nada-céus tatuadas no seu pulso pálido enquanto ele continua a falar enfaticamente com as mãos. — Ninguém sabe o motivo do Keon, mas os historiadores acreditam ser simples a explicação: ele queria poder.

— Vocês tiveram uma grande sorte quando este homem se meteu — diz o Charlie.

Ele aponta para a fotografia do Bautista de León: cabelo curto, olhos castanhos, uma sombra de barba e o colete à prova de poderes original Navegador de Feitiços, que tem a insígnia pintada no peito como grafiti.

— A história dele é complicada porque infelizmente não temos respostas diretas — diz o Kirk. — Alguns consideram o Bautista um herói, porque enquanto foi vivo manteve a ameaça dos espectros sob controlo. Outros apontam para o facto de que por natureza, sendo ele próprio um espectro, não podia ser um herói e era simplesmente alguém a eliminar a competição para poder liderar a cidade. Quer seja ou não verdade que o Bautista obteve os seus poderes de uma fénix sol cinzento que já tinha sido cortada pela finda-infinito de um caçador, as comunidades não deixam de estar revoltadas por ele ter perpetuado o ciclo de criaturas a serem mortas em benefício de uma pessoa.

— Eles nem sequer ganham os poderes todos — diz Charlie. — Estes homens nunca renasceram, ya?

O Kirk abana a cabeça:

— Felizmente, não. As fénixes ressuscitam a ritmos diferentes, claro, mas nenhum espectro com o sangue delas alguma vez reapareceu. Seria uma tragédia para as fénixes de todo o mundo se a sua ressurreição se revelasse eficaz nos humanos. — Ele olha para mim através dos óculos fundo de garrafa. — Não devias estar a picar o ponto?

Achei que já estavas a trabalhar — diz-me o Charlie.

— Tem um bom dia — digo eu, só para me manter profissional, mas mantenho os olhos baixos enquanto vou embora.

Trabalhar aqui em cima na Sala do Sol é o sonho, mas desço as próximas escadas e entro na loja de lembranças, onde de facto ganho o meu dinheiro. Numa tarde quando estava a ver a Sala do Sol como visitante, a desenhar as fénixes suspensas, o Kirk elogiou a minha arte, e eu manifestei o quanto queria ser um guia de visitas aqui um dia. Ele voltou pouco depois com uma candidatura. Pensei que fosse para trabalhar com ele, mas nope, só uma vaga na loja de lembranças. Não era o que eu queria, mas foi um primeiro passo.

O meu colega de trabalho, Sergei, está na caixa. A minha ansiedade aumenta quando ele me olha de lado, e eu mordo cutículas antes de picar o ponto e assumir o controlo da caixa para que ele possa tratar de alguns assuntos no escritório. A loja está mais movimentada do que o habitual, graças ao encontro de aniversário de um miúdo qualquer, mas eu acabo com a fila em dez minutos e deixo tudo em ordem novamente.

Só temos artigos de fénixes, e se eu estivesse mais desafogado estava a depositar os meus cheques e a devolvê-los logo ao museu para comprar estas impressões, todas feitas por artistas locais. Arrumo os peluches das tormentas de cinzas e reabasteço as marfins comuns, que são as mais vendidas, mesmo sendo mais brancas do que o suposto. Estou a fazer o inventário com uma caneta de pena falsa de fénix quando o Kirk entra.

O Kirk é baixo, com uma barba espessa que me lembra o Pai, e está sempre vestido com um fato demasiado grande. Pergunto-me se ele também está a esconder o seu corpo, ou se não sabe ir às compras sozinho. Nada disso é da minha conta, e este é o mesmo tipo de parvoíce que convida as pessoas a comentarem o meu corpo.

Pareces um esqueleto.

Tens de comer mais.

Pareces doente.

És tão raquítico.

Normalmente, sempre que o Kirk passa pela loja de lembranças, vai ver como é que o seu livro não-ficção sobre uma das suas expedições está a vender — nunca bem — mas sei que hoje é diferente.

— Desculpa ter feito uma visita guiada àquele tipo — digo logo, já que ele está sem dúvida aqui para me lembrar do meu lugar. — Não consegui vencer o combo de ele estar interessado em fénixes e ter aquela cara. Se eu soubesse que ele era tão imbecil quanto à alquimia sanguínea tinha dado meia-volta.

— Outros países têm as suas próprias figuras corruptas, mas nada na memória recente semelhante ao Keon, ou até mesmo às devastações como o nosso Apagão, aliás. Não compreendem o quão tenso isto se tornou aqui na América. — O Kirk abre a sua pasta, passando por páginas de caixas lacradas e serviços de segurança. — Ainda não tenho uma vaga para ti na Sala do Sol, mas dava-me jeito alguma assistência num projeto que pode trazer dinheiro suficiente para refrescar as nossas exposições.

— Alinho — digo eu. — Quer dizer, não sei para o que é, mas estou dentro.

— Algo extraordinário. O museu vai realizar uma gala no final do mês, mas isso tem de permanecer em segredo durante os próximos dias. Vai ser uma celebração histórica. Vamos testemunhar a eclosão de uma fénix secular.

— Como é que é? — Nunca pensei que fosse ver uma fénix secular, quanto mais o nascimento de uma.

Os olhos do Kirk brilham.

— E há mais, Emil. As fénixes seculares são uma raça excepcionalmente rara, como talvez saibas. Não ajuda em nada o facto de frequentemente não se reproduzirem quando ressurgem, mas este ovo azul tinha penas.

Dou a mim próprio um segundo para descobrir o que isso quer dizer, mas nada. Sei que não devia comparar os meus conhecimentos aos de alguém que tem um mestrado em Ciências das Criaturas e anos de experiência a criar fénixes e a construir habitats, mas sempre que não sei alguma coisa, é difícil valorizá-lo como aprendizagem e em vez disso sinto-me estúpido por não o saber já.

— O que é que isso quer dizer?

— O ovo de uma fénix secular só tem penas quando é primogénito.

— Então este é o primeiro ciclo de vida da fénix!

— O mundo vai poder testemunhar a primeira respiração da Gravesend.

— Onde está o ovo agora?

— A Gravesend está a ser guardada por Cavaleiros Halo num local seguro. Ela vai permanecer lá até ser hora do seu nascimento, para a proteger dos traficantes e dos Conjuradores de Sangue que vão sem dúvida tentar caçá-la assim que anunciarmos o propósito da gala. Vamos cuidar dela aqui durante o primeiro mês antes de a libertarmos na natureza.

Penso nos espectros com sangue de fénix que fizeram manchetes esta semana.

— Nas notícias dizem que um espectro fez o seu braço voltar a crescer antes de morrer, mas o fogo dele parecia vir de marfins comuns ou de anciãs coroadas ou halos. A regeneração não faz sentido, não é?

O Kirk olha em volta da loja, como se isto também lhe andasse na cabeça.

— Nada é mais importante para um espectro do que poder. Não me surpreende quando alguém não para dia e noite para tornar o impossível possível, como fez o Keon quando teve o seu primeiro avanço na alquimia sanguínea. O meu palpite? Alguém descobriu uma forma de duplicar as suas capacidades. O mundo está sempre a mudar, e acredito que estamos prestes a presenciar uma reviravolta particularmente sombria da história, especialmente com o Sonhador Coroado a erguer-se. Vamos preparar-nos e rezar para que ninguém mexa com a Gravesend.

É raro eu manter segredos do Brighton, mas este vou guardar a sete chaves. Ele vai bazar para LA dentro de dois dias e esta é a minha oportunidade de crescer. De me transformar. O meu próprio pequeno renascimento enquanto trabalho duro na escola — desta vez a sério, nada de desistir depois de uma semana — e me preparo para a Gravesend e deixo o Brighton de boca aberta quando ele vir o pro em fénixes que me tornei. Tenho de me dar bem com o Kirk, porque seria bué sonho dar um toque ao Brighton, convidá-

lo de volta para Nova Iorque e safar-lhe alguns bastidores exclusivos da jornada da Gravesend para a série dele.

Se eu me sair bem nisto, pode ser que por uma vez deixe de me sentir um irmãozinho que é anos mais novo, mesmo tendo nós nascido com sete minutos de diferença.

Talvez eu deixe de me sentir o ajudante.

Seis Celestiais em Nova Iorque

BRIGHTON

O meu último dia inteiro em Nova Iorque já começa mal.

Faz hoje seis meses que o Pai morreu. A Mãe deu de ombros porque eu decidi continuar a fazer as malas em vez de falar sobre os meus sentimentos. Depois tentei distrair-me com alguma gratificação instantânea online, publicando um novo perfil; não há nada como ver os comentários a chegar e as views a aumentar. Mas os Brightsiders ficaram pouco impressionados, para não dizer pior. Estão-se nas tintas para o subgerente de uma agência de viagens que contrata teleportadores para transportarem celestiais que foram postos na lista negra e proibidos de embarcar em aviões por causa de poderes considerados perigosos. Em vez disso, os Brightsiders inundaram-me com perguntas sobre o porquê de eu não me ter esforçado mais para conseguir uma entrevista com o Atlas e a Maribelle, como se os agentes da força fossem ali tomar um cafezinho enquanto eu tratava dos negócios.

Os meus fãs conseguem ser insensatos às vezes.

Ainda por cima, estamos super atrasados para o Festival dos Sonhadores de sexta-feira por causa do Emil, e andar a passear pelas multidões no Central Park é do piorio. Quero que a minha série cresça além do YouTube — um talk show em horário nobre é o sonho — mas todo o conteúdo incrível que eu podia ter estado a filmar nas últimas horas está perdido porque o Emil levou o tempo que quis no trabalho num projeto que não nos quer contar a mim e à Prudencia. Seja qual for o segredo, não espero nada muito empolgante de um museu em falência. Mas como o Emil ainda se está a passar por causa dos agentes da força desde a outra noite, prometi-lhe que íamos todos juntos.

Dezenas de agentes alinham-se num só caminho, e a respiração de pânico do Emil fá-lo parecer mesmo suspeito.

— E se eles forem os mesmos que dispararam contra nós? — pergunta o Emil.

— Duvido.

— Sabes lá!

— Queres ir embora? — pergunta a Prudencia.

Ele vira-se para mim, e não sei que ar tenho, mas ele abana a cabeça.

Ótimo.

Entendo que agentes da força a lançar feitiços e edifícios a explodir podem fazer qualquer coração acelerar. Mas não estou traumatizado por isso. A minha ansiedade — se posso sequer chamar-lhe isso — sempre foi mais académica e nunca rebenta como a do Emil, mesmo quando as cenas mais me perturbam. Como quando as cartas de admissão à faculdade estavam para chegar e a minha primeira escolha me pôs na lista de espera.

— Desculpem eu estar um desastre — diz o Emil enquanto passamos pelos agentes da força.

— Não estás um desastre, e vai correr tudo bem — digo eu. É o melhor que me ocorre, embora não tenha a certeza de que haja palavras certas para acalmar o Emil ou curar as cicatrizes emocionais dele.

Adoro o meu irmão, mas precisamos de tempo separados. Assim que me mudar para Los Angeles, vou focar-me só em mim. O Emil vai ter de atinar para cuidar melhor de si sem mim por perto. Vai ser bom para nós. Irmãos não são para atrapalhar a vida um do outro.

Estou a fazer o meu melhor por manter a compostura, sobretudo porque a Prudencia já me viu a martirizar-me uma vez esta semana, mas o parque está cheio de visitantes em toalhas de piquenique e estamos tão longe do palco em cúpula e perdi toda a luz natural por aqui para as filmagens. Preparo a câmara à mesma. O Sonhador Coroadado não me tem ligado nenhuma desde que apareceu no céu, mas talvez esta noite a constelação me dê umas migalhas para que eu consiga algum conteúdo minimamente decente.

Já perdemos a minha artista preferida, Himalia Lim, na sua primeira entrevista pública desde que tomou como missão para si voar por aí e pintar bairros no Bronx que

têm má fama, garantindo que as pessoas não os subestimam tão facilmente. É uma treta como vou ter de ver isso no canal de YouTube de outra pessoa e agora levar com a banda do Oak em vez disso. Eu dei unfollow ao Oak no Instagram há uns meses porque ele deixou de publicar vídeos do seu poder de criar flores e estava só a partilhar fotos bué isco sem camisa e a pedir que os seguidores respondessem a perguntas aleatórias nada a ver com os abdominais definidos no ecrã. Estudei o engajamento dele, e tenho de lhe dar crédito porque as pessoas interessam-se muito mais pelos músculos do que pela flama dele em jardins. Cada um faz o que tem de fazer para se tornar conhecido.

Estou a posicionar a câmara para o evento principal quando uma celestial começa a flutuar no meu campo de visão. A sua tatuagem de brilhar no escuro falsa é espantosa, mas não me vai dar views.

— Estás fixe? — pergunta a Prudencia.

— Ela não sai da frente — digo eu.

— Deixa-a viver. Ela provavelmente nunca pode usar o seu poder em público — diz a Prudencia. Ela pousa a mão no meu ombro e eu olho-a nos olhos. — Devias guardar a tua câmara de qualquer forma, Brighton. É a nossa última noite juntos.

Esta noite podia ter sido tão diferente se fôssemos só eu e a Pru sentados sob as estrelas. Se o meu vídeo da rixa de poder tivesse ficado viral para eu poder tirar a noite de folga. Mas não posso subir de nível se não me empenhar em todas as oportunidades que tenho.

— Nunca me vou ver naquele palco se não der tudo de mim.

— Está certo — diz a Prudencia, mas de uma forma que ouço como «Tu é que perdes.»

Talvez.

A multidão irrompe em aplausos quando ê Lore aparece no palco. Ê Lore tem a vida que eu quero, e alcançou fama na internet bastante rápido: inicialmente tornou-se viral quando fez campanha para se tornar ê primeire representante de turma coreane-americanane de género queer da sua escola, inspirando outros a seguir os seus passos;

alcançou um milhão de subscritores no espaço de um ano com conteúdo que ia desde sketches de comédia a notícias sobre atos heroicos de celestiais para contrapor a esmagadora cobertura dos média contra eles; ele pôde até sentar-se com o Wesley Young em dezembro passado, no aniversário dele, e conversaram sobre a aceitação de gordos enquanto ele brincava com cachorrinhos; e agora ele está a ter uma entrevista que faz com que o resto de nós pareça amadores.

— Obrigado pelo carinho, Nova Iorque — diz ê Lore para um microfone. Ele está a usar um vestido prateado que brilha como estrelas no palco. — Nem acredito que estamos a ser agraciados com a presença desta mulher inspiradora, por isso vamos trazê-la para aqui antes que ela mude de ideias. Um enorme aplauso para a candidata em quem mal posso esperar por votar em novembro: a Congressista Nicolette Sunstar!

Os gritos são estrondosos quando a Nicolette Sunstar aparece num fato amarelo e abraça ê Lore. Sentam-se os dois e parecem imediatamente velhos amigos, quando na realidade provavelmente só falaram por uns minutos nos bastidores. Mas a forma como a Congressista Sunstar felicita ê Lore pela sua eleição no liceu como se isso fosse tão significativo quanto a sua candidatura à presidência é tão genuína.

Ê Lore conduz a Sunstar para uma conversa mais profunda sobre o que significa ser a primeira celestial negra de sempre no boletim antes de ela nos lembrar a todos daquilo por que luta: melhores oportunidades de emprego para flamadores, para que não tenham de ganhar dinheiro a dar poder a varinhas, granadas-gema e grilhões com os seus dons, tudo para depois os agentes da força usarem essas armas contra eles; proteger os celestiais grávidos que estão a ser mortos e, noutros casos, detidos pelas autoridades e trancados no subterrâneo, longe das estrelas que lhes dão poder, para impedir as capacidades dos seus filhos de atingirem o seu verdadeiro potencial; retirar os agentes corruptos da força, para que os flamadores possam viver as suas vidas em paz e não em abrigos; condenar os alquimistas como a Luna Marnette, líder dos Conjuradores de Sangue, que estão claramente a fazer mais mal do que bem, independentemente do dinheiro que fazem aos agentes da força.

Desisti de captar alguma coisa disto em vídeo — as filmagens e lives de toda a gente vão-me dar uma abada — por isso inclino-me para a frente com todos os outros no parque quando a Sunstar pede a nossa atenção.

— Uma e outra vez os meus oponentes, o Senador Iron, especialmente, têm derrubado aqueles com poderes enquanto perseguem o deles — diz a Sunstar com a gentileza de uma mãe a contar uma história de embalar. — É inquestionável que o senador enfrentou uma tragédia com a perda da mulher e do filho. Mas os erros de alguns não representam as vidas de todos. Quem me dera poder levar uma vida comum como uma mãe preocupada com reuniões de pais e professores em vez de assuntos globais. Como uma esposa a manter o meu amor forte em vez de um país intacto. Mas, sendo uma celestial que quer ver a sua comunidade segura e cuidada, não posso ficar quieta e esperar que outros façam o trabalho que eu própria não esteja disposta a fazer.

A Sunstar caminha até à beira do palco.

— Já julguei não haver esperança, não haver luz nas sombras. Mas mesmo que não consiga ver a luz, confio que ela esteja lá por causa de todos vós. Olhem à vossa volta, para os vossos vizinhos. Não estão sozinhos na vossa esperança. Estão aqui porque acreditam. — Ela levanta o punho. — Não vamos deixar que a escuridão nos domine. Há que manter as estrelas no céu!

Luz dourada parte da mão da Sunstar e explode em fogo de artifício sob o Sonhador Coroado.

Todos aplaudem enquanto a Sunstar se junta ao seu marido, Ash Hyperion, e à sua filha, Proxima. Vai ser preciso um milagre para os meter na Casa Branca. Montes de pessoas enchem o palco a quererem ter um momento, mas quando é Lore posa com a família da Sunstar para uma foto, a minha inveja atinge o pico e tenho de ir.

Estou numa missão esta noite para me tornar tão grande e digno como é Lore. Se não me vou tornar um celestial, então todos se vão lembrar de mim como o maior dos mortais.

O Emil e a Prudencia colam-se a mim enquanto eu meto conversa com pessoas, perguntando-lhes sobre a Sunstar e o mundo no geral. Um grupo de raparigas é contagiante com o cântico «Mantem as estrelas no céu!» e eu tenho tudo filmado. Consigo uma entrevista com uma celestial de cabelo azul que me conta como, apesar da sua habilidade de gerar um escudo à volta de todo o seu corpo, não se sente segura perto dos agentes da força. Atraímos a atenção de outros celestiais, como uma mulher mais

velha que diz com confiança que a violência atual dos agentes da força não era tão regularmente desoladora desde que ela era uma menina, logo quando os espectros surgiram há sessenta e tal anos. O testemunho mais perturbador vem de um homem com punhos brilhantes que estalam com raios quando ele os choca um no outro e que promete que se um agente da força lhe apontar uma varinha, ele não vai pensar duas vezes antes de o derrubar primeiro.

— Apaga essa filmagem — diz o Emil quando o homem se afasta com raios aos saltos entre as palmas das mãos.

— Não me digas.

Os meus vídeos nunca serão usados para queimar os celestiais, juro pela minha vida.

Quatro rapazes junto ao lago chamam-me a atenção. Dois estão a rondar-se um ao outro com os punhos como se estivessem prestes a lutar. Um outro está a filmar no telemóvel enquanto o último está a rir e a segurar uma mala térmica.

— Olhem para aquilo.

— Nem pensar que eles estão prestes a ver estes dois tipos à porrada — diz a Prudencia, indo na direção deles. — Ei, chega!

— Vou-te deixar em cinzas — diz o adolescente com sardas.

Flamador . . .

Arrasto a Prudência de volta antes que ela se magoe. A temporada do Sonhador Coroado está mesmo a trazer sarilhos se estivermos prestes a assistir à nossa segunda rixa de poder numa semana.

— Não se eu rebentar contigo primeiro — diz o rapaz com músculos demarcados na roupa de ginásio.

O Sardas abre a boca e vinca os olhos, mas nem sinal de fogo. Pergunto-me se o Rato de Ginásio estará a queimar de dentro para fora, mas ele ergue o punho até ao céu e gira-o como que à espera de um tornado. O tipo com a mala térmica segura a barriga, a

rir, e eu acho que a única cena engraçada aqui é o carrapicho horrível dele. Os rapazes continuarem a lutar sem poderes não é hilariante, é desconcertante.

O Emil aproxima-se com cautela.

— O que é que se está a passar?

Eu encolho os ombros.

— Talvez estejam a gravar algum filme e vão acrescentar efeitos mais tarde? — Os meus filmes indie favoritos dos últimos tempos têm atores celestiais a usarem os seus poderes reais, mas Hollywood prefere muito mais usar efeitos especiais, por ser mais seguro para os sets.

— Eles não parecem importar-se que estejamos no campo de visão deles — diz a Prudencia.

