

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

CECÍLIA FISCHER DIAS

**“BUENOS DÍAS, MI REINA”: ENTIDADES NARRATOLÓGICAS, ESPANGLÊS E
TRADUÇÃO EM *FIEBRE TROPICAL*, DE JULIÁN DELGADO LOPERA**

PORTO ALEGRE

2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, SOCIEDADE E HISTÓRIA DA
LITERATURA

**“BUENOS DÍAS, MI REINA”: ENTIDADES NARRATOLÓGICAS, ESPANGLÊS E
TRADUÇÃO EM *FIEBRE TROPICAL*, DE JULIÁN DELGADO LOPERA**

CECÍLIA FISCHER DIAS

Dissertação de Mestrado em Letras, área de Estudos de Literatura, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Karina de Castilhos Lucena

PORTO ALEGRE

2023

CIP - Catalogação na Publicação

Dias, Cecília Fischer
"Buenos días, mi reina": entidades narratológicas,
espanhês e tradução em Fiebre Tropical, de Julián
Delgado Lopera / Cecília Fischer Dias. -- 2023.
114 f.
Orientador: Karina de Castilhos Lucena.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. Fiebre Tropical. 2. Espanhês. 3. Tradução. 4.
Narratologia. 5. Julián Delgado Lopera. I. de
Castilhos Lucena, Karina, orient. II. Título.

Cecília Fischer Dias

“BUENOS DÍAS, MI REINA”: ENTIDADES NARRATOLÓGICAS, ESPANGLÊS E
TRADUÇÃO EM *FIEBRE TROPICAL*, DE JULIÁN DELGADO LOPERA

Dissertação submetida ao Programa de Pós-
Graduação em Letras da Universidade Federal do
Rio Grande do Sul como requisito parcial para
obtenção do título de Mestre em Letras.

Porto Alegre, 30 de março de 2023

BANCA EXAMINADORA:

Karina de Castilhos Lucena
Instituto de Letras — UFRGS

Eleonora Frenkel Barreto
Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras — UFSC

Denise Regina de Sales
Instituto de Letras — UFRGS

Ian Alexander
Instituto de Letras — UFRGS

Ao vô, à vó e à vó. Ainda e sempre.

AGRADECIMENTOS

À Karina, por se deixar levar pela Francisca que nem eu e por conduzir tudo com leveza e segurança.

Aos professores da banca, por aceitarem trabalhar junto. Em especial, ao Ian, que viu a faísca desse trabalho há tanto tempo e achou uma boa ideia.

Karina, Ian e Denise: obrigada por viverem a academia como vocês vivem.

Às gurias, obrigada por serem o grupo de pesquisa que são.

À Nathália, por caminhar junto, mesmo que de longe.

À Samanta, pelo encontro que me apresentou o Febre Tropical.

À Mari e à Isabel, por estarem comigo por meio dos Fiebres.

Ao pai, à mãe e à Oli, que são o começo de tudo.

Ao Lucas, que é casa.

À Lauris, my team, obri pelos deuces longos.

RESUMO

Esta dissertação analisa a obra *Fiebre Tropical*, de Julián Delgado Lopera, e a sua tradução brasileira, *Febre Tropical*, de Natalia Borges Polesso, tendo como enfoque o uso do espanhol e as relações entre as entidades narratológicas envolvidas na tradução, com base na expectativa de compreensão do texto. O romance original foi publicado em 2020, nos Estados Unidos, e a tradução, em 2021, no Brasil. *Fiebre Tropical* conta a história de uma jovem colombiana que migra para os EUA com a família e se vê envolvida em uma comunidade colombiana que gira em torno de uma igreja evangélica. O romance é narrado pela protagonista Francisca em espanhol. Para entender melhor o fenômeno, foram consultados um trabalho de López García-Molins (2022), para uma perspectiva linguística, e dois de África Vidal Claramonte (2007, 2015), para uma perspectiva literária e tradutória. A compreensão das categorias narratológicas atuantes na tradução foi amparada pela leitura de três teóricos. Schiavi (1996), com a sua proposta de um esquema narratológico que representasse os textos traduzidos, apresentando as figuras do tradutor implícito e do leitor implícito da tradução, Hermans (1996), com a voz do tradutor, e O'Sullivan (2003), com a articulação dos conceitos propostos pelos dois e um novo diagrama. Hermans e O'Sullivan ainda ajudaram a perceber que alguns tipos de textos favorecem a análise dessas categorias pelas mediações necessárias. Os trechos selecionados para análise envolviam o espanhol e elementos contextuais, que levavam à mediação. Do autor implícito, foi possível perceber a relevância de escrever em espanhol para um leitor implícito que poderia seguir a leitura completa, com inferências ou lacunas. Do tradutor implícito, foi possível identificar a importância da manutenção da presença do espanhol e o uso de recursos paratextuais, sugerindo a expectativa de um acesso mais completo ao texto pelo leitor implícito da tradução. A relação narrador–narratário é mais semelhante entre original e tradução. A narradora usa o espanhol sem muitas explicações e apresenta os contextos envolvidos na sua história ao narratário, que pode não conhecer esses contextos. A partir dessas observações, foi possível propor um novo diagrama, incluindo a voz do tradutor e o narrador da tradução.

Palavras-chave: *Fiebre Tropical*. Espanhol. Tradução. Narratologia. Julián Delgado Lopera.

ABSTRACT

This dissertation analyzes *Fiebre Tropical*, by Julián Delgado Lopera, and its Brazilian translation, *Febre Tropical*, by Natalia Borges Polesso, focusing on the use of Spanglish and the relationships among the narratological entities involved in translation, based on the expected understanding of the text. The original novel was published in 2020 in the United States, and its translation, in 2021, in Brazil. *Fiebre Tropical* is a story about a young Colombian girl who migrates to the US with her family and becomes involved in a Colombian community that revolves around an evangelical church. The story is narrated by Francisca (the main character) in Spanglish. To better understand that phenomenon, works by the following scholars were consulted: one by López García-Molins (2022), for a linguistic perspective, and two by África Vidal Claramonte (2007, 2015), for a literary and translational perspective. The understanding of the narratological categories acting in translations was supported by the works of three scholars. Schiavi (1996), with her proposal of a narratological diagram that represented translated text, presenting an implied translator and a translation's implied reader, Hermans (1996), with the translator's voice, and O'Sullivan (2003), articulating the concepts proposed by the other two and proposing a new diagram. The works of Hermans and O'Sullivan also supported the perception that some types of texts favor the analysis of these categories, due to the mediation needed. The excerpts selected for analysis were those that included Spanglish and contextual elements, which led to mediation. From the implied author, it was possible to see the relevance of writing in Spanglish for an implied reader, who could have a full reading or one with inferences or gaps. From the implied translator, it was possible to identify the importance of maintaining the presence of Spanish and the use of paratextual resources, suggesting the expectation of a more complete access to the text by the implied reader of the translation. The narrator–narratee relationship is more similar between original text and translation. The narrator uses Spanglish without too many explanations and presents the contexts involved in her story to the narratee, who may be unfamiliar with those contexts. Drawing on those observations, a new diagram was proposed, including the translator's voice and the narrator of the translation.

Keywords: *Fiebre Tropical*. Spanglish. Translation. Narratology. Julián Delgado Lopera.

APOIO DE FINANCIAMENTO CAPES

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

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. F(I)EBRE TROPICAL	16
2.1. AS JUAN.....	16
2.2. A IGLESIA CRISTIANA JESUCRISTO REDENTOR.....	23
2.3. O RESIDENCIAL HEATHER GLEN.....	27
2.4. A VOZ DE FRANCISCA	29
3. O ESPANGLÊS	33
3.1. O QUE É O ESPANGLÊS	33
3.2. O ESPANGLÊS NA LITERATURA.....	43
4. A TRADUÇÃO E AS ESTRUTURAS NARRATOLÓGICAS	59
5. AS CATEGORIAS NARRATOLÓGICAS EM <i>FIEBRE TROPICAL</i> E <i>FEBRE TROPICAL</i>	76
5.1. AUTOR IMPLÍCITO–LEITOR IMPLÍCITO, TRADUTOR IMPLÍCITO–LEITOR IMPLÍCITO DA TRADUÇÃO	76
5.2. NARRADOR–NARRATÁRIO	85
5.3. A REPRESENTAÇÃO DA VOZ DO TRADUTOR E DO NARRADOR DA TRADUÇÃO.....	97
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
REFERÊNCIAS	105
ANEXO A – NOTAS PARATEXTUAIS	107
ANEXO B – IMAGENS DO GLOSSÁRIO	110

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho dá continuidade a um percurso de pesquisa iniciado no trabalho de conclusão de curso da graduação, em que me aproximei da observação de textos literários multilíngues (isto é, com elementos de mais de uma língua), suas demandas específicas para a tradução e os efeitos dela na narrativa. Naquela oportunidade, observei o romance *Disgrace*, de J. M. Coetzee, e sua tradução para o português brasileiro, *Desonra*, de José Rubens Siqueira. O romance é escrito majoritariamente em inglês com termos e trechos em outros idiomas. Analisei, então, como esses termos e trechos haviam sido tratados na tradução. Considerei que eles poderiam ser vistos como itens culturais específicos, conforme Aixelá (1996), e, por isso, usei como base de análise as estratégias de tradução propostas por ele. Depois, busquei entender os efeitos que o tratamento dado tinha na narrativa da tradução. A observação que mais chamou a atenção tratava da voz narrativa em relação ao acréscimo de explicações para esses itens no corpo do texto da tradução: com as explicações, o narrador se afastava do personagem na medida em que se voltava para o leitor, se aproximando dele. Posteriormente, em pesquisa iniciada no âmbito da iniciação científica, enfoquei e aprofundei as ocorrências dos itens multilíngues desse primeiro trabalho que possibilitavam essa observação da voz narrativa, para entender melhor os efeitos que aquelas escolhas tradutórias tinham nela. Combinei então as leituras de Franco Moretti em *Conjeturas sobre a literatura mundial*, de 2000, e de James Wood em *Como funciona a ficção*, de 2012, para entender a voz narrativa composta com o discurso indireto livre. Assim, foi possível ver que esse afastamento causado pelas explicações representava uma ruptura na tensão entre voz do narrador e voz do personagem, característica do discurso indireto livre — o que acontece tanto no original como, com mais frequência, na tradução. Esse debate faz parte deste trabalho. Será retomado e aprofundado aqui, com o apoio de outros trabalhos teóricos, a observação de outras categorias narratológicas e com base em outro romance.

Os objetos de análise aqui serão *Fiebre Tropical*, de Julián Delgado Lopera, e *Febre Tropical*, sua tradução para o português brasileiro, de Natalia Borges Polesso. Tanto a edição estadunidense a que tive acesso como a brasileira mostram autoria de Juliana Delgado Lopera; Julián é uma pessoa trans, e aqui, salvo em citações diretas, usamos o nome com que se apresenta agora. O romance mostra a história da migração da jovem colombiana Francisca para os Estados Unidos, junto com sua mãe (Myriam) e sua irmã (Lucía). Lá, em Miami, elas encontram a avó (Alba, la Tata), a tia de Francisca (Milagros) e outros colombianos, que formam uma comunidade centrada na Iglesia Cristiana Jesucristo Redentor. Francisca tem

dificuldades de se adaptar, pois seu estilo emo não era bem-visto naquele contexto, e ela, acostumada com o modo de vida na Colômbia, marcado por um catolicismo quase protocolar, não entendia aquela repentina centralidade da igreja evangélica na vida da família. Ela sente falta da Colômbia, dos amigos e de quem a mãe era quando estavam lá. A relação de Francisca com a mãe já tinha momentos de conflito em Bogotá, mas vemos que havia também boas memórias. Os conflitos passam a ser mais frequentes em Miami, gerando um ambiente desagradável para a jovem. A situação em casa é amenizada pela companhia de Tata. A avó, que costuma beber rum em latinhas de refrigerante, a acolhe nos conflitos com a mãe. As coisas começam a mudar para Francisca quando ela passa a se aproximar de Carmen, a filha adotiva dos pastores. Carmen era muito diferente de Francisca, que um pouco faz graça da outra, mas um pouco fica instigada por ela. Essa mistura de sentimentos vira amizade, que ajuda Francisca a se integrar, e, depois, paixão, que fortalece e depois acaba se voltando contra esse esforço de aproximação.

Quem narra a história é a própria Francisca, em primeira pessoa. A voz dela é tema central aqui, em especial porque o romance original foi escrito em espanhol, que, em *Fiebre Tropical*, toma a forma majoritariamente de inglês com a presença abundante de espanhol. Na tradução, no geral, foi mantida a presença do espanhol e traduzido o inglês, com a disponibilização, em alguns casos, de notas paratextuais¹ e um glossário para explicar alguns elementos culturais e termos em espanhol ou em inglês. Aqui, trago o trecho inicial do romance para demonstrar como o espanhol e o inglês ou o português convivem nos textos.²

Chapter uno	Capítulo uno
Buenos días, mi reina. Immigrant criolla here reporting desde los Mayamis from our ant-infested townhouse. The broken air conditioner above the TV, the flowery couch, La Tata half-drunk directing me in this holy radionovela brought to you by Female Sadness Incorporated. That morning as we unpacked the last of our bags, we'd found Tata's old radio. So the two of us practiced our latest melodrama in the living room while on the TV Don Francisco saluted <i>el pueblo de Miami ¡damas y caballeros!</i> and Tata—at her age!—to	Buenos días, mi reina*. Imigrante criolla falando aqui de Maiamis, do nosso sobrado infestado de formigas. O ar-condicionado quebrado sobre a TV, o sofá florido, La Tata meio bêbada me dirigindo nesta bendita radionovela oferecida para você pela Corporação Tristeza de Mulher. Naquela manhã, quando desfazíamos a última das nossas malas, encontramos o rádio velho da Tata. Então nós duas praticamos nosso mais recente melodrama na sala de estar, enquanto Don Francisco na TV saudava <i>el Pueblo de Miami ¡damas y caballeros!</i> , e a Tata

¹ Nos trabalhos anteriores, utilizamos “notas intratextuais” e “notas extratextuais” como tradução para os termos “intratextual gloss” e “extratextual gloss” de Aixelá (1996). Porém, neste trabalho, evitamos o uso de “extratextual”, pois os teóricos enfocados aqui (Schiavi, Hermans e O’Sullivan) usam esse termo para descrever o que está fora do nível do texto (autor, tradutor e leitor reais, por exemplo). Por isso, aqui, preferimos o uso de “paratextual”, como esses teóricos. Mantivemos, porém, o uso de “intratextual”, por entender que ele não gera contradição.

² Aqui, trago a citação em um quadro para facilitar a visualização lado a lado dos textos, pois considero que essa organização favorece o cotejo. Esse método de apresentação será utilizado também na seção de análise. Em casos em que o cotejo se faz menos necessário, utilizo citações simples.

<p>Mami's exasperation and my delight, went girl crazy over his manly voice. (LOPERA, 2020b, p. 1, grifos do original)</p>	<p>— nessa idade —, para o desespero da Mami e para o meu deleite, ficou louca como uma menininha por causa da voz máscula do apresentador.</p> <p>*É uma característica do estilo de Juliana Delgado Lopera o uso de expressões em espanhol, sobretudo gírias colombianas, misturadas ao inglês (idioma original em que o livro foi escrito). Procuramos mantê-la e, quando necessário, há notas para explicar o contexto. Demais expressões constam no glossário ao final. (p. 7)</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Se começamos o contato com o livro pelo início do romance, logo nos deparamos com o trecho acima. Vemos que o texto é predominantemente escrito em inglês no original e em português na tradução, mas percebemos a presença do espanhol já na numeração do capítulo. Depois, o “buenos días” e o “mi reina” — sendo que este último passará a ser familiar para o leitor da voz de Francisca. O texto se desenrola até que chegamos à primeira ocorrência do itálico, e percebemos que até ali ele não havia sido usado nas palavras em espanhol — assim, parece que serve mais para marcar outros destaques que não os elementos desse idioma. Ou seja: o espanhol não é marcado como estrangeirismo, ele faz parte da linguagem do texto.

Na tradução, podemos ainda ver uma nota, logo no início, explicitando o funcionamento linguístico do texto. No original, não temos essa nota; temos apenas uma indicação da intenção da forma linguística ao final do livro, nos agradecimentos — que também aparece na tradução:

<p>To my editor Lauren Rosemary Hook for believing in Francisca, her Spanglish, and the world that swallows her. (LOPERA, 2020b, p. 283)</p>	<p>A minha editora, Lauren Rosemary Hook, por acreditar na Francisca, no seu espanglês e no mundo que a engole. (LOPERA, 2021a, p. 253)</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Assim, temos o jogo do espanhol com o inglês (e o português em *Febre Tropical*) e temos a informação exterior à narrativa de que Julián fez as escolhas linguísticas do seu romance (e Natalia as da sua tradução) tendo em mente o espanglês.

Meu primeiro contato com o romance foi pela tradução. Ao longo da leitura, chamaram especialmente a atenção a fluência da voz de Francisca, o uso das notas (que não expunham autoria, mas pareciam ser da tradução), a presença do espanhol, claro, mas também a presença de algumas palavras que não sabia identificar se estavam em português ou em espanhol. Passei, depois, à leitura do original. Percebi que as notas eram de fato da tradução e pude identificar ocorrências de espanhol que haviam passado despercebidas na leitura anterior. Todas essas questões instigaram este trabalho e, portanto, serão discutidas aqui. Para o desenvolvimento dele, consulte, em algumas ocasiões, a tradução colombiana do texto, ainda que ela não faça parte do corpus de análise.

A linguagem usada, me parece, é uma questão incontornável nesse texto, entrelaçada com o enredo. A grande questão que se colocava na leitura das obras era quanto daqueles textos era esperado que o leitor entendesse. Como nos trabalhos mencionados anteriormente, o primeiro desafio para começar a trabalhar com o texto era, então, entender aquele mecanismo de escrita, entender o papel daqueles elementos inicialmente identificáveis como do inglês e do espanhol, mas explicitamente chamados de espanglês.

Para isso, pesquisei trabalhos que iluminassem dois aspectos sobre esse fenômeno: em primeiro lugar, o que era o espanglês (poderia ser considerado uma língua em si? Um dialeto? Nenhum dos dois?); em segundo, como ele vinha sendo abordado na literatura e na tradução. A abordagem linguística de definição do fenômeno teve por base o trabalho de López García Molins (2022), que debate algumas possibilidades (por exemplo, ser uma língua crioula ou um pidgin). O segundo aspecto, de aplicação na literatura e na tradução, foi observado com base em dois trabalhos de África Vidal Claramonte (2007 e 2015), em que, ainda que mobilizando mais conceitos do que exemplos, mostra algumas possibilidades de tratamento de textos multilíngues em tradução. Mesmo munida desse embasamento, considero relevante ressaltar que os limites entre as línguas não são claramente definidos e, por isso, busco entendê-los de acordo com o papel desempenhado por elas nos textos, o que eles indicam nesse sentido. Além do que o próprio original indica, importa ver as estratégias de tradução adotadas, o que elas demonstram quanto ao entendimento desse mecanismo e quais os efeitos disso para a estrutura narrativa do texto traduzido.

Para fundamentar a reflexão sobre a expectativa de compreensão dos textos, a leitura de alguns teóricos que partem da narratologia se provou um recurso rico. O esquema proposto por Giuliana Schiavi (1996), no seu trabalho sobre a presença do tradutor em modelos narratológicos, foi central para iniciar o debate e entender que, se eu estava pensando em termos de compreensão, era porque ali havia um ato de comunicação e, portanto, agentes dessa comunicação. Para entender as relações entre eles, seria importante pensar quanto cada agente compreendia do texto, então passei a buscar entender quais eram as comunicações que se estabeleciam nos textos. A partir da estrutura proposta por Schiavi, o enfoque foi estabelecido nas relações narrador–narratário, autor implícito–leitor implícito do original e tradutor implícito–leitor implícito da tradução. Essas comunicações só podem ser compreendidas com as noções de tradutor implícito, a partir de Schiavi, e voz do tradutor, a partir de Theo Hermans (1996). Em trabalho escrito em paralelo ao de Schiavi, o autor se propõe a identificar a presença discursiva do tradutor em narrativas traduzidas, sem que seja necessário cotejo com o original.

Ou seja: intervenções na tradução que sejam claramente desse processo, gerando momentos que expõem o fato de que se está lendo uma tradução (normalmente, quando mais se precisa de mediação). Para compreender o funcionamento conjunto dessas entidades, recorri ao trabalho de Emer O’Sullivan (2003), que articula os dois outros e propõe que alguns tipos de literatura (no caso dela, a infantil), podem facilitar a identificação dos agentes da tradução. Parte do argumento desenvolvido neste trabalho é o de que textos como o de Lopera colocam em evidência os elementos estruturais das narrativas, como ajudam a perceber Hermans e O’Sullivan. A partir da observação de alguns trechos do romance, trago reflexões sobre os efeitos das escolhas tradutórias na estrutura narrativa. Além disso, partindo desses três teóricos, proponho um novo esquema, que abarca as questões debatidas por eles e as observações sobre o romance de Lopera.

Com a análise dos trechos, foi possível fazer reflexões sobre as relações autor implícito–leitor implícito e tradutor implícito–leitor implícito da tradução, bem como a relação narrador–narratário, no original e na tradução. Nas duas primeiras relações, chamou a atenção o uso de explicações paratextuais quando a tradução mantinha o espanhol e o inglês, além de quando trazia determinados elementos culturais — explicações essas que não constavam no original. Nas duas últimas, foi possível observar o uso de explicações intratextuais na voz da narradora. Na tradução, algumas explicações a mais são acrescentadas, aproveitando recursos que já faziam parte do estilo da narradora no original. A análise dessas explicações remete àquelas do discurso indireto livre, mas, desta vez, em uma narrativa conduzida em primeira pessoa. Nas próximas seções, descrevo em mais detalhes a obra, o espanhol e os elementos narratológicos, para então fazer a análise das obras.

Espera-se, com este trabalho, em primeiro lugar, fomentar o debate sobre as obras tão ricas que são *Fiebre Tropical* e *Febre Tropical*. Além disso, tenho como proposta apontar a relevância de textos como esses para a compreensão dos elementos narratológicos envolvidos tanto no original como na tradução e reforçar que essa compreensão ajuda na leitura do próprio texto — podendo servir tanto para a análise dos textos como para a orientação de escolhas de tradução.

2. F(I)EBRE TROPICAL

Fiebre Tropical é um romance escrito por Julián Delgado Lopera, publicado em 2020 pela Feminist Press nos Estados Unidos. *Febre tropical* é a tradução para o português brasileiro, de Natalia Borges Polessio, publicada no Brasil em 2021 pela Editora Instante. O romance conta a história de Francisca, uma jovem colombiana que migra com a mãe, Myriam, e a irmã mais nova, Lucía, para Miami, nos Estados Unidos, onde encontram Milagros, a tia de Francisca, e Alba (La Tata), a avó da menina. Ao chegarem, Francisca, Lucía e Myriam são inseridas em uma comunidade composta por colombianos centrada na Iglesia Cristiana Jesucristo Redentor, da qual já fazem parte Milagros e La Tata e outros conhecidos colombianos. Vemos essa história pela voz da própria Francisca, que a narra em primeira pessoa. Aqui, apresento um pouco do enredo enfocando os grupos com que Francisca convive, finalizando com uma seção sobre a própria voz de Francisca, central para o romance.

2.1.AS JUAN

Conhecemos a família Juan na altura de um mês desde sua chegada em Miami. Myriam está organizando o batizado de Sebastián, um filho que nascera morto havia 17 anos e teria sido o primeiro filho dela. Francisca não vê sentido naquilo, mas é para essa cerimônia que toda a energia de sua mãe está voltada naquela chegada aos EUA. Myriam gasta as economias na cerimônia e distribui listas de afazeres para Lucía, Francisca e Tata. Aqui vemos um pouco da relação entre elas nesse momento:

Esta costeira estaba montada en el ónibus já. Mami nunca descansava. Nunca parou para sentir o cheiro das flores. Cómo se te ocurre. Do momento em que chegamos, Myriam del Socorro Juan estava em sua insana viagem de *ter que fazer a merda das coisas*. Nos deu listas de afazeres; gritou com a gente, nos dirigiu; nos disse o que fazer passo a passo.

Nós obedecemos. O que mais poderíamos fazer? Onde mais poderíamos ir? Os arredores de Miami eram terra morta. É lago sucio atrás de lago sujo com autoestradas e *outdoors* de remédios para emagrecer e próteses mamárias. Quase não tem transporte público nem calçadas, mas um glorioso Walmart e um Publix Sabor, onde uma manada de colombianos, que vieram até aqui de suas terras, compra arepas congeladas e banana-da-terra congelada da Goya para preparar no micro-ondas. Lucía não reclamava. La Tata mal tinha forças para brigar com a Mami. Os brejos dos arredores colaboravam com Mami na tarefa de fazer com que todos os dias fossem excruciantes.

Pero, mi reina, siéntate pa'trás — só estamos começando. (LOPERA, 2021a, p. 10, grifos do original)

Como já mencionado, vemos desde o início a centralidade de Francisca. É ela a personagem principal, além de narradora e focalizadora da história. A voz dela é marcante, estabelecendo interlocução com o leitor. Esse tema logo será aprofundado neste trabalho. Nesse trecho, é possível perceber o tom com que fala do comportamento de Myriam e da vida em Miami — nada daquilo a agrada. Francisca tem entre 15 e 16 anos, lê Sylvia Plath, ouve The Strokes e The Cure e gosta de usar delineador preto. É de se imaginar que chegar em Miami e passar a conviver de perto com a igreja evangélica seja difícil para ela. Logo no terceiro capítulo do romance, temos Francisca narrando sua primeira experiência na igreja evangélica colombiana, e, ali, uma boa descrição dela e do conflito com aquela situação.