O Sardas e o Rato de Ginásio suam enquanto gesticulam um para o outro mais um bocado. É uma das coisas mais bizarras que já vi. Lembra-me de quando o Emil e eu costumávamos lutar um com o outro com poderes imaginários, mas éramos putos. Estes dois são demasiado velhos para estarem a brincar ao faz de conta. Eles balançam para trás e para a frente e pestanejam rapidamente antes de sossegarem.

— Tu estás bem! — O Sardas choca o punho do Rato de Ginásio. — Pareceu tão real!

— Arremessei-te por cima das árvores — diz o Rato de Ginásio com uma gargalhada.

Enquanto se afastam, o Carrapicho grita-lhes que contem aos amigos.

— O que é que foi aquilo? — pergunto eu.

O outro tipo para de filmar e guarda o seu telemóvel:

— Negócios.

— Que negócios? — pergunta o Emil.

Ele vira-se e olha duas vezes para o Emil, depois observa-o em silêncio.

— Chama-se Infusão — diz o Carrapicho. Ele abre a mala térmica e tira de lá um frasco contendo um líquido dourado-claro que parece champanhe. Nunca ouvi falar disso. — Usamos sangue de ilusionista para criar poções alucinatórias para que quem a bebe possa experienciar o que é ter poderes. Não é barato, mas parece extremamente real. Ajuda as pessoas a descomprimir.

Já experimentei um pouco de realidade virtual onde se pode jogar como um celestial, mas nunca esqueço que é um jogo. Isto parece mais convincente.

— Quanto queres por esse frasco? — Não tenho muito dinheiro comigo ou muito dinheiro no geral, mas tenho de aderir a isto.

— Trezentos.

O mundo de possibilidades no meu peito está a desvanecer. Ainda estou com prejuízo depois de não ter vendido o meu merchandising no encontro, e os meus vídeos não têm views suficientes para eu ganhar dinheiro com os anúncios.

— Eu podia dar duzentos se me deixares ir rápido a um multibanco.

— Estamos a fazer descontos, James? — pergunta o Carrapicho.

— Sem descontos, Orton.

O Orton volta a colocar a poção na mala térmica.

— Espera.

O Emil tenta puxar-me:

— Não tens o dinheiro. Vamos é para casa.

Ignoro-o.

— Tenho uma conta chamada *Celestiais em Nova Iorque*. Já ouviram falar dela? — Ficam a olhar para mim como se eu lhes tivesse perguntado qual o sentido da vida. — Posto perfis das pessoas sobre as suas histórias e poderes, e posso ajudar-vos a espalhar a palavra sobre a Infusão. Podemos fazer uma troca. Dão-me uma poção, e eu dou-vos publicidade. É o vosso sangue que estão a usar?

O Orton sorri.

— Sou superior aos celestiais — Os olhos dele são subitamente consumidos por um eclipse brilhante antes de voltarem ao normal. — Superior a outros espectros também.

Esta é uma oportunidade rara. É disto que eu preciso para reavivar o meu canal — um tipo de perfil especial.

— Nunca entrevistei um espectro antes — digo eu.

— Não lhe dê visibilidade — diz a Prudencia. — Ele faz parte do problema do nosso país.

— Tu não conheces a minha história — diz o Orton.

Preparo a minha câmara.

— Conta-ma. Quero saber tudo sobre o que te levou à alquimia sanguínea, como escolheste a criatura, onde encontraste um alquimista confiável e quando obtiveste os teus poderes.

— É tudo? — pergunta o Orton.

— Não há cá entrevistas — intervém o James. Ele é mais baixo do que o Orton e, tirando o seu tom firme, tem vibes de ajudante.

— Dá-me só dez minutos. Quinze no máximo — digo eu.

A Prudência mete-se na minha cara:

— Há tão poucos espectros a fazer o bem com os seus poderes. Para de tentar dar destaque a quem é claramente corrupto.

— Eu só quero entender melhor — digo eu.

— Não, tu queres é saber como podes fazer o mesmo.

Mantenho-me firme, apesar de sacudido pela acusação dela.

— O meu Pai morreu de alquimia de sangue. Eu nunca faria isso a mim próprio. Mas mesmo que o fizesse, o Bautista era um espectro e formou o maior grupo de heróis da nossa cidade. Porque é que toda a gente convenientemente esquece isso?

A Prudencia aponta para o Orton:

— Ele é um traficante de poções, Brighton. Não um herói.

— Eu tenho sentimentos, já agora — diz o Orton.

— Tal como a criatura que magoaste. — O Emil fala com os olhos postos no chão.

O Orton não lhe liga.

— Estou a tornar sonhos em realidade.

Os punhos da Prudencia apertam-se:

— Tu precisas de orientar a tua vida. Tchau.

Ela afasta-se, e apesar do grande potencial que isto podia ter para mim, eu sigo-a.

— Devias ter ficado do meu lado, Brighton — diz ela.

— Eu queria uma entrevista.

— Estás tão obcecado, e...

— Eu quero entender a psique de alguém que arrisca a vida por poderes quando a alquimia sanguínea é tão lixada, especialmente depois do que aconteceu com o meu Pai...

— Malta, malta — interrompe o Emil, com um ar ainda mais apavorado do que quando viu os agentes da força. — O espectro está a seguir-nos.

Sete Dourado e Cinzento

EMIL

Esta é uma daquelas raras vezes em que eu queria ter poderes. Em vez de estarmos a correr para o metro, eu podia teleportar-me daqui para fora com o Brighton e a Prudencia. Até ficava satisfeito com um poder defensivo tipo gerar escudos para nos proteger. Não acredito que há a possibilidade de sermos atacados e não temos a menor ideia de que poderes esperar do Orton. Será que vai atacar como um basilisco? Incendiar-nos como uma fénix? Paralisar-nos com ilusões como um fantasma?

— Bora, bora — digo eu enquanto o metro chega e nós nos esprememos para dentro da carruagem cheia.

As portas fecham-se atrás de nós antes que o Orton e o James consigam entrar. O Orton sorri enquanto o metro arranca.

Recupero o fôlego e encaro o Brighton:

— Será que podes não ficar amiguinho do egomaniaco da próxima vez?

— Ele estava na boa até vocês dois se passarem — diz o Brighton.

— Não vires isto contra nós — diz a Prudencia.

— Eu documento a vida das pessoas, e a história dele podia ter sido um abre-olhos!

O Brighton fica calado quando percebe que a discussão deles está a chamar a atenção de outros passageiros no metro. Alguém do outro lado da carruagem está em pé no banco com o telemóvel apontado para nós. Estou prestes a dizer-lhes para acalmarem os ânimos quando as portas de ligação se abrem e o Orton e o James entram.

O meu coração dispara. Isto é impossível, o metro estava a arrancar.

— Não olhes, mas eles estão aqui — digo eu. Como um idiota, o Brighton virase. — O que é que eu disse?

— Como é que ele sequer entrou aqui? — pergunta a Prudencia.

— Não interessa agora — diz o Brighton. — Fiquem calmos, eles não podem fazer nada. Há muita gente aqui.

Não acredito nisso. Ele seguiu-nos até agora, quer lá saber. Se conseguirmos sair deste metro e chegar a casa, nunca mais volto a sair do meu quarto. Não quero ser a porcaria de uma estatística de vítimas mortas por espectros caóticos. Estou puto da vida com o Brighton, mas enquanto o Orton empurra passageiros da sua frente, o complexo de herói do Brighton entra em ação e ele protege-me a mim e à Prudencia.

— Não pude chegar a dizer adeus — diz o Orton.

A Prudencia abana a cabeça:

— Sentes-te bem contigo próprio?

— Prudencia, para — digo eu. Ya, alguns iam preferir morrer a lutar, mas a mim interessa-me é ficar vivo.

— O teu amigo queria conhecer a minha história — diz o Orton. — Eu estava farto de ser o saco de pancada de toda a gente, por isso tornei-me um deus.

— Não é para isso que estamos aqui. — O James puxa o braço do Orton.

— Celestiais nascem com a flama, mas tomar o poder é que é uma demonstração de força. Os outros falhados tentam e morrem. — O punho do Orton aperta-se. — Estou acima dos outros também.

O Orton pode estar a dar à língua sobre como ele é superior, mas não é preciso esse poder todo para derrubar três adolescentes que não têm nenhum. Passageiros afastam-se enquanto eu finalmente entro em completo pânico, implorando por ajuda, mas apenas algumas pessoas gritam ao Orton que nos deixe em paz enquanto outras sacam os telemóveis para gravar. Talvez se eu fosse a série preferida deles prestes a ser cancelada

eles se importassem mais, mas em vez disso estou prestes a tornar-me numa manchete pela qual vão passar os olhos antes de seguirem a vida.

É de loucos como, apesar de já termos sido atacados por agentes da força, o terror aperta mais agora. Eu era um terceiro elemento nessa rixa de poder, o tipo de pessoa sem nome nem rosto que se perde na multidão e ou se torna uma vítima ou alguém com uma história de sobrevivência. Mas agora sou um alvo.

— Afastem-se — diz o Brighton.

O Orton mete-se na cara do Brighton, narizes a tocar.

Eu separo-os porque ninguém se chega ao meu irmão assim. Eu não prestava em biologia, mas até eu sei que não é suposto os corações baterem com esta velocidade, com esta força.

— Ganhaste. És um deus. Vamos calar-nos.

O Orton sorri e estende o braço para um aperto de mão:

— Tréguas.

Noto duas cicatrizes fundas e frescas à volta do antebraço dele, quase cirúrgicas, mais limpas, até. Estendo a mão para apertar a dele porque estou com medo, OK?

O Orton recolhe a mão.

— Ias usar os teus poderes — diz ele.

Abano a cabeça:

— O quê? Não. Nós não temos poderes, não te preocupes com...

Eu calo-me, mas o dano está feito. O sorriso do espectro é sombrio, e eu lixei tudo. Devia ter mentido porque a verdade não está a dar com o Orton, que jura que devíamos estar a curvar-nos perante ele.

O Orton agarra-me no braço e atira-me na direção da porta do metro, e a minha cabeça bate contra a barra; isto vai inchar num piscar de olhos. Caio de cara numa poça de café frio de alguém, e o meu cuspo pinga no chão. Respiro fundo enquanto tento

levantar-me, mas o meu fôlego já era. Está tudo a girar enquanto eu resfolgo, os meus olhos a encherem-se de lágrimas. Uma mão toca-me o ombro e eu estremeço, julgando que é o Orton a agarrar-me outra vez, mas é a Prudencia a perguntar-me se estou bem.

O caos instala-se pelo metro.

O Brighton lança-se ao Orton porque isso é o quão idiotas somos quando se trata de nos protegermos um ao outro, mas de alguma forma voa através do corpo do espectro como se ele não passasse de uma projeção. Não faz sentido. Passar por objetos sólidos é um poder celestial, e os espectros nunca conseguiram roubá-lo.

Levanto-me, as costas a doerem-me, e quem me dera que alguém no metro se estivesse a marimbar um bocadinho menos em vez de nos filmar a sermos atirados de um lado para o outro. A Prudencia levanta a mão como se estivesse prestes a dar uma bofetada nas costas do Orton, mas ele dá-lhe um pontapé em cheio no estômago, e ela cai em cima de mim.

— Estás fixe? — pergunto eu.

A Prudencia aponta para o Brighton. Ele levanta-se, rosto vermelho e golpeado, e manda-se ao espectro por trás. O Orton gira, agarra o Brighton pela garganta e arrasta-o. Está a passar através da porta, a querer atirar o Brighton para fora do metro.

— BRIGHTON!

Tremo enquanto a minha temperatura sobe, tipo febre. Os meus dentes doem, a minha cabeça lateja, a minha garganta está áspera, o meu lábio ensanguentado a inchar, e sou muito novo para ter azia, mas não tenho outra palavra para descrever este calor no meu peito. A minha visão embaça como se eu estivesse a passar por uma nuvem de vapor, e um grunhido dentro de mim cresce até se tornar um rugido melódico, e depois tudo desvanece. Não faço ideia do quão forte foi a pancada — talvez a adrenalina me esteja a impedir de sentir a dor em plena força. Mas ver o meu irmão prestes a ser atirado para os carris por aquele maníaco atinge-me com o medo de que se eu não o alcançar rápido o suficiente, da próxima vez que o vir ele vai estar morto e irreconhecível. É um medo como nunca tive antes.

O meu punho está em chamas.

As chamas são douradas e cinzentas, vivas e pesadas, e mordem com um calor que humilha o verão, mas a minha pele não está a derreter. Eu estou bem, de alguma forma.

O brilho chama a atenção de toda a gente e todos congelam, até o espectro se afasta e olha com espanto.

A respiração do Brighton é tensa, e mesmo com a sua própria vida em jogo, apanho-lhe surpresa nos olhos. Ele acorda para a vida e cotovela o Orton na barriga, libertando-se do aperto dele. Um fogo branco corre braço acima do Orton, como vimos nos outros espectros esta semana — isto é obra de um gangue, sem dúvida — e ele avança. Ponho-me em posição de lutador para me defender. Tenho de sobreviver tempo suficiente para o metro chegar à estação seguinte, e aí podemos todos fugir e procurar ajuda. Mesmo sendo magricela e não tendo ganho muitas lutas, o desespero faz-se sentir e eu mando um murro ao espectro. Fogo voa do meu punho, pequeno e rápido, seis dardos em chamas que guincham enquanto atingem o espectro no ombro e na barriga. O Orton é projetado para o ar, e mal eu penso que ele vai bater contra a porta, ele atravessa-a e aterra na plataforma.

Os passageiros aplaudem, e eu estou congelado.

Eu não acabei de . . .

Eu não matei o Orton, matei?

Mau tipo ou não, uma vida é uma vida e roubá-la seja de quem for não é para mim. Isso não me cabe a mim só porque tenho poderes.

Como? Como raios é que tenho poderes? Tipo. . . Como assim? Isto não é um truque qualquer.

O meu punho é uma tocha com chamas douradas e cinzentas, ardendo em toda a sua glória confusa. Sacudo a mão e sopro-a como uma vela. As chamas arrefecem e desaparecem.

Estão todos a salvo. O Brighton e a Prudencia olham-me como se eu fosse um estranho que caiu do céu para salvar o dia.

Volto a sentir o gosto do sangue. O corpo dói-me como se tivesse sido espezinhado por um gângue, não por um único espectro. Há zero alegria nos banhos frios, mas estou pronto a afundar-me numa daquelas banheiras de aço cheias de gelo até à borda; o Brighton provavelmente sente o mesmo. A forma como a minha pele arde faz-me lembrar de quando há uns anos eu e o Brighton estávamos a preparar um pequeno-almoço de aniversário para os nossos pais e eu agarrei a frigideira com a mão antes de ela ter arrefecido.

As portas abrem-se. Saímos do metro enquanto passageiros continuam a filmar. Eles têm de parar, porque os agentes da força vão-se estar nas tintas que tudo isto tenha sido em autodefesa. Não sei como vou viver comigo mesmo se tiver matado o Orton. Fios de fumo saem do peito dele que está a subir devagar.

Está vivo.

Estou tão aliviado que podia chorar. Mas os nervos voltam a atacar quando um agente da força se aproxima, a sua varinha metálica apontada para o meu peito.

— Todos no chão. — Os olhos do agente alternam entre nós.

Quero tanto explicar que não faço ideia de como isto aconteceu, mas em vez disso ajoelho-me com o Brighton, a Prudencia e o James.

— Ele atacou-nos — diz a Prudencia.

O agente da força inclina-se para o Orton. Assim que vai pegar na manopla no seu cinto, os olhos do Orton abrem, inundados por sombra, e ele iça um punho de fogo de fénix que acerta o agente no queixo. O agente é disparado para o ar e cai. Um par de agentes da força vem na nossa direção, lançando relâmpagos para o Orton a partir das suas varinhas.

Levanto-me e corro com a Prudencia, o Brighton e o James. Enquanto corremos pelo lance de escadas, um telemóvel cai do bolso do James. Reconheço o lobo amarelo na capa. Mesmo na confusão, lembro-me de outra pessoa com a mesma capa a gravar a rixa de poder durante o despertar do Sonhador Coroado.

O James apanha o telemóvel e foge como se eu estivesse prestes a dar cabo dele. Persigo-o de graus acima, querendo apenas tirar isto a limpo. Chegamos ao torniquete, e o James mergulha numa multidão, afastando pessoas do caminho. Fico com os olhos postos na saída, mas o James não volta a aparecer. Completamente fora de vista.

Esta é nova. Nunca ninguém tinha tido medo de mim antes. Também nunca tive um punho de fogo.

— Acho que ele estava lá na noite da festa do quarteirão — digo eu, a recuperar o fôlego.

O Brighton abana a cabeça. Os olhos dele estão vermelhos, como que prestes a chorar, coisa com que nunca fui bom a lidar sem ficar calado e constrangido.

— Tu tens poderes.

— Parece que sim. Não sei. — Conduzo-nos para fora do metro antes que os agentes da força ou o Orton nos possam apanhar. — A nossa linhagem de sangue chegou-se à frente mesmo a tempo.

— Não faças joguinhos comigo. Nós vimos os teus olhos. Tens andado a guardar segredos de mim.

Paro na esquina e viro-me para o meu irmão:

— O que têm os meus olhos?

O Brighton encara-me de volta:

— Estavam a arder como os de um espectro.

Isso é impossível.

— Não sei o que viste, mas eu não me meto com alquimia sanguínea.

— Os teus olhos estavam escuros — diz o Brighton.

A Prudencia pouisa a mão no ombro do Brighton.

— Tem lá calma. O fulgor de alguns celestiais é mais escuro do que o de outros.
— Ela vira-se para mim. — Tu nunca mostraste qualquer sinal de poderes antes, certo?

— Não consigo imaginar literalmente nenhum cenário em que eu não fosse mencionar isso.

Não sei como vamos voltar para casa a partir daqui, talvez de autocarro, mas não vamos é voltar para o metro, por isso atravesso depressa a rua enquanto os carros esperam no semáforo vermelho. Quero chegar a casa, não dar nas vistas e perceber o que tudo isto significa.

— Mas e o fogo? Aquilo era fogo de fénix, não era? — pergunta o Brighton.

Eu paro no meio da rua.

Estou a arder, tão quente que penso estar prestes a voltar a ver-me em chamas, talvez todo o meu corpo desta vez. Tento encontrar qualquer memória de um celestial que tivesse empunhado chamas como as minhas, e nada. Só espectros têm esse poder. Aquilo era fogo de uma fénix sol cinzento, já não há dúvidas quanto a isso. É impossível sangue de fénix ter entrado em mim, mas não saber como o tenho está a comer-me por dentro como veneno. O mundo está a girar, como nos dias em que não me alimento direito, mas dez vezes pior. Estou a cair, e o meu irmão e melhor amiga tentam apanhar-me enquanto carros buzina. Estou a apagar e a única coisa na minha mente é o quão rápido aquelas chamas douradas e cinzentas vão reduzir a cinzas tudo o que há de bom na minha vida.

Parte III – Comentário da tradução

1. Criatividade linguística em *Infinity Son*

Em *Infinity Son*, o autor recorre a neologismos e nomes próprios criativos para provocar o efeito de estranhamento ao apresentar-nos um mundo que de resto é ordinário. Uma vez que a ação se passa numa Nova Iorque reimaginada com elementos de fantasia, o familiar e o estranho articulam-se e complementam-se de forma a proporcionar uma experiência de maravilhamento peculiar.

Tratando-se do mundo que conhecemos — mas com superpoderes — o autor precisou de nomear instituições e lugares fictícios que coubessem imperceptivelmente no mundo contemporâneo, preservando a verosimilhança, mas que fossem suficientemente estranhos para que o leitor sentisse estar num outro mundo. Temos, por exemplo, nomes próprios como «*Museum of Natural Creatures*» e «*Dreamers Festival*», que se prestaram a uma simples tradução literal: «Museu das Criaturas Naturais» e «Festival dos Sonhadores». Nos momentos em que há a necessidade de nomear elementos de fantasia mais notórios, como poderes ou objetos mágicos, surgem neologismos como «*gleam*» ou «*enderblades*», bastante mais desafidores do ponto de vista da tradução. A criatividade linguística da obra não termina, porém, nos seus elementos de fantasia: por se tratar de um livro para jovens adultos com protagonistas adolescentes que vivem num mundo com internet e redes sociais, tal como o nosso, temos também termos como «*Brightsiders*» — grupo de fãs de Brighton — e «*MinaTriesThis*» — um canal de YouTube — que, embora alheios ao propósito do maravilhamento na narrativa, são itens criativos cuja tradução requer também alguma ponderação.