Meu cabelo molhado, emplastado na cabeça, meus olhos bem pretos de delineador, meu Converse preto surrado. Na mão eu tinha desenhado estrelas com uma caneta azul para que eu pudesse carregar um pequeno cosmos comigo. As pessoas que conheci me encararam como se fosse evidente que eu não tinha encontrado Cristo ainda. Sobretudo minha mão com estrelas desenhadas ganhou uma atenção louca. Os olhos de todos pousaram nela, depois nos meus tênis, depois na minha cara. Estrelas pontudas são uma coisa do demônio, eu aprenderia logo. Escrever nas mãos é coisa de criminoso e de imorais. Jesus limpa vocês de dentro para fora. Amá-Lo vem com um novo guarda-roupa, cabelo novo, nova higiene. Mais sobre isso depois. (LOPERA, 2021a, p. 39–40)

Vemos, ali, que Francisca “ainda” não havia encontrado Cristo: ela fará parte da igreja em determinado momento e também terá decepções em relação a isso — o que será abordado com mais detalhe adiante. Mas o que marca a personalidade de Francisca é o estilo descrito ali. Ele era compartilhado com seus amigos na Colômbia. Ela comenta que, nas primeiras semanas em que estava em Miami, conversavam por horas no MSN, e ela ficava sabendo de todas as fofocas da escola que frequentara em Bogotá (“[...] quem pegou o panadero, quem acabou bêbado no hospital, quem foi pego fumando etc.” (LOPERA, 2021a, p. 64)). Depois de dois meses, as conversas foram ficando mais raras, o grupo de amigos e os relacionamentos foram mudando (“Carolina? Não, menina, ela foi expulsa da escola porque beijou a Ana. A Ana disse que ela a forçou. As freiras ficaram doidas. Quem é Ana?” (LOPERA, 2021a, p. 64)), novas gírias começaram a ser usadas, até que as conversas passaram a durar apenas minutos antes de o assunto acabar. E Francisca não estava encontrando acolhimento em Miami. Ao final do batizado, ela narra:

Mais tarde, naquela noite, eu me trancaria no banheiro tentando pensar num plano de fuga. Ligaria para o meu pai mas, como sempre ele não atenderia. Consideraria ligar para os meus amigos em Bogotá, mas não poderia lidar com a tristeza, a vergonha dessa nova vida. Como eu explicaria isso a eles? Vir para os Estados Unidos é um sonho! E eu deveria estar feliz feliz feliz! Considerarei

sair, pegar um ônibus. Para onde? Com que dinheiro? Não conhecia ninguém. Falava um inglês básico. Sentei no vaso, com o telefone na mão por vinte, trinta, sessenta minutos até que entendi que não havia ninguém fora de Miami, ninguém que viria me salvar. Como a Mami dizia, Esta es nossa nova vida, Francisca. Olhe ao redor, esta é a sua casa agora. (LOPERA, 2021a, p. 55).

Francisca sofre com aquela situação. Não pode recorrer ao pai, como nunca pudera; não pode recorrer aos amigos de Bogotá, porque não entenderiam; não tem autonomia, nem linguística nem financeira. E a pessoa que havia idealizado esse deslocamento, de onde se origina essa sensação de não pertencimento, é quem a lembra de que aquela é a sua nova situação: a mãe.

A relação delas é complexa. Começamos vendo Myriam nesse ritmo acelerado organizando o batizado. Mas, aos poucos, vamos vendo que, para além do desgosto de Francisca com aquele evento específico ou com a migração, há uma certa inconformidade, um sentimento de perda da imagem que tinha da mãe. Francisca sabe de momentos difíceis da vida de Myriam. O décimo capítulo do livro se passa nos anos 1970, em Bogotá, e narra a juventude de Myriam.

A família costumava ter uma boa vida em Cartagena, mas, depois de o pai de Myriam pôr tudo a perder com maus investimentos, se mudaram para Bogotá, pela vergonha. Quem sustentava a casa era La Tata, costurando e fazendo doces e bolos para vender. Myriam não ajudava, vivia com sonhos de grandeza, não aceitava aquela nova situação; na escola (particular, católica, que ela e Milagros continuavam frequentando porque algumas tias pagavam), Myriam tentava esconder a situação atual da família. Em certa altura, Myriam compra, perto da sua casa, joias baratas vendidas por camponesas em um mercado de pulgas perto da sua casa; as colegas na escola amam, e ela passa a comprar das campesinas e revender na escola como se fossem joias francesas. É o meio que ela encontra para se aproximar de colegas de alta classe.

La Tata percebe e confronta a filha para saber como estava conseguindo dinheiro. Myriam não confessa e foge para a casa de Leonor, uma amiga rica. Vive seis meses de festas, luxo, bebida e cocaína. Nessa época, começa a namorar Nicolás, que a compra com presentes, mas é violento com ela. As coisas saem do controle de Myriam, mas ela não dá o braço a torcer. Mesmo quando Milagros fala com ela na escola, o relato que temos é de que

O que Myriam queria de verdade era que Milagros implorasse para ela voltar. Ela não admitiria que esse plano de uma vida luxuosa tinha saído loucamente dos trilhos, e agora a bonita estava perdendo a porra da cabeça, metade do cabelo e a bunda que a tinha levado a lugares — perdendo sua alma sem nem ideia de como recuperá-la. Secretamente pelos últimos dois meses, Myriam ansiava por aquele momento. (LOPERA, 2021a, p. 126)

Depois, Leonor descobre que Myriam estava roubando joias dela para vender na escola. Segundo Francisca, “La Tata sempre ficava em silêncio neste ponto da história, mas consegui obter uma confissão de Milagros. Não, ela não vendia drogas. Por Dios, tampoco. Sim, Myriam tinha mesmo roubado as joias de Leonor e as vendido *bem na escola*.” (LOPERA, 2021a, p. 128, grifos do original). Mesmo nesse momento, Myriam não se rende, e vai morar com Nicolás. Passa uma semana com ele, até que ele a agride.

É Milagros, sua irmã mais nova, que a leva de táxi para casa. La Tata cuida dela para que se recupere. “Quando perguntei a La Tata como ela soube que sua filha tinha sido espancada, La Tata respondeu que *sentiu os palpitos, mimi. Uma mãe sabe, uma mãe sabe*.” (LOPERA, 2021a, p. 129, grifos do original). Vemos, ao longo desse capítulo, que Francisca sabe dessas histórias por relatos principalmente da Tata e de Milagros.

Para sair dessa situação, Myriam acaba achando forças na religião. Em casa, ouve rádio com La Tata, que ouvia, além de radionovelas, programas como O Minuto de Dios.

Como a maioria das almas no nosso país berraco, la cartagenera era a prática cultural de ir à missa católica aos domingos, fazer o sinal da cruz ao passar diante de uma igreja, às vezes acender uma vela para a Virgem, mas nunca levar O Poder de El Señor tão a sério. A febre mudou aquilo. O fundo do poço mudou aquilo. A floresta turva de tristeza se movia dentro dela clamando por libertação, e a garota entendeu que precisava da ajuda de alguém maior que ela mesma, talvez aquele senhor lá em cima? (LOPERA, 2021a, p. 130)

Temos aí o primeiro momento em que Myriam recorre à religião para se fortalecer (e Francisca aponta que, pouco mais de vinte anos depois, Myriam se lembraria desse momento ao receber Jesus no coração na nova igreja). Durante um bom tempo, mesmo com Tata cuidando de Myriam, as duas não se falaram. Francisca chama a atenção para a teimosia das duas.

Um dia, Myriam acorda determinada, querendo voltar à sua vida. Volta à escola, e é ignorada por todas. Fica solitária, mas, na sua nova fase, religiosa, aproxima-se das freiras, e chega a falar em entrar para um convento. As colegas atormentam a vida dela, e La Tata fala com as freiras na escola, pede alguma atitude. O capítulo termina com as freiras dizendo que faziam o que podiam, e La Tata as xingando.

Com base nesse capítulo, podemos ver que Francisca sabe que a mãe já havia passado por maus momentos, mas havia se empenhado para superá-los. Aos olhos da filha, Myriam é uma mulher determinada, que consegue o que quer. Mas essa força parece ir diminuindo ao longo da vivência nos Estados Unidos. Francisca comenta como a mãe era diferente na Colômbia, tanto na atitude frente a desafios como na relação com a filha. Podemos ter uma

visão mais clara disso com uma reflexão de Francisca envolvendo o tema da religião, muito relevante para a narrativa:

Uma parte de mim sabia que aquilo não podia durar para sempre. A parte que tinha conhecido a Mami em sua fase católica, a Mami em sua fase cumbia. Mami lá em Bogotá chacoalhando os ombros no espelho do corredor, me chamando para dançar com ela. Chamando meu pai de imprestável. Chutando meu pai pra fora de casa. Bebendo vinho tinto em seu amplo escritório, delegando como uma puta chefe. Eu tinha conhecido um matriarcado enraizado naquele catolicismo cultural colombiano que dizia não para Satanás, mas sim para o pecado. *El peca y reza empata* ou *La puntica no más*. Mas aqui não pisávamos em um chão sólido. Esse pântano superaqueceu o bom senso de todos, e agora nossos objetivos de vida incluíam cânticos de aleluia de longa duração, desmaio e planejamento de batismo. (LOPERA, 2021a, p. 37, grifos do original)

Ou seja: Myriam antes como uma mulher forte e mais próxima da filha, compartilhando momentos de descontração. Agora, em Miami, a relação era outra. Myriam já tinha aquele tipo de rompante como o da organização do batizado em Bogotá, mas, agora, vinham com aquele elemento que Francisca não reconhecia: a igreja evangélica. Agora, a mãe reprovava as atitudes da filha, queria que ela se aproximasse mais da igreja, que se integrasse melhor naquela comunidade. A comunidade, aqui, pode ser vista como a colombiana ou como a da igreja — as duas se misturam. Myriam passa a fazer parte dela, dedicar-se a ela, a praticar os valores dela.

Quem demonstra mais facilidade nessa integração é Lucía, a irmã de Francisca, que, como vimos em citação anterior, não reclama das ordens da mãe. Além disso, ela logo entra naquele novo ritmo, participa da igreja. Ainda que menos intensa do que em relação à mãe, Francisca tem uma decepção parecida em relação a Lucía. Após o batizado, Tata joga o bebê usado para representar Sebastián no lixo, e Myriam vai buscá-lo de volta. Francisca narra que até Lucía achava que Myriam estava passando dos limites, que compartilharam, ali, um momento de conexão que era comum em Bogotá: conexão em relação ao descontrole de Myriam. Mas também aquilo vinha mudando:

Lucía e eu éramos como Maria Madalena e a Virgem Maria. A pecadora e a santa. Embora eu nem sequer estivesse cometendo pecados, uma pena. Já nos demos bem. Perseguíamos uma à outra pelo apartamento e criávamos coreografias para todos os temas de telenovelas. Fingíamos que éramos ricas: Lucía com os saltos da Mami, pérolas falsas. Eu, com uma gravata do meu pai, bigode desenhado. Ficávamos na frente do espelho do corredor mandando beijos para o proletariado imaginário que tinha viajado quilômetros só para vislumbrar quão fabulosas éramos. Pero ahora Lucía era outra Lucía; ela tinha entrado para os Jóvenes em Cristo com tanta facilidade, renascido tão rapidamente — sua conversão, como uma Cinderela que perdeu o sapatinho, a transformou sem deixar nenhuma aresta, como se ela estivesse esperando para orar com a guerrilla maiamense colombiana de Jesus por todos os seus doze anos de existência, e, niña, essa irmã teve sucesso. (LOPERA, 2021a, p. 59).

Ainda que compartilhem momentos de cumplicidade, Lucía e Francisca se afastam naquele novo contexto. Mais uma vez, vemos a incompreensão de Francisca por conta da repentina devoção à nova igreja.

A grande parceira de Francisca na família é La Tata — mesmo também participando ativamente da igreja e sendo um pouco mais paciente com as atitudes de Myriam. Tata costuma beber rum em latinhas de Sprite, e Francisca muitas vezes é quem tenta evitar sua ressaca (com água e medicamentos antes de dormir) ou disfarçar o fato de ela estar bêbada no culto. Nos conflitos entre a jovem e a sua mãe, a avó a entende, demonstra que sabe que ela está incomodada, mas pede para que seja compreensiva. Vemos muito dessa dinâmica no seguinte trecho:

Agora La Tata e eu nos olhávamos enquanto assistíamos ao redemoinho frenético da Mami pela sala. Mami falando e falando sobre todos os itens da lista de afazeres que ainda não tínhamos feito do jeito que ela queria. Tata e eu queríamos pegar na mão da Mami e dizer a ela *Ya ya, Mami. Vamos lá, Myriam, carajo, deja el berrinche*. Queríamos estapeá-la um pouquinho, porque ainda acreditávamos que debaixo dessa nova camada de santidade havia a católica piedosa neurótica que conhecíamos tão bem. Entre mim e a Tata se deu um autêntico momento mágico poderoso de olho no olho. Eu soube que ela precisava de um refil do rum quando seu olho esquerdo sinalizou *Dá um tempo*, e ela sabia que eu estava por um fio de dar uns tapas na Mami quando meus olhos *se fecharam como os de buda*. (LOPERA, 2021a, p. 11, grifos do original)

Este trecho é do início do romance, da organização do batizado. Vemos, aqui, a cumplicidade entre Francisca e Tata, encarando a postura de Myriam, o que, mais uma vez, dá o tom da dinâmica familiar das Juan. A cumplicidade entre as duas ganha uma nova camada com a leitura do 13º capítulo (que conta a história de Alba quando ela tinha 15 anos) em conjunto com a história de Francisca com Carmen, que veremos adiante.

O capítulo se passa em 1956, em Cartagena. Conhecemos Alba naquela idade, linda, cobiçada por vários pretendentes. Mas ela era também muito tímida — não gostava das visitas daqueles homens — e obstinada — não aceitava nenhum deles. Ela vivia como que sonhando acordada ouvindo radionovelas e não se impressionava com homens, não entendia a atração por pelos no peito — às vezes, imaginava a si própria com pelos no peito, o que as mulheres na rua achariam, se assim ela seria respeitada. A mãe de Alba estava doente, e uma freira, a Irmã Yamira, cuidava dela. A certa altura, Alba pergunta o que pode fazer para ajudar a mãe, e Irmã Yamira fala que Alba podia buscar água benta na capela mais tarde. Depois de uma briga com o pai por não querer se casar com nenhum dos pretendentes (especialmente um muito rico), Alba vai para o quarto, e vemos um comentário de que uma irmã sabia que ela era forte, e só se

fazia de sonsa como forma de lidar com os pais (talvez de forma semelhante a como Alba viria a pedir que Francisca deixasse de lado as brigas com a mãe). Vemos a descrição de uma cena em que Alba se fecha no banheiro para cortar os pelos púbicos e fumar um cigarro e reflete sobre o corpo que lhe dava o apelido de muñeca. Achava o corpo idiota e os cigarros, insuficientes, mas Francisca comenta que a achava uma “*rock star*”. Francisca narra, então, que Alba vai à igreja para buscar a água benta e, não vendo o padre, vai até a sacristia. Também sem encontrar ninguém lá, abre uma outra porta, destrancada, que não conhecia. Lá, vê uma freira fumando encostada na janela, vestindo apenas um adorno de cabeça. Alba fica olhando a cena, querendo julgar, mas sem conseguir parar de olhar o corpo, escondida. Lemos comentários sobre as reações de Alba.

Um turbilhão obscuro dentro dela, a escuridão que ela conhecia de sua solidão, o anseio pelas telenovelas, a escuridão quase palpável agora. O macio corpo bento foi certamente enviado por Deus, a freira era sagrada, e Diosito sabia o que estava fazendo. Não é preciso questioná-Lo, o Senhor trabalha de maneiras misteriosas. Amém. (LOPERA, 2021a, p. 191)

Não sabemos o quanto Alba teria contado para Francisca, o quanto Francisca estaria projetando, mas temos essa leitura. E sabemos que La Tata já havia mostrado para Francisca “[...] a única fotografia que alguém possuía da Irmã Yamira.” (LOPERA, 2021a, p. 191), da festa de 16 anos de Alba, logo antes de casar. “Alba guardou a fotografia porque a lembrava daquela época em que sua escuridão a devorou, uma explosão de piñata que a deixou exausta e sobrecarregada.” (LOPERA, 2021a, p. 191–192)

Na sacristia, Alba vê os sapatos da freira, reconhece que eram os de Irmã Yamira e vai embora. O capítulo se encerra com um bilhete que Alba deixa dizendo que havia estado lá em busca da água benta, mas que a Irmã estava ocupada, e que então ela voltaria no dia seguinte. Esse capítulo demonstra paralelos entre Alba e Francisca, como questionamentos sobre seu corpo, sua sexualidade, religião, além da tensão entre esses elementos. Quando abordar a relação de Francisca e Carmen, tentarei demonstrar esses paralelos, que tanto reforçam a ligação entre Tata e Francisca.

Ainda que haja menção a outros tías e primos, a que se destaca e compõe o núcleo familiar de Francisca (ainda que não more com as personagens já descritas até aqui) é Tía Milagros. Ela está por trás de muito do que foi descrito aqui. Milagros já estava em Miami e foi catalisadora da migração: quando estavam a seis meses da migração planejada, Milagros teria conseguido um emprego para Myriam em Miami, então elas partiram na semana seguinte — e o emprego não se concretizou. Milagros é quem consegue os outros empregos de Myriam

ao longo da história (distribuindo flyers, trabalhando em loja de roupas) — bastante diferentes do emprego que havia tido na Colômbia, de gerente-geral de uma seguradora multinacional — e ajuda a comprar comida quando Myriam fica desempregada. Assim como Myriam, Milagros vinha de uma situação melhor na Colômbia do que aquela que vivia em Miami, mas estava determinada a criar uma imagem de sucesso lá também. Milagros também participa da igreja, organizando estudos da Bíblia na sua casa, mas não chega a ser escolhida como líder ujier, como Myriam. Ficamos sabendo disso a partir de uma conversa em que Milagros comenta que o pai de Francisca tinha sido a melhor coisa a acontecer com Myriam.

Mami disse que Milagros sabia o quanto ele tinha arruinado a vida dela (isso era tudo o que ela dizia. Não pergunte coisas específicas. Mami sempre responde: Não é o momento, me passe a cola), mas Milagros também estava com ciúmes que a pastora escolhera Mami como líder ujier e, sabendo como Milagros age, bem, ya tú sabe; Mami fala — e La Tata não vai tomar lado nisso — que a cara da Milagros quase explodiu de raiva quando, no encontro das Mujeres Valientes (não confundir com o Círculo da Bíblia na minha casa), La Pastora anunciou que Mami havia mostrado liderança e um compromisso devocional com Jesus. E ela mostrou. Posso atestar isso. (LOPERA, 2021a, p. 96)

No capítulo sobre a juventude de Myriam, ficamos sabendo que ela achava Milagros mais bonita do que ela, e que La Tata às vezes as comparava: “Por que você não consegue passar pela vida como uma pessoa normal? Olhe a Milagros, ela está fazendo isso” (LOPERA, 2021a, p. 135) — poderíamos inclusive traçar um paralelo entre Milagros e Myriam e Lucía e Francisca nesse sentido. Mas, aqui, vemos uma atribuição de ciúmes a Milagros. Vemos, também, uma indicação de que Tata preferia não interferir nas questões das duas (semelhante à forma com que ela evitava os conflitos entre Myriam e Francisca). Além disso, vemos que havia certa disputa entre as irmãs (ainda que também houvesse apoio, como descrito em relação à situação econômica de Myriam). Por fim, vemos mais uma vez a relevância da igreja naquele núcleo familiar. Trago mais informações sobre ela e, especialmente, a relação de Francisca com ela no próximo tópico.

2.2.A IGLESIA CRISTIANA JESUCRISTO REDENTOR

Na descrição das principais relações familiares do romance já foi possível ver que a igreja é central no enredo. Também já foi estabelecido que a igreja é o núcleo da comunidade colombiana de que faziam parte as Juan. Nesta seção, apresento em mais detalhe o processo de aproximação de Francisca com a igreja, representado principalmente pela relação dela com

Carmen, a filha adotiva dos pastores da igreja. No terceiro capítulo do romance, aquele que apresenta a primeira experiência de Francisca na igreja, temos a seguinte descrição dessa personagem:

A líder angelical *hippie* naquela beca recatada, com um enorme pingente de peixe dourado no pescoço como a propaganda de um aquário triste. Ela parecia diferente de perto, menor, espinhenta. Com uma energia de dar medo e um domínio do espaço como se pudesse puxar um fio e qualquer uma dessas ovelhas se curvaria e se mexeria. (LOPERA, 2021a, p. 43, grifos do original)

Fica claro o contraste dessa descrição com as da própria Francisca. Acompanhamos o olhar dela ao ver a outra de maneira negativa (menor, espinhenta), mas também com admiração pelo poder que sua presença exerce. Carmen é líder dos jovens da igreja, participa de atividades de divulgação da comunidade. Francisca começa a se aproximar de Carmen, declarando que era melhor lidar só com ela do que com todos os outros jovens. A aproximação é acelerada quando, como parte de um castigo por ter chegado em casa cheirando a cigarro durante um encontro do Círculo da Bíblia de Myriam (algo que não era um problema em Bogotá), Francisca tem que ajudar Carmen a entregar panfletos com o grupo de jovens da igreja em frente ao supermercado.

Francisca vai se aproximando cada vez mais de Carmen e da igreja.

Eu estava tão distraída que não percebi que estava me tornando a mano derecha de Carmen. Que os outros Jóvenes vinham até mim para se aconselhar. E quem Paula pensava que era mesmo? Vamos ser honestos, mi reina, eu passava todas aquelas horas com a Carmen distribuindo panfletos no sol, aguantándome o diz que me diz das senhoras católicas, comendo empanadas dormidas. Eu claramente merecia ser a número um da filha da pastora, y Paulita se lo podía meter.

Mesmo se não tivesse Jesus no coração, e daí? (LOPERA, 2021a, p. 98–99).

O trecho mostra essa aproximação de Carmen, que se reflete em aproximação da igreja, com outros jovens procurando Francisca, enquanto Paula, antigo braço direito de Carmen, fica com ciúmes. Mas Francisca ainda não havia aceitado Jesus no seu coração.

Em uma cena com pontos semelhantes àquela em que Alba se fecha no banheiro, Francisca em determinado momento vai ao banheiro em casa com uma camisinha cor de rosa que pegara na casa de Pablito, um vizinho do condomínio. Francisca reflete sobre o seu corpo “No espelho do banheiro sou uma vara comprida amarelada. Tetas tristes e pequenas e um arbusto de pelos muito pretos que eu me recusava a aparar (pra quê?) acrescidos com esse novo pau rosa sabor cereja.” (LOPERA, 2021a, p. 103). Ela bate “[...] uma vergonhosa punheta imaginária [...]” (LOPERA, 2021a, p. 103), imaginando, primeiro, Carmen no seu colo. Ela

sente “tesão e medo” (LOPERA, 2021a, p. 103), tenta pensar em meninos que conhece, mas logo volta a pensar em Carmen (elas rezando, Francisca agradecendo a Jesus) e para quando a camisinha murcha e Lucía bate na porta.

Francisca estava se apaixonando por Carmen, e seus sentimentos em relação à filha dos pastores e à igreja se misturam. Em um dia em que estão juntas na casa dos pastores, Carmen avisa Francisca que ela está cheirando mal. As duas brincam em relação a isso, e Carmen empresta uma blusa para Francisca. Carmen se oferece para ajudar Francisca a tirar a camiseta e, nesse movimento, a camiseta prende no brinco de Francisca, e a orelha dela começa a sangrar. Carmen se propõe a ajudar a fazer parar, lambendo e chupando a orelha que sangrava. Funciona, mas o mais relevante para Francisca é a euforia que aquilo causa nela, que ela só consegue externar decidindo aceitar Jesus.

Mas a santa energia de Carmen pedia por outra coisa, algo além da cruz, mais alto e quente do que sua língua na minha orelha, e pela primeira vez rezei de verdade para Jesus se revelar para mim, pela primeira vez senti algo real preso na garganta, um turbilhão que necessitava do meu cuidado, da minha atenção. Queria estar perto dela, sentir a bola de excitação. Eu a queria na minha orelha de novo. Lambendo e tocando. Eu procurava o que estava faltando. Claramente algo estava escondido no jeito como os minúsculos dentes de Carmen apareceram por trás daquele sorriso. Vamos lá, Jesus.

E então eu desisti. Não quero. Mas, talvez, queira. Quero.

[...]

Pela primeira vez desde que a morena de Barranquilla e eu nos conhecemos, encarei-a ferozmente e disse, Carmen, quero receber Jesus no coração.

O maior sorriso na cara dela. (LOPERA, 2021a, p. 138)

O trecho mostra, de maneira semelhante a quando Alba vê a freira nua na sacristia, essa mistura entre religião e sexualidade — aqui, um jogo entre querer Carmen na sua orelha e querer Jesus no coração. Elas oram, Carmen séria, Francisca tentando ficar séria (mas um pouco achando graça e um pouco distraída pelos pensamentos sobre Carmen). E Francisca recebe Jesus no coração. Elas ficam ainda mais próximas, a relação de Francisca com a mãe e a irmã também melhora. Francisca chega a de fato gostar daquele momento, ver como certa “Essa proximidade. Dela, de Jesus” (LOPERA, 2021a, p. 141) — sempre nesse jogo entre Carmen e a religião. Passa a virar hábito Francisca dormir na casa de Carmen, elas rezarem, fazerem piadas com Jesus e com pessoas da igreja (como Paula). Mas, a certa altura, também começam a falar de coisas mais profundas das suas vidas, do futuro.

Quem percebe o que está acontecendo, no meio dessa tranquilidade conquistada na família pela entrada de Francisca na igreja, é La Tata:

Mas foi La Tata que, certo domingo, depois da igreja, me disse que sabia o que estava rolando com a Carmen.

¿De qué hablas, Tata?

Olhos fechados do jeito como os fechava toda vez que estava irritada ou frustrada, como se precisasse de escuridão para se concentrar, como se o peso do que estava prestes a dizer tombasse pesadamente sobre suas pálpebras.

Ay, Francisca mami. Você sabe que isso vai matar sua mãe. Quem se importa se você me matar? Pero tu mamá, Francisca, ela pode ser um pé en el culo, mas...

Eu não disse nada. O tom acusatório era novo e tinha o carço da emoção de uma fofoca e uma pitada de aceitação.

Yo sé lo que está pasando contigo y esa muchacha, Francisca. Ay mi Dios libre a tu madre de un ataque.

Eu a abracei. Ela não retribuiu o gesto. Seus olhos ainda fechados. (LOPERA, 2021a, p. 148).

Francisca tenta justificar a proximidade com Carmen pelo trabalho delas na igreja. Depois, passa a evitar a avó para não ter esse tipo de conversa. Ainda que com um “tom acusatório”, vemos que é La Tata quem entende Francisca. Nessa altura da narrativa, ainda não vimos o capítulo sobre a juventude de La Tata, então, na leitura do romance, ainda não sabemos de onde vem essa compreensão; neste trabalho, já fica claro.

Pouco depois desse dia, Francisca tenta algo a mais. Após um encontro da igreja em que os jovens deveriam confessar pecados e Francisca não se sente à vontade, vemos as duas voltando de carro para casa falando sobre o episódio. A certa altura, Francisca acaricia a coxa de Carmen, e, depois de muita tensão, a outra responde com “Dios te bendiga, Pela’a” (LOPERA, 2021a, p. 155) e com afastamento. Francisca tenta ligar e não tem notícias de Carmen até Myriam mostrar fotos da jovem com a pastora em Bogotá. Francisca volta a se sentir deslocada e sozinha.

Francisca começa a namorar Wilson, um dos meninos da igreja, um que era apaixonado por Carmen. Diversas vezes transparece que o relacionamento dos dois se dá muito em função da falta de Carmen na vida deles (“Segurei as mãos dele enquanto pensávamos em Carmen.” (LOPERA, 2021a, p. 199)), que passam a ser os novos líderes da juventude na igreja. Depois de algum tempo de um relacionamento incompatível, com Francisca querendo uma relação mais física e Wilson considerando aquilo pecado, eles decidem dar um tempo. Francisca prontamente recorre ao vizinho Pablito, em busca de uma companhia de fora da igreja (as relações de Francisca que se dão pelo condomínio em que moram serão abordadas no próximo tópico). Wilson continua frequentando a casa de Francisca, ajudando Myriam com a preparação da celebração de Natal da igreja; os dois se aproximam de uma forma incômoda para Francisca. Um dia, ele e Francisca saem juntos de carro, e ela fica sabendo por Wilson, que havia sido informado por Myriam, que Carmen voltaria na semana seguinte.

Mas, quando volta, poucos meses depois, Carmen não é mais a mesma. Não para Francisca. Elas se encontram no culto. Mas, aos olhos de Francisca,

Carmen não estava lá. Ela não estava dentro daquele corpo polido, daquela pele lisa e marrom com sobrancelhas feitas e aquele balanço de cabelo perfeito que não lhe pertencia. Minha pele tinha se aberto esperando por ela, e ela não apareceu. Quem é essa. Como é que a gente tira a Carmen dessa fantasia. (LOPERA, 2021a, p. 244–245).

Francisca quer evitar o contato com Carmen, ainda que também queira encará-la, ver se é ela mesma. Ela tem um cigarro que Andrea lhe dera, e sai para fumá-lo e se afastar do possível encontro. Mas Carmen vai até ela. Elas conversam superficialmente. Carmen a parabeniza pelo relacionamento com Wilson e diz que agora tinha um namorado. Francisca diz que acha que não quer mais fazer parte do grupo de jovens. Mais uma vez, vemos o paralelo entre a relação dela com Carmen e com a igreja; desta vez, com um tom final.

2.3.O RESIDENCIAL HEATHER GLEN

O ambiente a que Francisca recorre quando precisa se afastar da igreja é basicamente o único outro que está ao alcance dela: o Residencial Heather Glen, condomínio em que mora com a família. Francisca o descreve assim:

No Residencial Heather Glen não havia portão, nem luzes, nem prédios altos, nem muita gente nas ruas. Tinha uma Jacuzzi mofada e uma pequena piscina, onde congregavam insetos mortos, camisinhas usadas e patos mutantes com caroços vermelhos nos bicos que deixavam rastros de cocô verde. Os colombianos e os venezuelanos descolados e alguns garotos emo também ficavam por lá. Botando salsa na aguardente. A garotada solitária, incluindo o maricón argentino estranho e triste, ficava perto do lago com todos os mosquitos e sapos. O residencial ficava a dez quadras da Iglesia Cristiana Jesucristo Redentor e a seis quadras da casa dos pastores. Nosso sobrado ficava de frente para a caçamba de lixo e, depois dele, o lago cercado de palmeiras moribundas, enquadrado pela autoestrada entrecortada. (LOPERA, 2021a, p. 27–28)

Temos nesse trecho alguns elementos relevantes a serem comentados. O primeiro é o tom negativo com que Francisca vê o novo cenário da sua vida. O segundo é como ele é localizado no círculo da comunidade latina de que Francisca passa a fazer parte: os vizinhos são colombianos, venezuelanos e argentinos, o som que se ouve é salsa, e um ponto de referência é a igreja colombiana. Esses vínculos são reforçados em outros momentos, como no início do capítulo oito:

Uns poucos vizinhos decoravam as escadas da frente com vasos de plantas falsas e as janelas com bandeiras da Venezuela, República Dominicana, Colômbia, Argentina, Cuba, num esforço para expressar seu profundo patriotismo pelo país que deixaram, porque foram todos medrosos que não quiseram ficar quando deu merda — ao menos era isso que Roberto dizia. (LOPERA, 2021a, p. 83)

Cabe mencionar que Roberto é um vizinho que aparece no romance por ser como que um namorado de La Tata.

Outro lembrete desses vínculos e do distanciamento deles em relação ao resto de Miami é quando Francisca menciona ainda mais adiante, que, nos primeiros meses em que esteve lá, não conviveu muito com os gringos: “Tive muito pouco contato com a população gringa naqueles primeiros meses, naqueles primeiros anos, na verdade. Em Miami, você não precisa. Gringos estavam em algum lugar lá longe, além das minúsculas bandeiras latino-americanas, além da igreja.” (LOPERA, 2021a, p. 87–88)

O terceiro é a apresentação do “maricón argentino estranho e triste”, que vem a se tornar o mais próximo de um amigo que Francisca tem: Pablito. Ele tem um comportamento formal mesmo no convívio com Francisca, jovem como ele. Essa formalidade contrasta com a imagem dos pais de Pablito, que Francisca descreve como hippies. Eles haviam sido perseguidos na ditadura militar argentina, e Francisca comenta que eles pareciam não ter superado esse momento. Pablito busca amizade com ela no início do romance, mas ela tem mais interesse nos cigarros que ele consegue com os pais. Eles convivem em alguns momentos, em uma relação de amizade relutante, especialmente por parte de Francisca. É ele que Francisca busca quando precisa interagir com pessoas de fora da igreja, como quando decide dar um tempo de seu namoro com Wilson, como já indicado aqui.

O último aspecto a ser destacado é que já fica estabelecida nessa apresentação inicial a piscina como um local de convivência. É na piscina que Francisca e Pablito conhecem Andrea, uma colombiana (costeña, como Carmen) bem distante do contexto da igreja: fuma, fica na piscina com amigos e ouve rock. Elas se conhecem logo depois que Francisca dá um tempo com Wilson. Francisca e Pablito vão até a piscina, ela volta a fumar com um cigarro da mãe de Pablito, e Andrea pede um isqueiro para eles. Elas convivem algumas vezes, normalmente fumando na piscina. Muito da descrição que vemos de Andrea é em oposição a Carmen. É Andrea quem ouve The Strokes enquanto dá uma carona a Francisca, que estava a caminho do shopping para comprar uma roupa adequada para a volta de Carmen — o que faz Francisca retomar o contato com a banda e pensar no que tinha perdido de si nesse tempo de igreja e Carmen. É ao lado de Andrea que vemos Francisca ao final do romance, após a frustração com

o retorno de Carmen e a proximidade de Wilson e Myriam. As duas fumando juntas, Andrea dando um beijo na nuca de Francisca, e ela fingindo não chorar.

2.4.A VOZ DE FRANCISCA

A voz de Francisca é outro aspecto fundamental do romance. Ela conduz a narrativa em primeira pessoa, deixando sua marca sobre todo o texto. Destaco, aqui, três aspectos: o ritmo, os vocativos e o espanglês.

Primeiro, destaco o ritmo da narrativa. Francisca narra os fatos ocorridos em retrospectiva, já com afastamento temporal deles. E, tendo esse afastamento, ela se permite conduzir o leitor em um ritmo nem sempre cronológico, de acordo com o que convém ao efeito que quer gerar. Selecionei um trecho inicial do romance para demonstrar esse ponto.

Isso principalmente porque La Tata bebia meia garrafa de rum por dia, não sabia dizer se era segunda ou sexta, então era óbvio que o batismo de um bebê falso na piscina de um pastor seria mais importante para ela do que, digamos, o fato de que, no fim do mês, minha irmã mais nova, Lucía, estava acordando regularmente no meio da noite para rezar por mim. Ou o fato de que, no fim, eu lembraria desse tempo, os primeiros meses depois da nossa chegada, como os momentos mais são e pé no chão da Mami. Pero não vamos nos apressar, cachaco. Primero la primaria. (LOPERA, 2021a, p. 8–9).

Vemos aqui alguns aspectos relativos ao enredo que já foram mencionados anteriormente: o batizado, a embriaguez de La Tata, a integração rápida de Lucía à igreja (em um mês, já rezava pela irmã) e a visão decadente que Francisca tem de Myriam. Além disso, vemos aqui esse mecanismo de ritmo: Francisca menciona fatos que acontecerão ao final do primeiro mês, mas em seguida nos conduz de volta para a cronologia dos acontecimentos. Esse recurso é muito utilizado por Francisca, sob diversas formas. Em citação anterior, vimos “Pero, mi reina, siéntate pa’trás — só estamos começando. (LOPERA, 2021a, p. 10)”.

Parte desse ritmo tem a ver não só com condução temporal, mas de foco. Francisca narra por onde vai guiar o leitor. No já mencionado capítulo da primeira vez que Francisca vai na igreja, temos dois casos bastante claros disso. O próprio início do capítulo: “A categoria é: minha primeira vez na igreja evangélica colombiana instalada dentro do Hyatt Hotel.” (LOPERA, 2021a, p. 30). Então, logo de início, já sabemos o tema do capítulo. Além disso, esse trecho demonstra que Francisca por vezes incorpora um tom como se fosse de apresentadora de TV ou rádio, elementos que aparecem bastante na narrativa, em especial pela audiência de La Tata. Adiante, temos o segundo caso: “Porque sou uma narradora muito

atenciosa, estamos prestes a entrar no cu peso-pesado do cristianismo — no canto esquecido onde uma devoção fanática por Jesucristo encontra o merengue, a bachata e o arroz com pollo —, vou te guiar no primeiro dia.” (LOPERA, 2021a, p. 32), e daí segue-se uma descrição do ambiente.

No início da seção, comentei que a voz de Francisca aparecia em todo o texto por dois motivos. O primeiro é que justamente uma característica interessante do romance é o da presença dos dois capítulos que narram, ainda na voz de Francisca, o passado de Myriam e Alba. Eles trazem, logo depois da numeração do capítulo, as datas e os locais em que se desenrolam (nos anos 1970 em Bogotá e em 1956 em Cartagena das Índias, respectivamente) e subtítulos — são, portanto, também exemplos marcantes da condução de ritmo de Francisca. Apesar dessas diferenças na forma com que são apresentados, na época e no local que abordam, e na mudança do tema de Francisca para Myriam e Alba, respectivamente, a voz narrativa se mantém. Vemos ainda a primeira pessoa de Francisca e seus trejeitos no texto. Trago aqui o início de cada um dos capítulos para demonstrar:

Mas vamos voltar a Mami — à Terra do Café, ao bum bum bum dos anos 1970, o Sagrado Coração e a Virgem Maria, supervisionando os primeiros dias de perico que nos trouxe ay Jesucristo aí vem Don Pablito Escobar e não há nada que se possa fazer a respeito disso. (LOPERA, 2021a, p. 111).

E

Antes de Miami embalar sagrado alto vício de Mami, antes de a Sabana Cundiboyacense engolir o orgulho de todos com suas montanhas e os edifícios de tijolos vermelhos matarem o marido de Tata, antes mesmo da Euzinha Aqui ser um espermatozoide crioulo perdido, havia — *rufem os tambores* — La Tata rezando escondida debaixo de uma cama em Cartegena. (LOPERA, 2021a, p. 168, grifos do original)

Francisca narra esses capítulos com base em relatos que ouviu da avó, da tia e da mãe, mas também com um tanto de sua imaginação. No capítulo sobre Myriam, temos este tipo de comentário: “Quando Milagros conta a história, sobram cara feia, suspiros e *imagínate*, e, quando La Tata conta, tem culpa, reza e alguma blasfêmia leve. Quando imagino a vida de Mami naquele tempo, eu a vejo procurando por lampejos de si mesma.” (LOPERA, 2021a, p. 124, grifos do original).

O segundo aspecto a ser destacado aqui é o dos vocativos. Francisca usa diversos deles, estabelecendo o vínculo com o seu narratário, chamando a atenção dele e criando esse tom de conversa que é tão característico do romance. Um muito presente, que inclusive aparece em diversos trechos já citados neste trabalho (e outros que aparecerão nas próximas seções) é “mi

reina”. Trago aqui outro caso dele: “Mi reina, por favor, me diga por que meus braços se esticaram para segurar os ombros da garota com tanta força enquanto uma onda de fumaça branca voou dos meus pulmões para dentro dela.” (LOPERA, 2021a, p. 214). Francisca estabelece como que uma conversa com o narratário, utilizando o já familiar “mi reina” e uma espécie de convite à interação, “por favor, me diga”.

Outro desses vocativos é “cachaco”, também mencionado em outras citações ao longo deste trabalho. Aqui, trago mais um trecho de exemplo, do início da convivência mais frequente de Francisca com Carmen, a partir do castigo.

Eu temia esse momento tanto quanto me excitava sair de casa. Porque o que esperava por mim dentro de casa? Aló, cachaco. Nada. Mas também o que me esperava dentro daquela van branca com uma líder jovem cheia de energia? Três empanadas frias, caixas de panfletos com os dizeres *Jesucristo Vendrá, você está pronto?* e o cheiro frutado do remédio para resfriado da Carmen. (LOPERA, 2021a, p. 86, grifos do original)

Temos “cachaco” e o “aló”, fazendo um papel semelhante ao de “por favor, me diga”: estabelecendo uma comunicação. Tanto “cachaco” como “reina” são mantidos na tradução e geram entradas no glossário presente nela (que será comentado em mais detalhe adiante no trabalho).

Um terceiro exemplo é “queridíssimo lector”, ou “queridíssimo leitor”, que, no original, pode aparecer como “queridísimo lector” ou “queridísimo reader”, respectivamente. No capítulo de Myriam, falando sobre um ex-namorado dela, da época de Cartagena: “Você, queridíssimo lector, deve estar entediado com a visão desse Romeu, mas tente dizer isso quando um homem com tanto tumbao bate na sua porta com mariachis inusitados e um poema de amor.” (LOPERA, 2021a, p. 125). Depois, quando Francisca está com Carmen e diz que quer receber Jesus: “E então, queridíssimo leitor, com os olhos fechados, segurando a mão esquerda de Carmen, enquanto sua mão direita pousou na minha testa, nós duas falamos em uníssono a oração repetida diversas vezes nos últimos seis meses:” (LOPERA, 2021a, p. 139)

O tom de conversa estabelecido com esses vocativos é reforçado pelos outros elementos já mencionados, de ritmo, e pelas referências a ela própria, como “Euzinha Aqui”, que aparece na citação já citada anteriormente, mas que repito aqui para demonstrar esse novo aspecto da narrativa:

Antes de Miami embalar sagrado alto vício de Mami, antes de a Sabana Cundiboyacense engolir o orgulho de todos com suas montanhas e os edifícios de tijolos vermelhos matarem o marido de Tata, antes mesmo da Euzinha Aqui ser um espermatozoide criollo perdido, havia — *rufem os tambores* — La Tata

rezando escondida debaixo de uma cama em Cartagena. (LOPERA, 2021a, p. 168, grifos do original)

O terceiro aspecto a ser destacado na voz de Francisca é também o segundo motivo para pensar que a voz de Francisca está em todo o texto — e, provavelmente, o aspecto mais marcante da sua voz: é o de que Francisca usa uma mistura do inglês com o espanhol (o espanglês, conforme será definido adiante) — inclusive em situações em que provavelmente ela não estaria sendo usada. No início do romance, durante a organização do batizado, Myriam compra um vestido para Francisca usar no evento; um vestido que não é do gosto de Francisca.

Le dije, Mami, ni muerta am I wearing that dress— She stopped me halfway and said, You haven't even looked at it closely. It is so bello, ¿verdad, Lucía? Look how bello y en descuento. You haven't tried it on, nena. Try it on, ven pa' acá. (LOPERA, 2020b, p. 11)	Le dije, Mami, ni muerta vou usar aquele vestido. Ela me interrompeu e disse, Você nem olhou ele direito ainda. É tão bello, ¿verdad, Lucía? Olha como é bello y em descuento. Você nem provou, nena. Prova, vem pa' acá. (LOPERA, 2021a, p. 16)
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Vemos essa mistura em ação aqui, mas, ainda que não possamos afirmar com certeza que língua elas estariam falando naquele momento, se pensarmos que em outros momentos Francisca comenta o inglês rudimentar que ela e a mãe falavam — que a mãe não entendia nem um pio de inglês e que só falava “Yes yes cómo no” (LOPERA, 2020b, p. 8) —, parece mais provável que, entre elas, havia pouco tempo nos EUA, fossem estar falando em espanhol entre si. Por sua função no texto e pela complexidade do tema, o espanglês é apresentado aqui, mas ganha destaque especial neste trabalho, sendo abordado em seção própria e focado na seção de análise do romance.

3. O ESPANGLÊS

Como introduzido na seção anterior, um aspecto muito característico da narração de Francisca e mesmo para além dela (como em falas de outros personagens ou nos nomes dos capítulos do livro) é o jogo entre elementos do espanhol com elementos do inglês — ou do português na tradução. Como o próprio livro indica, esse jogo é o espanglês. Mas o que é o espanglês e como lidar com a tradução de textos que colocam elementos de mais de uma língua em interação são questões que exigem atenção especial. Por isso, busquei encontrar materiais para embasar essas duas reflexões: o que tem sido dito sobre o espanglês (se é considerado uma língua em si, se é considerado um dialeto ou uma variante do espanhol ou do inglês) e como tem sido tratada a tradução dele. Nessa pesquisa, foram observadas duas perspectivas diferentes. Uma busca descrever e classificar o fenômeno de acordo com características linguísticas. Outra observa usos desse fenômeno (ou de fenômenos semelhantes) e o que representam.

3.1.O QUE É O ESPANGLÊS

Para tratar de uma perspectiva mais formal em relação ao espanglês, abordo aqui um capítulo do volume *Reflexiones multidisciplinares sobre el espanglish*, de Ángel López García-Molins. O autor é catedrático de linguística geral da Universidade de Valência, e sua maior contribuição para a linguística é a gramática linear, que trata das relações entre língua e consciência linguística (portanto, uma perspectiva linguística). Neste trabalho, não proponho um debate tão aprofundado linguisticamente, mas, por tratar de um romance com uma forma linguística tão particular e declarada e de tradução, a própria linguagem é uma questão. Assim, acredito que seja relevante tentar entender como se define esse fenômeno linguístico — o que pode, inclusive, se refletir nas escolhas de tradução.

O volume é formado por textos originados de apresentações do teórico sobre aspectos linguísticos, socioculturais e políticos do espanglês. Logo no resumo da obra, há uma definição do espanglês como “[...] um dialeto psicológico que se manifesta como uma prática bilíngue em permanente transformação.” (LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, 2022, p. 1, tradução nossa). Temos uma indicação de que ele não verá o espanglês como uma língua autônoma; ao longo do capítulo que será focado aqui, ele aponta que, para ser uma língua, o espanglês seria uma língua crioula, e, para isso, primeiro teria que ser um pidgin, e não é isso que se verifica,

considerando elementos formais e sociolinguísticos. Mas acompanharei o percurso de um capítulo específico da obra para aprofundar essa questão.

O capítulo tratado aqui é o segundo do volume e se chama *El espanglish: ¿pidgin, criollo o ninguna de las dos cosas?*, escrito a partir de uma apresentação de 2014, no evento *La presencia hispana y el español de los Estados Unidos. Unidad en la diversidad*. O autor começa falando da percepção de que o espanglês é um tema tabu, mas que, por isso mesmo, deve ser confrontado e “desmascarado”. Ele explica que tem formação em ciências (e não apenas de humanidades) e que o que busca, naquele trabalho, é demonstrar o que é o espanglês como se demonstraria se algum composto é ácido ou base com um papel tornassol. “Já sabemos que se compõe de espanhol e inglês, mas o que nos interessa é averiguar se é uma língua, um dialeto, um jargão ou o que diabos pode ser.” (LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, 2022, p. 22, tradução nossa) — mas, como veremos adiante, o foco dele é demonstrar o que o espanglês não é. Isso é indicado quando ele começa o argumento partindo da hipótese de que o espanglês seria uma língua (e, se for, seria uma língua mista) e afirma que vai demonstrar que o espanglês não é uma língua crioula. Para a identificação ou não de uma língua crioula, diz ele, há procedimentos técnicos.

López García-Molins inicia discussão em si com o contato entre duas línguas, apontando três caminhos possíveis: que a dominada desapareça e a dominante se torne a língua materna daquela população em poucas gerações; que a dominada sobreviva com muitos empréstimos lexicais da dominante; que a dominada se adapte ao status da dominante formando um crioulo (basicamente por relexificação, em que os esquemas sintáticos da dominada sejam preenchidos por lexemas da dominante).

Ele aponta que os hispanounidenses certamente aceitariam a segunda opção se o espanhol nos EUA (e aqui chamo a atenção para o fato de que esse é o contexto em que a história de Francisca se desenvolve: uma comunidade originalmente falante de espanhol nos EUA. Portanto, estamos falando do mesmo contexto) pudesse se consolidar como o francês no Canadá; porém, há o receio de que a primeira acabe se concretizando. Por isso, ele levanta, a terceira opção (a do crioulo) parece “[...] mais que uma interessante possibilidade teórica: nos EUA, alguns a veem como um mal menor e outros como uma renúncia intolerável. Esta é a razão pela qual, afora as frias especulações de laboratório, vale a pena leva-la a sério.” (LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, 2022, p. 24, tradução nossa).

López García-Molins descreve então os pidgins, já que os crioulos, que são línguas verdadeiras, nascem necessariamente deles, que são “[...] práticas de comunicação bastante

primitivas.” (LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, 2022 p. 25, tradução nossa) (e não línguas). As características elencadas, com base em Sebba (1997), são quatro:

Ausência de complexidade morfológica: não há morfemas de plural, gênero ou concordância, etc.

Ausência de complexidade sintática superficial, o que é uma consequência da anterior: as categorias gramaticais como o caso nominal ou o tempo verbal são não marcadas, a ordem de palavras é invariável independentemente de a estrutura ser declarativa ou interrogativa, etc.

Vocabulário reduzido: um conjunto muito limitado de palavras unívocas cobre todas as necessidades léxicas.

Transparência semântica: cada morfema descreve diretamente o mundo (por exemplo: o equivalente de *lágrimas* pode ser *água dos olhos*, o que também é uma consequência dos traços acima. (LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, 2022, p. 25, tradução nossa, grifos do original)

O autor observa que a terceira característica aproxima os pidgins de, por exemplo, linguagem infantil, produções de estudantes de segunda língua e patologias linguísticas que afetam o vocabulário. Mas há autores que consideram o espanglês como um tipo de pidgin, e ainda os que consideram que o caminho natural seria a transformação em crioulo (uma nova língua). Mas ele cita Lara (2013) para mostrar uma característica dos pidgins que não se cumpre no espanglês: nos pidgins, as pessoas envolvidas no contato entre as línguas em questão devem estar isoladas, sem poder usar outra língua — o que não ocorre com os falantes do espanglês, já que os filhos dos imigrantes são escolarizados em inglês, então aprendem o inglês e deixam o espanhol de lado na fase adulta.

López García-Molins reforça que esse aspecto sociolinguístico (que não favorece a consolidação do espanglês como pidgin) é mais importante do que as classificações das produções verbais, e que isso não costuma ser levado em conta. Ele se alinha a Lara dizendo que, para que o pidgin se torne um crioulo, o contexto deve obrigar as crianças a usarem o pidgin como primeira língua. E segue para especificar:

É importante diferenciar aqui entre “língua familiar” (o que se costuma chamar de língua materna) e “primeira língua”. Muitas crianças hispanounidenses de classe baixa utilizam como língua familiar um espanhol deteriorado, que alguns estudiosos chamam de espanglês, mas, dado que vivem em uma sociedade em que a língua dominante é o inglês, sua primeira língua não é um pidgin e não podem chegar a desenvolver um crioulo em nenhum caso. (LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, 2022, p. 27, tradução nossa).

O autor faz a ressalva de que houve o desenvolvimento de alguns pidgins entre o espanhol e o inglês (também chamados de espanglês) em vários pontos dos EUA durante períodos restritos e que alguns estudiosos os consideraram quase crioulos. Mas esses casos eram especialmente de trabalhadores agrícolas que eram em geral analfabetos no espanhol (a sua

língua materna), tinham pouco domínio do inglês e permaneceram isolados socialmente. Ele mobiliza Nash (1970) e Dumitrescu (2010) para discutir o caso. O primeiro foi pioneiro na caracterização linguística do espanglês, tendo-o como variedade híbrida de língua e observando que a designação de espanglês era muitas vezes tratada com um tom “levemente depreciativo”. Nash aponta ainda que há, também, outras formas menos misturadas de inglês padrão e espanhol padrão, mas que o espanglês teria uma característica de língua autônoma: um número substancial de falantes nativos.

Em citação de Dumitrescu, vemos que Nash tentou descrever o espanglês formalmente como uma língua emergente que mantinha as estruturas fonológicas, morfológicas e sintáticas do espanhol porto-riquenho e apresentava relexificação por empréstimo, adaptação e inovação, como qualquer outra língua viva, e o classificou de acordo com três tipos. O primeiro tipo utiliza muitos elementos lexicais do inglês na sua forma original em expressões do espanhol. O segundo tipo utiliza palavras do inglês com características morfológicas e inflexões, pronúncia e grafia do espanhol. O terceiro tipo utiliza decalques, modismos sintáticos e expressões originais, compondo uma forma nova do espanhol sob influência do inglês.

Vemos que os tipos mencionados por Nash partem sempre do espanhol, dando uma ideia de que ele seria predominante; em *Fiebre Tropical*, vemos o inglês como predominante, com influências do espanhol. É bem possível pensar que essa predominância do inglês em *Fiebre Tropical* tenha a ver com o fato de que o livro foi publicado primeiro nos Estados Unidos — e, portanto, para um público leitor predominantemente falante de inglês. Além disso, é relevante frisar que *Fiebre Tropical* é um livro publicado nos Estados Unidos e que foi posteriormente traduzido para o espanhol em edição colombiana, em que o espanhol é o elemento predominante. Uma análise dessa edição seria pertinente e relevante, porém não será possível abordá-la com a devida atenção aqui. Em um texto escrito para a revista *Teen Vogue*, Julián fala sobre o modo como usa a língua e usa exemplos que parecem mais próximos dessas descrições:

É desse lugar que eu escrevo. Esse espaço “entre”, esse hibridismo, esse jogo sabroso sem limites com a gíria do espanhol — especificamente da Colômbia — e do inglês que eu ouço nas ruas de Miami e São Francisco, onde eu vivo agora. A língua que é escanteada, apagada e descartada pela indústria editorial é o meu combustível. Eu pego o sotaque da minha mãe, o o-mai-got dela e transformo em um personagem. Eu pego o I’m gonna contártelo todo when I see you later da minha tia. Eu pego o watcheando la T.V, printeando la homework, haciendo la londri do meu primo. Esses sazón y tumbao incríveis, essa musicalidade e sua genialidade acabam chegando nas minhas histórias. É o coração da minha arte. (LOPERA, 2020a, tradução nossa)

Portanto, podemos perceber que Julián parte desse contexto bem característico do espanglês, como descrito no trabalho de López García-Molins, ainda que a forma no livro em si seja diferente em alguns aspectos. Além disso, veremos adiante no trabalho de López García-Molins que o fenômeno do espanglês pode abarcar mais formas.