O resultado é um conjunto imensamente heterogéneo de palavras e sintagmas criativos que tiveram de ser traduzidos caso a caso. Devido à sua natureza inventiva e à própria abrangência de algumas definições, a distinção entre neologismos e nomes próprios, bem como entre os seus diferentes tipos, pode por vezes afigurar-se ambígua — há, nalguns casos, uma sobreposição de características que torna difícil categorizá-los. Como visto, há definições de neologismo tão abrangentes quanto «uma unidade lexical que é sentida como nova» (Correia e Lemos, 2005: 17), que pode ser qualquer elemento estranho num texto fantasioso. Por uma questão expositiva — e uma vez que estas

diferenciações não tiveram papel relevante no processo de tradução propriamente dito — organizou-se os casos de criatividade linguística segundo as tabelas a seguir, que os separam conforme o tipo de novidade que introduzem: semântica ou morfológica. As estratégias propostas para a tradução de neologismos mostraram-se mais eficazes no tratamento dos nomes próprios a comentar, por estes serem inventivos, percebidos como novos pelo leitor. Estes foram, por isso, abordados como neologismos semânticos: não são antropónimos que se possa substituir por um nome na língua de chegada ou por um nome estrangeiro mais internacionalmente conhecido (Coillie, 2014: 127), são antes termos que assessoram a construção do mundo fantástico e nomeiam realidades fictícias.

Os métodos de tradução usados foram os propostos por Peter Newmark (1988: 150). Usa-se a seguir, porém, o termo «novo neologismo», como lhe chama Bednarska (2015: 23), apenas por este ser mais funcional, já que é um método equivalente à «criação de um neologismo na língua de chegada» de Newmark.

1. Neologismos Semânticos

1.1. Nomes próprios

Nome	Classe semântica	Tradução	Método de tradução
<i>Blackout</i>	Evento histórico	Apagão	Tradução literal
<i>Blaze tempest</i>	Raça de fénix	Tormenta ardente	Novo neologismo
<i>Blood Casters</i>	Grupo de vilões	Conjuradores de Sangue	Combinação: Novo neologismo + Tradução literal
<i>Bounds</i>	Instituição	Confins	Novo neologismo
<i>Breath spawns</i>	Raça de fénix	Rebentos de sopro	Novo neologismo
<i>Celestials of New York</i>	Publicação online	Celestiais em Nova Iorque	Tradução literal
<i>Century [phoenix]</i>	Raça de fénix	[Fénix] secular	Tradução literal
<i>Common ivories</i>	Raça de fénix	Marfins comuns	Tradução literal
<i>Crowned Dreamer</i>	Constelação	Sonhador Coroado	Tradução literal
<i>Crowned elder</i>	Raça de fénix	Anciã coroadada	Tradução literal

<i>Dreamers Festival</i>	Evento	Festival dos Sonhadores	Tradução literal
<i>Ever-Changing Chamber</i>	Lugar	Câmara Cambiante	Combinação: Tradução literal + Novo neologismo
<i>Gray sun</i>	Raça de fénix	Sol cinzento	Tradução literal
<i>Hall of Basilisks</i>	Lugar	Salão dos Basiliscos	Tradução literal
<i>Halo [phoenix]</i>	Raça de fénix	[Fénix] halo	Tradução literal
<i>Halo Knights</i>	Grupo protetor	Cavaleiros Halo	Tradução literal
<i>Hydra House</i>	Lugar	Casa das Hidras	Tradução literal
<i>MinaTriesThis</i>	Publicação online	MinaProvaTudo	Novo neologismo
<i>Museum of Natural Creatures</i>	Instituição	Museu das Criaturas Naturais	Tradução literal
<i>Nightlocke Conservatory</i>	Instituição	Conservatório Nightlocke	Combinação: Tradução literal + Transferência
<i>Obsidians</i>	Raça de fénix	Obsidianas	Tradução literal
<i>Queen slayers</i>	Raça de fénix	Mata-rainhas	Novo neologismo
<i>Reys of Light</i>	Alcunha	Reys de Luz	Combinação: Transferência + Tradução literal
<i>Sky swimmers</i>	Raça de fénix	Nada-céus	Novo neologismo
<i>Spell Walkers</i>	Grupo de heróis	Navegadores de Feitiços	Combinação: Novo neologismo + Tradução literal
<i>Sun swallows</i>	Raça de fénix	Engole-sóis	Novo neologismo
<i>Sunroom</i>	Lugar	Sala do Sol	Termo descritivo
<i>Undying Battle of Fountain Stone</i>	Evento histórico	Batalha Imortal de Fountain Stone	Combinação: Tradução literal + Transferência

<i>Whisper Fields</i>	Lugar	Campos Whisper	Combinação: Tradução literal + Transferência
-----------------------	-------	----------------	--

Tabela 1 — Nomes próprios

1.2. Itens lexicais com expansão semântica

Neologismo	Classe semântica	Tradução	Método de tradução
<i>Brew</i>	Poção mágica	Infusão	Novo neologismo
<i>Celestials</i>	Ser mágico	Celestiais	Tradução literal
<i>Creature</i>	Ser mágico	Criatura	Tradução literal
<i>Force / enforcers</i>	Grupo militar	Força / agentes da força	Tradução literal / Termo descritivo
<i>Gleam</i>	Poder mágico	Flama	Novo neologismo
<i>Illusionist</i>	Ser mágico	Ilusionista	Tradução literal
<i>Necromancer</i>	Ser mágico	Necromante	Tradução literal
<i>Shifter</i>	Ser mágico	Transmorfo	Tradução reconhecida
<i>Specters</i>	Ser mágico	Espectros	Tradução literal

Tabela 2 — Itens lexicais com expansão semântica

2. Neologismos morfológicos

Neologismo	Processo de formação	Tradução	Método de tradução
<i>Ash-tempest</i>	Composição	Tormenta de cinzas	Novo neologismo
<i>Beam-disc</i>	Composição	Disco-luz	Combinação: Tradução literal + Novo neologismo
<i>Brightsidiers</i>	Composição	Brightsidiers	Transferência
<i>CONY</i>	Acrónimo	CENI	Novo neologismo

<i>Creature Sciences</i>	Nova colocação	Ciências das Criaturas	Tradução literal
<i>Enderblades</i>	Composição	Lâminas-finais	Novo neologismo
<i>Fire-casting</i>	Composição	Lançamento de fogo	Tradução literal
<i>Gem-grenade</i>	Composição	Granada-gema	Calque
<i>Gleamcraft / Gleamcrafter</i>	Composição	Flamância / Flamador	Novos neologismos
<i>Infinity-ender</i>	Composição	Finda-infinito	Novo neologismo
<i>Natural Creatures</i>	Nova colocação	Criaturas Naturais	Tradução literal
<i>Nightlocke</i>	Composição	Nightlocke	Transferência
<i>Power-proof [vest]</i>	Composição	Colete à prova de poderes	Tradução literal
<i>Song-rooks</i>	Composição	Corvos-melódicos	Novo neologismo

Tabela 3 — Neologismos morfológicos

Para a tradução dos neologismos, recorreu-se à estratégia de análise de componentes proposta por Peter Newmark (1988: 114, 122): os componentes de sentido de cada neologismo no texto de partida foram comparados com diferentes alternativas de tradução na língua de chegada, tendo-se em atenção os sentidos que têm em comum ou não. Para efeitos demonstrativos, as definições que serão listadas para cada palavra a seguir surgem por ordem de importância para o termo no contexto da narrativa, não necessariamente por ordem do seu sentido principal no dicionário. Para definir os termos em inglês, usou-se o Cambridge Dictionary, o Merriam-Webster Dictionary e o WordWeb Online; já para as alternativas portuguesas, recorreu-se aos dicionários online Infopédia e Priberam.

1.1. Casos específicos

Começamos pelos quatro neologismos centrais e que mais surgem ao longo da obra: *celestial*s, *specter*s e os seus respetivos grupos *Spell Walkers* e *Blood Casters*. Estes são os heróis e vilões da história e o conflito que entre eles cresce é o enredo principal da série, pelo que foi preciso ponderar bem a tradução destes termos.

Para *celestial*s e *specter*s, a tradução literal (Newmark, 1988: 150) funcionou como equivalência formal (Nida, [1964] 2000: 129). Os *celestial*s são pessoas que nascem com poderes ou cujos poderes surgem naturalmente mais tarde na vida, e acredita-se que a magia tem ligação às estrelas. Já os *specter*s são pessoas que, não tendo poderes naturais, roubam-nos de criaturas mágicas, matando-as e criando poções com o seu sangue. As palavras «*celestial*» e «*specter*» têm conotações opostas, realçando a oposição entre os dois grupos. «*Celestial*» é relativo ou pertencente ao céu ou espaço; divino, sagrado, místico; muito bom ou belo, perfeito; agradável. Em contraste, «*specter*» é fantasma, espírito ou aparição, algo que assombra ou perturba; algo que ameaça, causa medo ou preocupação. Temos, de um lado, significados positivos, de virtude e superioridade, e, de outro, implicações negativas de morte, perigo e medo. Enquanto *celestial*s são seres extraordinários com um dom celeste, *specter*s são assombrações perigosas que causam problemas e têm poderes «fantasma», pois além de não naturais, vêm da morte de uma criatura mágica. Tanto «celestiais» quanto «espectros», no texto de chegada (TC), mantêm todas as conotações dos dois neologismos do texto de partida (TP), assim como semelhança morfológica e fonológica com os termos em inglês.

TP: «It's good to see celestials partying for a change»; «An eclipse—the mark of a specter» (Silvera, 2019: 9, 12)

TC: «É bom ver celestiais a festejar para variar»; «Um eclipse — a marca de um espectro»

A mesma simplicidade não se verificou aquando da tradução dos nomes dos grupos *Spell Walkers* e *Blood Casters*, que exigiram a criação de neologismos novos (Bednarska, 2015: 23) e, por isso, mais criatividade. Os *Spell Walkers* são um grupo justiceiro formado pelos celestiais mais fortes, que protegem todos dos espectros. Os *Blood Casters* são, claro, o grupo antagonista: um gangue de espectros cuja líder e

criadora, Luna, procura o sangue de três criaturas mágicas para criar um elixir de imortalidade.

Em «*Spell Walkers*», «*spell*» refere-se a feitiço, encanto mágico, o poder que os celestiais têm. «*Walk*», como substantivo, significa estilo de vida, modo de se comportar ou carreira (*walk of life*). «*Walker*» é, naturalmente, aquele que caminha. Os *Spell Walkers* nada mais são do que aqueles que caminham pelo mundo dos feitiços, da magia, fazendo-o com habilidade e destreza maiores do que a dos restantes celestiais.

Para «*Blood Casters*», «*blood*» refere-se ao sangue que roubam em busca de poderes. «*Casters*» já denota maior opacidade, por poder comportar vários significados. «*To cast*» é usado com o sentido de lançar ou atirar algo, incluindo um feitiço ou maldição; direcionar o olhar ou atenção para algo; fazer um molde, moldar metal ou outro material fundido; e projetar luz ou sombra. Expressões verbais como «*to cast around*» e «*to cast about*» significam procurar algo, olhar ao redor. «*Caster*» pode ser, portanto, aquele que lança, procura ou molda. São estes, aliás, os três principais possíveis significados do nome *Blood Casters*: têm poder através do sangue (*to cast a spell*); buscam o sangue de criaturas mágicas (*to cast around*); e transformam-no criando poções com alquimia («*to cast*» como «moldar») — provavelmente por esta ordem de importância. É um termo complexo de se traduzir pelas nuances de significado que comporta. Os *Blood Casters* fazem do sangue o seu poder, pelo que o seu nome poderá até ser um jogo de palavras com outros poderes: da mesma forma que «*fire casters*» seriam aqueles com o poder de lançar fogo ou «*water casters*» os com o poder de lançar água, «*Blood Casters*» são os com poder de sangue, os que só conseguem lançar feitiços porque roubaram o sangue de criaturas mágicas e, por conseguinte, sangue é o seu poder.

Intencional ou não, o nome dos grupos *Spell Walkers* e *Blood Casters* é similar, ambos compostos por dois substantivos, o segundo sendo um nome deverbal («*walker*» e «*caster*») que exprime uma relação de agente. Procurou-se manter esta simetria entre os dois neologismos na tradução, uma vez que são forças opositoras que contrastam.

Uma tradução literal como «Caminhantes de Feitiços» para «*Spell Walkers*» não funcionaria bem, pois resulta numa colocação pouco natural em português. O mesmo acontece com «*Blood Casters*», já que «Lançadores de Sangue» não funcionaria de todo. Foi necessário criar uma série de alternativas para uma tradução mais adequada e refletir sobre cada opção gerada.

Para «*Spell Walkers*» pensou-se em «Portadores de Feitiços» — possuem a habilidade de usar feitiços — mas «portador» é um substantivo bastante neutro, que deixa de fora a ideia de habilidade e que causa pouco maravilhamento (Mendlesohn, 2008: 14), outro aspeto importante a ter em conta, pois trata-se, afinal, do nome de um grupo de super-heróis. «Operadores de Feitiços», apesar de trazer um sentido de intervenção condizente com um grupo justiceiro, peca pela mesma neutralidade e soa mais a uma profissão do que a um grupo de seres extraordinários. A opção «Detentores de Feitiços» podia dar a impressão errada de que os celestiais do grupo são os «donos» dos feitiços ou de que são os únicos com poderes.

Chegou-se a três opções com melhor potencial: (1) «Corredores de Feitiços» — «correm» feitiços por si como um computador corre um programa ou como sangue corre nas veias. Passa a ideia de que são seres com a habilidade de lançar feitiços e mantém ainda a sensação de movimento presente no texto de partida com «*walker*». (2) Condutores de Feitiços — como condutores de eletricidade ou calor, são aqueles que têm o poder de usar feitiços. Combina com a imagem de seres poderosos, extraordinários, e adiciona uma conotação de guia, orientador, já que falamos de heróis protetores. (3) «Navegadores de Feitiços» foi a opção eleita — transmite de forma clara e concisa a ideia de que são pessoas que percorrem o mundo dos feitiços. «Navegador» não só preserva o movimento presente no neologismo de partida («*walker*») como também pressupõe habilidade e experiência. Tem, além disso, um tom mais épico, adequado para um grupo de super-heróis.

O segundo grupo, *Blood Casters*, pela sua complexidade e ambiguidade, foi o processo de tradução que mais alternativas motivou. A maior dificuldade prendeu-se com o facto de a maioria das possíveis soluções encontradas incluir apenas um dos três principais significados ou, se incluísse dois, não os dois considerados mais importantes. Insistiu-se em evitar uma clarificação (Berman, [1985] 2000: 289), não se querendo eleger apenas um dos possíveis significados do neologismo para a sua tradução. Procurou-se, em vez disso, uma adaptação que funcionasse com a mesma polissemia e ambiguidade do neologismo de partida.

Para o sentido de «poder através do sangue» pensou-se em «Manipuladores de Sangue», «Manuseadores de Sangue», «Usufruidores de Sangue», «Conversores de Sangue», «Fundidores de Sangue», «Mexedores de Sangue» e «Encantadores de Sangue» — opções que incluem também, de certa forma, o sentido de «transformar / moldar o

sangue». Para o sentido de «buscar o sangue»: «Caçadores de Sangue», «Predadores de Sangue», «Farejadores de Sangue», «Coletores de Sangue» e «Revolvedores de Sangue». Opções como «Predadores» ou «Farejadores» têm uma qualidade animalesca oportuna aos espectros, que bebem o sangue que roubam. Algumas traduções pensadas para o sentido de busca pelo sangue deram-se através da conotação não presente no neologismo de partida de que os espectros roubam o sangue: «Saqueadores de Sangue», «Salteadores de Sangue», «Apossadores de Sangue», «Usurpadores de Sangue», «Varredores de Sangue» e «Tomadores de Sangue». Estes, contudo, além de se focarem num significado que não está no neologismo de partida, são excessivamente negativos: é pouco provável que os *Blood Casters* se fossem chamar a si próprios de Usurpadores de Sangue, por exemplo. «Tomadores de Sangue» teria potencial para funcionar simultaneamente em dois sentidos: tomar para si (roubar, conquistar, apoderar-se) e «tomar» como beber, ingerir. Esta opção, porém, foca-se em duas conotações adicionais, nenhuma das principais presentes no inglês.

Considerou-se «Sanguessugas», um grande afastamento do texto de partida, mas que funcionaria na medida em que espectros dependem do sangue para terem poderes como sanguessugas dependem do sangue para viver. Pressupõe-se, aqui, que procuram o sangue, já que precisam dele. O termo peca por não ter qualquer simetria com «Navegadores de Feitiços» ou qualquer outra alternativa adequada para a tradução de «*Spell Walkers*». De forma semelhante, a opção «Mestres de Sangue» — têm conhecimento e experiência em mexer com sangue, manipulam-no para fins de poder, «mestre» implica um nível alto de habilidade nessa prática — apesar de se manter como uma colocação de substantivo – preposição – substantivo, como «Navegadores de Feitiços», não transparece simetria completa, já que «Mestres» falha ao não ser um substantivo deverbal e não ter a terminação -dor para indicar agência.

«Forjadores de Sangue» sugere que estes são capazes de moldar, manipular, transformar o sangue das criaturas de forma a ganharem poderes mágicos. Passa, dessa forma, a ideia de que o seu poder é o sangue. «Forjar» significa ainda falso, fraudulento, enganoso — nova conotação que se ajusta ao facto de os espectros não possuírem poderes naturalmente e terem de os «fabricar». Esta tradução não inclui, porém, o sentido de que o grupo procura pelo sangue.

Optou-se, finalmente, por «Conjuradores de Sangue». O termo passa imediatamente a ideia de que se conjura o sangue tanto no sentido em que se o invoca —

como quem conjura fogo ou água, «conjurar» pode significar, por si, um ato de magia ou feitiçaria — quanto no sentido em que se o chama, procura, como quem realiza um ritual sobrenatural para alcançar determinado objetivo — quem conjura, busca algo. Mantém-se, assim, a metáfora de *Blood Casters* como aqueles que têm poder de sangue, o equivalente a «*fire casters*» e como os que buscam sangue. «Conjurar» sugere a união de esforços para alcançar um objetivo comum e significa conspirar, revoltar-se contra autoridade estabelecida — conotações que, ainda que não presentes no neologismo de partida, são bem-vindas no nome de um grupo antagónico. Quanto ao sentido de que transformam / moldam o sangue — o terceiro em ordem de importância — e embora não esteja tão explícito, poderá subentender-se que «conjuram» o sangue da criatura mágica no seu sistema para poderem lançar feitiços e que, nisso, o transformam e manipulam nesse sentido: tornam o sangue em poderes, já que não «lançam» literalmente sangue.

Temos, assim, os Navegadores de Feitiços e os Conjuradores de Sangue, uma combinação de tradução literal («*Spell*» → «Feitiços»; «*Blood*» → «Sangue») com a criação de um novo neologismo («*Walkers*» → «Navegadores»; «*Casters*» → «Conjuradores»).

TP: «The Spell Walkers save more lives than they take»; «[...] [the] Blood Casters [...] are clearly doing more harm than good» (Silvera, 2019: 18, 39)

TC: «Os Navegadores de Feitiços salvam mais vidas do que as que tiram»; «[...] [os] Conjuradores de Sangue [...] estão claramente a fazer mais mal do que bem»

Quanto a outros conceitos fantasiosos cunhados pelo autor, talvez o mais desafiador tenha sido o nome dado à magia no universo da obra: «*gleam*». Isto, em grande parte, porque o termo surge associado a dois outros neologismos: «*gleamcraft*» — nome dado à arte, habilidade, prática da magia — e «*gleamcrafter*» — aquele que possui e pratica magia. Os poderes, lembre-se, têm ligação com as estrelas, e *gleamcrafters* são descritos como tendo corpos celestes nos olhos. Esta relação com o espaço está patente no neologismo, já que «*gleam*» é brilho intenso, como o de uma estrela; reflexo, luz. «*Craft*» refere-se a uma atividade que envolve a habilidade de fazer coisas à mão; experiência; arte; ou um veículo para navegação (*aircraft*). Nesse sentido, «*gleam*» é o poder vindo das estrelas; «*gleamcraft*» é a habilidade de produzir esse «*gleam*», ou seja,

de usar poderes e lançar feitiços; e «*gleamcrafter*» é aquele que tem essa habilidade, o veículo para o «*gleam*». Encarou-se «*gleam*», «*gleamcraft*» e «*gleamcrafter*» como três termos de certa forma equivalentes a «feitiço», «feitiçaria» e «feiticeiro», respetivamente — raciocínio cooperante no processo de tradução. O desafio principal consistiu em procurar uma tradução para três palavras conjuntamente e chegar a um termo base em português que se adaptasse devidamente às três variações necessárias.