O autor reforça então que estudos como o de Nash, em que se observa o espanglês do ponto de vista formal, sem se lembrar do fato de que não há falantes nativos (e Nash chega a dizer que há, sim, falantes nativos), são frequentes. Apenas com descrições formais (estruturas do espanhol com palavras do inglês), o fenômeno acaba se parecendo com as de línguas crioulas, o que não é o caso, para López García-Molins. Ou seja: ele não está questionando a descrição linguística em si, mas a classificação dela como uma língua.

Ele aponta que é comum tomar o espanglês como uma língua mista (e faz a ressalva de que, para ele, seria uma forma de falar que mistura línguas), mas que isso não faz com que seja uma língua inferior, porque a mistura é a origem de quase todas as línguas principais do mundo (inclusive o espanhol e o inglês). Mesmo assim, reconhece que é comum que o espanglês seja visto negativamente e considera que é por isso que o *espanglês* passou a ser um signo de identificação étnica. E diz:

Com esse valor simbólico, qualquer sequência em que convivam o espanhol e o inglês será considerada uma amostra de espanglês, desde um texto em espanhol perfeito com anglicismos suficientes até um texto bilíngue com mudanças de código contínuas como as que caracterizam alguns autores chicanos. (LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, 2022, p. 28–29, tradução nossa)

Aqui vemos um pouco daquilo que foi introduzido anteriormente: a abrangência do escopo do termo “espanglês”. Porém, é importante ressaltar que a abrangência mencionada aqui é teórica, porque espanglês não é neutro, e o contexto de produção dele é relevante — como será discutido pelo próprio autor e relatado aqui adiante. Além disso, vemos na citação uma indicação da presença dele na literatura, como é o caso de *Febre Tropical* e como será detalhado nos trabalhos de África Vidal Claramonte.

López García-Molins retorna, então, à observação do aspecto linguístico, comentando que seria importante fazer uma análise detida do espanglês, especialmente nas fases iniciais do contato entre as duas línguas. Mas reconhece que, infelizmente, são raros os registros em estado natural. As amostras de espanglês costumam ser de pessoas que sabem inglês e (muitas vezes) também o espanhol. Segundo o autor, para entender se a origem do espanglês é um pidgin, seria necessário um corpus de produções orais dos primeiros contatos de imigrantes que falam apenas espanhol com o inglês — o que não foi e é difícil que seja feito, já que exigiria gravar meses de

áudio e vídeo dessas pessoas sem que elas soubessem. O autor relata um estudo que seria, do que ele conhece, o mais próximo disso, conduzido por Schumann, de 1978, em que são analisadas fases de aprendizagem de inglês como segunda língua de cinco estudantes falantes de espanhol em comparação com as de um engraxate costa-riquenho de 33 anos que esteve sempre distante da sociedade de acolhida, social e psicologicamente. O comentário de López García-Molins é de que “[...] em certas circunstâncias socialmente desfavoráveis, os primeiros contatos do espanhol com o inglês podem chegar a gerar traços típicos dos pidgins.” (LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, 2022, p. 30, tradução nossa).

Em seguida vem o questionamento sobre o que aconteceria depois (se fosse estabelecido o pidgin) e a possibilidade de que se transformasse em um crioulo. Seria uma possibilidade, considerando que os crioulos às vezes se tornam signos grupais e até mesmo línguas nacionais. Então ele traz uma citação de Rothman e Rell (2005) para demonstrar o argumento de que o espanglês seria um reflexo linguístico da identidade dual dos migrantes. Como língua e identidade teriam uma relação intrínseca, seria importante ter atenção ao espanglês, que é a realidade linguística de um grupo que vem crescendo nos EUA. Além disso, o espanglês ampliaria a noção de línguas de contato.

Os autores dessa citação mencionam Stavans, nome relevante quando se trata de espanglês, que aborda o assunto a partir dessa ideia de que o espanglês seria uma nova língua dos EUA. López García-Molins questiona se seria o caso e considera que a resposta seja negativa. “É preciso prevenir um equívoco duplo: uma nova identidade não requer uma nova língua nem uma nova língua implica automaticamente uma nova identidade.” (LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, 2022, p. 31, tradução nossa). Ou seja: López García-Molins está atento a critérios sociolinguísticos (como ele chama atenção ao falar sobre os falantes nativos), mas também aos aspectos linguísticos em si.

Ele aponta a dificuldade de se negar a identidade nacional a um grupo que cria uma língua e atribui a isso a importância e os esforços (segundo ele às vezes bem intencionados e às vezes oportunistas) para se considerar o espanglês uma língua. Ele menciona os crioulos do Haiti, da Jamaica, de Cabo Verde e de San Basilio, na Colômbia, como exemplos de crioulos com falantes nativos, que são língua materna e que sustentam uma pátria (no caso de San Basilio, uma comunidade), mas questiona se o espanglês seria um crioulo, que deveria sustentar uma nação. Ele traz o argumento, com o qual se coloca plenamente de acordo, de Otheguy e Stern (2010) de que não seria o caso.

Eles dizem rechaçar o próprio termo “espanglês” (“espanglish”), por não se sustentar na observação do uso linguístico. Além disso, dizem que o uso do termo contribui para a ideia de que o espanhol dos latinoamericanos nos EUA seria fundamentalmente diferente daquele falado em outros lugares, o que eles consideram uma ficção. Otheguy e Stern reconhecem que alguns pesquisadores aceitam o termo sem que ele remeta a uma língua, mas a uma forma de usar as línguas. Porém, apontam que esse termo, combinado com a forma com que costumamos pensar as línguas, leva à ideia de um híbrido linguístico. López García-Molins reconhece a posição deles em relação a esse último ponto, mas faz a ressalva de que ela parece ser inútil, já que o termo é bastante usado. López García-Molins remete essa diferença entre as formas de falar e as línguas às discussões de Saussure e Chomsky e indica que, para compreender o que é o espanglês, seria necessário um estudo a partir da neurolinguística, como ele mesmo fez em outro estudo, mas que, no trabalho em debate aqui, o foco é ver o que ele *não é*. Neste trabalho, considero que uma discussão embasada na neurolinguística não seria tão pertinente quanto a que López García-Molins proporciona no estudo em questão, em que combina aspectos sociolinguísticos (os falantes nativos, a questão identitária), com linguísticos (as descrições formais).

Ele então retoma Mülhäusler (1986) para apresentar o par pidgin–crioulo como um continuum (e não uma dicotomia). Ele apresenta um gráfico para representar esse continuum, sendo um eixo o de reestruturação, e outro o de desenvolvimento. O argumento é de que a língua lexificadora padrão exerce pressão e pode, a depender das condições sociais, levar ao desenvolvimento de um continuum reestruturador. Nele, as variantes têm aproximadamente a mesma complexidade linguística, e parte de uma língua híbrida até coincidir com o idioma relexificador. No continuum evolutivo, do eixo de desenvolvimento, as complexidades variam, do pidgin a uma nova língua crioula.

Para López García-Molins, o espanglês não se encaixa nesse esquema. Não se encaixaria no eixo de desenvolvimento porque ainda não é um crioulo, e não se encaixaria no de reestruturação porque não tem complexidade para ser uma língua independente.

Os falantes disso que se chama espanglês são falantes de espanhol plenos em sua fase de pseudopidgin de jargão na primeira geração, ainda que sem dúvida existam grupos que experimentam certa evolução desde o jargão até o pidgin estável e finalmente ao pidgin ampliado, que chega a ter inclusive manifestações literárias na segunda geração. Mas essa geração já fala inglês perfeitamente e, sendo falante de inglês, não chega a alcançar a fase de continuum pós-pidgin. Dá a impressão de que é como se o pidgin ampliado ficasse congelado nessa etapa, que é incapaz de ultrapassar [...]. É evidente que o espanglês não alcançou nem a fase “crioulo” nem a fase “continuum pós-pidgin”, pois ambas apresentam o mesmo grau de complexidade que o

espanhol e o inglês, os idiomas de que se nutre. Não chegou à fase “continuum pós-pidgin” porque nesse caso seria uma espécie de inglês com hispanismos, um dialeto como o inglês colonial das classes burguesas da Índia, por exemplo. Mas também não é um crioulo. É verdade que podemos descrevê-lo como “esquemas sintáticos do espanhol em que se inserem lexemas do inglês”, segundo disse acima. Mas essa seria uma condição necessária, não uma condição suficiente. (LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, 2022, p. 34–35, tradução nossa)

Esse trecho é interessante por alguns motivos. Em primeiro lugar, por mais uma vez apontar a produção literária relacionada ao espanglês, que veremos em detalhe nos trabalhos de África Vidal Claramonte. Em segundo lugar, por indicar novamente que costuma ser o espanhol o predominante, diferente do que vemos em *Fiebre Tropical*, como já discutido. A partir desse trecho, ele parte para a argumentação sobre essas duas hipóteses (crioulo e continuum pós-pidgin), começando pela primeira.

López García-Molins então diz que vai recorrer ao tornassol que havia anunciado no início do texto: um inventário de propriedades gramaticais que só acontecem nos crioulos. Para isso, toma por base a tipologia de Bickerton, que elenca 12 características.

1. O enfoque se marca sempre posicionando o elemento focalizado no início da frase, nunca por meio de outras estratégias como ênfase, tom, partículas.
2. O sistema de artigos é muito simples, consiste no uso de um artigo definido para frases nominais [FNs] pressupostas-específicas, um artigo definido para FNs declaradas específicas, e nenhum artigo para FNs não específicas.
3. A maioria das línguas crioulas expressa tempos verbais, modos e aspectos usando três morfemas livres pré-verbais, que sempre ocorrem nesta ordem.
4. Todos os complementos realizados ou não são marcados, ou são marcados com um complemento diferente do que se usa com os complementos não realizados. Por exemplo, na frase de crioulo mauriciano *li desid al met posoh ladah* (“ela decidiu colocar um peixe aí”) o falante usa *al* porque a ação se realiza, enquanto em *li ti pe ale aswar pu al bril lakaz as garsoh-la me lor sime ban dayin fin atake li* (“ele teria ido esta noite queimar a casa do menino, mas, no caminho, as bruxas o atacaram”) o falante escolhe *pu al* porque a ação não ocorre.
5. A maioria dos crioulos, diferentemente dos pidgins, tem pronomes relativos.
6. Os sujeitos indefinidos e os componentes de uma frase verbal devem ser negados além do verbo. Por exemplo, a frase do crioulo da Guiana *no dog bite any cat* é traduzida como *non dag na bait non kyat*, negando cada um dos componentes léxicos.
7. O mesmo marcador é usado para expressar o que é existencial e possessivo. Por exemplo no crioulo haitiano: *gê you fâm ki gê you petit-fi* (“há uma mulher que tem uma filha”).
8. A cópula é eliminada.
9. Como consequência do ponto oito, os adjetivos funcionam como verbos.
10. As perguntas e as declarações são marcadas com entonação, não com a ordem das palavras.
11. As palavras interrogativas podem ter dois morfemas.
12. As construções passivas não são usuais. (BICKERTON, 1981, pp. 44-73, apud LÓPEZ GARCÍA MOLINS, 2022, p. 35–36, grifos do original, tradução nossa)

A essas, ele acrescenta algumas de Taylor: “[...] o pronome de terceira pessoa do plural é empregado como pluralizador nominal; o condicional se expressa mediante uma combinação de marcas de passado e futuro; a palavra ‘dar’ se usa como preposição ‘a’ ou ‘para’; o demonstrativo se pospõe ao núcleo, etc.” (LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, 2022, p. 36, tradução nossa)

López García-Molins logo observa que o espanglês não apresenta os traços elencados por Bickerton. Ele traz alguns exemplos para ilustrar a afirmação e depois complementa: “Definitivamente, o espanglês não é um crioulo nem de longe e, como todos sabemos, suas recreações literárias costumam basear-se na alternância de códigos, que é mais um exercício de virtuosismo linguístico bilíngue do que outra coisa.” (LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, 2022, p. 37, tradução nossa). É interessante pensar essa observação de que as manifestações literárias seriam mais virtuosismo do que outra coisa em paralelo com o que será mostrado a partir dos textos de África Vidal Claramonte.

Desconstruída a hipótese do crioulo, López García-Molins parte para a do continuum pós-pidgin. Ele retoma a ideia de que o espanglês não tem a mesma complexidade do espanhol ou do inglês e soma a isso a ideia de Lipski (2004) de que o termo espanglês abarca muitas formas.

O uso de anglicismos integrados ao espanhol; o uso frequente e espontâneo de anglicismos não assimilados (por exemplo com fonética do inglês) no espanhol; o uso em espanhol de decalques sintáticos e traduções emprestadas do inglês; alternância de códigos frequente e fluida, especialmente alternância intrafrase (dentro da mesma oração); os desvios da gramática padrão do espanhol que se observam em falantes bilíngues transicionais e vestigiais, cuja competência produtiva no espanhol é mais baixa do que a dos verdadeiros falantes nativos, devido a alternância linguística ou ao atrito; em alguns casos, as características do espanhol escrito ou falado como segundo idioma por milhões de americanos de ascendência hispânica, que aprenderam espanhol por motivos pessoais ou profissionais; e finalmente o uso humorístico, desrespeitoso e pejorativo de termos em pseudo-espanhol dentro do que a antropóloga Jane Hill (1993) chama de español chatarra [junk Spanish]. (LIPSKI, 2004, p. 8, apud LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, 2022, p. 38, tradução nossa)

E segue para comentar: “A palavra espanglês — se insistimos em conservá-la e não a banimos, como sugere Otheguy, ainda que me pareça difícil — só pode aludir a uma variedade do espanhol com um grau muito variável de anglicismos.” (LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, 2022, p. 38, tradução nossa). Aqui vemos, enfim, um escopo maior (mas não ilimitado) de abrangência do espanglês, e a ideia de alternância frequente e fluida de código pode ser interessante para pensar *Fiebre Tropical*.

López García-Molins mobiliza Moreno Fernández (2002) para indicar que o espanglês seria não uma questão de estilo, mas de adaptação. Seria um socioleto que as pessoas falam em determinado contexto por necessidade de se adaptar a ele. E reforça ainda que seria uma variedade do espanhol.

Partindo para as conclusões do texto, López García-Molins questiona como, então, caracterizar o espanglês. Para ele não seria uma língua híbrida, mas uma forma de falar misturada, um dialeto poroso. A ideia de dialeto poroso é especialmente interessante porque remete a uma imagem que Lopera constrói em sua fala em um TEDx conduzido em 2019, *The Poetry of Everyday Speech*. A palestra não trata de *Fiebre Tropical* especificamente, mas demonstra como Lopera encara a língua:

A nossa tendência é pensar em uma língua, neste caso o inglês, como um círculo fechado, em que todos nós falantes de inglês existimos. Um círculo fechado em que o inglês correto é elevado ao centro. Quando alguém fala alguma coisa em outra língua, sabemos que está fora desse círculo. Quando alguém fala inglês com sotaque, ou sem a gramática adequada, sabemos que está dentro do círculo, mas não é correto, não está no centro. Então empurramos tanto a língua como a pessoa que a fala para as margens. Não consideramos de fato como ver a língua como um círculo fechado com um centro sólido exclui tantas pessoas, tantas formas de falar e de entender o mundo. Como, por sua vez, isso cria uma hierarquia entre as línguas. (LOPERA, 2019b, 05:20, tradução nossa)

Complementando, mais adiante: “O que aconteceria se, por exemplo, não víssemos o inglês e o espanhol como mutuamente exclusivos, como duas línguas separadas, mas como círculos abertos que tocam um ao outro?” (LOPERA, 2019b, 13:08, tradução nossa). Essa imagem dos círculos abertos poderia, talvez, representar esse dialeto poroso. Lopera também diz, explicitamente: “eu misturo os dois idiomas” (LOPERA, 2019b, 4:18, tradução nossa). A fala de Lopera não tem um tom tão “tornassol” como o trabalho de López García-Molins, mas, como uma reflexão partindo da experiência própria de Lopera, parece acabar convergindo com a descrição “porosa” do linguista.

López García-Molins ainda recupera a linha científica e fala que, em misturas, as substâncias se juntam em proporções variáveis, mas não perdem suas identidades químicas. Se as proporções são variáveis, em tese, qualquer texto em inglês com alguma presença de espanhol deveria ser considerado espanglês, mas, na prática, isso não se sustenta, porque as práticas verbais não são como misturas químicas: elas envolvem uma dimensão psicológica. O espanglês não é neutro: ele é praticado por falantes de espanhol que se aproximam do inglês, e não o contrário. E é isso que vemos em *Fiebre Tropical*. O autor ainda exemplifica essas afirmações com o caso de políticos norte-americanos que usam um ou outro termo em espanhol

para convencer eleitores latinos: isso não seria considerado espanglês. Quer dizer: o espanglês é múltiplo, mas nem tudo é espanglês.

Ele finaliza o argumento com a metáfora de uma esponja: quando inserida em um líquido, ela o absorve. O espanhol seria a esponja inserida no ambiente cultural anglo-saxão. O limite para o quanto é absorvido “[...] depende da cultura do falante e do seu desejo de jogar com ambas as línguas, do contexto de emissão, de tantos e tantos fatores. De qualquer forma, a prática do espanglês é como o provençal: mistura línguas, mas não resulta em nenhum idioma novo [...]”. (LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, 2022, p. 41, tradução nossa). Mais uma vez, vemos uma dimensão sociolinguística no trabalho de López García Molins e, em seguida, ele reforça que uma descrição para além de uma explicação tipológica teria que ser feita a partir da neurolinguística, encerrando, assim, o texto.

Temos, então, algum respaldo para pensar o espanglês não como uma língua em si, mas como uma mistura do espanhol e do inglês. Ainda que em uma relação porosa, tem-se como ponto de partida os dois idiomas autônomos (não fechados, mas que podem ser considerados independentes). Em *Febre Tropical*, a tradução parece acompanhar essa visão. Como vimos na já mencionada nota:

É uma característica do estilo de Juliana Delgado Lopera o uso de expressões em espanhol, sobretudo gírias colombianas, misturadas ao inglês (idioma original em que o livro foi escrito). Procuramos mantê-la e, quando necessário, há notas para explicar o contexto. Demais expressões constam no glossário ao final. (LOPERA, 2021a, p. 7)

Ou seja: entende que o inglês seja o ponto de partida, por ser predominante, e que haja elementos do espanhol, formando o espanglês. A partir disso, traduz o idioma original: o inglês. A visão de mistura entre duas línguas também vai aparecer nos trabalhos de África Vidal Claramonte na seção seguinte. Ela recupera relatos de autoras de literatura que usam o espanglês (mesmo que nem sempre mencionando o termo assim especificamente). Temos, por exemplo, Santiago, que fala sobre tomar elementos dos dois idiomas; temos também Anzaldúa, que, ainda que diga criar um idioma próprio, o coloca como sendo tanto inglês como espanhol.

3.2.O ESPANGLÊS NA LITERATURA

Para representar a segunda perspectiva, trago aqui dois trabalhos de Maria del Cármen África Vidal Claramonte. Professora de tradução da Universidade de Salamanca, na Espanha, ela costuma trabalhar com temas de tradução, feminismo, estudos de gênero, pós-colonialismo,

pós-estruturalismo, globalização e crítica literária; como tradutora, atua nas áreas de filosofia, literatura e arte contemporânea. Os trabalhos de África Vidal Claramonte partem já da aplicação literária dessas misturas de elementos descritas na seção anterior, trazendo reflexões também sobre a tradução deles. Por isso, são relevantes para a presente discussão, ainda que não tragam muitos exemplos concretos nem deem muito espaço para nuances nas análises.

O primeiro é *Que no nos arranquen la lengua*, de 2007, publicado no número 12 da revista deSignis (publicação da Federação Latino-americana de Semiótica), sobre tradução, gênero e pós-colonialismo. O texto parte de uma visão de língua e tradução como meios em que se dão relações de poder e trata da obra de escritoras e tradutoras que trabalham com a noção de que a língua nunca é neutra.

É dessa ideia de língua como instrumento de poder que vem o título: se a linguagem carrega intenções dos outros e os outros usam a língua do poder, corre-se o risco de ter a língua arrancada. O poder parece ser representado no texto pelo inglês (em seu trabalho de 2015, que será tratado em seguida, a autora comenta que a língua minorizada e a dominante podem variar com o contexto; neste caso, seria o inglês o dominante). A autora aponta que muitos escritores que usam línguas “minorizadas” chamam a atenção para o perigo de não usar o inglês e narra os relatos de algumas autoras nesse sentido.

Com base neles, África Vidal Claramonte fala dessa nova geração de pessoas que consideram essa abordagem híbrida da língua como enriquecedora, em comparação com uma abordagem mais tradicional. Falando da mistura entre o inglês e o espanhol, menciona que algumas autoras (e também algumas artistas visuais) usam essa linguagem para tratar de temas centrais para as chicanas. Então África Vidal Claramonte traz o que parece ser o cerne da sua visão sobre o assunto: “Nessas circunstâncias, a linguagem reflete um modo de vida, uma identidade, uma via para a subversão.” (ÁFRICA VIDAL CLARAMONTE, 2007, p. 86, tradução nossa). Ela comenta, a partir de Gloria Anzaldúa, que é importante a reflexão teórica ser feita por pessoas de comunidades marginalizadas, para não depender da interpretação que a cultura dominante pode fazer do Outro. No contexto deste trabalho, parece relevante que se tenha uma obra em espanhol sobre uma personagem que vive o ambiente em que ele se desenvolve escrita por alguém que também vive ambiente semelhante. O uso dessa mistura entre o espanhol e o inglês é uma questão identitária para África Vidal Claramonte; a linguagem é praticamente a única saída para o que um povo que quer se distinguir tanto do seu lugar de origem quanto do lugar de chegada.

Levando em conta esses aspectos e tomando por base colocações de autores como o teórico da tradução Lawrence Venuti (1998), África Vidal Claramonte traz algumas reflexões sobre tradução. Dele, ela menciona que a comunicação, na tradução, não se dá entre partes iguais, mas entre partes com poderes diferentes: um grupo politicamente dominante que busca a homogeneidade e outro que usa a língua minorizada, com desvios da norma padrão.

Para demonstrar quão delicada é a tradução, África Vidal Claramonte traz o relato Esmeralda Santiago, autora que nasceu em Porto Rico e migrou para os Estados Unidos. Ela menciona desafios que encontra ao traduzir a si mesma, como a tradução do espanhol, “[...] que toma palavras dos dois idiomas, as soma às expressões familiares porto-riquenhas e muda a maneira com que se escrevem até criar palavras novas.” (SANTIAGO, 1994, p. xvii apud ÁFRICA VIDAL CLARAMONTE, 2007, p. 88, tradução nossa). Temos aqui novamente a ideia do espanhol como algo que combina palavras de dois idiomas. Também vemos que é algo que se deve traduzir com cuidado. Mas não vemos propostas concretas de como traduzi-lo.

África Vidal Claramonte retoma a ideia de “hibridismo”, que ela tem como fundamental para a literatura que utiliza esse tipo de linguagem e a sua tradução. Ela associa esses textos à noção de terceiro espaço de Homi Bhabha (1994), na linha de que a cultura seja considerada um fenômeno transnacional. África Vidal também recupera Said (1993) para pensar a cultura como algo construído sobre apropriações, experiências compartilhadas e de interdependências entre povos.

Ela volta a trazer a linguagem para o centro, tendo a “impureza” como muito mais rica do que a unidade e a coerência, desde que não estejam em relação de dominação versus subordinação. Mas isso é raro: no contexto de encontros coloniais, as relações tendem a ser de conflito e desigualdade, o que gera a transculturação, em que os grupos minorizados adotam e adaptam aspectos da metrópole. África Vidal Claramonte traz então alguns conceitos de autoras como de Pratt e Kristeva, mas eles não são o foco da discussão desenvolvida aqui.

Em seguida, ela traz mais uma visão de tradução. Com base em Cisneros, diz que “[t]raduzir é fazer perguntas [...]” (ÁFRICA VIDAL CLARAMONTE, 2007, p. 89, tradução nossa). Ela evoca a imagem do avesso do bordado para descrever a tradução que Liliana Valenzuela fez da obra de Sandra Cisneros, e uma citação de Valenzuela dizendo que as traduções são tão variadas quanto os tradutores. África Vidal Claramonte menciona ainda Tymoczko e Gentzler (2002) para lembrar que a tradução não é uma reprodução fiel, mas uma seleção deliberada e consciente.

África Vidal Claramonte aproxima o estrangeiro e o tradutor por estarem sempre em posição fronteiriça, o que gera suspeita e salvação. Essa aproximação entre estrangeiro e tradutor pode ganhar concretude se considerarmos que livros como *Fiebre Tropical* são em parte já escritos em tradução. É a impressão que temos, por exemplo, neste trecho:

<p>Well, entonces? Excuse me, Francisca, but if you abhor that institution, as you claim you do, then it seems contradictory that you care about this Carmen girl? He always talked to me like we were high-class Spaniards who, instead of embarking on a low-class trip to the New World, had stayed in the Motherland, grateful for the purge of bums. (LOPERA, 2020b, p. 113)</p>	<p>Bem, entonces? Desculpe, Francisca, mas se você abomina aquela instituição tanto quanto você diz que odeia, então não parece contraditório que se importe com essa garota Carmen? Ele sempre falava comigo como se fôssemos espanhóis de alta classe que, em vez de embarcar em uma viagem de classe econômica rumo ao Novo Mundo, tinham ficado na Terra Mãe, agradecidos pelo expurgo dos vagabundos. (LOPERA, 2021a, p. 100–101)</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Nesse trecho, temos um diálogo entre Francisca e Pablito. Ela estava contando sobre a ascensão dela na igreja, sobre o quanto estava próxima de Carmen, quando Pablito a interrompe questionando a contradição desse relato com os anteriores. Francisca comenta, então, na narração, sobre o modo de falar dele, como se eles fossem espanhóis de alta classe. Esse comentário poderia indicar (ainda que não possamos confirmar) que a fala de Pablito tenha sido, na verdade, em espanhol. Mas ela aparece em inglês no original (e em português na tradução), dando a sensação de que teria sido traduzida já na escrita. Porém, temos também o “entonces” em espanhol nas duas edições, o que poderia indicar que só ele foi dito em espanhol, e o restante da fala em inglês (ou português na tradução) — nesse caso, a referência a “espanhóis” seria apenas no sentido de formalidade, dando mais ênfase ao “de alta classe”.

Situação semelhante é a apontada ao final da seção sobre a voz de Francisca, na proposta de que o uso de espanhol em diálogos iniciais do romance, que possivelmente teriam ocorrido em espanhol, seja uma influência da voz da Francisca narradora. Ela já estaria, assim, traduzindo aqueles diálogos.

Um terceiro tipo de situação que parece refletir essa ideia é o de que, às vezes, a própria Francisca traz traduções no corpo do texto. Esse tipo de situação será analisado com mais detalhe na seção sobre narrador, mas apresento já aqui um trecho em que isso acontece para ilustrar. Francisca e Pablito estão à beira da piscina, logo antes de conhecerem Andrea. Francisca havia parado de fumar, mas, quando Pablito oferece a ela um cigarro, ela lembra desta placa, resiste um pouco, e depois aceita:

<p>I still didn't understand what was so satanic about smoking. In her kitchen back in Bogotá, Tía Milagros hung a small wooden plaque that read <i>No me diga que no fume porque es con mi plata y con mi pulmón</i>. I agree. It's my money and my lungs. (LOPERA, 2020b, p. 240, grifos do original)</p>	<p>Eu ainda não entendia o que tinha de tão satânico em fumar. Na sua casa, lá em Bogotá, tia Milagros tinha pendurada uma pequena plaquinha de madeira que dizia <i>No me diga que no fume porque es con mi plata y con mi pulmón</i>. Concordo. É o meu dinheiro e o meu pulmão. (LOPERA, 2021a, p. 212, grifos do original)</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Lemos primeiro o conteúdo da placa em espanhol, como deve estar na memória de Francisca, e depois a reflexão dela, já em inglês/português. Ou seja: Francisca, uma migrante, que está tendo que lidar com dois idiomas, escreve já traduzindo. Há mais de uma leitura possível para esses casos, mas o fato de haver essas hipóteses parece ilustrar a ideia de um texto escrito em tradução.

Voltando a África Vidal Claramonte: ela em seguida coloca como “irremediável” a escolha (ou necessidade) pela língua do local de chegada nos casos em que se abandona a língua materna. Mantendo uma linha de argumentação identitária e mais passional, por assim dizer, África Vidal Claramonte traz o argumento de Kristeva (2000) de que o tradutor chega num ponto em que os dois polos (o antigo e o novo) são tão atrativos quanto problemáticos e que o tradutor sonha com um paraíso cosmopolita, de que ele seria o profeta, e que ele escolheria a pátria dos “construtores de línguas”. As imagens criadas na citação são bastante abstratas, mas logo a autora chega a uma visão mais concreta do que deveria idealmente fazer a tradução que está atenta a essas questões. Com base em Dingwaney e Maier (1995), aponta que, nas traduções desses textos, a ideia de diferença não é apagada; ainda que se aproxime o estrangeiro, se mantém a ideia de um outro, sem se apropriar da diferença nem a eliminar. Recuperando Bhabha (1990), ela menciona que o objetivo seria alcançar o hibridismo, que mantém traços de outros discursos. *Fiebre Tropical* parece ser uma obra em que podemos ver isso já no original; na tradução, ganhamos ainda uma terceira camada.

Ela traz então outro exemplo, o de Rosario Ferré: escritora e tradutora porto-riquenha, que, na escrita, defende uma prática que não busque alcançar um polo ou outro, mas ser um ponto de encontro dos dois, sendo que esses polos podem ser duas culturas (para além do espanhol e do inglês) e dois mundos (o das mulheres e o dos homens). Sendo (auto)tradutora, Ferré entende traduzir como superar preconceitos e más interpretações para aproximar culturas diferentes. A escritora, analisando suas tentativas de autotradução do título de um de seus romances, traz a reflexão de que pode ser difícil colocar em uma língua o que foi dito em outra cultura. A colocação de língua e cultura quase como equivalentes parece refletir o tom identitário de África Vidal Claramonte.

A autora mobiliza ainda dois autores para dizer que o atrativo da tradução é esse traço do outro que ela deixa no eu (Spivak, 1993) e marcar a importância de prestar a atenção nos processos que vêm à tona com as diferenças culturais, para entender que essas obras ajudam a negociar os poderes da diferença cultural (Bhabha, 1994). Ou seja: as diferenças culturais geram processos a partir dos quais são criadas obras que podem demonstrar e negociar os poderes envolvidos. Com *Fiebre Tropical*, a publicação nos Estados Unidos de uma obra em espanhol marca uma posição dentro de um contexto de diferenças culturais; a tradução para o português brasileiro, também.

Esse argumento se reflete nas conclusões do texto, em que África Vidal Claramonte propõe “[q]ue a linguagem não se converta no meio através do qual se perpetuem as estruturas hierárquicas de poder.” (ÁFRICA VIDAL CLARAMONTE, 2007, p. 90, tradução nossa). Essa colocação representa bem sua posição, que, apesar de não trazer definições tão concretas dos usos linguísticos ou das estratégias de tradução a serem usadas, deixa clara a importância que vê para textos como os descritos ali.

Em um trabalho mais recente, de 2015, África Vidal Claramonte traz um enfoque mais explícito na tradução, como o título indica: *Traducir al atravesado*. O objetivo do artigo é propor uma forma ética de traduzir o que chama de literatura híbrida ou atravessada, aquela em que se usa a linguagem de forma peculiar para demonstrar etnicidade e assimetrias da sociedade (ou seja, objetos semelhantes aos abordados por ela no artigo de 2007 e ao romance a ser analisado aqui).

O texto começa com uma citação de Bhabha (1994) sobre identidades diferenciais e sua natureza performativa, o que já indica o alinhamento teórico da proposta, semelhante ao do texto apresentado antes. Depois dela, África Vidal Claramonte comenta que a época global atual tem a superação de conceitos modernos ingênuos, trazendo a filosofia da suspeita, desconfiando de noções que se pretendam verdades absolutas, como sujeito, universalidade, oposição binária ou equivalência absoluta. Essa época é marcada por heteroglossia e migração, pelo líquido, pela igualdade na diferença, por muitos mundos entrelaçados. África Vidal Claramonte menciona que da diferença se aprende e que (retomando Appiah, 2006), não se deve buscar a convergência das pessoas em uma só forma de viver. Além disso, as identidades são construídas na representação, no discurso, na diferença, na relação com o outro. Citando Hall e Du Gay (1996), ela demonstra que a ideia de identidade só pode ser construída com base naquilo que nela falta, daquilo que tem no outro. Por isso ela considera importante reconhecer a alteridade, e toma por base Bielsa (2010) para lembrar que essa abordagem, chamada de

realismo cosmopolita, vai além de um multiculturalismo que entende que grupos culturais são homogêneos e não interferem uns nos outros. Esse início de texto, ressaltando a diferença, o outro, a heteroglossia e a migração introduz o contexto em que se criam as obras literárias que serão abordadas.

Ela se aproxima do tema da linguagem colocando o cosmopolitismo crítico e pós-universalista (usando Delanty, 2009, como referência), além da globalização e do hibridismo, como bases para a linguagem utilizada por muitos escritores contemporâneos. Esse cosmopolitismo seria crítico e dialógico, predispondo “[...] à abertura, ao encontro com o eu, o outro e o mundo, ao encontro do global com o local [...]” (ÁFRICA VIDAL CLARAMONTE, 2015, p. 347, tradução nossa), o que destacaria “[...] as tensões e os conflitos entre o local e o global, entre o universal e o particular [...]” (ÁFRICA VIDAL CLARAMONTE, 2015, p. 347, tradução nossa). Os autores da literatura híbrida, então, reagiriam a isso com a linguagem, fazendo um uso político dela, lembrando que ela nunca é neutra e que por ela podemos questionar estereótipos.

Então vem a proposta do artigo: definir a literatura híbrida e como ela utiliza a linguagem. Além disso, pensar uma nova forma de entender a tradução, que dê conta dessa linguagem. Para isso, ela partirá de conceitos pós-estruturalistas, deixando de lado visões binárias e simplificadoras. Mencionando o terceiro espaço de Bhabha, ela coloca que

[...] as traduções são entendidas, por sua vez, como versões de realidades provisórias, conjunturais, frágeis e ambíguas, interessantes e interessadas, que vão sendo contextualizadas, retificadas e traduzidas continuamente com as trajetórias hermenêuticas e éticas da pessoa. (ÁFRICA VIDAL CLARAMONTE, 2015, p. 348, tradução nossa).

Entrando na seção sobre a literatura híbrida propriamente dita, África Vidal Claramonte aproxima a noção de “atravessado”, de Gloria Anzaldúa, que dá origem ao título do artigo. Muitos textos dessa literatura viriam de autores atravessados, que seriam essas

[...] pessoas em um contínuo estado de transição, em movimento, que não pertencem nem a uma cultura, nem a outra, que são eternamente o outro, fora do lugar, que corrompem o idioma natal ao misturá-lo com o da cultura dominante, que falam a língua “forte” e que aprenderam a crescer com uma certa esquizofrenia cultural que é a base da sua identidade e que, ao mesmo tempo em que aceitam esse estado como enriquecedor, sabem que é também gerador de angústia e injustiças. (ÁFRICA VIDAL CLARAMONTE 2015, p. 348, tradução nossa)

O atravessado seria, então, o outro, o que foge ao normal; em citação de Anzaldúa, de 1987, há uma menção a “queer”. É sabido que, no inglês, a palavra tem dois sentidos: o de algo

excêntrico e o mais usado hoje em dia, de alguém que não se encaixa na hetero-cis-normatividade. Não poderia dizer com certeza a que Anzaldúa se refere, mas é difícil não relacionar com a fala de Lopera no TEDx, em que há uma vinculação do espanhol com a linguagem da comunidade queer.

Para quem está nas margens, a língua cria coesão para nós. Esse “jeito diferente de falar” é uma porta secreta que só alguns de nós podem acessar. Uma porta para um submundo de liberdade linguística. Esse mundo começa para mim não em Miami, mas no antigo bar gay latino Esta Noche, aqui em São Francisco. [...] Foi no Esta Noche que eu aprendi a longa história de pessoas LGBT criando novas palavras para refletir nossas próprias histórias, nossas próprias realidades. Foi aqui que minha paixão pela linguagem refloresceu. A história começa com as palavras “fierce”, “perra”, “sissy marica”, “come here, butch papi”. Aqui, o espanhol se mistura com a gíria queer enquanto drag queens assumem os holofotes para a loucura do público. (LOPERA, 2019b, 8:38)

Ou seja: há, no horizonte de Lopera, que é uma pessoa trans, um ponto de contato (que parece já estar presente em Anzaldúa) entre a comunidade queer e o espanhol, o que se reflete em termos de enredo e forma em *Febre Tropical*.

África Vidal Claramonte argumenta então que os autores atravessados compõem a literatura do século XXI dando exemplos de muitas formas em que esse atravessamento pode aparecer, citando diversos autores para cada forma. Alguns atravessam culturas; outros, espaços; outros escrevem em um idioma que não é o seu de origem; outros, ainda, misturam dois ou mais idiomas, como é o caso que abordamos aqui. Ainda que estejam ocupando lugar relevante na literatura contemporânea (como África Vidal Claramonte coloca), considero relevante apontar que os textos dos autores atravessados não são sempre recebidos com naturalidade. Como exemplo, volto a Lopera, que relata:

Minha escrita também foi polida em muitos lugares porque ela mistura as duas línguas, e isso é visto como “menos”, como “não puro”. Minha escrita foi ridicularizada em muitas oficinas acadêmicas onde várias vezes escritores brancos faziam piada do meu uso de espanhol em voz alta, relendo o texto, para que todos ouvissem, questionando sua legitimidade como literatura real. (LOPERA, 2019b, 08:02 tradução nossa)

Assim, entendemos melhor o agradecimento de Julián, mencionado anteriormente: “A minha editora, Lauren Rosemary Hook, por acreditar na Francisca, no seu espanhol e no mundo que a engole.” (LOPERA, 2021a, p. 253). Ainda que importante, não é óbvio que um texto assim seja publicado.

Talvez essa dificuldade de publicação tenha a ver com um alerta de África Vidal Claramonte de que essa literatura seria perigosa, pois ela faria pensar. Isso porque não é uma

simples narração de história, mas uma narração feita a partir da visão daqueles que só recentemente passaram a ter voz. Por isso, cada palavra “[...] é tão interessante como conflitiva [...]” (ÁFRICA VIDAL CLARAMONTE, 2015, p. 349, tradução nossa). Em citação de Anzaldúa (1987), vemos a posição de que esses autores criam o seu próprio idioma, que, no caso dela, assim como no caso em questão aqui, não é nem espanhol, nem inglês, mas os dois. A citação é bastante incisiva em associar identidade à língua — a escritora chega a afirmar que *é* o próprio idioma.

Seguindo nessa perspectiva identitária, ela então aproxima a tradução, mas não das obras em si: ela afirma que todos somos, na era cosmopolita, seres em processo de tradução. Assim, a linguagem representa a identidade híbrida contemporânea. A pureza cultural é apenas uma ilusão da cultura dominante, que pode servir para controle sobre as diferenças, mas também possibilitar a transformação dos estereótipos originados desse controle.

África Vidal Claramonte então mobiliza uma citação de Said (1990) e, em seguida, uma referência a Chambers (1994) que fala sobre habitar o espaço e o tempo como lugares de provocação e abertura. Além disso, mobiliza novamente Bhabha (1996) para falar de hibridismo cultural, que seria, para ela, a base para a constituição do sujeito social no discurso dos minorizados. Esse hibridismo cultural, na escrita, se refletiria em uma “duplicidade”, uma representação que perpassa formações culturais e processos sociais sem uma lógica causal centrada. Para África Vidal Claramonte, essa é uma situação enriquecedora. Ao falar da duplicidade, ela menciona a “geração um e meio”, aquela entre a primeira (que não aceita as influências da sociedade de chegada) e a segunda (totalmente incorporada a ela). Porém, me parece relevante acrescentar que “não aceitar” pode não ser sempre o caso. É o que indica uma colocação de Lopera no TEDx, de que sua mãe foi reduzindo sua expressão linguística nos EUA por ter a pronúncia de inglês sempre criticada. Quer dizer: talvez não seja só que não se aceite, mas que não se consiga adotar as influências da cultura de chegada. A experiência relatada por Lopera, nesse sentido, lembra mais a ideia de adaptação trazida por López García-Molins com base em Fernández; dá uma ideia de necessidade e dificuldade.

Ela volta à linguagem para dizer que ela implica “[...] uma clara reivindicação do espaço glocal [...]” (ÁFRICA VIDAL CLARAMONTE, 2015, p. 351, tradução nossa). Os escritores de que ela fala no texto trazem reflexões sobre a artificialidade dos limites e dos efeitos emocionais decorrentes deles. A linguagem, seria, então, uma forma de identificação. A partir de um exemplo de Anzaldúa (1987), África Vidal Claramonte descreve a forma como um “bilanguaging”, que ela define citando Mignolo (2000): um processo de transformação social,

e, portanto, algo coletivo, em vez de um fenômeno isolado de cada falante. Aqui ela retoma a ideia de “glocal” mencionada anteriormente: esse “bilanguaging” ou “plurilinguaging” representa a ruptura entre o local e o global. Essa é uma linguagem em que “[...] as palavras acolhem em seu interior duas ou mais culturas que refletem a assimetria de poderes do mundo global em que vivemos [...]” (ÁFRICA VIDAL CLARAMONTE, 2015, p. 351–352, tradução nossa). Ela depois dá alguns exemplos, e interessa aqui uma definição de espanglês de Esmeralda Santiago: ele “toma palavras dos dois idiomas, as adiciona a expressões familiares porto-riquenhas e muda a maneira em que se escrevem até criar palavras novas” (SANTIAGO, 1994, VXII, apud ÁFRICA VIDAL CLARAMONTE, 2015, p. 352, tradução nossa). Mais uma vez, vemos a ideia de somar os dois idiomas, como em López García-Molins.

Ela segue apontando que há outras formas de jogar com as línguas além do uso do vocabulário em si. É possível usar as línguas dominantes de forma “incorreta”, marcando o grau de adaptação do personagem.

Assim, no caso da literatura latina, às vezes a sintaxe está muito próxima ao espanhol [...]; as emoções são expressadas sob a aparência do inglês, mas com a estrutura da língua do coração [...]. E também há problemas de má pronúncia ou construção de algumas palavras [...]; ou o uso ‘incorreto’ de provérbios, ditos e frases feitas [...]. (ÁFRICA VIDAL CLARAMONTE, 2015, p. 352, tradução nossa).

Outros casos (e, para esses, ela usa exemplos de um autor da Costa do Marfim e outro da Nigéria) são tentativas de “[...] indigenização das línguas europeias mediante o uso de decalques, mudanças semânticas, distorções morfossintáticas, sintaxe irregular e outras estratégias a fim de preservar a situação concreta do texto de origem. [...]” (ÁFRICA VIDAL CLARAMONTE, 2015, p. 352, tradução nossa). Há ainda, distorções do inglês padrão (aqui também temos como exemplo um autor nigeriano).

Uma característica comum a esses textos (e *Fiebre Tropical* e *Febre Tropical* representam um bom caso a ser observado) é o desafio que impõem à tradução ética, já que “[...] minam a ideia de homogeneidade do inglês padrão e sua universalidade como língua global”. (ÁFRICA VIDAL CLARAMONTE, 2015, p. 352–353, tradução nossa), sendo um dos maiores exemplos disso o uso do chamado “Rotten English” (para defini-lo, ela cita North (2001), dando uma ideia de que é uma língua de todos e de ninguém). Lembrando Rushdie (1981), dizendo que “[...] o objetivo é desconstruir a língua do império [...]” (ÁFRICA VIDAL CLARAMONTE, 2015, p. 353, tradução nossa), a autora reforça o seu ponto de vista e encerra a seção de apresentação da literatura híbrida, para começar a seção sobre a tradução dela.

A seção se inicia com a observação de que esses textos descontroem tanto as línguas fortes quanto as minorizadas, já que, a depender do contexto, mesmo as minorizadas podem ser consideradas fortes em relação a outras mais minorizadas. A partir disso, questiona: “[...] como traduzir eticamente esses autores em quem a subversão da linguagem dominante é sua maneira de expressar a etnicidade?” (ÁFRICA VIDAL CLARAMONTE, 2015, p. 353, tradução nossa). Ela exemplifica a dificuldade de responder a essa pergunta mencionando que há diversas traduções de autores dessa linha que geraram livros e artigos acadêmicos, além de autotraduções — e aqui, especifica o caso de Rosario Ferré, que, em algumas de suas obras, traduz para o inglês suavizando reivindicações políticas e feministas.

Ela então traz como exemplo mais concreto as traduções de um livro de Sandra Cisneros, *Woman Hollering Creek and Other stories*. Há duas delas: uma por Liliana Valenzuela (a mesma Valenzuela mencionada no texto de 2007) e outra por Enrique de Hériz. Quanto à edição, a primeira traz a mesma imagem na capa — “[...] uma mestiça com traje não ocidental [...]” (ÁFRICA VIDAL CLARAMONTE, 2015 p. 353, tradução nossa) — e uma tradução direta do título ao espanhol (*El arroyo de la llorona y otros cuentos*). A segunda traz outra imagem — “[...] que não representa a mestiça, mas duas figuras cujos traços não são identificáveis com nenhuma cultura em particular [...]” (ÁFRICA VIDAL CLARAMONTE, 2015, p. 353, tradução nossa) — e muda o título (*Érase un hombre, érase una mujer*). Quanto ao texto, vemos nos exemplos de África Vidal Claramonte que a primeira mantém a presença do inglês e do espanhol, invertendo o uso de itálico (quando no original estava no espanhol, na tradução passa para o inglês), enquanto a segunda apaga a presença do inglês.

África Vidal Claramonte segue para comentar:

Poderia-se dizer que nessas poucas linhas ficam claras quais são as estratégias dos dois tradutores. Valenzuela respeita essa linguagem híbrida utilizada por Cisneros, mistura o inglês e o mexicano, deixando assim patente que é muito consciente de até que ponto a linguagem reflete uma situação de mestiçagem de *entre*, de *com*. (ÁFRICA VIDAL CLARAMONTE, 2015, p. 354, grifos do original, tradução nossa)

Sobre a tradução de Hériz: “A segunda tradução não introduz nenhum elemento de distorção. É uma domesticação tão óbvia que praticamente não precisa de comentário.” (ÁFRICA VIDAL CLARAMONTE, 2015, p. 355, tradução nossa).

É certo que a tradução de Hériz não dá conta da riqueza linguística da obra de Cisneros. Porém, me parece ser necessário fazer duas ressalvas inter-relacionadas que não encontro no texto de África Vidal Claramonte. A primeira é no sentido de que há mais de uma tradução. A segunda é relativa à data de publicação das traduções. É relevante aqui retomar o argumento do

professor da Universidade de Ottawa Rainier Grutman no seu texto *Refraction and recognition — Literary multilingualism in translation*, publicado em 2006 na revista *Target*. O artigo tem como foco os desafios de textos do que ele chama de literatura multilíngue: textos formados pela composição com elementos de diferentes línguas, que colocam em jogo relações de poder assimétricas. A reflexão é centrada na comparação de duas traduções de duas obras de Marie-Claire Blais, autora canadense, de literatura “joual”, que usa o francês popular de Montreal, com bastante influência do inglês, por meio de “[...] palavras e expressões que não são mais percebidas como empréstimos pelos próprios falantes.” (GRUTMAN, 2006, p. 29, tradução nossa). É reconhecido como um marcador social.

A primeira tradução apresentada era de uma obra que foi publicada em 1973 no Canadá como *Un joualonnais, sa joualonie* e simultaneamente na França como *À Coeur joual*. A obra é “[...] uma narrativa em fluxo de consciência em francês coloquial recheado de um forte *joual*” (GRUTMAN, 2006, p. 30, tradução nossa, grifos do original). A tradução, de 1974, é intitulada *St. Lawrence blues*. Ela é de autoria de um estado-unidense de prestígio, Ralph Manheim, e era bastante domesticadora. A segunda era de *Les nuits de l’Underground* (1978), traduzido como *Nights in the underground* (1979), por um canadense, Ray Ellenwood. Há menos *joual* nessa obra, mas ainda há bastante diálogo em inglês. Dessa vez, a tradução foi estrangeirizadora. Mais do que as escolhas em si, aqui interessa a reflexão que Grutman faz sobre a postura das duas traduções.

A primeira reflexão é de que não é possível abordar a tradução com base apenas no texto; é preciso levar em consideração “[...] investigações contextuais de literatura como um vetor de identidade (nacional) e estudos formais de literatura como um corpo de textos com valor estético.” (GRUTMAN, 2006, p. 39, tradução nossa) — o que parece bastante alinhado com o que vimos até o momento. Em relação as traduções especificamente, Grutman faz uma leitura com mais nuances do que África Vidal Claramonte. Ele comenta que, ainda que a primeira tradução tenha feito uma “injustiça poética” com a obra de Blais, ela deu visibilidade à obra no mercado dos Estados Unidos, o que é relevante do ponto de vista sociológico. Quer dizer: há motivos que orientam uma tradução domesticadora. O comentário de África Vidal Claramonte a essas traduções parece menos alinhado do que o de Grutman com o que ela mesma menciona, nesse texto de 2015, sobre as traduções serem versões de realidades provisórias, que se contextualizam, retificam e traduzem continuamente, ou o que menciona em seu texto de 2007, em citação da própria Valenzuela em (outro livro de) Cisneros (2003), sobre haver tantas traduções possíveis quanto há tradutores.

Quanto às datas de publicação: percebemos que, tanto no trabalho de África Vidal Claramonte como no de Grutman, as traduções comparadas foram publicadas em datas diferentes. No caso de África Vidal Claramonte, as duas são razoavelmente próximas, mas com uma diferença importante para a discussão sobre tradução: a de Hériz foi publicada antes, em 1992; a de Valenzuela, depois, em 1996. Goethe, em suas reflexões sobre tradução, falava de três momentos da tradução. O primeiro, descrito assim:

A primeira nos apresenta o estrangeiro à nossa maneira; uma tradução singela em prosa é a melhor para este caso. Pois, ao suprimir inteiramente as características de qualquer arte poética e até mesmo reduzindo o entusiasmo poético a um nível consensual, a prosa se presta perfeitamente para a iniciação, porquanto ela nos surpreende com a excelência desconhecida em meio à familiaridade da nossa pátria, de nossa vida comum, sem que saibamos o que nos sucede, conferindo-nos uma disposição superior, edificando-nos verdadeiramente. (GOETHE, 2010, p. 31)

O segundo, uma época “[...] na qual se procura a transposição para as condições do estrangeiro mas, na verdade, apenas para se apropriar do sentido desconhecido e constituí-lo com sentido próprio.” (GOETHE, 2010, p. 33). Finalmente, o terceiro: “que é o mais elevado e último, onde se procura tornar a tradução idêntica ao original, não de modo que um deva vigorar ao invés do outro, mas no lugar do outro.” (GOETHE, 2010, p. 33).

Ou seja: é comum que as primeiras traduções sejam mais literais e as segundas, mais estrangeirizadoras. Normalmente, as primeiras traduções apresentam uma obra ou um autor a um novo público. Assim, é interessante que elas sejam mais próximas ao estilo do novo público-alvo. Uma vez estabelecida a relação, há mais liberdade para que se façam traduções que explorem mais as características formais incomuns do texto. É muito provável que as escolhas mostradas por África Vidal Claramonte façam parte de um projeto editorial de introdução da obra em um novo mercado, inclusive as características da capa (a tradução de Valenzuela já tem outras edições com outra capa, com a imagem apenas de um rio). Podemos fazer reflexão semelhante em relação às obras analisadas por Grutman.

Seguindo um percurso diferente do de Grutman, África Vidal Claramonte complementa seu comentário dizendo que esses casos mostram que a tradução não é neutra, e que “[s]e essa nova linguagem corresponde a um modo de viver, é fácil perceber a extraordinária responsabilidade ética do tradutor na hora de abordar esse tipo de literatura [...]” (ÁFRICA VIDAL CLARAMONTE, 2015, p. 355, tradução nossa). Ainda que a noção de “tradução ética” seja válida e vá ser mais comentada adiante neste trabalho, não vejo outras formas de tradução

como necessariamente “antiéticas”; essa questão não pode ser avaliada apenas em termos de estrangeirismo ou domesticação, como busquei demonstrar com o exemplo de Grutman.

África Vidal Claramonte reforça a relevância da tradução de duas formas (ambas com citação de Bielsa, 2010). A primeira é lembrando que a tradução pode tanto levar a uma visão cosmopolita como a um apagamento do estrangeiro. A segunda é no sentido de que a tradução está mais presente do que nunca nas culturas atuais. Com as fronteiras ficando menos marcadas, a noção de estrangeiro deve ser questionada. Nesse contexto, seríamos, cada vez mais, todos estrangeiros, tendo sempre a necessidade de traduzir a nós mesmos (ela já havia exposto ideia semelhante no trabalho de 2007, e foi comentado aqui que essa reflexão é próxima da situação de Francisca). Ainda que a tradução venha a parecer apagada pelo uso de uma língua franca, um entendimento da tradução como a experiência do estrangeiro é que permite chegar à visão cosmopolita, em que as pessoas podem se ver como parte do mundo e como parte de suas histórias particulares.