Numa primeira instância, considerou-se reduzir os três neologismos para apenas um na tradução, como «cintilo» — funcionaria como substantivo que nomeasse simultaneamente a magia (usar cintilo), a arte da magia (entender de cintilo) e aqueles que possuem a magia (ser-se um cintilo). Explorou-se, porém, algo que se aproximasse mais do texto de partida: três vocábulos diferentes que distinguissem três conceitos e, desse modo, não só permitissem uma tradução mais fiel, como também evitassem imprecisões, obscuridade ou estranhamento — e, claro, fugissem ao empobrecimento quantitativo (Berman, [1985] 2000: 290, 291). Pensou-se em «cintilo», «cintilação» e «cintilador». Ponderou-se, em alternativa a «cintilação», o termo «cintilaria» — um neologismo resultante da conversão de classe gramatical (Correia e Lemos, 2005: 35) por nominalização deverbal (entender de cintilaria) — tentativa de passar a ideia de habilidade, já que o sufixo -aria traduz a ideia de oficina, de atividade ou prática (feitiçaria, bruxaria).

Jogou-se com mais ideias, como «luz», «luminância» e «luminoso» — descartada por soar pouco mágico e demasiado espiritual ou religioso (usar a sua luz; ser-se luminoso); ou «fulgor», «fulgência» e «fulguroso», que soa mais a força e vivacidade do que a poderes mágicos (usar o seu fulgor); ou mesmo «brilho», «brilharia» (outra conversão de classe gramatical por nominalização deverbal) e «brilhador» (derivação que usa o sufixo -dor para indicar agência), alternativa que também se sentiu soar pouco natural em português.

Feita uma reflexão acerca do propósito destes neologismos na obra, concluiu-se que, neste caso, são muito mais estilísticos do que denominativos (Hormingo, 2012: 109), isto é, a sua função é ajudar na construção do mundo fantástico e causar maravilhamento, vem da escolha expressiva e estética do autor em não usar a palavra «magia» e substituí-la pelo neologismo autoral «*gleam*», não tanto da necessidade de nomear uma nova realidade criada. O seu propósito é tornar o familiar estranho. Por esse motivo, preferiu-se pensar em alternativas de tradução que tivessem mais em vista a forma dos

neologismos, uma vez que o conteúdo é facilmente captado por associação a termos existentes no léxico como, mais uma vez, «magia» ou «feitiçaria». Passou-se para segundo plano o tentar transmitir a ideia de habilidade ou arte em «*gleamcraft*» e o foco foi antes encontrar um termo que mantivesse o tom heroico e poderoso do neologismo de partida. A tradução escolhida para os três neologismos foi, então, (1) «flama» — as estrelas, fonte dos poderes mágicos, brilham porque são bolas de fogo; (2) «flamância» — capacidade de usar flama (magia), no sentido de «a prática de flamância», um neologismo semântico em vez de morfológico (Pavel e Nolet, 2001: 20, 21); e (3) «flamador» — neologismo morfológico por nominalização denominal (Correia e Lemos, 2005: 30) significando aquele que tem flama, aquele capaz de praticar flamância. Ponderou-se, para este último, «flamante» — item lexical já existente — mas optou-se pelo neologismo morfológico «flamador» para que se mantivesse a agência promovida pelo sufixo -er em inglês e -dor em português.

TP: «Celestials are born with the gleam»; «[...] if we have even a flicker of gleamcraft in us»; «[...] better job opportunities for gleamcrafters» (Silvera, 2019: 45, 9, 38)

TC: «Celestiais nascem com a flama»; «[...] se tivermos sequer uma faísca de flamância em nós»; «[...] melhores oportunidades de emprego para flamadores»

Um par de neologismos que, de forma semelhante, teve de ser traduzido em conjunto foi «*enderblades*» e «*infinity-ender*», pela sua similaridade morfológica e de significado. O primeiro termo refere-se a lâminas feitas com sangue de hidra que matam uma fênix definitivamente e a impedem de alguma vez ressuscitar. O segundo designa uma adaga com esse mesmo poder e provavelmente feita do mesmo material. A palavra «*end*» tem aqui um significado bastante literal nos dois neologismos: final; levar a / dar um fim, terminar. «*Blade*» é uma arma de lâmina longa e com punho, e «*infinity*» é, claro, infinito, eterno, sem fim.

Para «*enderblades*», estudou-se possibilidades que não seriam neologismos morfológicos na língua de chegada, como «lâminas do fim», «lâminas finais» ou «lâminas finalizadoras», numa tradução mais literal. Procurou-se, porém, tanto para «*enderblades*» quanto para «*infinity-ender*», recorrer à inovação lexical através da composição morfológica (Correia e Lemos, 2005: 37, 38), juntando duas palavras. Uma vez que

ambos os neologismos incluem o composto «*ender*», a busca por traduções que condissessem excluiu opções para «*enderblades*» como «lâminas-definitivas» ou «lâminas-decisivas» e outras para «*infinity-ender*» como «trava-infinito», «corta-infinito» ou «para-infinito» — escolhas difíceis de combinar com o seu neologismo par.

Para traduções conjuntas, as alternativas consideradas foram «lâminas-cessantes» e «cessa-infinito»; «lâminas-terminadoras» e «termina-infinito»; e o par eleito «lâminas-finais» e «finda-infinito» que, embora não mantenha exatamente o mesmo composto (como «*ender*»), mantém os termos similares ao usar a mesma base («fim») e transmite o conteúdo eficazmente. São as «lâminas-finais» porque não há posterior ressurreição; e é a «finda-infinito» porque acaba com a vida virtualmente sem fim que vem com o poder de ressurreição das fénixes. Foi também importante manter a palavra «infinito» no termo e não a mudar para algo como «finda-infinitude» porque esta adaga, perto do final da obra, é usada para tentar matar Emil, o chamado «filho do infinito», pelo que pode haver aqui este prenúncio escondido: evita-se a destruição de redes de significação profunda (Berman, [1985] 2000: 292). O procedimento de tradução para este par de neologismos pode ser descrito como «criação de um novo neologismo» (Bednarska, 2015: 23) em alternativa a uma tradução por calque (Newmark, 1988: 150), já que «finda» e «final» não são exatamente traduções literais de «*ender*» (finalizadora).

TP: «[...] a row of enderblades with bone hilts»; «[...] [a] phoenix who had already been cut by a hunter's infinity-ender» (Silvera, 2019: 30, 32)

TC: «[...] uma fila de lâminas-finais com punhos de osso»; «[...] [uma] fénix [...] que já tinha sido cortada pela finda-infinito de um caçador»

As fénixes foram também um desafio na tradução, já que o autor inventa diferentes raças com diferentes aspetos e poderes, e dá-lhes nomes. Algumas dessas raças surgem sem qualquer descrição, tornando a tradução mais complexa. A *halo phoenix*, por exemplo, é mencionada sem qualquer explicação da espécie. Não é claro se esta fénix tem alguma ligação com os *Halo Knights*, outro termo cunhado pelo autor e que nomeia um grupo de seres humanos que, sem poderes mágicos, dedicam a sua vida a proteger as fénixes. Como forma de jogar pelo seguro, porém, quis-se usar a mesma palavra para o composto «*halo*» nas traduções dos dois termos, ainda que possam não estar ligados.

«*Halo*» significa auréola; círculo de luz à volta do sol; símbolo de santidade. Os *Halo Knights* aparecem, então, com esta conotação de protetores honrosos, quase santos, pelo serviço que prestam. Quanto à fénix com o mesmo nome, pode ser que algo na sua aparência lembre uma auréola, talvez tenha penas claras e luminosas ou um fogo que brilhe de forma especial — não há como saber. De qualquer forma, optou-se pela tradução literal «Cavaleiros Halo» e «fénix halo», uma vez que «halo», em português, não deixa de fora nenhum dos significados presentes no texto de partida — nem o de luz, nem o de auréola e santidade. A tradução, assim, não se compromete com nenhum dos possíveis significados e funciona também nas ocasiões em que *Halo Knights* e *halo phoenixes* são chamados de apenas *Halos* / *halos*.

TP: «Gravesend is being guarded by Halo Knights in a secure location»; «Probably got her power from a halo phoenix» (Silvera, 2019: 34, 14)

TC: «A Gravesend está a ser guardada por Cavaleiros Halo num local seguro»; «Provavelmente obteve o seu poder de uma fénix halo».

A fénix *ash-tempest* é outra que surge sem qualquer descrição, mas o seu nome parece par de outra raça — *blaze tempest*, essa sim com descrição — pelo que se optou por traduzir as duas de forma semelhante também. A fénix *blaze tempest* causa tempestades fortes com as suas asas gigantes. «*Blaze*» consiste numa explosão de chamas; um fogo que arde forte e intensamente; fogo brilhante; surto repentino. «*To blaze*» significa proceder extremamente rápido e «*set ablaze*» é incendiar. «*Tempest*» é geralmente uma tempestade com vento violento; tumulto ou perturbação violenta. *Blaze tempest* é, portanto, uma fénix que causa uma tempestade violenta, rápida e repentina como uma explosão ou um alastrar rápido de chamas. Para «*tempest*», considerou-se «tempestade», mas rapidamente se preferiu «tormenta», que tem um tom mais grandioso e agressivo. Para «*blaze*» pensou-se em «flamejante», que se rejeitou por se aproximar demasiado da tradução eleita para a magia *gleam* (flama). Escolheu-se «ardente», que transmite da mesma forma violência e repentinidade. A tradução de «*blaze tempest*» ficou, então, «tormenta ardente». Quanto à fénix *ash-tempest*, uma provável variação da mesma raça, a tradução escolhida foi «tormenta de cinzas» — talvez a fénix tenha cor cinza, talvez deixe tudo em cinzas ou talvez crie tempestades de cinzas. Não se considerou importante traduzir «*tempest*» para «tempestade» e lembrar «tempestade de areia»

porque, em inglês, «*sand storm*» não tem similaridade morfológica ou fonética com «*ash-tempest*». As traduções «tormenta ardente» e «tormenta de cinzas» podem ser tidas como novos neologismos, ainda que, claro, criados com base nos do texto de partida: «tormenta» não é a tradução literal direta de «*tempest*» (tempestade), e ainda que «cinzas» sejam «*ashes*», o neologismo do texto de partida é morfológico, uma única palavra «*ash-tempest*» — estrutura formal que a tradução não segue, motivo pelo qual não foi entendida como uma combinação de novo neologismo (Bednarska, 2015: 23) com tradução literal (Newmark, 1988: 150), mas antes um novo neologismo inteiramente.

TP: «Her latest is a video of a blaze tempest phoenix»; «I tidy up the ash-tempest plush dolls» (Silvera, 2019: 11, 33)

TC: «O seu vídeo mais recente é de uma fénix tormenta ardente»; «Arrumo os peluches das tormentas de cinzas»

A tradução para a fénix *breath spawn* foi igualmente complexa. Existe, neste caso, uma descrição, mas que pode ser ambígua: esta fénix mergulha em batalhas como um míssil e explode contra os seus inimigos, ressuscitando das cinzas momentos mais tarde. «*Breath*» é sopro, respiração, fôlego, hálito, expelir. «*To spawn*» pode ser fazer aparecer ou ocorrer; fazer algo novo crescer ou começar; desovar. A *breath spawn* pode ser assim chamada por se tratar de uma fénix que desaparece, mas ressurge rapidamente, como que «num sopro» — expressões em inglês como «*in one breath*» ou «*in the same breath*» indicam rapidez e simultaneidade. O nome pode também significar que a fénix surge do nada, do ar, surge «de um sopro». Numa outra interpretação, ainda que menos provável, pode ser *breath spawn* na medida em que causa um sopro com o seu impacto, por causar uma explosão, como se expelisse fogo sem abrir a boca — em inglês, «cuspir fogo» é «*to breathe fire*». Decidiu-se que, embora o significado possa ser ambíguo, o mais provável é que «*spawn*» se refira à própria fénix, que volta a aparecer logo depois de explodir.

Opções consideradas incluíram «cria de sopro», um tanto inusual; simplesmente «fénix soprada», que soa algo incompleto; e «soprada à vida», também pouco natural e, ademais, quis-se evitar o uso do participio passado por se o considerar pouco imponente e, naturalmente, passivo — descartando-se opções como «gerada do sopro». Pensou-se em «sopro germinante», «sopro criador» e «sopro gerador», mas determinou-se que o

foco do sintagma devia incidir na fénix, que é gerada pelo sopro ou gera o sopro, não é um sopro gerador. Chegou-se às alternativas «rebento de sopro» e «rebento-sopro», que transmitem tanto a ideia de surgir / nascer quanto de explosão. Escolheu-se a primeira opção, por passar mais imediatamente o sentido pretendido: é um «rebento de sopro» porque a principal característica desta fénix é vir de um sopro (é um rebento) e porque, antes disso, rebenta, causa explosões no seu mergulho. Não se julgou «sopro» uma tradução literal de «*breath*» (respiração), pelo que a tradução eleita se trata de um novo neologismo (Bednarska, 2015: 23).

TP: «[...] [the] breath spawns [...] dive into battle like missiles» (Silvera, 2019: 31)

TC: «[...] as rebentos de sopro [...] mergulham em batalhas como mísseis»

Teve de se recorrer a uma expansão (Berman, [1985] 2000: 290) na tradução do neologismo «*enforcers*» para que este mantivesse a sua semelhança com o nome do grupo de autoridade militar «*the force*». Jogou-se com alternativas como «a ordem» e «os ordenadores» ou «o controlo» e «os controladores», mas estas opções não transmitiam com sucesso a ideia de grupo militar. A solução para isto foi usar uma tradução literal para «*the force*» («a força») e um termo descritivo (Newmark, 1988: 150) para «*enforcers*», que ficou «agentes da força». Por se tratar de um termo menos compacto, e para que se evitasse o máximo de expansão possível, nem todas as vezes em que «*enforcers*» surgem no texto de partida o neologismo é traduzido para o nome completo no texto de chegada, pois a repetição sistemática de «agentes da força» é bastante mais perceptível e, logo, menos bem-recebida. É, então, por vezes traduzido para apenas «agentes», para assegurar a fluidez da leitura:

TP: «The enforcer hovers over Orton. Just as he reaches for the gauntlet on his belt, Orton's eyes open, flooded by shadow, and he swings up with a fist of phoenix fire and clocks the enforcer in the jaw. The enforcer shoots into the air and crashes back down. A pair of enforcers charge our way, blasting bolts of lightning at Orton from their wands» (Silvera, 2019: 48)

TC: «O agente da força inclina-se para o Orton. Assim que vai pegar na manopla no seu cinto, os olhos do Orton abrem, inundados por sombra, e ele

ça um punho de fogo de fénix que acerta o agente no queixo. O agente é disparado para o ar e cai. Um par de agentes da força vem na nossa direção, lançando relâmpagos para o Orton a partir das suas varinhas»

Para vários nomes próprios de lugares, instituições ou eventos históricos fictícios, utilizou-se uma combinação de tradução literal com transferência (Newmark, 1988: 150): «*Whisper Fields*» ficou «Campos Whisper»; «*Undying Battle of Fountain Stone*» ficou «Batalha Imortal de Fountain Stone»; e «*Nightlocke Conservatory*» ficou «Conservatório Nightlocke». A decisão de não adaptar estes nomes próprios prendeu-se ao facto de não terem relevância narrativa e de que se trataria, portanto, de uma domesticação (Venuti, 1995: 6) desnecessária. Manter os termos em inglês, além de não resultar em grande estranhamento, funciona como um lembrete de que a história se passa em Nova Iorque através da manutenção da língua inglesa nestas ocasiões. Aprofundar-se-á mais esta questão no capítulo 4. *Domesticação e estranhamento em O Filho do Infinito*. Os Campos Whisper são assim chamados em honra do celestial Gunnar Whisper, uma figura importante na Batalha Imortal de Fountain Stone, na qual gangues de necromantes acordavam fantasmas. Não existe em português um apelido equivalente a Whisper: traduzi-lo (Hermans, 2015: 13) de forma literal para algo como «Sussurro» ou «Murmúrio» causaria mais estranhamento do que usar o estrangeirismo. Quanto ao lugar fictício onde se deu a batalha histórica, ainda que «*Stone*» possa ser uma alusão a lápides de cemitério, não se considerou que essa possibilidade justificasse uma domesticação. Usou-se «Batalha Imortal» e não «Batalha Eterna» de forma a manter a relação clara com a morte presente no texto de partida («*Undying*»). A motivação por trás da escolha de «*Nightlocke*» para o nome do conservatório também não é clara. Poderá, talvez, criar uma atmosfera mais sombria e ter um significado escondido pela ligação entre «*Night*» (noite) e a tragédia conhecida como o *Blackout* (traduzido para «Apagão») — quando o Conservatório Nightlocke ruiu e centenas de inocentes morreram. De qualquer forma, a palavra «*night*» é bastante universalmente reconhecida e não se considerou que houvesse motivo para tentar encontrar ou criar um nome semelhante em português.

TP: «We get deeper into Whisper Fields, named so in honor of Gunnar Whisper»; «[...] a celestial who took charge in the Undying Battle of Fountain Stone»; «[...] [he] was on a class trip in the Nightlocke Conservatory» (Silvera, 2019: 27, 25)

TC: «Avançamos mais nos Campos Whisper, assim chamados em honra de Gunnar Whisper»; «[...] um celestial que [...] assumiu o comando na Batalha Imortal de Fountain Stone»; «[...] [ele] estava numa visita de estudo no Conservatório Nightlocke»

Outro estrangeirismo usado, este noutro contexto, foi o neologismo «*Brightsiders*» — nome dado aos fãs / seguidores de Brighton. «*Bright*», além de diminutivo do nome da personagem, significa também aquilo que brilha, dá luz ou reflete; vívido. «*To side*» é apoiar alguém ou um lado; um de dois ou mais grupos ou equipas opositoras. «*Bright side*» significa «lado positivo». Temos aqui, portanto, um trocadilho: *Brightsiders* são aqueles que estão do lado do Brighton, mas também aqueles que veem o lado positivo. É popular um grupo de fãs de uma celebridade ter o seu próprio nome: *Swifties* (Taylor Swift), *BeyHive* (Beyoncé), *Harries* (Harry Styles), *Arianators* (Ariana Grande), etc. A terminação -ers é bastante comum: *Smilers* (Miley Cyrus), *Daydreamers* (Adele), *Coldplayers* (Coldplay), *Anitters* (Anitta). Estes nomes são sempre em inglês, nunca traduzidos. Adicionalmente, não há como traduzir «*Brightsiders*» e manter o trocadilho. A transferência sem adaptação (Newmark, 1988: 150) funciona porque seria plausível um influenciador de qualquer parte do mundo escolher um nome em inglês para o seu grupo de fãs — é, aliás, típico dos jovens portugueses, especialmente aqueles mais ligados ao mundo digital, falarem inglês. Também por isso, o público-alvo da obra — jovens — estará decerto familiarizado com este tipo de nomes para grupos de fãs e, mesmo que alguns leitores não o estejam, seriam ainda capazes de entender o termo, nem que apenas pelo contexto. Ademais, o estrangeirismo combina com e contribui para firmar a voz da personagem que, sonhando ter fama mundial, se falasse português usaria com certeza um nome internacional para chamar aos seus seguidores.

TP: «I expected to find dozens of Brightsiders waiting for me» (Silvera, 2019: 27)

TC: «Esperava encontrar dezenas de Brightsiders à minha espera».

Quanto aos antropónimos, optou-se por não adaptar o nome de nenhuma personagem, recorrendo-se à cópia (Hermans, 2015: 13) para todos, ainda que haja a possibilidade de alguns deles serem motivados. O nome Brighton é o mais provável de incluir carga semântica, pois «*bright*» pode aludir aos poderes mágicos (*gleam*, flama,

brilho) e à popularidade (holofotes, ser uma estrela) que a personagem tanto deseja. Não se considerou viável, porém, usar um nome da língua portuguesa com a mesma função (Coillie, 2014: 127) — como Lucas, que significa «luminoso»⁶ — e também funcionasse com o trocadilho «*Brightsiders*». Emil, do latim «*Aemilius*», significa imitar ou rivalizar⁷, conotações que poderão ter significado quando se pensa que a personagem acaba por descobrir ser uma reencarnação do fundador dos Navegadores de Feitiços, que por sua vez era uma reencarnação do primeiro espectro de sempre (daí, talvez, o «imitar»); e acaba também por se tornar uma figura central na guerra entre celestiais e espectros («rivalizar»). Não são, contudo, significados que leitores da língua de partida saberão identificar sem uma pesquisa. Por esse motivo, leitores da língua de chegada estão em situação de igualdade. Da mesma forma, Gunnar — primeiro nome do celestial que liderou uma batalha histórica — tem origem nórdica e significa lutador, soldado, guerreiro e corajoso⁸ — possíveis intenções autorais também inacessíveis de se perceber no momento da leitura. O nome Prudencia significa cuidado e discrição⁹, podendo ser uma referência ao facto de que a personagem é secretamente uma celestial e usa os seus poderes escondida. Neste caso, o nome é extremamente semelhante à palavra portuguesa «prudência» e não requereria qualquer adaptação.

Um nome não de uma personagem, mas de uma fénix — o nome com que foi batizada, não a sua raça — Gravesend, foi o que mais se ponderou adaptar. É o nome de uma cidade inglesa cuja origem não é completamente conhecida e, na obra, é provável que o nome tenha sido escolhido pela sua potencial ligação com a morte e ressurreição («*graves end*», «o fim das sepulturas»), já que as fénixes têm o poder de renascer. Para este nome, havia vários caminhos de adaptações possíveis. Pensou-se, primeiro, em domesticar o nome para uma alternativa portuguesa que passasse as mesmas conotações (Coillie, 2014: 127), como Anastácia ou Renata, que significam ressurreição e renascimento respetivamente¹⁰. Achou-se, porém, estranhamento desnecessário utilizar um antropónimo para uma fénix. Procurou-se, então, outros nomes que pudessem funcionar como referência à morte, como «Morteira» ou «Mortágua», ou recriar um nome

⁶ Dicionário de Nomes Próprios (Neves, 2002)

⁷ Etymonline – Online Etymology Dictionary: <https://www.etymonline.com>

⁸ Behind the Name – The Etymology and History of First Names: <https://www.behindthename.com>

⁹ Behind the Name – The Etymology and History of First Names: <https://www.behindthename.com>

¹⁰ Dicionário de Nomes Próprios (Neves, 2002)

com efeitos semelhantes no texto de chegada (Fernandes, 2006: 52, 53), como «Fincampa», uma tradução por calque (Newmark, 1988: 150): «*graves end*» → «fim campa». Achou-se, no final, que a domesticação não combinaria com o resto da obra, que se passa em Nova Iorque e não num mundo completamente imaginário. Uma vez que todas as personagens mantêm os seus nomes do texto de partida, ter apenas um nome em português para uma fénix seria realçá-lo sem depois haver retorno ou propósito que o justificasse. Não se considerou suficientemente importante transmitir as possíveis conotações de Gravesend e, por isso, procedeu-se à transferência sem adaptação.

Os únicos nomes traduzidos foram os com significado explícito (Hermans, 2015: 13): alcunhas humorísticas que Brighton dá a um grupo de rapazes conforme as suas características físicas mais definidoras, por não saber os seus nomes. *Freckles*, *Gym-Rat* e *Man-Bun* foram traduzidos literalmente para Sardas, Rato de Ginásio e Carrapicho. Há, noutro momento, um homem a que Brighton se refere como *Suit* (fato), apelido que foi traduzido para Engravatado, uma alternativa que passa melhor a imagem pretendida. Aqui, apenas faria sentido traduzir os nomes, já que não são antropónimos, mas sim nomes comuns e adjetivos a funcionar como nomes próprios.

TP: «Freckles opens his mouth and squints his eyes, but no fire appears»; «I wonder if Gym-Rat is maybe burning from the inside out»; «As they walk away, Man-Bun shouts after them to tell their friends»; «[...] this Suit fell onto the subway tracks» (Silvera, 2019: 40, 41, 19)

TC: «O Sardas abre a boca e vinca os olhos, mas nem sinal de fogo»; «Pergunto-me se o Rato de Ginásio estará a queimar de dentro para fora»; «Enquanto se afastam, o Carrapicho grita-lhes que contem aos amigos»; «[...] um Engravatado caiu na linha do metro»

No geral, a não-tradução dos nomes das personagens contribui para a construção de um mundo no qual os elementos fantásticos são tão importantes quanto os elementos familiares da cidade de Nova Iorque — ambos fazem parte da identidade da obra e, por esse motivo, os estrangeirismos são forma de a preservar.

2. Variação linguística em *Infinity Son*

A trama de *Infinity Son* é predominantemente narrada na primeira pessoa pelos irmãos Emil e Brighton, dois jovens americanos com raízes porto-riquenhas. A voz dos dois protagonistas é bastante expressiva, repleta de coloquialismos e linguagem juvenil americana — uma característica que não se restringe aos diálogos.

O uso pontual de vocábulos em espanhol remete para as suas origens latinas, como «*Abuelita*» e «*tortillas*», termos que foram transferidos do texto de partida sem qualquer alteração para que se mantivesse a referência cultural e o tom estrangeiro. No texto de chegada, estes termos foram empregues sem o uso do itálico, uma vez que é também como surgem no texto de partida e, assim, evita-se a sua exotização (Berman, [1985] 2000: 294).

A coexistência de variações da língua inglesa no texto de partida revelou-se mais complexa de reproduzir no texto de chegada: no capítulo cinco, «Um Ciclo de Fénixes», a personagem Charlie é introduzida — um rapaz inglês que, além do sotaque distinto, usa coloquialismos britânicos. Optou-se por se manter a origem inglesa da personagem e não a domesticar recorrendo, por exemplo, a uma origem brasileira — solução que facilitaria a representação de duas variações da mesma língua, o português, no texto de chegada. Tomou-se a decisão de não fazer uma adaptação e, quando Charlie é apresentado, o texto em português descreve um «sotaque inglês», tal como o texto de partida — tornando evidente que o texto de chegada é uma tradução:

TP: «“Excuse me,” someone says in an English accent, which is no doubt my favorite accent» (Silvera, 2019: 30)

TC: «— Com licença — diz alguém com um sotaque inglês, que é sem dúvida o meu sotaque favorito»

Uma das marcas textuais dessa variação do inglês é a expressão britânica «*you lot*», que foi omitida e traduzida para o mais neutro «você(s)»: um apagamento da sobreposição de línguas (Berman, [1985] 2000: 295, 296). Por outro lado, há também o uso da interrogativa de bordão «*yeah?*» no final de algumas frases para pedir confirmação, outra forma de expressão associada ao Reino Unido. Como tentativa de evitar a mesma

tendência deformadora — ainda que, neste caso, seja em parte inevitável — quis-se preservar a forma de se expressar diferente da personagem e, com isso, preservar alguma da sua identidade estrangeira. Adaptou-se «*yeah?*» para «*ya?*», que causa menos estranhamento em português, mas não deixa de ser uma peculiaridade na fala. Considerou-se que usar o estrangeirismo «*yeah?*» no texto de chegada não seria uma forma eficiente de conferir a Charlie uma voz britânica: todas as personagens da obra falam inglês e seria insensato esperar que o público-alvo — jovens portugueses — reconhecesse na escolha uma reprodução de um coloquialismo britânico. O resultado mais expectável seria perder-se tanto a riqueza da variação linguística quanto a fluidez do texto, que seria interrompida pelo estranhamento.

TP: «“You work here, yeah?”» (Silvera, 2019: 30)

TC: «— Trabalhas aqui, ya?»

Apesar de todos os idiomatismos serem linguagem informal que foge à norma padrão, tentou-se distingui-los consoante a sua função principal no texto: (1) os que pretendem exibir a voz jovem e informal das personagens; e (2) os que pretendem transmitir uma mensagem por meio de uma expressão não necessariamente única aos jovens — embora haja sobreposição e alguns casos possam ser ambos.

2.1. Linguagem jovem e informal

2.1.1. Casos recorrentes

Uma das estratégias de tradução que mais contribuiu para conservar e nalguns casos compensar a linguagem jovem característica do texto de partida foi o uso de estrangeirismos. Além de eventuais termos em inglês no discurso das personagens — na sua maioria, termos que, se traduzidos, causariam mais estranhamento do que o estrangeirismo ou requereriam uma paráfrase — há imensa terminologia de internet que se presta naturalmente a essa solução. Brighton sonha com fama e pretende ser um influenciador digital, pelo que os seus capítulos são particularmente carregados de termos relativos a esse mundo. Veja-se como exemplo os parágrafos seguintes:

TP: «I play the video over and over. Right as the enforcers cast their spellwork for the millionth time, Emil shoots up from bed and tells me to turn it off already, but I just throw on headphones and crank up the volume. I really should get some sleep so I have energy for all the fans I'm meeting tomorrow, but I can't help staying up and refreshing the video every minute to track views and read comments. [...]

I wonder which stations and websites have circulated the video, so I hop on Twitter, where I get all my news. BuzzFeed tweeted out an article titled “Vlogger Films Explosive Battle with Spell Walkers.” [...]

I open the article, and there are GIFs galore, but they're capturing angles that my video doesn't. I scroll back to the top of the article. They've linked to another YouTuber's account, MinaTriesThis» (Silvera, 2019: 19-21)

TC: «Dou play no vídeo uma e outra vez. Mesmo quando os agentes da força lançam os seus feitiços pela milionésima vez, o Emil empina-se da cama e diz-me para o desligar de uma vez, mas eu só meto os headphones e aumento o volume. Devia mesmo dormir um pouco para ter energia para todos os fãs que vou encontrar amanhã, mas não consigo evitar ficar acordado e fazer refresh no vídeo a cada minuto para acompanhar views e ler comentários. [...]

Pergunto-me que canais e sites fizeram circular o vídeo, por isso dou um salto ao Twitter, onde vejo todas as notícias. O BuzzFeed tweetou um artigo com o título “Vlogger Filma Batalha Explosiva com Navegadores de Feitiços” [...]

Abro o artigo, e há montes de GIFs, mas eles estão a captar ângulos que o meu vídeo não capta. Dou scroll de volta para o topo do artigo. Eles têm um link para a conta de outra YouTuber, MinaProvaTudo»

Note-se que a maioria dos estrangeirismos usados têm tradução: «*to play*» é «reproduzir»; *headphones* são auscultadores; «*to refresh*» é «atualizar a página»; *websites* são sítios da internet; um *link* é uma ligação, etc. O uso dos termos em português, porém, resultaria numa linguagem não só extremamente neutra, mas também bastante pouco natural para um jovem: «reproduzo o vídeo» causa estranhamento; «dou play no vídeo»,

não. Manteve-se o verbo «*to tweet*» em vez de uma tradução como «publicar», pois «*tweetar*» é o termo usado oficialmente pelo Twitter Portugal e, claro, pelos jovens portugueses. Decidiu-se não usar o estrangeirismo «*stats*», traduzindo-o para «estatísticas», por se considerar que é menos comumente usado em português — talvez nem todos os leitores o fossem entender de imediato.

Diferentemente de «reproduzir» ou «auscultadores», casos em que o estrangeirismo é preferível, a palavra «visualizações» é tão comum entre os jovens portugueses quanto «*views*», pelo que ambas as opções seriam naturais. Escolheu-se o estrangeirismo como forma de marcar a voz da personagem e contrastá-la com a do irmão que, desinteressado do mundo dos influenciadores digitais, diz «visualizações». Trata-se de uma distinção inexistente no texto de partida, mas que se torna debate inevitável na tradução. Foi encarada como uma oportunidade para enfatizar as personalidades contrastantes dos dois irmãos. Temos, então, diálogos como o seguinte, com traduções intencionalmente divergentes para a mesma palavra no texto de partida:

TP: «“Tell me about it. My video hasn’t even reached a hundred thousand views yet.”

“That’s a new record for you,” Emil says. “Wasn’t that long ago when you were celebrating one thousand views”» (Silvera, 2019: 26)

TC: «— A quem o dizes. O meu vídeo ainda nem sequer chegou às cem mil views.

— Isso é um novo recorde para ti — diz o Emil. — Não foi assim há tanto tempo que estavas a celebrar mil visualizações»

Foram também aplicados estrangeirismos não necessariamente ligados à internet ou à tecnologia para retratar a linguagem adolescente de forma mais natural. Por exemplo, quando Brighton diz, no texto de partida, «*We got to meet the ultimate power couple!*» (Silvera, 2019: 17), a tradução foi «Ficámos a conhecer o power couple supremo!». «*Power couple*» refere-se a um casal em que os dois membros têm fama e sucesso, sendo também, no contexto da obra, um trocadilho: o casal a que se refere tem literalmente poderes. É um termo ligado à cultura de celebridades e ídolos, e não se usou uma tradução literal como «casal poderoso» ou «casal de poder» pois estas alternativas causariam estranhamento. O estrangeirismo seria plausivelmente usado por um jovem português,

sobretudo um aspirante a influenciador digital como Brighton. Trata-se de mais um caso em que o uso do inglês contribui para construir a voz da personagem. Optou-se, também por isso, por geralmente usar menos estrangeirismos na voz de Emil: diz «bicicleta», por exemplo, embora se tenha cogitado usar «*bike*». Seguem-se dois exemplos adicionais da incorporação natural de estrangeirismos:

TP: «I'm not in the mood to watch other people show off their powers» (Silvera, 2019: 28)

TC: «Não estou no mood para ver outras pessoas a exibirem os seus poderes»

TP: «[...] apart from his firm tone, I get sidekick vibes from him» (Silvera, 2019: 42)

TC: «[...] tirando o seu tom firme, tem vibes de ajudante»

Este discurso soa mais autêntico e individual, logo, foi considerado mais acertado em alternativa a traduzir «*not in the mood*» para «não apetecer» e «*to get vibes*» para «dar a impressão» — linguagem mais neutra. Outros estrangeirismos usados na tradução incluem: «*timing*»; «*fitness*»; «*six-pack*»; «*gap year*»; «*buzz cut*»; «*talk show*»; «*indie*»; «*merchandising*»; «*upload*»; «*quizzes*»; etc. Nenhum dos estrangeirismos da língua inglesa incluídos foi exotizado com itálicos no texto de chegada (Berman, [1985] 2000: 294). Na obra, não se considerou que esse uso do itálico coubesse na narrativa que é contada na primeira pessoa do singular por personagens que são anglófonas, além de que o autor emprega itálicos para outro efeito, o de destacar certas palavras, como na frase «*I am grown*» (Silvera, 2019: 22) — efeito que seria sabotado pelo uso excessivo de termos em itálico que deixariam de se confundir com o restante do texto e chamariam atenção para si. Expressões como «*yup*», «*nope*» e «*nah*» foram transferidas sem alteração, por também fazerem parte do vocabulário jovem português. Usou-se também palavras derivadas do inglês como «flertar» em vez de «namoriscar» ou «suéter» em vez de «camisola»

«*Ma*» e «*Dad*» tiveram de ser neutralizados para «Mãe» e «Pai», por não haver uma equivalência adequada em português: «mamã» e «papá» é linguagem demasiado infantil, e «cota» é demasiado calão. Compreendeu-se alguns termos neutros no texto de

partida como uma oportunidade de compensação (Baker, 2018: 87) de linguagem jovem no texto de chegada: «*kid*», «*like*», «*thing*» e «*let's*», por exemplo, foram ocasionalmente traduzidos respetivamente para «puto», «tipo», «cena» e «bora» no lugar dos seus sinónimos mais neutros «miúdo», «como», «coisa» e «vamos».

Por fim, vários casos recorrentes de vocabulário tipicamente utilizado pelos jovens têm equivalências na língua portuguesa: «*man*», «*dude*», «*bro*» e «*yo*» foram palavras traduzidas consoante a alternativa mais natural na frase em português para «meu», «mano», «pá», «tipo» ou «gajo» — sem uma tradução fixa. A expressão «*to suck*» surge diversas vezes e foi traduzida ora para «ser uma treta» ora para «não prestar», dependendo do contexto. «*Tons of*» foi geralmente traduzido para «montes de»; «*to freak out*» para «passar-se» ou «panicar»; e «*punk*» e «*thug*» para «canalha», «sacana» ou «falhado», conforme a sua aplicação no texto de partida.

2.1.2. Casos específicos

A seguir, os casos de linguagem jovem e informal serão divididos consoante o procedimento de tradução adotado. Antes, porém, destaca-se algumas frases que incluem dois ou mais exemplos que foram traduzidos segundo métodos diferentes.

TP: «He was good-looking and better company and surprised the hell out of me when he dematerialized the door of my busted locker so I could get my calculator for my algebra midterm» (Silvera, 2019: 11)

TC: «Ele tinha boa-pinta e ainda melhor personalidade e surpreendeu-me à brava quando desmaterializou a porta do meu cacifo estragado para que eu pudesse tirar a calculadora para o meu exame intermédio de álgebra»

Em primeiro lugar, é importante ressaltar que a frase anterior apresenta um jogo de palavras entre «good-looking» e «better company», o que inevitavelmente influenciou a abordagem de tradução. O jogo de palavras mantém-se com «boa-pinta» e «melhor personalidade» — foi, claro, necessário adaptar-se «*company*» para «personalidade» a fim de reter a forma do texto de partida, mas considerou-se que o sentido permanecia razoavelmente semelhante. Isto posto, «boa-pinta» torna-se uma compensação para a

perda de marcas de expressão jovem noutras partes do texto, já que «*good-looking*» é linguagem neutra. Considerou-se que o idiomatismo «*the hell out of me*» continha um significado equivalente à expressão coloquial «à brava». O adjetivo informal «*busted*» foi neutralizado para «estragado» — o termo «lixado», por exemplo, não encaixa tão bem na frase, pelo que se priorizou a fluidez e naturalidade do discurso. É ainda de se referir que se recorreu a uma expansão (Berman, [1985] 2000: 290) em «exame intermédio» («*midterm*») para se evitar estranhamento. Casos parecidos ainda serão comentados neste capítulo, mas o tema será retomado com mais detalhe no capítulo 4. *Domesticação e estranhamento em O Filho do Infinito*.

TP: «We fist-bump and whistle, our signature move» (Silvera, 2019: 10)

TC: «Chocamos os punhos e assobiamos, a nossa cena de marca»

TP: «He was fine until you both went off on him» (Silvera, 2019: 44)

TC: «Ele estava na boa até vocês dois se passarem»

Para «*fist-bump*», não se encontrou nenhuma expressão em português, facto que levou a uma tradução por paráfrase (Baker, 2018: 81): «chocar os punhos», uma expansão (Berman, [1985] 2000: 290). «*Cena*», por outro lado, tem o mesmo efeito de «*move*» na frase. Sendo «*fine*» um termo neutro, a solução «na boa» surge como compensação de linguagem jovem; enquanto «passar-se» funciona como equivalente à expressão verbal «*to go off*».

2.1.2.1. Equivalências

Segue-se uma lista não exaustiva de casos específicos em que se conseguiu transmitir o mesmo estilo jovem e informal do texto de partida no texto de chegada. Os dois primeiros exemplos mostram como o vocábulo «bué» foi usado para intensificadores como «*super*» e «*ultra*» que, embora existam em português, não surgem tão naturalmente quanto «bué» entre os jovens portugueses.

TP: «You're also super underestimating the gray suns» (Silvera, 2019: 32)

TC: «Estás também a subestimar bué as sóis cinzentos»

TP: «[...] [he] was only sharing ultra-bait shirtless pictures» (Silvera, 2019: 37)

TC: «[...] [ele] estava só a partilhar fotos bué isco sem camisa»

TP: «Bet» (Silvera, 2019: 10)

TC: «Feito»

TP: «[...] Brighton can be pretty damn stupid» (Silvera, 2019: 12)

TC: «[...] o Brighton consegue ser estúpido como o caraças»

TP: «Bright, we got to bounce» (Silvera, 2019: 14)

TC: «Bright, temos de nos pôr a andar»

TP: «I'm not about where this conversation is headed» (Silvera, 2019: 17)

TC: «Não curto do rumo que esta conversa está a tomar»

TP: «[...] I wish someone on the train would give more of a damn» (Silvera, 2019: 46)

TC: «[...] Quem me dera que alguém no metro se estivesse a marimbar um bocadinho menos»

A utilização de equivalências dinâmicas (Nida, [1964] 2000: 129) para o discurso jovem visou conservar o estilo do texto de partida e causar o mesmo efeito no leitor da língua de chegada. Ao contrário de idiomatismos como certas expressões populares metafóricas, a maioria dos coloquialismos e calão, se traduzidos literalmente, perdem o sentido. Procurou-se captar a essência dos elementos informais em inglês trazendo-os para a linguagem jovem portuguesa, preservando, além do estilo e efeito, a voz distintiva

das personagens, ainda que domesticada. Outra instância em que se optou pela naturalidade do discurso está no último exemplo, em que se recorreu a uma modulação (Vinay e Darbelnet, [1958 / 1995] 2000: 89): «*more of*» foi traduzido para o oposto «um bocadinho menos». Esta reestrutura deu-se para que se mantivesse a voz jovem e coloquial da personagem, já que de outra forma ter-se-ia de aplicar uma linguagem mais neutra e menos natural para um jovem, como «importar um bocadinho mais»: perder-se-ia o calão «*damn*».

2.1.2.2. Omissões

Nem todos os aspetos da linguagem jovem e informal no texto de partida puderam ser reproduzidos com sucesso no texto de chegada, pelo que alguns foram omitidos por completo (Baker, 2018: 86). A língua inglesa tem uma particularidade dificilmente reproduzível em português: elipses de palavras como o verbo auxiliar no início de perguntas ou o determinante no início de frases. Nesses casos, ainda que se procure construir uma frase concisa e direta no texto de chegada, não se consegue o mesmo efeito e o resultado é inevitavelmente um discurso menos coloquial. Veja-se os exemplos abaixo:

TP: «This another psychic prank?» (Silvera, 2019: 9)

TC: «É outra partida psíquica?»