África Vidal Claramonte então propõe o que seria o tradutor mais adequado: aquele que parte do terceiro espaço de Bhabha. Nesse contexto, o tradutor é aquele que

[...] assume um compromisso ontológico que o leva constantemente à negociação de identidades em constante movimento. O tradutor da sociedade cosmopolita tentará construir um caminho pelo qual transitem seres humanos cujos valores estão muitas vezes afastados entre si, ou seres humanos cujos interesses e ideologias obrigam o tradutor a enfrentar-se com situações carregadas de essencialismos que impossibilitam o consenso, em que as culturas se relacionam entre si mais do que nunca, mas, frequentemente, a partir da assimetria dessa nova geopolítica [...]. (ÁFRICA VIDAL CLARAMONTE, 2015, p. 356, tradução nossa)

Ela reforça a ideia de que, nesse contexto global em que vivemos, as diferenças culturais são ainda mais presentes e devem ser estudadas de forma ética e responsável, sem normatividade. Ela mais uma vez cita Appiah (2006) para falar sobre o que seria o cosmopolitismo, reforçando que é algo que vai contra o homogêneo. Em termos de tradução, isso se refletiria em uma nova forma de pensamento “[...] segundo a qual a pretendida comunidade racional que as línguas universais pressupõem está fora de lugar [...]” (ÁFRICA VIDAL CLARAMONTE, 2015, p. 357, tradução nossa). Ela aponta que isso pode levar o tradutor à sensação de que o que se pensava sobre tradução não seria mais útil, mas que é importante buscar outras possibilidades.

Ela encerra a seção sobre a tradução trazendo a ideia de que muitas vezes instituições prestigiosas tentam manter uma racionalidade de significados estáveis e traduções equivalentes,

mas que os tradutores devem resistir e superar essas ideias já ultrapassadas buscando o respeito às diferenças.

Nas conclusões, África Vidal Claramonte começa lembrando a tradicional associação da ideia de tradução com a busca por equivalentes absolutos e a transferência neutra de uma língua a outra, mas ressalta que, pelas influências de outras áreas nos estudos de tradução, essa já não é mais a visão predominante. O trabalho do tradutor ficou mais complexo, uma vez que existe em uma sociedade que já não funciona mais em termos binários. Então ela faz um resumo da sua visão sobre a tradução e, mais especificamente, da tradução de textos da literatura híbrida:

Por isso creio que, atualmente, traduzir eticamente pressupõe fazer uma tradução não “molar”, mas “molecular” (Deleuze e Guattari, 1980), uma tradução que não busque a territorialidade, mas a representação mediante fluxos, conexões e disjunções que levam à desterritorialização e, posteriormente, à reterritorialização; uma tradução que transforme em “menores” línguas “maiores” (Deleuze e Guattari, 1975) e que seja capaz de passar da *hospitalidad* à hospitalidade (Derrida, 1997a, 2000), porque somos conscientes de que não existe o monolinguismo (Derrida, 1997b). Uma tradução que defenda a ampliação dos limites da tradução e a desconstrução deles, esquadrinhando o que é na realidade um original e nos incitando a contemplar esses movimentos transculturais constantes da sociedade globalizada como uma forma de tradução que não é senão um processo absolutamente fascinante em um mundo cosmopolita. A escrita híbrida exige traduções nômades, rizomáticas, moleculares, sem binarismos excludentes que deixam de lado algumas línguas em favor de outras (Bielsa e Bassnett, 2009: 2), manifestando a(s) diferença(s) que pode(m) se tornar muito rica(s), mas que, até agora, só levou(aram) ao controle político.

E tudo isso porque esse tipo de literatura não está escrito por velhos sujeitos kantianos ou husserlianos, mas por identidades líquidas mutáveis e sempre em constante mudança, para quem a linguagem não é meramente informativa. Nesse contexto, a tradução, longe da tradicional *equivalência absoluta* que se considerava ideal anos atrás, sabe que tem diante de si o desafio ético de verter a nova sensação de não habitar nem o espaço de origem nem o de destino, mas o contexto intercultural que Gayatri Spivak chama “entre”; Homi Bhabha, “terceiro espaço”; Julia Kristeva “estranheza”; Guillermo Gómez-Peña, “the new world (b)order”, ou Marie Louise Pratt, “linguística de contato”, porque tem que enfrentar espaços heteroglóssicos e assimétricos que a situam além da tradicional equivalência absoluta e a obrigam a buscar esse “dizer *quase* a mesma coisa” de Umberto Eco (2003). (ÁFRICA VIDAL CLARAMONTE, 2015, p. 358, grifos do original, tradução nossa).

Entendendo a tradução assim, o trabalho é duplo: o de tradução e o de duelo, que trata de renunciar ao ideal da tradução perfeita. Nesse sentido, a tradução não seria apenas um trabalho intelectual, teórico ou prático, mas um problema ético, que leva à abertura e ao diálogo. Além disso, se

[...] levamos em conta que, hoje em dia, o ser humano acessa a realidade através de traduções, de versões de realidades provisórias, conjunturais,

interessantes e interessadas que vão se contextualizando, retificando e traduzindo continuamente com os trajetos hermenêuticos e éticos de cada pessoa, nos daremos conta de que traduzir é uma maneira inevitável de encontrar o outro, com as migrações e as identidades nacionais, com o global e o local, com o problema das margens, com a diferença, com aquilo com que às vezes coincidimos e que em outras ocasiões detestamos. E nos encontramos com tudo isso porque, ao traduzir, invadimos espaços, ocupamos espaços alheios e distantes que se sobrepõem e às vezes se chocam entre si. Ao traduzir, damos forma a esses espaços, pisamos sobre as pegadas que já estão no caminho; mas, em algumas ocasiões, quando viajamos ao espaço dos outros, nossa intenção também é os reescrever e traduzir.

A partir do cosmopolitismo crítico e pós-universal, onde questões como a etnicidade e a religião se convertem em parte do político e do social, nosso objetivo como tradutores não pode ser outro que não encontrar a relação mais adequada entre o local e o global, entre o Mesmo e o Outro, a partir de algumas experiências culturais específicas, mas também relacionadas com tudo aquilo que seja externo a nós, que nos torne estranho e diferente. (Cronin, 2006: 3). (ÁFRICA VIDAL CLARAMONTE, 2015, p. 359–360, tradução nossa)

Esta citação é já do último parágrafo do texto, o que indica que ela finaliza o argumento reforçando a visão ética da tradução, mas sem explicitar muito como isso pode ser feito — talvez justamente por ver a multiplicidade de possibilidades. O que vemos no texto de exemplos práticos são as análises das traduções de Cisneros, em que ela descarta a tradução mais domesticadora e defende aquela que mantém as diferenças entre o inglês e o espanhol, tendo como enfoque o resultado das traduções sem abordar o contexto em que foram feitas as traduções nem os motivos que podem ter levado àquelas escolhas.

Neste trabalho, apresento o que considero um exemplo concreto do que África Vidal Claramonte defende: um trabalho intelectual, teórico, prático e ético, representado por *Fiebre Tropical* e *Febre Tropical*. No desenvolvimento deste trabalho, veremos também um passo adiante em relação à tradução: os efeitos disso na narrativa e como textos como os descritos por África Vidal Claramonte e suas traduções podem contribuir para a compreensão do texto e os agentes em ação neles. Para isso, primeiro trago os trabalhos de Giuliana Schiavi (1996), Emir O’Sullivan (2003) e Theo Hermans (1996).

4. A TRADUÇÃO E AS ESTRUTURAS NARRATOLÓGICAS

Em um trabalho de 1996 publicado na revista *Target*, *There is Always a Teller in a Tale*, Giuliana Schiavi, teórica italiana, se propõe a identificar a voz do tradutor no texto traduzido e compreender se ela pode ser incluída na estrutura textual, transformando a estrutura do texto traduzido em uma diferente daquela do original.

Schiavi começa o texto descrevendo como habitualmente são conduzidas análises de tradução: pela comparação com o original. E, reconhecendo que esse tipo de análise é importante, ela questiona o fato de que, após essa análise e o levantamento de diferenças entre os dois textos, costuma-se examinar a tradução com as mesmas categorias do original (em especial, menciona as categorias narratológicas de autor, autor implícito, narrador, história, discurso, entre outras).

Ela ilustra a situação com alguns exemplos, como o trabalho de Seymour Chatman *Story and Discourse* (1978). Ao longo dele, são usados trechos de literatura inglesa, americana e de textos escritos originalmente em outros idiomas em tradução para o inglês, sem que se aponte que são traduções. O caso fica ainda mais complicado quando são consideradas as traduções do próprio trabalho de Chatman. Ela comenta que, na tradução para o italiano, de 1981, todas as citações aparecem em italiano e que, nos casos em que vinham de obras de outras línguas que não o inglês, poderiam ser traduções indiretas dele. Outro exemplo seria a tradução da obra *S/Z* de Barthes, de 1970, em que ele analisa *Sarrasine*, de Balzac. Mais uma vez, ela comenta o caso do italiano, que traz um apêndice com todo o conto em italiano, mas sem considerar questões que pudessem surgir do fato de se estar trabalhando com uma tradução.

Ela reconhece que as obras são sobre as análises dos autores sobre os outros textos, e não sobre esses textos por si só, mas aponta que, com esse tratamento, parece que as línguas seriam meios imateriais, que nada acontece nas traduções, que a estrutura narrativa, a literatura e as suas características são universais e que a tradução mexeria apenas com uma película linguística que não influencia em nada disso. Mas não é o que é visto em traduções e trabalhos de acadêmicos da tradução.

A autora então traz o seu argumento, de que

[...] novas entidades entram no texto traduzido, que elas não necessariamente (ou pelo menos não completamente) substituem as anteriores, mas que elas afetam toda a estrutura e vão contra a colocação de originais e tradução no mesmo balaio, a menos que a inclusão de traduções lado a lado com originais seja precedida de uma indicação “como se”, uma declaração aberta de que a tradução está temporariamente sendo tratada “como se fosse um original” para

alguns fins específicos e de alguns pontos de vista específicos. (SCHIAVI, 1996, p. 2–3, tradução nossa)

Ela segue dizendo que “[a] tradução é diferente de um original porque também contém a voz do tradutor, que em parte faz as vezes da do autor e em parte é autônoma. Essa voz cria uma relação privilegiada com os leitores da tradução, em parte de mediação e em parte direta [...]” (SCHIAVI, 1996, p. 3, tradução nossa).

Começa então uma segunda seção do texto, em que Schiavi se propõe a mostrar que mesmo nos estudos de tradução a voz do tradutor é posta de lado após a análise de cotejo. Para isso, ela traz dois trabalhos que analisam mudanças em textos traduzidos: um que lida com textos traduzidos no geral, de van den Broeck, e outro que trata especificamente de textos narrativos traduzidos, de van Leuven-Zwart.

Ela começa com o trabalho de van den Broeck, em que é questionado se a tradução seria uma operação metatextual que produz um texto com relação assimétrica com o prototexto. Van den Broeck reconhece que o contexto do original e da tradução são diferentes, com perdas e ganhos de elementos funcionais. Porém, aponta que considerar que sejam textos pragmaticamente diferentes pode levar a um descrédito da tradução, sendo que somos provavelmente mais dependentes delas agora do que em qualquer outro momento.

Schiavi cita ainda mais um trecho de van den Broeck em que ela diz que as traduções costumam mudar o estilo funcional e as convenções textuais dos originais e que a forma com que recebemos mensagens traduzidas são principalmente uma convenção. Elas costumam ter com o original uma relação de reprodução de discurso nas formas de resumo, adaptação e reprodução de discurso (direta ou indireta). Schiavi aponta como principais conceitos para a sua discussão o de mudança, o de receber mensagens traduzidas e o de reprodução de discurso. Ela então chama a atenção para algumas questões:

[...] não se pode ter mudanças sem um agente que as coloque em prática, nem uma “(re)produção” sem um “(re)produtor”; “receber mensagens traduzidas” necessariamente implica um destinatário de uma mensagem traduzida, bem como um emissor. Além disso, como a mensagem traduzida será codificada em forma textual, resulta que o emissor e o destinatário também serão partes codificadas da mesma forma, e essas partes pertencerão, portanto, aos textos traduzidos. (SCHIAVI, 1996, p. 4, tradução nossa).

Schiavi diz que podemos ou não concordar com a afirmação de que as traduções alteram a pragmática do original a ponto de que elas sejam novos tipos de textos, mas que é inegável que há um novo público, um novo destinatário em relação ao original. Esse destinatário recebe uma mensagem com perdas e ganhos de elementos, e a entidade responsável por eles não tem

como ser o autor. “E, como essas ‘perdas e ganhos’ pertencem ao texto traduzido e fazem parte da nova estrutura, deve haver no texto uma entidade que as realizou.” (SCHIAVI, 1996, p. 4, tradução nossa). Em admitindo que haja essa entidade, deve ser também admitida a presença de um destinatário da tradução (em vez de um destinatário simplesmente). Mas Schiavi aponta que mesmo que van den Broeck indique essa estrutura própria da tradução e de uma presença extra nesses textos, ela não admite explicitamente essa presença.

Schiavi passa então a abordar o trabalho de van Leuven-Zwart (1989, 1990), e o faz em mais detalhe, pois essa análise envolve categorias descritivas narratológicas.

A proposta de van Leuven-Zwart é um método para estabelecer e descrever mudanças em traduções integrais de textos narrativos. O método envolve dois modelos: um comparativo, para a classificação de mudanças microestruturais, e um descritivo, para os efeitos das mudanças microestruturais no nível macroestrutural. A macroestrutura é entendida como composta por seis partes: as funções interpessoal, ideacional e textual, com base em Leech e Short (1981), nos níveis da história e do discurso. O estudo apresenta resultados quantitativos, com porcentagens das mudanças, mas aqui importa pensar que a maioria eram semânticas (modulação semântica, com efeitos nas funções ideacional e interpessoal nos dois níveis, e mudanças sintático-semânticas, com efeitos na função interpessoal nos dois níveis e na função textual no nível do discurso).

A modulação semântica envolve as escolhas por parte do tradutor no sentido de serem mais específicas ou mais gerais em relação às do autor do original. Quando frequentes e consistentes, as modulações semânticas podem levar a mudanças na função ideacional no nível do discurso e, conseqüentemente, no nível da história, levando a uma imagem diferente do mundo ficcional. Se há uma imagem diferente do mundo ficcional, há uma forma diferente de ver e falar sobre esse mundo. Ou seja, há uma mudança na função interpessoal nos dois níveis.

As modificações sintático-semânticas são relativas a tempos verbais, pessoas, números e classes gramaticais. Nessa última categoria, podem afetar palavras de conteúdo (verbos, substantivos, adjetivos e advérbios), e de função (conjunções, preposições, artigos, entre outras). As modificações em palavras de função afetam a função textual no nível do discurso e podem também afetar a função interpessoal nos níveis da história e do discurso por causarem uma mudança na atitude do narrador em relação ao leitor. Isso porque podem mudar relações de coesão e coerência no texto, tornando-as mais ou menos explícitas para o leitor.

Schiavi ainda aponta que todos os tipos de micromudanças analisadas levaram a macromudanças na função interpessoal, tanto no nível do discurso quanto no da história. Essa

função trata da comunicação entre falante e ouvinte. No nível da história, isso se reflete na focalização; no do discurso, isso se reflete na comunicação com o leitor, estabelecida pelo narrador. Poucos casos de mudanças microestruturais na categoria de modulação estilística (categorias de registro, profissional e temporal) levam a mudanças macroestruturais apenas na função intrapessoal (nos dois níveis). Todas as outras agem sobre duas funções, sendo uma delas sempre a interpessoal, e não foram identificadas mudanças que operassem nas três funções ao mesmo tempo. A função intrapessoal é sempre simétrica: o que atua em um nível, atua no outro ao mesmo tempo.

A função ideacional (como as informações do mundo ficcional são apresentadas) também tem funcionamento simétrico nos dois níveis pela modulação semântica (que, junto com as modificações sintático-semânticas, representou a maioria das modificações microestruturais nos resultados de van Leuven-Zwart). No nível da história, essa função é responsável pela imagem do mundo ficcional apresentada ao leitor, e pode ser concreta, abstrata, subjetiva ou objetiva. No nível do discurso, representa as escolhas semânticas que expressam essa imagem.

A função textual não tem o funcionamento simétrico das outras duas. As mudanças microestruturais de modificação sintático-semântica de tempo afetam os dois níveis, mas todas as outras mudanças microestruturais afetam essa função apenas no nível do discurso. Essa função é responsável pela estruturação e organização das informações na língua, o que no nível da história determina a sequência ficcional e, no nível do discurso, a ordem sintática.

Schiavi menciona então que a análise de van Leuven-Zwart mostra que o que mais foi transformado na tradução foi, entre outros aspectos, a relação entre autor (implícito)/narrador–texto–leitor, mas alerta que não é possível falar dessa transformação sem ter um agente dela: o tradutor. É ele que

[...] interpretando o texto original, seguindo certas normas e adotando métodos e estratégias específicos cria uma relação nova (e “original”, porque pertence apenas a um texto traduzido específico) entre o que devemos chamar de um “texto traduzido” e um novo grupo de leitores. (SCHIAVI, 1996, p. 7, tradução nossa).

E então Schiavi começa a se aproximar do seu tema real: é com essa nova orientação do texto e com as estratégias de tradução que se começa a construir um leitor implícito parcialmente novo.

Ela menciona que, novamente, há indicações, mas nenhuma declaração explícita, de novas presenças no texto traduzido. Ela faz uma discussão sobre o uso de “narrador da

tradução” por van Leuven-Zwart, o que poderia significar tanto o modo como o narrador se comporta na tradução quanto um narrador autônomo na tradução. Ela também questiona o uso da expressão “texto do narrador”, que não deixa claro a que se refere.

E então Schiavi entra em um aspecto que é caro a este trabalho (ainda que não tratemos nestes termos): exotização e naturalização em relação a elementos culturais específicos.³ Schiavi aponta que parece haver uma confusão no uso de “narrador” por van Leuven-Zwart quando tratando de modulação estilística nesses elementos, que pode influenciar a função ideacional nos dois níveis. Van Leuven-Zwart menciona que o narrador poderia considerar elementos típicos do mundo ficcional ou tentar aproximar mundo ficcional estrangeiro e leitor. A questão é: considerando o narrador apenas um elemento textual, a análise se encerra com a conclusão de que ele sofreu uma mudança na tradução, que, por naturalização ou exotização, alterou a comunicação com o leitor.

Então Schiavi propõe que se combine a palavra “narrador” com a noção de Chatman (1978) de “autor implícito”: “ele é ‘implícito’, ou seja, reconstruído pelo leitor da narrativa [...] ele é o princípio que inventou o narrador, em conjunto com todo o resto na narrativa” (CHATMAN, 1978, p. 148 apud SCHIAVI, 1996, p. 8, tradução nossa). A partir daí, é preciso questionar

[...] como um autor implícito “original” pode instruir um narrador a “considerar elementos típicos do mundo ficcional”. Como podemos encaixar a palavra “estrangeiro” em uma estrutura narrativa geral? Como podem a exotização e a naturalização fazer parte da estratégia narrativa criada, digamos, pelo autor implícito (original) de *Dom Quixote*? Não somos forçados, tendo em vista essas afirmações, a postular a existência de outro tipo de presença implícita que informa o “narrador da tradução” desses aspectos e/ou necessidades específicos? Nesse caso, “narrador” é, sem dúvida, o narrador *da tradução*, não do autor do original. (SCHIAVI, 1996, p. 8–9, tradução nossa, grifos do original)

Schiavi então retoma o alerta de que mesmo “narrador”, uma palavra simples, pode ser complexificada ao lidar com original e tradução, bem como sua definição e sua relação com outros componentes textuais (como autor, autor implícito e leitor). E é por isso que pode ser um risco tratar estruturas narrativas de originais e traduções da mesma forma. Além disso, ela reforça o questionamento de por que não se reconhece uma presença extra na estrutura narrativa da tradução. A hipótese dela é de que se considera que originais e traduções tenham por base a

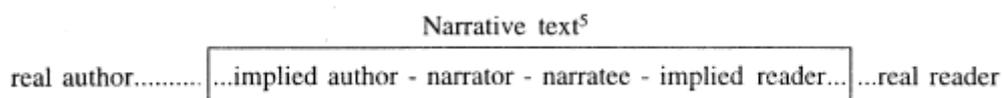
³ É interessante notar que também de 1996 é o livro *Translation, Power, Subversion*, de edição de Román Álvarez e da já citada Maria del Carmen-África Vidal Claramonte. Nele, há o texto de Javier Franco Aixelá *Culture-specific Items in Translation*, que, como já dito, foi a base das pesquisas que deram origem a esta. Nessa altura do texto de Schiavi, ela fala em “culture-specific elements”, o que indica que os autores estão olhando para temas semelhantes na mesma época.

mesma situação comunicativa de emissor–mensagem–destinatário, mas propõe que a percepção da tradução “[...] como a realização de uma estrutura complexa de comunicação em que a relação entre emissor e destinatário não é tão direta [...]” (SCHIAVI, 1996, p. 9, tradução nossa) pode ajudar a resolver inconsistências como as demonstradas por ela naquele trabalho.

Ela encerra a seção apontando que, “[...] em termos gerais, o texto original pode ser reproduzido em todos os seus ‘aspectos relevantes’[...]” (SCHIAVI, 1996, p. 9, tradução nossa) e, em citação de Bettetini (1982), que o que se traduz com mais facilidade é o que deriva da atitude narrativa do sujeito enunciador. Essa proeminência do narrador lembra um comentário de Moretti (2000), que será retomado adiante, de que a voz narrativa é o elemento de mais instabilidade, por ser nela que ocorre a maioria da mediação. Ambos indicam que o nível do narrador é aquele mais suscetível a manipulações no texto. Schiavi ainda comenta que há originalidade na estrutura narrativa como um todo, mas também “[...] um elemento de ‘originalidade’ na transferência dessa estrutura de uma língua para outra. E esse elemento de ‘originalidade’ não pode ser atribuído a um vácuo, mas deve ser atribuído textualmente ao tradutor.” (SCHIAVI, 1996, p. 9, tradução nossa). E é na busca dessa atribuição textual que ela inicia a seção seguinte.

Schiavi usa como exemplo para entender o funcionamento das categorias narrativas (utilizadas a partir de Chatman) Anna Karenina no original e na tradução para o italiano, buscando entender se ambas as obras podem ser descritas pelo esquema de Chatman, adaptado por ela:

Esquema inicial de Schiavi (1996)



Fonte: reproduzido de SCHIAVI, 1996, p. 10

Ela começa recorrendo ao próprio Chatman para definir o autor implícito como “agência na própria ficção narrativa que guia qualquer leitura dela. [...] Também é [...] a fonte de toda a estrutura de significado de um texto narrativo.” (CHATMAN, 1990, p. 74, apud SCHIAVI, 1996, p. 10, tradução nossa). Para eles, o autor real para de fazer parte do texto no momento da publicação, mas os “princípios de invenção e intenção” seguem lá. Eles são “reconstruídos pelo público a cada leitura [...] informam e controlam a mensagem do narrador” (CHATMAN, 1990, p. 75 apud SCHIAVI, 1996, p. 10, tradução nossa). Quando o texto é publicado, a invenção do

autor real se torna um princípio registrado no texto; o princípio é um resíduo do trabalho do autor real transformado em artefato textual.

O texto em si é o autor implícito, e o autor implícito, por sua vez (como um princípio inscrito de invenção e intenção) informa o leitor sobre como ler o texto e como entender a seleção e o ordenamento dos componentes textuais. Assim, os leitores reconstituem esses princípios, não a atividade original do autor. (Chatman 1990: 83–84) (SCHIAVI, 1996, p. 10, tradução nossa)

Para eles, o autor implícito não é uma voz no texto; só o narrador tem voz. A grande distinção entre autor implícito e narrador é que o primeiro é o inventor, e o segundo, o inventado. O inventor seria os padrões representados no texto; o contraponto dele, o leitor implícito, aquele pressuposto na narrativa.

Com essas categorias estabelecidas, Schiavi se volta para o exemplo de Anna Karenina, primeiro com Tolstói no papel de autor real e um leitor russo no de leitor real; depois, substituindo esse leitor pelo da tradução italiana (um leitor italiano). Ela aponta que esse último esquema parece descrever a venda de livros para o público italiano com o nome de Tolstói na capa e o que muitos autores têm em mente ao escrever sobre tradução. Porém, ela alerta para o fato de que o leitor real e o leitor implícito devem ter uma relação direta, compartilhando pelo menos a mesma língua.

Se continuarmos com nosso exemplo, podemos ver que a entidade chamada de “leitor implícito” começa a ser puxada em duas direções diferentes: em direção à entidade extratextual de um “leitor real” (no nosso caso, italiano) e em direção à entidade intratextual de um “autor implícito” (no nosso caso, russo). (SCHIAVI, 1996, p. 11, tradução nossa)

Ela então propõe um novo esquema, mantendo o autor implícito como Tolstói, mas considerando um leitor implícito italiano e o leitor real italiano. Ela traz as definições de diversos teóricos para autor implícito e sua relação com o leitor implícito, na busca por explicar a relação entre um autor implícito de uma obra de Tolstói e um leitor implícito do mesmo texto, mas com um novo leitor real.

Não reproduzirei aqui as diversas definições que Schiavi cita; o mais relevante, aqui, é a observação geral que ela faz:

Todas essas afirmações, apesar de suas diferenças conceituais, contêm referências específicas a língua como repositório de valores culturais, de concessões linguísticas a serem feitas, de convenções culturais produzidas por determinada língua, e assim por diante. Todas elas também postulam uma relação entre texto original e leitor; caso contrário, elas não fariam sentido, já que, se eliminarmos a condição primária que é representada pelo compartilhamento da mesma língua, certamente não haveria compartilhamento

de pressuposições, quadros de referência, enciclopédia, ou como quer que chamemos, e a ligação entre autor implícito e leitor implícito seria, é claro, interrompida. (SCHIAVI, 1996, p. 14, tradução nossa).

Por isso, ela reforça, os esquemas simples de textos narrativos servem apenas para textos originais, porque, nas traduções, há uma etapa a mais de manipulação que não está representada neles. Um diagrama que represente a tradução precisa dar conta da comunicação entre autor e leitor. Ela coloca que, na tradução, a princípio, a condição primária de compartilhamento entre autor e leitor está ausente; ela só pode ser realizada por meio da tradução, feita pelo tradutor.

Ela então afirma que

Um leitor de tradução receberá uma mensagem dividida vinda de dois emissores diferentes, as duas originais, ainda que em sentidos diferentes: uma que se origina do autor e é elaborada e mediada pelo tradutor e uma (o idioma da tradução em si) que se origina direto do tradutor. (SCHIAVI, 1996, p. 14, tradução nossa)

E, a partir disso, ela propõe um novo diagrama para lidar com narrativas traduzidas:

Esquema proposto por Schiavi (1996)

R.A. | .I.A. - -Nr-Ne-I.R./real translator- -implied translator-Nr-Ne-I.R. of translation.. | R.R.