TP: «Problem is, moments like that are too quick to catch on camera» (Silvera, 2019: 19)

TC: «O problema é que momentos destes são demasiado rápidos para serem filmados»

TP: «Got any more excuses?» (Silvera, 2019: 27)

TC: «Mais alguma desculpa?»

TP: «That all?» (Silvera, 2019: 42)

TC: «É tudo?»

Alguns vocábulos no texto de partida associados a jovens, por não terem equivalências em português, tiveram de ser substituídos por linguagem neutra: «*cringe*» foi traduzido para «vergonha»; «*low-key*» para «discreto»; «*same*» para «somos dois»; «*check out*» para «ver»; etc. Embora alguns destes termos em inglês sejam usados por jovens portugueses — especialmente «*cringe*», «*low-key*» e «*same*» — não se considerou estes estrangeirismos disseminados o suficiente e preferiu-se evitar o risco de datar a tradução (Mattiello, 2009: 69), optando-se, nestes casos, por uma forma mais padrão.

2.1.2.3. Compensações

Os seguintes são casos em que se empregou linguagem jovem e informal no texto de chegada sem esta estar presente no texto de partida. Usou-se bastante a compensação (Baker, 2018: 87) ao longo da tradução, sempre que soasse natural na voz das personagens em português, e fazendo-o com a devida atenção para que não se intensificasse demasiado o uso de coloquialismos e calão e se popularizasse o texto (Berman, [1985] 2000: 291). O propósito foi deixar o discurso natural, fluido e autêntico; e o conteúdo da mensagem transparente.

TP: «No one's expecting Brighton to be full-grown when we turn eighteen at midnight» (Silvera, 2019: 8)

TC: «Ninguém está à espera que o Brighton esteja crescidinho quando fizermos dezoito anos à meia-noite»

TP: «[...] as if the enforcers were going to grab coffee while I handled business» (Silvera, 2019: 36)

TC: «[...] como se os agentes da força fossem ali tomar um cafezinho enquanto eu tratava dos negócios»

Os dois exemplos anteriores mostram como o uso do diminutivo em português serviu para tornar o texto mais informal. Deve também mencionar-se, no segundo caso, a

adição do advérbio «ali» que tem um uso coloquial e oral, não se referindo a nenhum lugar específico. Outra estratégia, ilustrada nas três frases que se seguem, foi o investimento em palavras e expressões enfáticas que tornam o discurso menos neutro e mais representativo dos adolescentes.

TP: «With a voice like that, I want to hear all his questions» (Silvera, 2019: 30)

TC: «Com uma voz destas, quero é ouvir todas as perguntas dele»

TP: «We're going home» (Silvera, 2019: 41)

TC: «Vamos é para casa»

TP: «Celestials are born with the gleam, but taking in power is a truer show of strength» (Silvera, 2019: 45)

TC: «Celestiais nascem com a flama, mas tomar o poder é que é uma demonstração de força»

De entre as restantes formulações informais para frases neutras no texto de partida, destacam-se as seguintes:

TP: «Oh, I don't know, I left it behind somewhere between the specter burning the street down and enforcers shooting at us» (Silvera, 2019: 17)

TC: «Oh, sei lá, deixei-o para trás algures entre o espectro a incinerar a rua e os agentes da força a dispararem contra nós»

TP: «“We're not doing interviews,” James cuts in» (Silvera, 2019: 42)

TC: «— Não há cá entrevistas — intervém o James»

TP: «He's followed us this long—he doesn't care» (Silvera, 2019: 45)

TC: «Ele seguiu-nos até agora, quer lá saber»

Os coloquialismos influenciam o tom emocional do texto, pois quanto mais informal a linguagem, menos factual o discurso (Newmark, 1988: 15), pelo que são parte importante da identidade de uma obra. A conservação de uma linguagem mais jovem, coloquial e oral, assim como a sua compensação noutras instâncias, em quantidade apropriada, contribuiu para que não se desse um enobrecimento ou popularização do texto (Berman, [1985] 2000: 290, 291). A finalidade de cada escolha foi reproduzir no texto de chegada um estilo, registo e voz semelhantes aos do texto de partida e, assim, provocar um efeito semelhante no leitor.

2.2. Expressões idiomáticas

Conforme visto anteriormente, idiomatismos como coloquialismos ou provérbios fazem também parte de um registo informal da língua, e podem ser mais ou menos associados a jovens. De qualquer forma, os casos listados aqui foram tidos como expressões mais gerais, mais fixas, com equivalências mais diretas. Novamente, seguem primeiro exemplos de frases com várias expressões traduzidas de formas distintas.

TP: «You step in his face and you'll find me in yours, even though I can't swing bones for the life of me» (Silvera, 2019: 8)

TC: «Tocam-lhe com um dedo e ponho-vos a mão em cima, ainda que não me possa valer destes braços de esparguete pela minha vida»

Estamos perante outro jogo de palavras nesta frase, com «you step in his face and you'll find me in [your face]» — conseguido no texto de chegada com «tocam-lhe com um dedo e ponho-vos a mão em cima», que preserva o sentido de defesa, ameaça e confronto: o que for feito ao irmão volta para o agressor. As soluções «tocar com um dedo» e «pôr a mão em cima» mantêm o sentido das expressões no texto de partida, apenas alterando a forma (Baker, 2018: 79). Na segunda parte da frase, «*to swing*» significa agredir, e Emil usa «*bones*» (ossos) para se referir ao próprio corpo, o que informa o leitor que a personagem é magra, fraca — aspeto importante da sua

caracterização. A expressão portuguesa «braços de esparguete» cumpre bem essa função aqui: «*even though I can't swing bones*» fica, portanto, «ainda que eu não me possa valer destes braços de esparguete» — transmite o mesmo conteúdo e mantém o uso de expressões idiomáticas, ainda que com léxico diferente (Baker, 2018: 79). A última expressão, «*for the life of me*», pode ser traduzida literalmente para «pela minha vida» sem que seja necessária uma expansão como «nem que a minha vida dependesse disso».

TP: «I was out to my family and friends, and all was good there, but I couldn't pretend there wasn't still a knot in my stomach» (Silvera, 2019: 9)

TC: «Eu já tinha saído do armário para a minha família e amigos, e até aí tudo bem, mas não podia fingir que não continuava com um nó no estômago»

«*To be out*» é uma abreviação da expressão «*out of the closet*», também usada em português («fora do armário»), pelo que foi necessária uma expansão (Berman, [1985] 2000: 290) para que se mantivesse o idiomatismo em vez de se parafrasear para algo como «revelar». Recorreu-se a uma compensação em «*all was good there*», traduzido para a expressão coloquial «até aí tudo bem». Por fim, o idiomatismo «*knot in stomach*» existe em português com a mesma forma: «nó no estômago» (Baker, 2018: 77).

2.2.1. Sentido e forma semelhantes

Segue-se uma lista de alguns exemplos de equivalências formais (Nida, [1964] 2000: 129), em que houve manutenção quer do conteúdo, quer do léxico usado no idiomatismo, o que nem sempre foi possível ao longo do texto:

TP: «[...] I was lucky enough to get my hands on them before manufacturers stopped making them» (Silvera, 2019: 23)

TC: «[...] tive a sorte de lhes deitar as mãos antes de os fabricantes deixarem de os fazer»

TP: «I studied his engagement, and I got to give him credit» (Silvera, 2019: 37)

TC: «Estudei o engajamento dele, e tenho de lhe dar crédito»

TP: «I document people's lives, and his story could've been eye-opening» (Silvera, 2019: 44)

TC: «Eu documento a vida das pessoas, e a história dele podia ter sido um abre-olhos»

TP: «Don't play games with me» (Silvera, 2019: 48)

TC: «Não faças joguinhos comigo»

Traduzir expressões idiomáticas seguindo a mesma forma do texto de partida permite manter a integridade da linguagem usada para expressar uma mensagem, sendo, portanto, a estratégia de tradução mais fiel. Ademais, já que os exemplos anteriores dizem respeito a idiomatismos também existentes na língua portuguesa, não houve necessidade de escolher entre fluidez ou autenticidade: o texto de chegada, aqui, consegue ser próximo ao texto de partida sem causar estranhamento, pelo que não existem, então, quaisquer perdas.

2.2.2. Sentido semelhante e forma diferente

Elenca-se nesta secção alguns casos em que a equivalência encontrada é dinâmica (Nida, [1964] 2000: 129) e, como tal, transmite o mesmo significado, embora com uma expressão diferente:

TP: «Their lives aren't all fun and games» (Silvera, 2019: 8)

TC: «As suas vidas não são nenhum mar de rosas»

TP: «[...] reading minds would've come in handy» (Silvera, 2019: 9)

TC: «[...] ler mentes teria dado jeito»

TP: «The hell you do» (Silvera, 2019: 12)

TC: «O tanas é que tens»

TP: «Maribelle pays him no mind» (Silvera, 2019: 15)

TC: «A Maribelle não faz caso dele»

TP: «[...] the power brawl I've just finished uploading is going to make waves» (Silvera, 2019: 19)

TC: «[...] o upload que acabei de fazer da rixa de poder vai dar que falar»

TP: «[...] I'm damn glad I stood my ground» (Silvera, 2019: 20)

TC: «[...] estou mas é contente por ter batido o pé»

TP: «Yo, it's like everything I found attractive about Charlie has been sucked away» (Silvera, 2019: 32)

TC: «Meu, é como se tudo o que eu achava atraente no Charlie fosse por água abaixo»

TP: «[...] and dude needs to make a decision between growing out his beard or shaving because stubble is not the look» (Silvera, 2019: 32)

TC: «[...] e o tipo tem de se decidir entre deixar crescer a barba ou fazê-la porque este meio-termo não dá com nada»

TP: «[...] maybe tonight the constellation will throw me a bone so I can get some halfway decent content» (Silvera, 2019: 37)

TC: «[...] talvez esta noite a constelação me dê umas migalhas para que eu consiga algum conteúdo minimamente decente»

TP: «No kidding» (Silvera, 2019: 40)

TC: «Não me digas»

TP: «[...] my head bangs against the pole; that's going to swell in no time» (Silvera, 2019: 46)

TC: «[...] a minha cabeça bate contra a barra; isto vai inchar num piscar de olhos»

TP: «His motivating caption isn't doing it for me tonight» (Silvera, 2019: 11)

TC: «Esta noite, não estou a sentir a sua legenda motivadora»

TP: «Don't take that tone with me, Brighton» (Silvera, 2019: 21)

TC: «Vê como falas comigo, Brighton»

Repare-se que, apesar de nos exemplos anteriores os itens lexicais empregues na tradução serem completamente distintos daqueles presentes no texto de partida, o conteúdo da mensagem pouco se altera, assim como o estilo do texto, já que se mantém o uso de uma expressão idiomática. A domesticação inevitável que resulta destas equivalências dinâmicas pretendeu zelar pela compreensão sem obstáculos da mensagem e garantir uma experiência de leitura satisfatória para o público-alvo jovem, uma vez que o sentido deve geralmente preceder à forma (Nida, [1964] 2000: 127). Ainda que algumas traduções por calque (Vinay e Darbelnet, [1958 / 1995] 2000: 85, 86), como «diversão e jogos» («*fun and games*») ou «fazer ondas» («*to make waves*») fossem funcionar com um significado transparente, a linguagem no género jovem adulto, assim como a de um bestseller, convencionalmente procura familiaridade, simplicidade e ser direta (Belbin, 2011: 138), pelo que não há tanto lugar para estranhamentos. Optou-se por, quando possível, uniformizar as escolhas de tradução de expressões idiomáticas para equivalências na língua portuguesa, fossem estas formais ou dinâmicas (Nida, [1964] 2000: 129). Isto também para que se conservasse a contemporaneidade importante na identidade da obra, que vai contrastar com os elementos fantasiosos. Recorreu-se, por isso, às expressões mais imediatamente reconhecidas «mar de rosas» e «dar que falar»: algo que Antoine Berman ([1985] 2000: 295) considera destruição de expressões e idiomatismos.

Importa ainda referir que os últimos dois casos são outros exemplos de modulações (Vinay e Darbelnet, [1958 / 1995] 2000: 89): mudou-se o sujeito da frase de «*his motivating caption*» para o nulo subentendido «eu»; a posição do modificador «*tonight*» («esta noite») foi alterada do final para o início da frase; e o imperativo negativo «*don't take that tone*» foi traduzido para uma forma positiva e com um novo verbo («vê como falas»). Estas alterações deram-se para que, além da naturalidade do discurso, se mantivesse o carácter idiomático das frases. Uma tradução do género de «a sua legenda motivadora não está a funcionar esta noite» não soaria tão natural e excluiria o uso do idiomatismo «*isn't doing it for me*»; assim como uma tradução para «não me fales nesse tom» seria mais neutra.

2.2.3. Paráfrases

Nos exemplos a seguir, não se encontrou uma expressão idiomática equivalente na língua de chegada, pelo que se recorreu à tradução por paráfrase (Baker, 2018: 81), que neutraliza a linguagem, mas permite não perder o conteúdo do texto.

TP: «[...] he needs to step it up» (Silvera, 2019: 8)

TC: «[...] ele tem de se esforçar mais»

TP: «I don't know the specter's name or anything about her life to argue that there's a good bone in her body» (Silvera, 2019: 17)

TC: «Não sei o nome da espectro nem nada sobre a sua vida para argumentar que haja algo de bom nela»

TP: «[...] Emil took his sweet time at work» (Silvera, 2019: 36)

TC: «[...] o Emil levou o tempo que quis no trabalho»

TP: «He turns and does a double take at Emil, then stares in silence» (Silvera, 2019: 41)

TC: «Ele vira-se e olha duas vezes para o Emil, depois observa-o em silêncio»

TP: «Helps people blow off steam» (Silvera, 2019: 41)

TC: «Ajuda as pessoas a descomprimir»

Esta solução tem como desvantagem não permitir que o leitor saiba que o autor do texto de partida — e, conseqüentemente, a personagem — recorreu a uma expressão idiomática para se expressar. Garante, porém, que o sentido da mensagem é transmitido, o que deve, regra geral, ser a prioridade.

2.2.4. Compensações

Por fim, houve ocasiões em que se usou uma expressão idiomática no texto de chegada onde, no texto de partida, não há nenhuma — recorrendo, mais uma vez, à técnica da compensação (Baker, 2018: 87). Tratou-se de uma estratégia aplicada esporadicamente, apenas quando se julgou o idiomatismo mais natural do que a própria linguagem neutra:

TP: « [...] I'm terrified the enforcers will mistake my shaking for an ability I don't have» (Silvera, 2019: 16)

TC: «[...] estou a morrer de medo que [os agentes da força] confundam o meu tremor com uma habilidade que não tenho»

TP: «I work too hard to keep being the runner-up» (Silvera, 2019: 21)

TC: «Dou demasiado o litro para continuar a ser o segundo melhor»

TP: «You hurt my heart, and you're upset over people not watching your video?» (Silvera, 2019: 21)

TC: «Dás-me cabo do coração e estás chateado por as pessoas não verem o teu vídeo?»

A adaptação da linguagem jovem e dos idiomatismos no texto de partida representou um trabalho crucial para a conservação da identidade estilística de *Infinity Son*, trabalho através do qual se procurou manter não só a voz individual das personagens, como também a fluidez e naturalidade do seu discurso.

Procurou-se escapar a algumas das tendências deformadoras denunciadas por Antoine Berman e referidas anteriormente. Evitou-se o «enobrecimento ou popularização do texto» ([1985] 2000: 290-291) optando por uma tradução que tendesse a provocar no leitor um efeito semelhante ao do texto de partida — nem muito mais formal, nem muito mais idiomático ou com exagerada predominância de linguagem jovem. De forma semelhante, visou-se fugir à «destruição de redes vernaculares ou a sua exotização» (Berman, [1985] 2000: 294), mantendo-se os vários registos de língua presentes no texto de partida e evitando-se a inserção de palavras estrangeiras em itálico no texto em português.

3. O uso do género neutro

Sendo as questões de identidade pessoal inerentes ao género jovem adulto, que inclui temas de autodescoberta e pertença, como já abordado, é cada vez mais comum que os autores introduzam nas suas obras personagens com diferentes géneros e orientações sexuais. Adam Silvera tornou sua marca registada produzir literatura *queer* e tomou como missão pessoal representar nas suas obras estas minorias sociais:

I am dead set on writing queer characters for the rest of my life. [...] I'm a queer man and I don't need to contribute to the canon of heterosexual literature. If no other books were published about straight people, we would still be outnumbered for years (citado por Mendez II, 2022)

Infinity Son não é, naturalmente, uma exceção. Este capítulo foca-se no desafio de tradução que resulta do uso de linguagem neutra nalgumas passagens do texto de partida.

As pessoas não-binárias são aquelas cuja identidade de género não se encaixa estritamente na distinção tradicional entre «homem» ou «mulher», pelo que se tem

tentado implementar uma linguagem mais inclusiva, que não invalide essas identidades que têm ganhado cada vez mais reconhecimento — celebridades como Sam Smith e Demi Lovato, por exemplo, revelaram ser não-binárias em 2019 e 2021 respectivamente. O objetivo de não fazer distinção de gênero é conseguido no inglês através da aplicação dos pronomes neutros *they / them*. Em português, porém, tornam-se necessários neopronomes que não expressem gênero, em alternativa aos binários masculinos e femininos (Marques, 2021: 2). Tornam-se necessárias, também, regras para a flexão em gênero neutro, já que praticamente todos os adjetivos em português têm uma forma masculina e uma feminina, ao contrário do que acontece em inglês.

As primeiras tentativas de solução para a língua portuguesa foram o uso do «x» e do «@» na última vogal das palavras como marca de neutralidade (*ele / ela* → *elx / el@*), mas estes métodos são hoje considerados falhos e inapropriados: não permitem uma oralidade ou têm, pelo menos, uma pronúncia difícil; e não são reconhecidos por programas de leitura automática usados por deficientes visuais. Funcionam na escrita, mas são excludentes (Valente, 2020).

O mais consensual hoje é optar-se pela terminação -e como indicador de gênero neutro, tal como -o e -a marcam o masculino e o feminino respectivamente (*aluno / aluna* → *alune*). Quanto aos pronomes, existem várias propostas: «*elu*»; «*éle*»; «*ile*»; «*el*», etc. (Marques, 2021: 2). O sistema «*elu*», particularmente, tem vindo a consolidar-se como o preferido em Portugal: é utilizado em recentes lançamentos como no livro infantil *No Meu Bairro* (Vicente, 2023) e na tradução portuguesa por Célia Correia Loureiro (2023) do romance bestseller *I Wish You All The Best* (Deaver, 2019). Atente-se na nota da editora que antecede a tradução:

Dado que a língua portuguesa ainda não oferece um sistema de pronomes de gênero neutro, e de forma que respeitemos o tom da trama e dignifiquemos as suas personagens, decidimos utilizar o sistema *Elu* nesta obra — um sistema que, ainda que não esteja oficializado na língua portuguesa, acreditamos ser a melhor opção para contar esta história em Portugal, respeitando, assim, o que Mason Deaver escreveu na língua original (Sem autor: Nota da editora, in Deaver, Mason. 2023: 9)

O sistema «elu» foi, portanto, o adotado para a tradução de *Infinity Son*. Ainda que outra alternativa fosse evitar o género por completo, parafraseando todas as frases, não se considerou esta uma forma autêntica de retratar a identidade não-binária presente na obra ou ser fiel ao uso da linguagem neutra no texto de partida. Produções culturais, como é o caso da literatura, devem ter «responsibility when [...] portraying [...] LGBTQ people, as this is the only way to achieve a cohesive society where LGBTQ people are equal» (López, 2017: 29), e já vimos como o autor Adam Silvera acolhe esta agenda. Usar a linguagem neutra no texto em português é importante para a normalização e validação das pessoas reais que a usam. Além disso, evitar o género resultaria nalgumas construções de frase pouco naturais que causariam estranhamento. Os pronomes e contrações do sistema aplicado em *O Filho do Infinito* são, então: elu, elus, delu, delus, nelu, nelus, aquelu e aquelus; o artigo definido é «ê», substituindo o «o» ou «a»; e o indefinido é «ume» ao invés de «um» ou «uma». Há uma série de outras regras de flexão dependendo da terminação das palavras, regras que não se vai listar exaustivamente aqui, indicando-se apenas alguns exemplos: os pronomes possessivos «meu», «teu», «seu» ficam «minhe», «tue» e «sue»; os pronomes demonstrativos «esse» e «este» ficam «essu» e «estu»; quando a palavra termina em -go ou -ga, o neutro fica -gue (amigo / amiga → amigue); quando termina em -r ou -ra, substitui-se por -re, e quando o plural termina em -res ou -ras, o neutro deve ser -ries (professor / professores → professore / professories); etc. (Marques, 2021: 2-6). Ademais, é também aconselhado o uso de hiperónimos para casos específicos, como «pessoa» em alternativa a «homem» ou «mulher», ou «parente» em alternativa a «pai» ou «mãe» (Marques, 2021: 6).