R.A. = real author	Ne = narratee
I.A. = implied author	I.R. = implied reader
Nr = narrator	R.R. = real reader

Fonte: reproduzido de SCHIAVI, 1996, p. 14

Ela então explica o esquema.

A caixa indica que a função do leitor implícito é interceptada e isolada. Aqui, o tradutor se torna o receptor do conjunto de pressuposições presumido pelo autor implícito e expresso pela “voz do discurso’ narrativo”, ou seja, o narrador. [...] Em resumo, ele toma para si a função do leitor implícito, detecta o que o autor implícito (ou o texto) quer que seu leitor seja e se torna o leitor implícito. E o que distingue um tradutor de qualquer leitor real “comum” (representando um leitor implícito) não é apenas que ele seja um “leitor privilegiado”, como muitos autores dizem, mas que ele está *ciente* do tipo de leitor implícito pressuposto por determinada narrativa. Além disso, como a tarefa do tradutor é *produzir* um texto, essa consciência será expressa e codificada no mesmo texto, ou seja, na sua tradução. (SCHIAVI, 1996, p. 15, tradução nossa, grifos do original).

A caixa representa onde o tradutor negocia os padrões do texto, e é a partir daí que ele intercepta a comunicação para transmiti-la ao leitor da tradução. Partindo da ideia de Chatman sobre o autor real e o implícito, ela coloca que a invenção do tradutor (o uso do idioma necessário para a transmissão da mensagem do autor do original para o novo leitor) passa a ser

um princípio textual. “O que temos é um tradutor implícito compartilhando com o leitor implícito ‘um conjunto de pressuposições’ relativo a normas e padrões em vigor na cultura-alvo.” (SCHIAVI, 1996, p. 15, tradução nossa).

Uma vez postulado o tradutor implícito, há também o leitor implícito da tradução. É ele quem recebe “[...] um conjunto de pressuposições relativo a normas e padrões ativados pelo tradutor implícito, assim como o conjunto de pressuposições relativo ao mundo ficcional ativado pelo autor implícito do original e mediado pelo tradutor implícito.” (SCHIAVI, 1996, p. 15, tradução nossa).

Aqui, o narrador, por sua vez não é mais apenas a entidade inventada por um autor implícito, mas também uma entidade reprocessada por um tradutor implícito que é o único que tem o poder e a capacidade de instruir o “seu” narrador a “minimizar a distância entre o mundo ficcional estrangeiro e o leitor” ou “considerar aspectos típicos do mundo ficcional estrangeiro”. (SCHIAVI, 1996, p. 16, tradução nossa).

E, assim, com referência direta às reflexões de van Leuven-Zwart (ainda que não citada), passa a fazer sentido a ideia de “estrangeiro” na estrutura da narrativa traduzida.

Ela ainda explica que o autor implícito do original é mantido no esquema, mas fora da caixa, para demonstrar que o tradutor lida tanto com o contexto e a perspectiva do original quanto os da tradução.

Schiavi passa então a suas considerações finais, em que retoma em grande parte o que foi debatido ao longo do texto. O que é mais relevante retomar aqui é que ela reforça que a tradução tem dois emissores e um destinatário: na tradução, o leitor implícito recebe como que duas mensagens, já que o tradutor implícito é quem organiza como o leitor implícito da tradução recebe a mensagem do autor do original. E é para lidar com essa situação que ela propõe um modelo que dê conta da conexão entre os dois emissores e o destinatário da tradução.

Em paralelo ao trabalho de Schiavi, há o de Hermans (1996), *The Translator's Voice in Translated Narrative*. Os textos são complementares, e Hermans explica em nota a relação do trabalho dele com o de Schiavi. Ela “[...] defende a postulação de um Tradutor Implícito no texto traduzido. Meu foco é naquelas instâncias em que outra presença discursiva, outra voz, se torna discernível no texto em si. Ambos os artigos postulam um Leitor Implícito para o texto traduzido.” (HERMANS, 1996, p. 45, tradução nossa). Ainda que os trabalhos se considerem complementares, parece haver alguma oscilação no tratamento dos conceitos no trabalho de Hermans, principalmente ao combiná-los com os de Schiavi (em especial o de voz do tradutor e o de tradutor implícito respectivamente). Aqui, não recuperarei todo o percurso do texto de Hermans, apenas destacarei pontos mais interessantes para esta discussão. Acompanharei o que

entendo como oscilações no texto de Hermans, mas adianto que a conciliação entre voz do tradutor e tradutor implícito fica mais clara ao final desta seção, quando recupero o argumento de O’Sullivan (2003), que trabalha com esses conceitos em conjunto.

O autor coloca:

[...] o discurso narrativo traduzido sempre tem uma “segunda” voz, que tratarei por voz do Tradutor, como sinal da presença discursiva do Tradutor. [...] Ela pode permanecer totalmente oculta por trás da do Narrador, tornando impossível a detecção dela no texto traduzido. Ela é mais direta e forçosamente presente quando atravessa a superfície do texto e fala por si só, em seu próprio nome, por exemplo em uma Nota do Tradutor paratextual, usando uma primeira pessoa autorreferencial identificando o sujeito que fala. (HERMANS, 1996, p. 27, tradução nossa).

Portanto: a voz do tradutor é algo que sempre ocorre na tradução, mas pode permanecer oculta pela voz do narrador ou aparecer de fato. Ele cita o exemplo de notas do tradutor em primeira pessoa. Em relação a isso, o caso de *Febre Tropical* tem algumas especificidades, que serão tratadas adiante. Ao final desse trecho, ele coloca uma nota:

No caso de notas paratextuais, há uma diferença entre uma Nota do Tradutor e outras Notas possíveis. No contexto da ficção narrativa, as notas normalmente seriam atribuídas a um Narrador e indicariam a intervenção de outro narrador ou uma mudança para outro modo narrativo [...]. Em princípio, as Notas do Tradutor poderiam ser apresentadas exatamente da mesma forma e ser indistinguíveis de outras Notas (ou seja, ser detectáveis apenas em comparação com o original). Entretanto, em nossa cultura tradutória, o etos profissional do tradutor e outras regras e convenções institucionais proíbem essa opção: as Notas do Tradutor são normalmente identificadas dessa forma. Isso dá a elas outro status, que cria um problema teórico. O principal, entretanto, é a observação de que as Notas do Tradutor atravessam o discurso narrativo de uma forma diferente das outras Notas; a voz que produz as Notas do Tradutor é claramente outra voz, com uma identidade própria. (HERMANS, 1996, p. 45-46, tradução nossa)

Portanto, as notas paratextuais seriam atribuídas a essa voz do tradutor. Essa voz, para ele, aparece principalmente em três tipos de situação:

- (1) Casos em que a orientação do texto para o Leitor Implícito e, conseqüentemente, sua capacidade de funcionar como meio de comunicação está diretamente em questão;
- (2) Casos de autorreflexão e autorreferência envolvendo o próprio meio de comunicação;
- (3) Alguns casos daquilo que, por falta de termo melhor, chamarei de “sobredeterminação contextual”. (HERMANS, 1996, p. 28, tradução nossa)

Antes de descrever em mais detalhes os dois primeiros itens, ele menciona algo importante sobre o seu método: “Meu interesse aqui é naqueles casos em que o texto traduzido em si mostra traços visíveis de uma presença discursiva para além do Narrador ostensivo.”

(HERMANS, 1996, p. 28, tradução nossa). Quer dizer: Hermans considera que, para a voz do tradutor aparecer, ela tem que ser visível por si só, sem a necessidade de cotejo com o original. Ele então passa ao detalhamento dos itens 1 e 2.

O primeiro tipo envolve referências culturais: todos os textos compartilham um conjunto de referências culturais que devem ser compartilhadas entre emissor e receptor para que a comunicação se estabeleça. Nos textos traduzidos, há uma série de deslocamentos, o que pode afetar esse compartilhamento, e é por isso que justamente sobre esse aspecto recaem muitas das intervenções da voz do tradutor (para explicar elementos como referências históricas para o novo público). Ele ainda traz a ideia de que se pode considerar que o texto traduzido tenha dois públicos, com um segundo leitor implícito sobreposto ao do original. É interessante pensar essa afirmação em conjunto com a de Schiavi, de que o leitor da tradução receberia uma mensagem dividida (a do autor e a do tradutor).

O segundo é o que mais interessa para as obras em questão aqui. Ele menciona que:

Casos óbvios são textos que afirmam ser escritos em uma determinada língua, ou que exploram a economia do seu idioma usando polissemia, jogos de palavras e recursos semelhantes. Estamos lidando, então, com instâncias em que a língua colapsa sobre si mesma [...] (HERMANS, 1996, p. 29, tradução nossa).

Parece bastante o caso de *Fiebre Tropical*, como vemos no seguinte trecho:

One of the bitchy shekinas raised her hand and said—in English again so that I couldn’t understand—that probably not everyone knows what a Life Changing Testimony is. And wouldn’t Wilson explain to the new people that in order to have a testimony you must have a life in Jesús first? Don’t pay attention to them, the kid next to me whispered. You’ll find Jesús soon. (LOPERA, 2020b, p. 43)	Uma das shekinas malandras ergueu a mão e disse — em inglês, de novo, para que eu não entendesse — que provavelmente nem todos sabem o que é um Testemunho de Mudança de Vida. E Wilson não ia explicar aos novatos que, para darem um testemunho, deveriam primeiro aceitar Jesus? Não liga pra elas, a garota ao meu lado sussurrou. Você vai encontrar Jesus logo. (LOPERA, 2021a, p. 42–43)
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Temos aqui uma situação em que o texto afirma que a cena estava acontecendo em inglês, e é o que vemos no original; mas, na tradução, isso já aparece em português. Logo em seguida, temos uma fala sem indicação da língua em que ocorreu. Mesmo com o comentário sobre Francisca não entender, ela parece ter entendido, já que está narrando o que foi dito. Não temos como saber se a personagem percebeu que Francisca entendia inglês e falou com ela nessa língua ou se ela também considerava que Francisca não entendia inglês e falou com ela em espanhol. Considerando que, no texto de partida, temos “Jesús” com a grafia do espanhol,

podemos pensar que apenas essa palavra foi dita em espanhol, e o resto em inglês. Na tradução, não temos essa indicação e ficamos apenas com a demonstração de que estamos lendo uma tradução.

Hermans indica que as traduções podem ter soluções discretas, sem chamar a atenção para a voz do tradutor, mas que podem também chamar a atenção para si mesmas, com aparições explícitas da voz do tradutor, por meio de colchetes ou notas. Adiante no texto de Hermans, ele comenta uma nota de tradução da seguinte forma:

“N.d.T” significa “Note du Traducteur”, ou seja, Nota do Tradutor. É interessante que a abreviação esclarece que o produtor da Nota é o tradutor como presença textual, uma voz, que não deve ser confundida com o Tradutor Biográfico. Senão, como explicaríamos o uso do masculino (genérico?) “Traducteur” quando foi Madame Roland Garros que traduziu o livro? (HERMANS, 1996, p. 46, tradução nossa)

O argumento me parece um pouco circunstancial, porém ajuda a esclarecer que essa “voz do tradutor” não seria a do tradutor real (ou “tradutor biográfico”, nos termos de Hermans). Ela parece, então, algo que, em conjunto com o narrador da tradução, ilumina o tradutor implícito. Porém, essa combinação não é o foco de Hermans. Em outro trecho, ele menciona que vai mostrar exemplos de um romance, *Max Havelaar*, em que a presença do tradutor é percebida, e que esses exemplos

“[...] todos são referentes a casos em que a presença de um sujeito enunciador além do Narrador se torna discernível *no texto traduzido por si só*. Ou seja: *não* estamos analisando casos em que apenas a comparação com o texto-fonte mostra a intervenção de um tradutor (biográfico), não importa o quanto essas manipulações, adições ou omissões possam revelar de um ponto de vista ideológico ou outro. (HERMANS, 1996, p. 33, tradução nossa, grifos do original).

Ele relata um caso em que as traduções do inglês e do espanhol do romance holandês que ele está observando adicionam diagramas para uma descrição, sem explicações em paratextos. Em seguida, comenta:

Como os textos do espanhol e do inglês em si não oferecem traço discernível de um sujeito linguístico além do Narrador como fonte dos diagramas, e, conseqüentemente, a intervenção do (presumivelmente) tradutor biográfico pode ser detectada apenas por comparação com o texto-fonte, esses casos não são relevantes para o argumento buscado aqui. (HERMANS, 1996, p. 33, tradução nossa)

Diferente do que foi apontado anteriormente, Hermans atribui aqui a explicação ao tradutor biográfico, mas fala que seria “presumivelmente” ele. Me parece, portanto, que, se não

podemos atribuir com certeza ao tradutor real, podemos, com mais certeza, atribuir as escolhas ao tradutor implícito.

Voltando à questão de observar apenas casos em que a voz aparece, ele comenta alguns casos em que a inconsistência entre as escolhas de tradução podem ser uma forma de a voz se mostrar. Trago aqui um deles. Ele fala sobre a tradução para o francês, que, em alguns casos, acrescenta nota de tradução com alguma explicação sobre referências linguísticas, históricas ou culturais holandesas, mas, em determinado momento, não utiliza as notas. Então comenta:

É precisamente a inconsistência na disponibilização de informações paratextuais pensadas para proteger o quadro de referência que cria uma disparidade no nível do discurso [...]. O silêncio deliberado da voz, omitindo informações que seriam esperadas, indica a presença de um sujeito discursivo diferente dos dois narradores homodiegéticos cujas palavras lemos. Como estamos lendo uma tradução, essa “voz diferencial” só pode ser do Tradutor. (HERMANS, 1996, p. 34, tradução nossa).

A inconsistência das diferentes escolhas de tradução me parece um indicativo válido para identificarmos uma figura tradutória. Porém, me parece que ajuda mais a compor uma imagem do tradutor implícito (como comentarei na seção seguinte) do que a voz do tradutor.

Hermans volta a falar do tradutor real adiante, ao tratar de um caso que envolvia a tradução das iniciais de um nome, que coincidiam com um ditado em holandês (um caso do que ele chama de sobredeterminação contextual). Ele comenta que essa situação “[...] reduz drasticamente a margem de manobra do Tradutor Biográfico [...]” (HERMANS, 1996, p. 40, tradução nossa). Me parece, aqui, que a menção a tradutor real se dê por Hermans ter em mente o momento anterior à escolha e, portanto, ao registro da escolha de tradução no texto, ainda no âmbito biográfico. Assim, não seria relativa, ainda, à voz do tradutor. Ela, poderíamos então pensar, viria depois, no registro no texto. Uma das traduções comentadas por Hermans optou por uma nota, ao que ele comenta:

[...] a Nota torna a natureza tradutória de todo o discurso visível, a autorreferência e a autorreflexão. A combinação, então, da não tradução das iniciais, da reversão para o holandês e da tradução adiada do provérbio holandês define a posição discursiva da voz do Tradutor. (HERMANS, 1996, p. 42, tradução nossa).

Hermans então se encaminha para as conclusões, em que traz mais algumas colocações relevantes para este trabalho, que trago em duas citações.

[...] a voz do Tradutor está sempre presente como coprodutora do discurso. A voz do Tradutor pode permanecer oculta por trás da(s) voz(es) do(s) Narrador(es) por longos períodos. Em algumas narrativas, ela pode nunca ser totalmente discernível, e, nesses casos, temos que recorrer à postulação de um Tradutor Implícito como fonte da invenção e intenção do texto traduzido. Porém, a inferência do caso de *Havelaar* deve ser de que é não apenas razoável, mas necessário postular a existência da presença discursiva do Tradutor na ficção traduzida, porque é possível citar casos específicos que claramente trazem aquela “outra” voz à tona, por exemplo, casos em que sua intervenção parece servir às demandas do leitor do Texto-Alvo (como consequência do enquadramento cultural e pragmático de textos e do deslocamento resultante da tradução), ou em casos em que o discurso entra em curto-circuito por autorreferência linguística ou sobredeterminação contextual. Por isso, mesmo nesses casos em que a presença discursiva do Tradutor não é diretamente rastreável, é uma presença que deve ser postulada, assim como devemos postular um Leitor Implícito da Cultura-Alvo sobreposto ao Leitor Implícito da Cultura-Fonte. (HERMANS, 1996, p. 42–43, tradução nossa).

Hermans começa falando que a voz do tradutor está sempre presente, mas que nem sempre ela aparece por estar por trás da voz do narrador, e esses casos justificariam a postulação do tradutor implícito. A voz do tradutor seria o que “sobra” para além do narrador e que é claramente da tradução por se dirigir ao leitor da tradução. Ainda que haja essa referência ao leitor real, não me parece que estejamos tratando desse âmbito: a referência aos leitores implícitos parece confirmar que a proposta de Hermans é vinculada ao tradutor implícito. Ele então fala sobre os modelos teóricos e como deveriam abarcar essas figuras, e esclarece o seu posicionamento em relação ao de Schiavi:

No ensaio de Giuliana Schiavi (neste número), o argumento teórico de um Tradutor Implícito é debatido, e um modelo alternativo é proposto. Na prática, muitas narrativas traduzidas realmente não permitem irmos além dos termos propostos naquele modelo, porque o que foi chamado aqui de voz do Tradutor ou presença discursiva do Tradutor no texto é totalmente assimilado à voz do Narrador. É apenas em casos específicos que a “outra” voz se dissocia daquela que imita. (HERMANS, 1996, p. 43, tradução nossa).

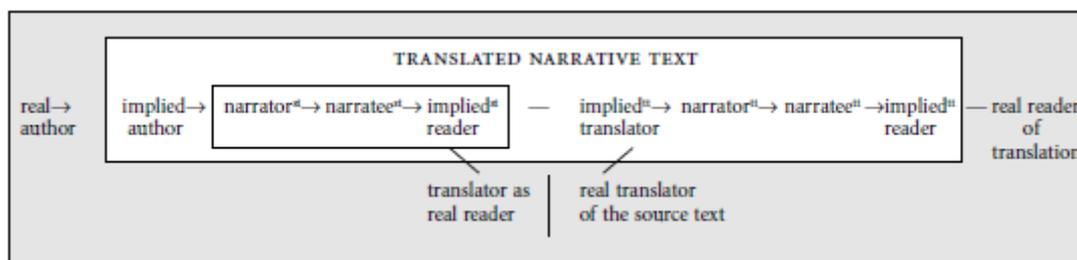
Portanto, a voz do tradutor seria um elemento extra que nem sempre é visível e por isso não estaria previsto no esquema de Schiavi. Hermans, por estar tratando de casos em que a voz do tradutor aparece por si só, sem cotejo, parece considerar que, em casos de intervenção da tradução na voz narrativa (como com notas intratextuais não claramente da tradução, como veremos adiante) a voz está escondida atrás do narrador. Ele não menciona explicitamente uma diferenciação entre narrador do original e da tradução, aparentemente porque essa distinção não seria visível sem comparação com o original. Por fim, é relevante pensar que o romance em questão aqui parece ser um caso desses de que Hermans fala, em que podemos ver a voz do tradutor para além do narrador da tradução.

Outro tipo de texto que ajuda a ver a voz do tradutor é o infantil. É da literatura infantil que parte O’Sullivan (2003), em um trabalho que ajuda a compreender como esses conceitos funcionam em conjunto, como mencionado aqui anteriormente. Trabalhando com os conceitos dos dois teóricos já mencionados nesta seção, ela propõe uma nova formulação do esquema. Essa nova formulação e algumas discussões feitas em seu trabalho são interessantes para este. O trabalho de Emer O’Sullivan foi publicado na revista META com o título de *Narratology meets Translation Studies, or, The Voice of the Translator in Children’s Literature*. Aqui, não retomo todo o seu argumento, mas destaco alguns pontos que ajudarão a pensar as obras em questão neste trabalho.

O texto de O’Sullivan começa em grande parte recuperando conceitos e discussões de Schiavi (1996) e explicita suas questões orientadoras: “Que tipo de tradutor se faz perceber no texto? Onde ele pode ser localizado no ato de comunicação que é o texto narrativo? Como o leitor implícito da tradução (o texto-alvo) difere daquele do original (o texto-fonte)?” (O’SULLIVAN, 2003, p. 198, tradução nossa). É com o esquema, como ponto de encontro entre narratologia e estudos de tradução, que ela busca responder a elas.

Após debater alguns modelos, O’Sullivan, chega à sua proposta:

Esquema proposto por O’Sullivan (2003)



Reproduzido de O’Sullivan (2003), p. 199

O’Sullivan aponta em nota que o modelo é baseado no de Schiavi (1996), mas chama a atenção para o fato de que há algumas diferenças, por exemplo o tradutor real fora do texto. Ela então descreve o esquema:

A comunicação entre o autor real do texto-fonte e o leitor real da tradução é possibilitada pelo tradutor real, que é posicionado fora do texto. Seu primeiro ato é o de agente receptor, que, então, ainda em uma posição extratextual, transmite o texto-fonte por meio do agente intratextual do tradutor implícito. O narrador, o narratário e o leitor implícito do texto-alvo, todos gerados pelo tradutor implícito, podem ser aproximadamente equivalentes aos seus contrapontos do texto-fonte; porém, eles podem ser muito diferentes [...].

Em textos traduzidos, portanto, uma presença discursiva é encontrada, a presença do tradutor (implícito). Ele pode se manifestar em uma voz que não é a do narrador do texto-fonte. Poderíamos dizer que duas vozes estão presentes no discurso narrativo do texto traduzido: a voz do narrador do texto de partida e a voz do tradutor. (O’SULLIVAN, 2003, p. 202, tradução nossa).

Em primeiro lugar, é importante ressaltar essa novidade que traz o esquema de O’Sullivan: o modelo já não é mais tão linear, pois destaca que o tradutor, tanto na posição de leitor real do original como na de tradutor real, está em um nível mais semelhante do autor real e do leitor real da tradução do que dos implícitos. Em segundo lugar, essa introdução ao tema que ela vai abordar em mais detalhe na seção seguinte: a voz do tradutor. Nesse primeiro momento, ela identifica que temos a presença discursiva do tradutor na tradução, que pode tomar a forma de uma voz diferente da voz do narrador do original.

Ela então começa uma seção sobre a voz do tradutor, que ocupará o restante do seu artigo. Ela retoma alguns trechos de Hermans e indica como vai combinar os conceitos de voz do tradutor e tradutor implícito. Para ela, a voz do tradutor poderia ser identificada em pelo menos dois níveis. “Um deles é o do tradutor implícito como autor de informações paratextuais, como prefácios ou explicações metalinguísticas como notas de rodapé. Aqui, ‘o tradutor’ pode ser ouvido com mais clareza”. (O’SULLIVAN, 2003, p. 202, tradução nossa). O segundo seria o que ela chama de “voz do narrador da tradução”: no nível da narração, uma voz que “não é assimilada à voz do narrador do texto original”. (O’SULLIVAN, 2003, p. 202, tradução nossa). É para a voz do narrador da tradução que ela se volta a partir de então.

Ela traz dois exemplos em que o tradutor fez escolhas bastante distantes do original em textos narrativos ficcionais infantis, revelando a voz do narrador da tradução. Em um deles, o narrador reduz uma descrição, faz julgamentos sobre o personagem e indica um vínculo com o leitor implícito (a mim parece que talvez fosse com o narratário), explicitando algumas ideias colocadas sutilmente no original. No outro, o tradutor acrescenta dois parágrafos de explicação sobre um trecho que não estavam no original. Depois, O’Sullivan discute:

A presença discursiva do tradutor pode ser localizada em todo texto narrativo traduzido em um nível abstrato como o tradutor implícito da tradução. A voz do tradutor pode se fazer ouvida em um nível paratextual como a voz “do tradutor” e inscrita na narrativa como o que eu chamei de “a voz do narrador da tradução”. Essa voz específica seria mais evidente na literatura infantil do que em outros tipos de literatura por conta da estrutura de comunicação específica e assimétrica que caracteriza textos que são escritos e publicados por adultos e crianças. (O’Sullivan, 2003, p. 205, tradução nossa).

O'Sullivan já havia mencionado anteriormente no texto essa assimetria que torna mais visível (ou “audível” como ela prefere) a ação do tradutor, mas, aqui, a caracteriza em mais detalhe. A assimetria a que ela se refere é relativa à imagem que se tem de infância em determinado contexto (o que as crianças leem, com que habilidade, quanto podem ser desafiadas, o que é adequado para elas) e o quanto ela influencia a imagem do leitor implícito. Segundo ela, essas perguntas são feitas pelo autor, pelo tradutor e pela editora, e a imagem de criança que se tem orienta as estratégias dos tradutores.

Essa assimetria especificamente não compõe *Fiebre Tropical* nem *Febre Tropical*, mas me parece que a noção geral de assimetria pode ser interessante para pensarmos esses textos também. Porém, neste caso, podemos pensar em uma assimetria linguística, já que há um uso linguístico muito específico que pode exigir diferentes níveis de entendimento e, conseqüentemente, estratégias específicas do autor e, em um segundo momento, do tradutor — que, assim, pode precisar se mostrar mais. Por isso a observação de textos em mais de uma língua seria relevante para a identificação de categorias narratológicas, especialmente da tradução. Essa possibilidade será lembrada adiante na análise do romance.

O outro aspecto a ser ressaltado no trabalho de O'Sullivan por sua relevância para esta discussão é o de que a figura do tradutor implícito, proposta por Schiavi, pode ser percebida de duas formas: pelo narrador da tradução, quando há informações relevantes para o contexto da tradução na voz narrativa, e pela voz do tradutor, proposta por Hermans, que se faz ouvir por paratextos. A combinação desses conceitos será central para a discussão sobre as categorias implícitas neste trabalho.

5. AS CATEGORIAS NARRATOLÓGICAS EM *FIEBRE TROPICAL* E *FEBRE TROPICAL*

Aqui, enfocarei três pontos de comunicação dentro desse esquema: as relações autor implícito–leitor implícito do original, tradutor implícito–leitor implícito da tradução e narrador–narratário. O objetivo aqui é demonstrar como essas relações ocorrem em *Fiebre Tropical* e em *Febre Tropical*, de modo a observar os efeitos da tradução nessas relações. Trarei, em paralelo, trechos do original e da tradução em que essas relações fiquem mais evidentes. Os trechos selecionados foram escolhidos tendo em vista a estratégia de tradução adotada: como elas podiam ajudar a iluminar as questões propostas, na própria tradução e, em contraste, no original. As estratégias e os exemplos que foram escolhidos não se pretendem exaustivos, mas foram considerados representativos da experiência de leitura.