A seguir, exemplifica-se o uso prático deste sistema na tradução de *Infinity Son*. A narrativa apresenta no capítulo seis, «Celestiais em Nova Iorque», a personagem Lore, definida como tendo género *queer*. Apesar de ser mencionada num capítulo anterior, é no capítulo seis que Lore aparece pela primeira vez, e é quando o uso dos pronomes neutros no texto de partida se torna evidente:

TP: «The crowd erupts into cheers as Lore appears onstage. Lore has the life I want, and they rose to internet fame pretty quickly: they initially went viral when they campaigned to become their school's first-ever Korean American genderqueer class president, inspiring others to follow in their footsteps; [...] they even got to sit down with Wesley Young last December on his birthday

and chat with him about fat acceptance as he played with puppies; and now they're getting an interview that makes the rest of us look like amateurs» (Silvera, 2019: 38)

TC: «A multidão irrompe em aplausos quando ê Lore aparece no palco. Ê Lore tem a vida que eu quero, e alcançou fama na internet bastante rápido: inicialmente tornou-se viral quando fez campanha para se tornar ê primeire representante de turma coreane-americane de género queer da sua escola, inspirando outros a seguir os seus passos; [...] elu pôde até sentar-se com o Wesley Young em dezembro passado, no aniversário dele, e conversaram sobre a aceitação de gordos enquanto ele brincava com cachorrinhos; e agora elu está a ter uma entrevista que faz com que o resto de nós pareça amadores»

A utilização da linguagem neutra no texto de chegada é um exemplo de tradução que, mesmo inserida num género periférico, não é conservadora, introduzindo inovações na língua de chegada e contrariando, com isso, a tendência estudada por Even-Zohar ([1978] 2000: 195). Neste caso, não se conseguiria ser fiel ao texto de partida na tradução sem que se contrariasse as normas atuais da gramática portuguesa, procurando-se soluções alternativas que poderão, e certamente irão, nalguns casos, causar estranhamento.

Aplicar esta linguagem, em si, não representou grande dificuldade, por ser quase sempre intuitiva. O principal desafio prendeu-se com facto de ter de se decidir quando usá-la. O propósito do sistema «elu» não é apenas referir-se a pessoas não-binárias: é também substituir o masculino genérico, isto é, usar o género neutro para se referir a grupos de pessoas com géneros diferentes ou a pessoas cujo género se desconhece (Marques, 2021: 1). Usar o género neutro apenas com pessoas não-binárias é usá-lo como um terceiro género, e não como um não-género: quando não se quer especificar o género, o correto passaria a ser o género neutro, não o masculino. Na frase «Brighton is kneeling beside Maribelle and Atlas as they catch their breath» (Silvera, 2019: 15), uma tradução que seguisse o sistema neutro seria «O Brighton está ajoelhado ao lado da Maribelle e do Atlas enquanto elus recuperam o fôlego». Isto porque «*they*», no texto de partida, refere-se a um homem e a uma mulher, não a dois homens, para que se justificasse o pronome masculino «eles». Da mesma forma, implementando-se o género neutro na língua portuguesa, a tradução correta da frase «Everyone applauds» (Silvera, 2019: 39) seria

«Todes aplaudem», e não «Todos aplaudem». Numa língua em que existe o género neutro, o masculino genérico deixa de ter utilidade.

Esta problemática mereceu uma reflexão intensa. Conforme explicado no início deste capítulo, a representatividade *queer* é importante para o autor, e é parte integrante da obra. Foram vários os motivos que levaram à decisão de se manter o uso do masculino genérico na tradução e aplicar o género neutro apenas quando este se refere a Lore: (1) a linguagem neutra é um sistema em evolução, suscetível de reformulação, que ainda não é amplamente utilizado em Portugal, pelo que introduzi-la em toda a obra arriscaria o estranhamento excessivo; (2) há pouco repertório e modelos a seguir em Portugal, o que pode levar a um uso incorreto do sistema — a tradução de *I Wish You All The Best* (Deaver, 2019), por exemplo, pelo menos na sua primeira edição (julho de 2023), não é consistente nas suas decisões¹¹, por vezes recorrendo ao masculino genérico e por vezes ao género neutro; (3) *Infinity Son*, ainda que uma obra de fantasia, é também bastante contemporâneo e a sua premissa é apresentar ao leitor exatamente o mundo que conhecemos, só que com elementos mágicos. Não se trata de um mundo livre de queerfobia — as pessoas ainda têm de sair do armário, incluindo Lore, logo, não é uma questão completamente aceite e normalizada — o que significa que o cenário mais plausível seria as personagens respeitarem a identidade de género de Lore, usando os pronomes corretos, mas não os aplicando nos restantes contextos das suas vidas — esta é a atitude mais verosímil tendo em conta a prematuridade atual do género neutro na língua portuguesa. (4) Ademais, não existe qualquer evidência textual de que as personagens, fora dos contextos que incluem Lore, usariam o género neutro no lugar do masculino genérico: em várias instâncias, aliás, os protagonistas assumem os pronomes de estranhos com base na sua aparência, usando, por exemplo, «*she*» em vez do neutro «*they*» a que podiam recorrer — e uma das motivações para a criação de uma linguagem neutra é que se deixe de assumir os pronomes das pessoas. O autor não parece ter querido aplicar linguagem inclusiva nas restantes partes da obra, e não coube à tradução alterar isso.

Pelas razões listadas, apenas se aplicou a linguagem neutra quando as personagens se referem diretamente a Lore, não se substituindo nunca o universal masculino. Caso houvesse um capítulo do ponto de vista de Lore, aí as escolhas de tradução poderiam ser,

¹¹ Em *Quero Apenas o Melhor para Ti* (2023), a tradução de *I Wish You All The Best* (Deaver, 2019), é protagonista Ben por vezes usa o género neutro para se referir a si e a pessoas que não são não-binárias («Não é como se fosse um encontro, somos só amigues», p. 183) e por vezes usa o masculino genérico («Alguma altura calma da noite, em que estejamos todos a sentirmo-nos bem», p. 15).

e provavelmente seriam, outras. Veja-se, a título de exemplo, as marcas de género no caso seguinte:

TP: «The roars are thunderous as Nicolette Sunstar appears in a yellow pantsuit and hugs Lore. The two sit down and immediately seem like old friends» (Silvera, 2019: 38)

TC: «Os gritos são estrondosos quando a Nicolette Sunstar aparece num fato amarelo e abraça ê Lore. Sentam-se os dois e parecem imediatamente velhos amigos»

Enquanto no texto de partida não existem quaisquer marcas de género nas frases, o texto de chegada é obrigado a ter várias que incluem Lore. Caso se aplicasse o género neutro em vez de o universal masculino, a tradução seria «Os gritos são estrondosos quando a Nicolette Sunstar aparece num fato amarelo e abraça ê Lore. Sentam-se es dues e parecem imediatamente velhes amigues». Considerou-se, porém, que Brighton, uma personagem que nunca usa o género neutro como substituto do masculino genérico, também não o devia fazer apenas porque o contexto inclui uma pessoa não-binária. Trata-se de duas pessoas com dois géneros diferentes, e nenhuma delas um homem, mas, por motivos de coerência, julgou-se que o masculino se mantinha a solução mais adequada.

O masculino genérico tem sido, naturalmente, questionado pela luta feminista: «a linguagem, efetivamente, contribui para a nossa forma de pensar, sobretudo na criação de estereótipos. [...] O masculino genérico faz com que achemos que toda a humanidade é definida pelo homem, enquanto ser masculino» (Silva, citada por Monteiro, 2022). De facto, as línguas estão constantemente a evoluir, como referido anteriormente, porém o masculino genérico é ainda a norma na gramática portuguesa, norma seguida pela maioria dos falantes. Tendo isto em conta, considerou-se não haver outra forma de reproduzir com autenticidade os aspetos contemporâneos de *Infinity Son* na língua portuguesa senão procurando criar um discurso adolescente verosímil, o que passa pelo uso do masculino genérico.

4. Domesticação e estranhamento em *O Filho do Infinito*

Ao longo da tradução de *Infinity Son*, teve-se sempre em mente a dicotomia entre a domesticação e estranhamento (Venuti, 1995: 6, 20), entre a experiência de leitura e a proximidade ao texto de partida. Importou, como já explorado, ter em conta diversos fatores, como o tipo de obra, o seu público-alvo, e o contexto cultural em que a tradução se insere, fatores esses que tendem a receber traduções mais domesticadoras. Procurou-se, porém, um equilíbrio entre os dois extremos — domesticação ou estranhamento completos — pelo que se foi oscilando entre as duas estratégias conforme o que se entendeu mais adequado para a tradução. O compromisso assumido foi o de tomar cada decisão com vista a melhor reproduzir na cultura de chegada a experiência de leitura do texto de partida.

Deve primeiro ressaltar-se que, tratando-se de uma obra de fantasia, a maioria dos elementos culturais referenciados são ficcionais, inventados, fantasiosos. Não se julgou essencial, por isso, mantê-los com aspeto estrangeiro: o seu propósito no texto de partida já é ser estranho, já é fugir à familiaridade. Viu-se anteriormente, com os neologismos, que quase todos foram traduzidos para a língua de chegada, e a maioria deles não são mais do que referências culturais fictícias: fauna (criaturas mágicas); vestuário (coletes à prova de poderes); costumes (festividades mágicas); crenças (fé nas constelações); política (grupos militares, estabelecimentos prisionais); história (eventos que envolvem magia); etc. Estes e outros elementos fantasiosos tiveram de ser adaptados para assegurar a eficácia da construção do mundo e da atmosfera da narrativa, dois aspetos cruciais numa obra do género fantasia. São traduzidos, portanto, para que se mantenha o tipo de estranhamento certo, aquele pretendido pelo autor. É importante que o leitor português estranhe os neologismos, mas os consiga entender, apreciar e considerar cabíveis no mundo fantástico.

Observou-se, por outro lado, que *Infinity Son* não pretende ser uma alta fantasia [«high fantasy»] que transporta o leitor para um mundo completamente imaginário. A história, em vez disso, passa-se em Nova Iorque. As personagens estudam, trabalham, andam de metro, passeiam pelo Central Park, veem vídeos no YouTube, notícias no Twitter e publicam fotografias no Instagram — é uma obra parte contemporânea, parte fantasia. Os protagonistas são jovens, usam coloquialismos e calção americano, têm um sentido de humor semelhante ao de qualquer jovem do mundo real. Esta faceta da obra, a de ser intencionalmente reconhecível e familiar, é tão importante quanto o seu lado fantástico. O efeito de maravilhamento (Mendlesohn, 2008: 14) é, assim, tão central

quanto o de trivialidade. Este contraste é primordial na identidade da obra, pelo que não coube, na tradução, privar o público de chegada da experiência de ler sobre um mundo e personagens reconhecíveis. A própria natureza da obra levou a que se optasse, então, por manter poucos estranhamentos, procurando-se fluidez, naturalidade, familiaridade. Além disso, este tipo de tradução é mais acessível ao público-alvo, jovens leitores emergentes, que preferem uma linguagem mais direta (Belbin, 2011: 138), e é sobretudo importante se entre os objetivos do texto de chegada estiver a conquista de mais público para o género fantasia em Portugal. Como género periférico no sistema literário português, aliás, a tradução de literatura fantástica vai tender a reforçar crenças e tradições locais, adaptando-se à cultura de chegada (Even-Zohar, [1978] 2000: 195), ou seja, domesticando o texto de partida. Viu-se como, nas passagens em que se incluiu o género neutro no texto de chegada, a tradução opta por arriscar algum estranhamento para manter a representatividade social de pessoas não-binárias na obra, por isso inovando e contrariando o conservadorismo que é esperado de um género periférico (Even-Zohar, [1978] 2000: 195). Também por ser projetado para ser um bestseller, há pouco espaço para constrangimentos linguísticos em *O Filho do Infinito*, que demanda acessibilidade e familiaridade (Venuti, 1998: 126). Obteve-se esse efeito, por exemplo, através da sintaxe que sofre por vezes modulações (Vinay e Darbelnet, [1958 / 1995] 2000: 89) e consequentemente racionalização (Berman, [1985] 2000: 288, 289); e nos idiomatismos substituídos por equivalentes, uma estratégia que Berman ([1985] 2000: 295) considera como destruição. Todos estes procedimentos domesticadores foram devidamente exemplificados anteriormente. O propósito não foi criar uma tradução etnocêntrica (Venuti, 1995: 20) — e a seguir listar-se-ão as instâncias em que se evidenciou o carácter estrangeiro do texto — mas antes reproduzir noutra cultura a experiência de leitura prevista pelo autor do texto de partida, experiência que forçosamente requer uma tradução em parte domesticadora, pela tensão entre o maravilhamento e a familiaridade que a obra se propõe transmitir.

Ora, tal também significa que a identidade nova-iorquina e americana no geral é igualmente importante, pois quem vive no mundo contemporâneo, vive num lugar real com uma cultura real. As referências americanas, por conta da globalização, foram relativamente simples de conservar, pois não causam grande estranhamento. Quis-se assegurar que o leitor tivesse presente que a narrativa se situa em Nova Iorque: conservou-se todos os nomes de personagens e lugares em inglês, nomes de lojas, nomes de sites de

notícias e canais de televisão. Ainda que fictícios, não se traduziu nomes de lugares como «Fountain Stone» e preservou-se parte do inglês em «Campos Whisper» (*Whisper Fields*) e «Conservatório Nightlocke» (*Nightlocke Conservatory*). Da mesma forma, não se adaptou o nome de meios de comunicação social como Channel One, *New York Times*, *Time*, *Scope Source* e *Huffington Post*, pois mesmo que o leitor não os conheça, entende o que são pelo contexto sem que seja necessário domesticá-los para canais e sites de notícias portuguesas. Veja-se o exemplo seguinte, no qual se optou por expandir (Berman, [1985] 2000: 290) o texto de chegada para diminuir o estranhamento:

TP: «I fight back against the thought that my fitted jeans and favorite brown boots from Goodwill don't make me look as good as I usually swear they do» (Silvera, 2019: 31)

TC: «Luto contra o pensamento de que as minhas calças de ganga justas e botas castanhas favoritas que comprei em segunda mão no Goodwill não me ficam tão bem quanto costume jurar que ficam»

Nesta cena, Emil está inseguro quanto ao seu visual. Considerou-se importante adicionar indicação de que a sua roupa é de segunda mão, já que essa pode ser em parte a fonte da insegurança e os leitores portugueses poderão não estar familiarizados com as lojas Goodwill. Não se abandona, aqui, o elemento estrangeiro, mas garante-se que o leitor não perde informação essencial para interpretar o texto. Outras referências culturais no texto de partida são mais internacionalmente reconhecidas, sobretudo pelos mais jovens, pelo que foram transferidas sem qualquer adaptação: Frisbee, BuzzFeed, Funko Pops, FaceTime, etc.

A maioria dos elementos estrangeiros introduzidos no texto de chegada acaba por não causar estranhamento no leitor português: pelo contrário, foram introduzidos justamente por tornarem o discurso das personagens mais autêntico, como já demonstrado na secção sobre os estrangeirismos que serviram como compensação de marcas de linguagem jovem. Embora a inclusão de termos em inglês no texto em português possa resultar em estranhamento para alguns leitores que não estejam familiarizados com esse tipo de linguagem, é provável que o público-alvo a entenda como francamente mais natural do que uma hipotética domesticação por completo (isto é, usar apenas palavras portuguesas), como também discutido anteriormente: «dar play no vídeo» soa mais

natural do que «reproduzir o vídeo» na voz de um jovem. Temos, desta forma, uma situação peculiar em que se incluem marcas do estrangeiro no texto de chegada sem que estas pareçam estrangeiras, sem que causem qualquer estranhamento: o estrangeiro não compromete a naturalidade e fluidez. Esta oportunidade só se dá porque a língua de partida é o inglês e as personagens da obra são adolescentes, já que, em português, é comum e natural adolescentes misturarem inglês no seu discurso. Nestes casos, a familiaridade pretendida em *O Filho do Infinito* está em consonância com a incorporação de vários elementos estrangeiros.

Ademais, a cultura dos Estados Unidos é sem dúvida uma cultura dominante, pelo que não se sentiu que a domesticação de certos elementos, quando necessária, fosse antiética. Uma referência ao sistema de notas norte-americano, «*A-Plus*», foi traduzida para «dez de dez» para reproduzir o sentido de nota máxima de forma mais transparente. Da mesma forma, «*freshman and sophomore year*» foi traduzido para «primeiro e segundo anos», o que também se pode considerar um empobrecimento qualitativo (Berman, [1985] 2000: 291). Determinou-se que o número de emergências norte-americano, 911, apesar de bastante conhecido internacionalmente, podia ainda causar estranhamento a vários leitores, pelo que se optou pelo europeu 112 para manter a fluidez do texto. Quando Emil se refere ao estado da Califórnia como «*Cali*», uma abreviação que apenas os não californianos usam, a cópia inalterada do termo seria estranha e talvez ambígua no texto de chegada. Adaptou-se para «*LA*», que mantém uma abreviação e um aspeto estrangeiro, apesar de se perder essa diferença entre californianos e os restantes americanos: domesticou-se para outra abreviação estrangeira mais reconhecida, algo semelhante à estratégia «substituição por nome mais internacionalmente conhecido» que Coillie (2014: 127) propõe para a tradução de nomes próprios. No que toca à tradução de medidas, quantidades e moedas, escolheu-se domesticar os primeiros dois, mas não o terceiro. «*Ten feet*» e «*a gallon*» foram traduzidos respetivamente para «três metros» e «quatro litros» (um arredondamento), por se prever que um leitor português não estaria familiarizado com «pés» e «galões», pelo que não se achou justificável o estranhamento aqui (Newmark, 1988: 218). Manteve-se a moeda em dólares, no entanto, por ser razoavelmente próxima ao euro. Este último, aliado ao facto de que não se escondeu que as personagens falam inglês (como quando Emil comenta o sotaque britânico de Charlie), denunciam o texto de chegada como uma tradução — são marcas de estranhamento. É também o caso quando se mantém no texto de chegada a frase «[...] [descobrimos] que o

nosso apelido, Rey, significa rei», tornando-se claro que as personagens não falam português, pois «rei» e «rey» são palavras praticamente homónimas, ao contrário de «rey» e «king».

Por fim, nos momentos em que o próprio texto de partida inclui elementos estrangeiros (neste caso, termos em espanhol como *Abuelita* e *tortillas*), o texto de chegada comporta-se da mesma forma, transferindo-os sem adaptação e mantendo a identidade latina das personagens. Por se tratar de estrangeirismos tanto em inglês quanto em português, essa variação manteve-se intacta e os elementos porto-riquenhos não foram domesticados. Como já revisto, todos os estrangeirismos em inglês e em espanhol que surgem na tradução foram empregues sem que se recorresse ao itálico, evitando-se assim a sua exotização (Berman, [1985] 2000: 294) e permitindo-lhes ser parte integrante da identidade do texto de forma mais natural e impercetível.

Conclusões

Como finalidade primeira, este trabalho propôs-se a refletir acerca dos desafios de tradução procedentes das características próprias de um romance bestseller de fantasia contemporânea para jovens adultos. Levantaram-se, imediatamente, várias condicionantes divergentes: enquanto a literatura fantástica demanda o estranho e o irreal (Mendlesohn e James, 2012: 13), a literatura contemporânea requer o familiar e o atual (Stableford, 2005: 86); embora os bestsellers para jovens adultos procurem ser acessíveis à compreensão (Venuti, 1998: 126) e uma tradução de um gênero periférico costume aderir a tradições e normas já estabelecidas (Even-Zohar, [1978] 2000: 195), é importante, quando a obra a ser traduzida é marcadamente progressista, transportar esse aspeto para a cultura de chegada de forma autêntica (López, 2017: 29), mesmo que tal implique o uso de neolinguagem possivelmente estranha ao leitor comum. O objeto de estudo selecionado, *Infinity Son*, de Adam Silvera, atendeu a todas essas expectativas de forma excepcional, transcendendo o contexto do seu gênero e possível receção pela cultura de chegada: muito como as condicionantes para a sua tradução, também *Infinity Son* é fundamentalmente sobre forças contrastantes.

A Nova Iorque e magia juntam-se heróis e vilões, celestiais e espectros, Emil e Brighton — a narrativa de *Infinity Son* reforça constantemente a dualidade da obra como fantasia urbana. Este efeito foi preservado no texto de chegada através (1) da recriação minuciosa de termos inventivos para que se mantivesse todas as suas conotações (Kolev, 2016: 7); (2) da diferenciação de voz entre as duas personagens principais (Roxburgh, 2005: 8); e (3) da articulação cuidada entre domesticação e estranhamento (Venuti, 1995: 6, 20). Mostrou-se como «celestiais» e «Navegadores de Feitiços» evocam a ideia de virtude, habilidade e poder, e como «espectros» e «Conjuradores de Sangue» lembram obscuridade e ameaça. Viu-se como Emil, que não gosta de redes sociais, diz «visualizações», enquanto o seu irmão, que é um aspirante a influenciador digital, opta pelo estrangeirismo «*views*». Buscou-se criar um equilíbrio entre proximidade ao texto de partida e fluidez, não se escondendo do leitor que o texto é traduzido — assumindo-se que as personagens falam inglês e mantendo-se referências americanas, por exemplo —, mas mantendo-o acessível, familiar e, por isso, contrastante com o fantástico. Recorreu-

se, para isso, a várias tendências deformadoras, como o emprego de idiomatismos equivalentes na língua de chegada (Berman, [1985] 2000: 295).

A domesticação em que se investiu em *O Filho do Infinito* deu-se, como explicado, em parte para que se conservasse o efeito pretendido pelo autor — e pelo género — de contraste entre o estranho do mundo fantástico e o familiar do mundo contemporâneo. Esta é a principal dualidade da obra, o contraste mais significativo a manter. Optar integralmente por uma tradução por estranhamento seria não só contrariar as expectativas do mercado, uma vez que se trata de um bestseller para jovens adultos e de uma literatura periférica em Portugal, como também renunciar replicar a experiência de leitura de *Infinity Son* na língua portuguesa. Observou-se como se teve de pensar na verosimilhança do comportamento e voz das personagens jovens, já que o intuito é que estas se comportem como adolescentes do mundo real, e observou-se como a língua portuguesa levanta questões que na inglesa não existem, como a substituição do masculino genérico pelo género neutro. Decidiu-se não aplicar a linguagem neutra na totalidade da obra por se considerar essa opção menos credível, porém foi importante não evitar o uso de pronomes ou palavras com género referentes a Lore, a personagem com género *queer*, pois é evidente que a representatividade é algo fundamental para o autor e já parte integrante da identidade das suas obras. Assim, mesmo que o uso de linguagem neutra em português possa causar estranhamento a alguns leitores, foi imperativo priorizar-se, aqui, o respeito pelo texto de partida e pelas intenções do autor. Procurou-se um equilíbrio entre o conservadorismo esperado de uma tradução periférica (Even-Zohar, [1978] 2000: 195) e a inovação inevitável em instâncias como estas.

Tendo sido outro dos objetivos do trabalho contribuir para a divulgação de uma literatura pouco valorizada no polissistema literário português, foi importante desenvolver uma tradução que fosse tão atrativa quanto possível, zelando pela adesão dos leitores, tornando-a acessível e não os sobrecarregando com demasiada opacidade e estranhamento — o que apenas afastaria o possível público e contribuiria para uma acrescida marginalização do género fantasia em Portugal. Este contexto influenciou também, portanto, a decisão de se optar por uma tradução mais domesticadora, ainda que se tenha assumido o compromisso de procurar alguma conciliação e permitir ao leitor perceber a presença do tradutor.

Quanto ao estranhamento vindo da novidade do mundo apresentado, aquele que pretende provocar a sensação de maravilhamento (Mendlesohn, 2008: 14), teve-se sempre

em atenção o léxico usado, especialmente, como demonstrado, no que toca aos termos criativos: além do esforço por se incluir todos os seus potenciais significados no texto de partida, comentou-se uma e outra vez como por vezes se optou por uma tradução com forma menos semelhante à do texto de partida apenas por essa alternativa soar mais épica, grandiosa, heroica ou temível na língua de chegada. Adicionalmente, a justificação para a escolha de uma alternativa relativamente a outra foi, múltiplas vezes, o tom que a palavra evoca: «Navegadores» em vez de «Portadores», «Conjuradores» em vez de «Manuseadores», «flamância» em vez de «brilho», «tormenta» em vez de «tempestade», etc. Verificou-se ainda que, aquando da aplicação prática dos procedimentos de tradução revistos no capítulo *I – Fundamentação teórica*, um ajuste da teoria caso a caso revelou-se por vezes mais proveitoso do que o seu cumprimento inflexível: viu-se como os métodos propostos para a tradução de neologismos foram também pertinentes para a tradução dos nomes próprios criativos na obra. Esclareceu-se que, por esse motivo, se preferiu encarar nomes próprios como «*Spell Walkers*» e «*Blood Casters*» como neologismos semânticos, pois a sua função na obra é a de construir um mundo fantástico.

Ainda que se trate de um bestseller para jovens adultos, devendo por isso, como constatado, ser acessível (Venuti, 1998: 126), mostrou-se como nalguns casos há significados ambíguos, pela carência de contexto suficiente, já que *Infinity Son* é o primeiro livro de uma trilogia. Houve termos intencionalmente não explicados pelo autor no primeiro livro, mas que, não obstante, tiveram de ser trazidos para o português. As personagens, tendo sempre vivido naquele mundo fantástico, nem sempre explicam os elementos que, para o leitor, são novidade. Expôs-se como se tentou prever as conotações de «*breath spawn*» e «*blaze tempest*», por exemplo, cujas traduções «rebento de sopro» e «tormenta ardente» teriam de ser mantidas nas eventuais traduções dos romances seguintes. Para a restante linguagem no texto de partida, aquela com fluidez e significado transparente, foi preciso manter essa facilidade de compreensão no texto de chegada. Traduções literais nem sempre cumpriram esse efeito, pelo que se aplicou diversos métodos de domesticação, como expansões (Berman, [1985] 2000: 290) e modulações (Vinay e Darbelnet, [1958 / 1995] 2000: 89), para que o discurso se mantivesse claro e natural.

O propósito com cada escolha e abordagem foi alcançar uma tradução que pudesse realisticamente integrar a indústria editorial portuguesa, uma tradução suficientemente comercial, que se apoia em normas previamente estabelecidas e busca precedentes no

repertório de traduções portuguesas, como a série *Harry Potter* (Rowling, 1997) e o romance *I Wish You All The Best* (Deaver, 2019), mas que se preocupa, sobretudo, em reproduzir a experiência de leitura do texto de partida com fidelidade na língua de chegada.

Através da proposta de tradução de *Infinity Son* apresentada e do seu respetivo comentário, cumpriu-se o objetivo de demonstrar a riqueza temática e linguística de uma obra de fantasia contemporânea para jovens adultos e, conseqüentemente, a sua fertilidade para os estudos de tradução. A obra satisfaz em proporcionar uma imensa heterogeneidade de casos práticos a comentar: nomes de grupos de super-heróis, poderes e poções mágicas, raças de criaturas mitológicas, lugares fictícios; mas também terminologia de internet, nomes de séries online e canais do YouTube, nomes de grupos de fãs, referências culturais reais, linguagem neutra e linguagem jovem e idiomática verosímil. Observou-se a criatividade que o processo de tradução de uma obra deste género envolve e que torna o texto de chegada instantaneamente único, pois dificilmente outro tradutor optaria exatamente pelas mesmas alternativas como «flamância», «Navegadores de Feitiços», etc., e observou-se como o realismo na forma de expressão adolescente é tão importante quanto quaisquer elementos fantásticos da obra, pelo que a sua adaptação para o português europeu pressupõe também conhecimento sólido dessas variações linguísticas.

Infinity Son de Adam Silvera revelou-se, por todos os motivos evidenciados ao longo deste trabalho, o *corpus* ideal para o que se propôs estudar nesta análise: reúne todas as problemáticas de tradução de uma obra fantástica, de uma obra contemporânea, de um primeiro livro numa série e de uma obra inclusiva — e fá-lo mantendo-se acessível ao leitor, pelo que a sua adaptação não pôde ser diferente. A tradução comentada que se apresentou da obra foi bem-sucedida em realçar o potencial do género fantasia para os estudos de tradução e o especial impacto das escolhas do tradutor na experiência de leitura de uma obra de fantasia traduzida. O mérito é, naturalmente, da própria riqueza do texto de partida, pelo que se espera, também, que o estudo apresentado contribua tanto para a divulgação do autor em Portugal como para promover o próprio género fantasia contemporânea.

Referências bibliográficas

ADELNIA, Amineh e Hossein Vahid Dastjerdi. 2011. "Translation of idioms: a hard task for the translator." *Theory and practice in language studies* 1 (7): 879-883.

AGUILERA, Elvira Cámara. "The translation of proper names in children's literature." *AILIJ. Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil* 1 (7): 47-61. University of Granada.

ALGEO, John. 2001. "A fancy for the fantastic: Reflections on names in fantasy literature." *Names* 49 (4): 248-253.

APPEL, René e Rob Schoonen. 2005. "Street language: A multilingual youth register in the Netherlands." *Journal of multilingual and multicultural development* 26 (2): 85-117. University of Georgia.

BAKER, Mona. 2018 [1992]. *In other words: A coursebook on translation*. London, New York: Routledge.

BEAN, Thomas W. e Karen Moni. 2003. "Developing students' critical literacy: Exploring identify construction in young adult fiction." *Journal of Adolescent & Adult Literacy* 46 (8): 638-648.

BEDNARSKA, Katarzyna. 2015. "Author's neologisms in George RR Martin's A Game of Thrones and their Polish and Slovene translations." *Białostockie Archiwum Językowe* 15, 21-32.

Behind the Name: The Meaning and History of First Names. Disponível em: <https://www.behindthename.com>. Último acesso: 21.10.2023.

BELBIN, David. 2011. "What is young adult fiction?." *English in Education* 45 (2): 132-145. Hoboken: Blackwell Publishing.

BERMAN, Antoine. [1985] 2000. "Translation and the Trials of the Foreign." Lawrence Venuti (ed.). *The translation studies reader*. 284-297. London, New York: Routledge.

BRIAN, Stableford. 2005. *Historical dictionary of fantasy literature*. Lanham, Toronto, Oxford: Scarecrow Press.

Cambridge Dictionary. *Cambridge Dictionary | English Dictionary, Translations & Thesaurus*. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org>. Último acesso: 21.10.2023.

CÉU E SILVA, João. 2019. “A rainha portuguesa do fantástico aposta em mulheres fortes para contar as histórias.” *Diário de Notícias*. Disponível em: <https://www.dn.pt/edicao-do-dia/02-out-2019/a-rainha-portuguesa-do-fantastico-aposta-em-mulheres-fortes-para-contar-as-historias-11346499.html>. Último acesso: 21.10.2023.

COILLIE, Jan Van. 2014. “Character names in translation: A functional approach.” *Children's Literature in Translation*. London, New York: Routledge. 123-139.

CORREIA, Margarita e Lúcia San Payo de Lemos. 2005. *Inovação lexical em português*. Lisboa: Colibri.

DEAVER, Mason. 2019. *I Wish You All The Best*. New York: Scholastic.

DEAVER, Mason. 2023. *Quero Apenas o Melhor Para Ti*. Traduzido por Célia Correia Loureiro. Lisboa: Desrotina.

Dicionário Priberam Online de Português Contemporâneo. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org>. Último acesso: 21.10.2023.

Etymonline - Online Etymology Dictionary. Disponível em: <https://www.etymonline.com>. Último acesso: 21.10.2023.

EVEN-ZOHAR, Itamar. 1978 [2000]. “The position of translated literature within the literary polysystem.” Lawrence Venuti (ed.). *The translation studies reader*. 192-197. London, New York: Routledge.

FERNANDES, Lincoln. 2006. “Translation of names in children’s fantasy literature: Bringing the young reader into play.” *New voices in translation studies* 2 (1): 44-57.

FNAC, Estante. 2022. “Os livros mais vendidos em 2022 - Recomendações Expert Fnac.” *Revista ESTANTE*. Disponível em: <https://www.fnac.pt/Os-livros-mais-vendidos-em-2022/cp4567/w-4>. Último acesso: 21.10.2023.

FRLETA, Tomislav e Zrinka Frleta. 2019. “A Neologism: Translation and/or Adaptation.” *European Journal of Language and Literature* 5 (3): 21-30.

GERROLD, David. 2001. *Worlds of wonder: How to Write Science Fiction and Fantasy*. New York: F&W Publications.

GILMAN, Greer. 2012. “The languages of the fantastic.” Farah Mendlesohn, Edward James (eds.). *The Cambridge companion to fantasy literature*, 134-146. Cambridge: University Printing House.

GONÇALVES, Marta. 2017. “Harry Potter ficou desatualizado? ‘Talvez estejamos a perder a magia.’” *Expresso*. Disponível em: <https://expresso.pt/cultura/2017-06-26-Harry-Potter-ficou-desatualizado--Talvez-estejamos-a-perder-a-magia>. Último acesso: 21.10.2023.

HERMANS, Theo. 2015 [1988]. “On Translating Proper Names”. M. J. Wintle (ed.). *Modern Dutch Studies*. 11-24. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury Publishing.

HORMINGO, Tadea Díaz Hormingo. 2012. “Lexical creation and euphemism: Regarding the distinction Denominative or Referential Neology vs. Stylistic or Expressive Neology.” *Lexis. Journal in English Lexicology*. 107-120. Université Jean Moulin.

HUME, Kathryn. 2014 [1984]. *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*. London, New York: Routledge.

Infopédia - Dicionários Porto Editora. *Porto Editora*. Disponível em: <https://www.infopedia.pt>. Último acesso: 21.10.2023.

JONES, Francis R. 2020 [1998] “Literary translation.” Mona Baker e Gabriela Saldanha (eds.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. 294-299. London, New York: Routledge.

KOLEV, Marinda. 2016. *Strategy and procedures for translating proper nouns and neologisms in Terry Pratchett’s fantasy novel Small Gods into Afrikaans*. Dissertação de Mestrado, University of Pretoria.

LAETZ, Brian e Joshua J. Johnston. 2008. “What is fantasy?.” *Philosophy and Literature* 32 (1): 161-172. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

- LEVY, Michael e Farah Mendlesohn. 2016. *Children's Fantasy Literature*. Cambridge: University Printing House.
- LÓPEZ, Josep Maria Sanz. 2019. "Shaping LGBTQ identities: Western media representations and LGBTQ people's perceptions in rural Spain." *Journal of homosexuality* 65 (13).
- MAKOWSKA, Kaja. 2019. "Young adult literature in translation: The state of research." *Beyond Philology: An International Journal of Linguistics, Literary Studies and English Language Teaching* 16 (4): 179-194. University of Gdańsk.
- MARKOVIĆ, Mirjana. 2018. *Translating neologisms and proper nouns in fantastic literature*. Dissertação de Mestrado, University of Osijek.
- MARQUES, Violeta. 2021. *Guia Prático Para Um Português Inclusivo*. QueerIST.
- MARTSEVA, Tatiana A., et al. 2017. "Neologisms in American electronic mass media." Janusz Kacprzyk (ed.). *International Conference on Linguistic and Cultural Studies*. 266-274. New York: Springer International.
- MATTIELLO, Elisa. 2009. "Difficulty of slang translation." Ashley Chantler e Carla Dente (eds.). *Translation Practices*. 65-83. Amsterdam, New York: Rodopi.
- MENDEZ II, Moises. 2022. "Adam Silvera Is Writing the Books He Wished He Had as a Queer Teen." *Time*. Disponível em: <https://time.com/6218254/adam-silvera-queer-books>. Último acesso: 21.10.2023.
- MENDLESOHN, Farah e Edward James. 2012 [2009]. *A short history of fantasy*. Oxfordshire: Libri Publishing Limited.
- MENDLESOHN, Farah. 2008. *Rhetorics of fantasy*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Merriam-Webster: America's Most Trusted Dictionary. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com>. Último acesso: 21.10.2023.
- MONTEIRO, Maria do Rosário. 2005. "A afirmação do impossível." *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 6-7.

- NEVES, Orlando Loureiro. 2012. *Dicionário de nomes próprios*. Lisboa: Leya.
- NEWMARK, Peter. 1982. *Approaches to translation*. Oxford: Pergamon Press.
- NEWMARK, Peter. 1988. *A textbook of translation*. New York, London, Sydney, Tokyo: Prentice Hall International.
- NIDA, Eugene. [1964] 2000. "Principles of correspondence." Lawrence Venuti (ed.). *The translation studies reader*. 126-140. London, New York: Routledge.
- NIDA, Eugene. 1997. "Translation as Communication." *BBT Book Production Series Volume 2: Readings in General Translation Theory*. 29-39.
- NORD, Christiane. 2003. "Proper names in translations for children: Alice in Wonderland as a case in point." *Meta* 48 (1): 182-196.
- PAGO, Ana. 2007. "A Longa Viagem da Literatura Fantástica em Portugal". Diário de Notícias. Disponível em: <https://www.dn.pt/arquivo/2007/a-longa-viagem-da-literatura-fantastica-emportugal-659606.html>. Último acesso: 21.10.2023.
- PAUKOVIĆ, Annamaria. 2019. *Translating Neologisms in Fantasy: An Analysis of Patrick Rothfuss' The Name of the Wind and its Croatian Translation*. Dissertação de Mestrado, University of Zagreb.
- PAVEL, Silvia e Diane Nolet. 2001. *Handbook of terminology*. Traduzido por Christine Leonhardt. Gatineau: Translation Bureau.
- PÉTER, Vermes Albert. 2001. *Proper names in translation: A relevance-theoretic analysis*. Kossuth Egyetemi Kiadó.
- ROSA, Beatriz. 2023. "Literatura fantástica em Portugal: a realidade da fantasia." *Fora Deste Mundo*. Disponível em: <https://www.foradestemundo.com/2021/06/literatura-fantastica-em-portugal.html>. Último acesso: 21.10.2023.
- ROWLING, J. K. 1997. *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. London: Bloomsbury Publishing.
- ROWLING, J. K. 1998. *Harry Potter and the Chamber of Secrets*. London: Bloomsbury Publishing.

- ROWLING, J. K. 1999. *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*. London: Bloomsbury Publishing.
- ROWLING, J. K. 1999. *Harry Potter e a Pedra Filosofal*. Traduzido por Isabel Fraga. Lisboa: Editorial Presença.
- ROWLING, J. K. 2000. *Harry Potter e a Câmara dos Segredos*. Traduzido por Isabel Fraga. Lisboa: Editorial Presença.
- ROWLING, J. K. 2000. *Harry Potter e a Câmara dos Segredos*. Traduzido por Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco.
- ROWLING, J. K. 2000. *Harry Potter e a Pedra Filosofal*. Traduzido por Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco.
- ROWLING, J. K. 2000. *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban*. Traduzido por Isabel Fraga. Lisboa: Editorial Presença.
- ROWLING, J. K. 2000. *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban*. Traduzido por Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco.
- ROXBURGH, Stephen. "The art of the young adult novel." *The Alan Review* 32 (2): 4-10.
- SALICH, Hanna. "Authorial Neologisms in Translation: Is the Translator a Smuggler?" *Między Oryginałem a Przekładem*. 59-77. University of Warsaw.
- SHKLOVSKY, Viktor. 2017 [1916]. "Art as technique." Julie Rivkin e Michael Ryan (eds.). *Literary theory: An anthology*. 8-14.
- SILVERA, Adam. 2019. *Infinity Son*. New York: HarperCollins Publishers.
- SIMONE, Louise Pisano. 2016. "Magic as Privilege in Robert Jordan and Brandon Sanderson's Wheel of Time Epic Fantasy Series." Mark A. Fabrizi (ed.). *Fantasy Literature*. 157-171. Rotterdam, Boston, Taipei: Sense Publishers.
- THOMSON-WOHEGEMUTH, Gabriele. 1998. *Children's Literature and its Translation. An Overview*. Dissertação de Mestrado, University of Surrey.

TODOROV, Tzvetan. 1973. *The fantastic: A structural approach to a literary genre*. Traduzido por Richard Howard. Cleveland, London: Cornell University Press.

VALENTE, Pedro. 2020. “Sistema Elu, Linguagem Neutra em Género” *Dezanove*. Disponível em: <https://dezanove.pt/sistema-elu-linguagem-neutra-em-genero-1317469>. Último acesso: 21.10.2023.

VENUTI, Lawrence. 1986. “The translator's invisibility.” *Criticism* 28 (2): 179-212. Detroit: Wayne State University Press.

VENUTI, Lawrence. 1995. *The translator's invisibility: A history of translation*. London, New York: Routledge.

VENUTI, Lawrence. 1998. *The scandals of translation: towards an ethics of difference*. London, New York: Routledge.

VICENTE, Lúcia. 2023. *No Meu Bairro*. Lisboa: Nuvem de Letras.

VINAY, Jean-Paul e Jean Darbelnet. [1958 / 1995] 2000. “A methodology for translation.” Traduzido por Juan C. Sager e M.-J.Hamel. Lawrence Venuti (ed.). *The translation studies reader*. 84-92. London, New York: Routledge.

WILKINS, Kim. 2019. *Young adult fantasy fiction: Conventions, originality, reproducibility*. Cambridge: University Printing House.

WordWeb Online Dictionary and Thesaurus. Disponível em: <https://www.wordwebonline.com>. Último acesso: 21.10.2023.

UNIVERSIDADE DOS AÇORES

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Rua da Mãe de Deus

9500-321 Ponta Delgada

Açores, Portugal