5.1. AUTOR IMPLÍCITO–LEITOR IMPLÍCITO, TRADUTOR IMPLÍCITO–LEITOR IMPLÍCITO DA TRADUÇÃO

Como já abordado, com base em Schiavi (1996), o autor implícito é aquele que depreendemos do texto, o princípio que cria as vozes da narrativa. Ele estabelece comunicação com o leitor implícito do original, e, para isso, eles precisam compartilhar o idioma e referências culturais. Na tradução, a entidade encarregada dessa comunicação (no caso, com o leitor implícito da tradução) é o tradutor implícito. Como as obras em observação aqui têm características linguísticas bastante peculiares, elas se apresentam como objetos interessantes para debate sobre essas entidades: lendo o texto, o que podemos entender sobre as categorias de autor/tradutor implícitos e leitores implícitos do original e da tradução e sobre a comunicação entre eles? Por sua vez, essas entidades, por compartilharem a necessidade de compreensão, parecem fundamentais para pensarmos o texto (quanto dele se espera que seja compreendido?) e orientar escolhas tradutórias: o que o autor implícito espera que o leitor implícito do original compreenda? Como isso deve ser processado entre tradutor implícito e leitor implícito da tradução? Para demonstrar como essas relações se dão em *Fiebre Tropical* e *Febre Tropical*, trago aqui novamente o trecho inicial do romance, por entender que ele é a porta de entrada para a relação entre o autor implícito e o leitor implícito do original e entre o tradutor implícito e o leitor implícito da tradução.

<p>Buenos días, mi reina. Immigrant criolla here reporting desde los Mayamis from our ant-infested townhouse. The broken air conditioner above the TV, the flowery couch, La Tata half-drunk directing me in this holy radionovela brought to you by Female Sadness Incorporated. That morning as we unpacked the last of our bags, we'd found Tata's old radio. So the two of us practiced our latest melodrama in the living room while on the TV Don Francisco saluted <i>el pueblo de Miami ¡damas y caballeros!</i> and Tata—at her age!—to Mami's exasperation and my delight, went girl crazy over his manly voice. (LOPERA, 2020b, p. 1, grifos do original)</p>	<p>Buenos días, mi reina*. Imigrante criolla falando aqui de Maiamis, do nosso sobrado infestado de formigas. O ar-condicionado quebrado sobre a TV, o sofá florido, La Tata meio bêbada me dirigindo nesta bendita radionovela oferecida para você pela Corporação Tristeza de Mulher. Naquela manhã, quando desfazíamos a última das nossas malas, encontramos o rádio velho da Tata. Então nós duas praticamos nosso mais recente melodrama na sala de estar, enquanto Don Francisco na TV saudava <i>el Pueblo de Miami ¡damas y caballeros!</i>, e a Tata — nessa idade —, para o desespero da Mami e para o meu deleite, ficou louca como uma menininha por causa da voz máscula do apresentador.</p> <p>*É uma característica do estilo de Juliana Delgado Lopera o uso de expressões em espanhol, sobretudo gírias colombianas, misturadas ao inglês (idioma original em que o livro foi escrito). Procuramos mantê-la e, quando necessário, há notas para explicar o contexto. Demais expressões constam no glossário ao final. (LOPERA, 2021a, p. 7, grifos do original)</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Logo nesse início, já vemos alguns aspectos que ajudam a pensar essas relações. Em *Fiebre Tropical*, não temos nenhuma explicação sobre os termos em espanhol presentes desde o início da narrativa, seja no número do capítulo ou na voz de Francisca narrando (mesmo quando ela a empresta a Don Francisco). Em *Fiebre Tropical*, por outro lado, temos de início a já citada nota de rodapé sobre o estilo de escrita. Ela alerta para a presença do espanhol, mas não chega a explicar nenhum dos termos presentes ali. Porém, lendo a nota, vemos que há um glossário, e, se o consultarmos, veremos não uma entrada para “buenos días” nem uma para a saudação de Don Francisco, mas uma para “mi reina/reinita” (“minha rainha”) e uma para “criollo/a” (“pessoa natural da América de colonização espanhola”). Além disso, é possível notar que as palavras que constam no glossário não trarão nenhuma indicação gráfica disso no corpo do texto.

Com base nessas características, podemos pensar que o autor implícito de *Fiebre Tropical* esperava estabelecer comunicação com um leitor implícito que compreendesse e não estranhasse o espanhol entremeado ao inglês; ou que, mesmo o estranhando e possivelmente não o compreendendo, depreenderia o significado pelo contexto; ou, ainda, seguiria a leitura, mesmo que não compreendesse o trecho específico. Ou seja: um leitor que não precisasse de explicações sobre essas características linguísticas ou para quem o autor implícito não acha que deva explicações.

Em *Fiebre Tropical*, nos deparamos com uma situação diferente: temos uma entidade que imaginamos ser o autor implícito usando elementos em espanhol em um texto escrito na

sua maior parte em português. Confirmamos que é o autor implícito (reelaborado pelo tradutor implícito) ao lermos a nota, que atribui os usos do espanhol a Lopera (neste caso, poderíamos inclusive pensar em Lopera como autor real, considerando a nomeação explícita; mas, considerando que estamos trabalhando com o esquema narratológico e as entidades intratextuais, deixaremos essa possibilidade de lado aqui) e descreve a orientação geral e algumas estratégias da tradução. Temos, aí, uma confirmação de que os usos do espanhol já estavam presentes no texto original (portanto, articulados primeiro pelo autor implícito, mas depois pelo tradutor implícito na escolha pela manutenção ou não na tradução), e que há estratégias empregadas para lidar com eles nessa edição. Sendo ela uma tradução, consideramos essa nota e as escolhas descritas nela como sendo da voz do tradutor, compondo o princípio do tradutor implícito. Como já abordado a partir de Hermans (1996) e O’Sullivan (2003), os paratextos são momentos em que a voz do tradutor aparece por si só, e são relevantes para a compreensão, a partir do texto, do princípio do tradutor implícito. Por isso, esta seção colocará o foco sobre as notas, apontando para a imagem que criam do tradutor implícito. A expectativa do tradutor implícito era, portanto, a de comunicação com um leitor implícito que entendesse português e não necessariamente o espanhol — mas era importante que elementos desse idioma estivessem ali e o leitor implícito percebesse a presença deles.

Sobre a atribuição da nota à voz do tradutor, acredito que seja importante ainda um comentário. É interessante observar que as notas de *Febre Tropical* se enquadram na categoria que Hermans considera que não aconteceriam na prática: são notas de tradução sem identificação. Para ele, sem identificação, notas paratextuais (e me parece que a mesma reflexão caiba também para o glossário de *Febre Tropical*) seriam atribuídas a um narrador, o que acredito que, pelo conteúdo, não seja uma possibilidade no caso trabalhado aqui, uma vez que algumas notas apontam para referências que extrapolam os limites da narrativa (como o nome de Julián e a descrição de estratégias de tradução). Poderíamos considerar as possibilidades de serem da edição, da tradução ou mesmo do original. Considerando as notas que tratam da tradução, excluimos a terceira opção. Ainda restariam as possibilidades de serem da edição ou da tradução. Podemos considerar que, mesmo sendo da edição, são da edição da tradução. Sabemos que as decisões tradutórias vão muitas vezes além do tradutor real, englobando diversos atores do processo editorial; porém, no modelo com que trabalhamos aqui, eles não estão previstos. No trabalho de O’Sullivan (2003), a etapa de edição chega a ser comentada quando ela fala sobre as visões de infância serem pensadas pelo autor, pelo editor e pelo tradutor, mas não consta no diagrama, provavelmente por não ser uma entidade textual. Como

o autor e o tradutor implícitos são aqueles que depreendemos do texto, eles acabam abarcando esses atores, que, de uma forma ou outra, organizam o texto que lemos. Por isso, mesmo que não haja indicação explícita de quem sejam os responsáveis pelas notas, vendo em cotejo que elas não constam no original e considerando o conteúdo de pelo menos algumas delas, atribuo as notas à voz do tradutor. Em anexo, trago uma tabela com as notas e os trechos que as originam, no original e na tradução, bem como imagens do glossário.

Com a presença do espanhol no texto majoritariamente em português brasileiro, alguns desafios específicos aparecem, como será mostrado em alguns casos. Um deles é o da proximidade — mas não coincidência — ortográfica em algumas palavras. É como o caso a seguir:

<p>Primero: Like good colombianos, we don't start the day until we've said <i>Buenos días</i> and <i>Que Dios te bendiga</i>, <i>hermano</i> to every motherfucker in the room. [...] Segundo, tercero y cuarto: Let nobody say there ain't no party here. (LOPERA, 2020b, p. 31–32, grifos do original)</p>	<p>Primero: como bons colombianos, não começamos o dia até dizer <i>Buenos días</i> e <i>Que Dios te bendiga</i>, <i>hermano</i> para cada filho da puta na sala. [...] Segundo, tercero y cuarto: não deixe que ninguém diga que não fazemos festas aqui. (LOPERA, 2021a, p. 32–33, grifos do original)</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

“Primero”, “tercero” e “cuarto” têm grafias muito semelhantes mas diferentes no espanhol e no português. À primeira vista, um leitor do português poderia achar que “primero” apresentava erro de digitação. Mas, ao redor da página 30, o leitor já sabe que o espanhol é presente no livro, e pode desconfiar que seja um desses casos. Alguns parágrafos depois, veria a sequência da enumeração — “segundo, tercero y cuarto” — e confirmaria que não era erro: era o espanhol. Essa dúvida não se aplica ao texto original, pela distância maior entre o inglês e o espanhol, mas pode ocorrer na tradução.⁴ Podemos pensar (ainda que não confirmar) que esse seja um dos motivos da nota inicial: já avisar o leitor que o espanhol estará presente e que, se estranhar a presença ou a grafia de alguma palavra, pode ser que seja do espanhol. Ou seja: o tradutor implícito teria também esse cuidado com a imagem que o leitor vai construindo do texto.

⁴ Há também desafios causados por pontos de proximidade entre o espanhol e o inglês, como no trecho “Milagros excused her sister to the nuns at school. Telling them Myriam had caught a terrible flu. Yes, the one that’s going around. Horrible.” (LOPERA, 2020b, p. 148), em que “horrible” poderia ser lido tanto em inglês como em espanhol. Na tradução, optou-se pela manutenção da grafia, indicando que seria espanhol, provavelmente porque indica como Milagros teria falado com as freiras da escola em que ela e Myriam estudavam em Bogotá: “Milagros deu uma desculpa por sua irmã para as freiras da escola. Disse a elas que Myriam tinha pegado uma gripe terrível. Sim, essa que tá circulando. Horrible.” (LOPERA, 2021a, p. 131). Este é um ponto de análise relevante, mas que não poderá ser abordado com a devida profundidade neste trabalho.

Vemos, assim, um exemplo do que Hermans e O’Sullivan apontam: as notas paratextuais são oportunidades de percebermos mais claramente o tradutor implícito, uma vez que vemos a voz do tradutor. Trago aqui outros casos em que isso acontece. Começo com dois relativos a, nos termos de Hermans, autorreferência. O primeiro é na altura de um mês da chegada de Francisca e de sua família em Miami. Mesmo não sendo tanto tempo assim, ela já quer voltar para a Colômbia, que, mesmo não sendo perfeita, era onde se sentia em casa.

<p>We’d been here for a month, newly arrived, still saladitas, and I already wanted to go back home to Colombia, return to my <i>panela</i> land, its mountains, and that constant anxiety that comes just from living in Bogotá. That anxiety that I nonetheless understood better than this new terrifying one. But Mami explained to me over and over again with a smirk that, look around you, Francisca, <i>this</i> is your home now. (LOPERA, 2020b, p. 2, grifos do original)</p>	<p>Estamos aqui faz um mês, recém-chegadas, ainda saladitas, e já querendo voltar para a Colômbia, voltar para minha terra da <i>panela</i>*, suas montanhas e aquela constante ansiedade que vem só de morar em Bogotá. Aquela ansiedade que eu, todavia, entendia melhor do que essa nova e aterrorizante. Mas Mami me explicou diversas vezes com um sorrisinho malicioso, olhe ao redor, Francisca, <i>esta</i> é a sua nova casa agora.</p> <p>*<i>Panela</i> é o termo usado para designar “rapadura” na Colômbia (maior produtora mundial desse derivado da cana-de-açúcar) e em outros países de língua espanhola. (LOPERA, p. 8, grifos do original)</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Aqui, vemos o tradutor implícito operando nos casos interessantes de “saladitas”, que consta no glossário como “expressão colombiana que quer dizer alguém que chegou faz tão pouco tempo que ainda tem sal do mar no corpo”, e “panela”, que, além de também constar no glossário, como “rapadura”, traz uma nota paratextual. Em “saladitas”, podemos pensar que o tradutor implícito achou relevante a manutenção do termo com explicação no glossário, na voz do tradutor. No de “panela”, essa voz aparece, além de no glossário, na nota. Ela parece ser motivada pelo desafio específico dessa tradução: a proximidade do espanhol com o português. Neste caso, ela poderia levar não a uma leitura apenas lacunar, mas a uma leitura equivocada de fato, se o leitor lesse “panela” como em português. Por isso, presumimos que o tradutor implícito sente a necessidade de se antecipar e logo explicar que não se trata de um utensílio de cozinha, mas de um termo em espanhol. Assim, podemos pensar que o tradutor implícito pressupõe um leitor implícito que não teria esse tipo de conhecimento específico do mundo falante de espanhol (e, mais especificamente, daquele falado na Colômbia). A tradução também poderia ter optado por traduzir “panela” por “rapadura”, mas sua abordagem demonstra a percepção de uma relevância em manter essa palavra em espanhol na voz de Francisca, justamente em um momento em que ela fala sobre o quanto está sentindo falta da Colômbia.

O segundo é mais adiante no romance, quando Francisca já está em Miami há algum tempo e se pega utilizando expressões que não esperava usar em inglês:

<p>November in the blink of an eye, mi reina. November when I'd sworn I couldn't last more than a few weeks here and now look at me: wearing shorts (still no flip-flops because I respect myself) and sometimes when speaking to people in broken English I'd say, <i>That's exciting</i> and <i>Oh my God</i>. Cachaco, so alien! (LOPERA, 2020b, p. 168, grifos do original)</p>	<p>Novembro num piscar de olhos, mi reina. Novembro, quando jurei que não poderia aguentar mais do que umas poucas semanas aqui e agora olha só pra mim: usando shorts (ainda não usava chinelos porque eu me respeitava) e às vezes, quando estava falando com as pessoas com o meu inglês rudimentar, dizia <i>That's exciting</i> e <i>Oh, God*</i>. Cachaco, tão alienígena.</p> <p>*“Isso é emocionante”; “Oh, meu Deus”. (LOPERA, 2021a, p. 149, grifos do original)</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Mais uma vez, podemos ver o tradutor implícito aqui. Pela voz do tradutor na nota, sim, mas, antes, pela escolha da manutenção das falas em inglês. Entendemos que o tradutor implícito reconhece que seja relevante manter na voz da Francisca essas falas em inglês, em um momento em que ela está refletindo sobre o tempo que já passou em Miami e alguns sinais de adaptação, como o uso de shorts e o próprio uso das expressões em inglês. É um caso diferente, por exemplo, de uma ocasião em que Francisca está, no início do romance, falando sobre o início da vida delas em Miami, sobre como elas tinham que conhecer diversas pessoas da comunidade colombiana, que, por sua vez, faziam comentários sobre elas. Um deles era sobre elas serem colombianas demais, o que ofendia Myriam.

<p>Being too Colombian meant it was evident that her hair wasn't blow-dried every other day; our rough edges were showing, o sea, criollas, o sea, Mami didn't even understand ni pío of English and that threw her in the bottomest of the bottoms of the hierarchy. All she could say was Yes yes cómo no. (LOPERA, 2020b, p. 7-8)</p>	<p>Ser colombiana demais significava que era evidente que ela não fazia escova no cabelo dia sim, dia não; nossas asperezas estavam à mostra, o sea, criollas, o sea, Mami não entendia ni pío de inglês e aquilo a atirava no fundo do fundo do poço da hierarquia. Tudo o que ela conseguia dizer era Sim, sim cómo no. (LOPERA, 2021a, p. 13)</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Aqui, o foco é que Myriam não entende inglês e responde concordando com o interlocutor em inglês, mas ainda usando uma expressão de ênfase em espanhol. Nesse caso, com base no que vemos no texto, depreendemos que o tradutor implícito não viu como tão relevante a manutenção no inglês quanto no caso de Francisca. A manutenção do inglês poderia, inclusive, indicar um outro tom ao dar um destaque para o inglês, o que poderia levar o leitor a considerar Myriam mais fluente do que era o caso. Aqui, o mais importante foi demonstrar que ela mantinha o espanhol na sua comunicação. Naquele caso, foi importante manter o inglês no corpo do texto e, além disso, traduzi-lo na nota de rodapé. Lá podemos pensar que o tradutor

implícito quis que seu leitor implícito percebesse o uso do inglês e compreendesse o que foi dito (se não em inglês, pela tradução). Esses dois trechos não impunham essa questão para o autor implícito, que não tinha em jogo uma terceira língua; estava escrevendo com elementos das mesmas línguas em que os eventos estavam acontecendo.

Outro exemplo de nota e contraste entre escolhas diferentes para diferentes ocorrências de uma situação semelhante é o da tradução de “estrato”. Em *Fiebre Tropical*, temos sete ocorrências da palavra “estrato”. Em *Febre Tropical*, apenas uma delas foi mantida em espanhol — e ganhou uma nota de rodapé; as outras foram traduzidas de diferentes formas. Trago aqui algumas dessas ocorrências.

A nota de estrato aparece na quarta vez em que a palavra ocorre no texto. É já no décimo capítulo do romance, dedicado às origens de Myriam, em Bogotá, nos anos 1970. Ela, acostumada a uma vida confortável antes de o pai perder o patrimônio da família, teve que se readaptar, mas não se rendeu facilmente, como já relatado. Ressentia o pai, e é isso que vemos neste trecho:

<p>[...] she couldn't stand the embarrassment of the harapiento daddy mumbling curses at the radio, fighting with his own shadow, broken TV antenna and bags, plastic bags, clothes, porcelain angels scattered around the house, and the house itself small and screaming a bare estrato three. (LOPERA, 2020b, p. 129)</p>	<p>[...] ela não conseguia suportar a vergonha do harapiento pai resmungando maldições para o rádio, brigando com a própria sombra, com a antena da TV quebrada, sacolas plásticas, roupas, anjos de porcelana quebrados e espalhados pela casa, e mesmo a casa, pequena e gritando mal um estrato três*.</p> <p>* Na Colômbia, a divisão em seis estratos sociais se aplica também à categoria das moradias. Aqui, neste caso, o estrato três corresponde à classe média baixa. (LOPERA, 2021a, p. 114–115)</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Harapiento está no glossário (“esfarrapado/a”). Estrato, não, mas ganha a nota aqui, explicando logo tanto a divisão em estratos sociais como sua aplicação a moradias. Nas outras ocorrências, os estratos parecem ser usados mais como representação das classes sociais. É como acontece um pouco antes na narrativa, já no início do capítulo sobre Myriam, apresentando a personagem e suas metas de grandeza:

<p>She would be Señora Myriam estrato seven, mi reina, and her office with a view, plus the machuque with his caterpillar eyebrows, would be proof of this. (LOPERA, 2020b, p. 126)</p>	<p>Ela seria señora Myriam grã-fina, mi reina, e seu escritório com vista, além do machuque com sobranceiras de taturana, seriam a prova disso. (LOPERA, 2021a, p. 111)</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Aqui vemos uma opção de tradução pela aproximação com o leitor, na tradução de “estrato seven” por “grã-fina”. Mantém-se o tom de Francisca considerando que é uma escolha bastante oral do português brasileiro e que logo em seguida aparece “machuque”, que está no glossário: “peguete, *crush*, a pessoa com quem alguém tem uma relação casual” — ou seja: tom fluente com presença do espanhol.

O último exemplo que trago aqui de tradução de “estrato” ocorre em outro capítulo. Francisca está descrevendo Xiomara, a mãe de Wilson. As mulheres a admiravam por toda a imagem sofisticada que construía. Mas, segundo Francisca, a vida dela não havia sido sempre assim:

<p>While that gringo second husband was an engineer, we all knew girlfriend grew up in rusty Pablo Sexto and those thick gelled curls, those accentuated <i>eses</i>, were proof of her low estrato. You cannot fool the trained Colombian eye, mi reina. (LOPERA, 2020b, p. 184–185, grifos do original)</p>	<p>Enquanto aquele segundo marido gringo era um engenheiro, todas nós sabíamos que a bonita tinha crescido na enferrujada Pablo Sexto e que aqueles cachos grossos cheios de gel, aqueles <i>esses</i> acentuados, eram a prova de sua origem na classe baixa. Não se pode enganar um olho colombiano treinado, mi reina. (LOPERA, 2021a, p. 163, grifos do original)</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

“Low estrato” é traduzido como “classe baixa”, mas o espanhol o circunda, com “Pablo Sexto” mantido (sem nenhuma definição) e o comentário sobre a pronúncia (em que “eses” foi grafado como “esses”, evitando que se entenda outro som). Esse trecho é interessante justamente pelo contraste entre a manutenção de “Pablo Sexto”, uma referência provavelmente desconhecida para um leitor brasileiro, e a tradução de “low estrato”: a tradução combina diversas estratégias para dar o tom da narrativa. Ainda que tenhamos glossário e notas paratextuais, nem sempre a tradução será mais explicativa do que o original.

Além disso, a opção por traduzir “low estrato” por “classe baixa” pode não ser considerada uma “simplificação” para o leitor implícito da tradução se pensarmos que o autor implícito teria em mente um leitor que compreendesse com facilidade o espanhol. Porém, essa leitura seria mais um exercício teórico do que uma reflexão prática, pois já estabelecemos aqui a relevância de manter os elementos do espanhol no texto — relevância que podemos perceber que foi considerada pelo tradutor implícito a partir de outros elementos.

Podemos fazer uma reflexão semelhante à da combinação de estratégias em um mesmo trecho para a combinação de estratégias para lidar com um mesmo termo, “estrato”: parece que a opção foi sempre por uma tradução fluente quando houvesse em português, exceto no caso em que a palavra aparece como descrição de alguma coisa material (no caso, a casa). Talvez a opção tenha sido apenas por manter alguma das ocorrências para manter a referência no texto,

e a escolha dessa ocorrência específica seja coincidência — não temos como afirmar. Mesmo assim, é interessante observar as diferentes estratégias de tradução para uma mesma palavra e como elas, funcionando em combinação com outros elementos próximos, ajudam a formar a imagem que temos do autor e do tradutor implícitos. Quer dizer: o tradutor implícito pode ser visto na nota, na voz do tradutor, mas também nas escolhas. Um tradutor implícito que considera a relevância da manutenção do espanhol e das referências culturais, mas também a de um texto fluente, que seja compreendido pelo seu leitor implícito.

O autor implícito organiza as vozes do texto original; o tradutor implícito, as da tradução. O autor implícito é mediado pelo tradutor implícito; portanto, o leitor da tradução lê o autor implícito mediado pelo tradutor implícito e o próprio tradutor implícito. É a isso que Schiavi (1996) se refere ao falar da mensagem dupla recebida pelo leitor implícito da tradução. O leitor da tradução depreende do texto um princípio que é em parte o autor implícito e em parte o tradutor implícito. É provável que o leitor não faça a distinção entre os dois na sua leitura, uma vez que a criação do autor implícito se mantém na tradução, elaborada pela do tradutor implícito (por isso Hermans (1996) vê como relevante os casos em que a voz do tradutor é vista por si só). Nesta seção, priorizei elencar alguns casos em que o tradutor implícito fica mais “audível”, nos termos de O’Sullivan (2003), casos em que a autorreferência e, no caso de “estrato”, a orientação ao leitor implícito fazem com que vejamos escolhas textuais claramente da tradução pela voz do tradutor nas notas paratextuais e no glossário, como na proposta de Hermans (1996). O objetivo era demonstrar com mais clareza o papel do tradutor implícito, como o podemos depreender especificamente na tradução e a sua comunicação com o leitor implícito da tradução.

A partir dos trechos mostrados aqui, é possível pensar na comunicação estabelecida entre autor implícito e leitor implícito do original, de um lado, e entre tradutor implícito e leitor implícito da tradução do outro. Entendendo a relevância da proposta de Hermans de identificar casos em que a voz do tradutor pode ser vista sem cotejo, partimos de casos assim para observar também o autor implícito, por entender que o contraste entre a presença da voz do tradutor e a sua ausência no original ajudam a iluminar a posição do autor implícito. Pudemos ver que, no original, o espanhol aparece no texto sem distinções gráficas ou explicações específicas; na tradução, o espanhol aparece no texto sem distinções gráficas, mas com recursos paratextuais para esclarecimentos, em que aparece a voz do tradutor, e, portanto, percebemos melhor o tradutor implícito (há também casos de explicações no corpo do texto, como veremos adiante, na discussão sobre narrador).

Disso, pudemos depreender que o autor implícito espera uma comunicação com um leitor implícito que não use explicações do espanhol: um leitor implícito que entenda o espanhol; um leitor implícito que, não entendendo o espanhol especificamente, faça inferências pelo contexto; ou um leitor implícito que siga a leitura sem a compreensão total. Pensando no compartilhamento linguístico/cultural de que fala Schiavi (1996), a primeira leitura (a de que o leitor implícito compreenderia o texto no todo), seria mais provável. Mas textos multilíngues podem trazer um outro tipo de compartilhamento que talvez não estivesse no horizonte de Schiavi: um compartilhamento parcial da compreensão linguística.

Ainda que a figura do autor implícito seja postulada pela impossibilidade de afirmarmos decisões tomadas pelo autor real, não podemos ignorar a existência de uma pessoa real que escreveu a obra. Se nos permitirmos pensar em termos de autor real, a hipótese seria outra: Julián parece não fazer questão de que o texto seja compreendido completamente; parte do jogo do romance seria, então, justamente essa incerteza. Em um vídeo disponível na internet⁵, vemos Julián lendo um trecho de *Fiebre Tropical* em voz alta, e começa dizendo que é um romance multilíngue. Então, comenta: “[...] então, se você se perder, tudo bem. Você não precisa saber o tempo todo para onde está indo. A vida é assim.” (LOPERA, 2019a, 0:20, tradução nossa).

Na tradução, podemos pensar que o tradutor implícito entende a relevância de manter elementos do espanhol e do inglês no texto e espera se comunicar com um leitor implícito que entenda o texto no todo: que entenda português e não necessariamente o espanhol e o inglês. Se não entender e não puder inferir o significado pelo contexto, ele pode recorrer às notas e ao glossário; se entender, pode seguir a leitura sem consultá-los. Podemos colocar como hipótese que, como no caso analisado por Grutman (2006), essa expectativa de compreensão da tradução tenha a ver com o fato de ser a primeira tradução para o português, uma apresentação do estilo de Julián a esse novo mercado.

5.2.NARRADOR–NARRATÁRIO

Outra relação do esquema narratológico a ser comentada aqui é aquela entre narrador e narratário, no original e na tradução. No estilo fluente de Francisca, temos indicações de que há um narratário no horizonte dela, especialmente pelo uso de vocativos ao longo da narrativa, como já descrito. Para entender melhor essa relação, trago aqui alguns trechos do romance.

⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CmWXhSdj6oM&t=20s>

Reuni excertos que levaram a diferentes abordagens tradutórias (no tratamento do espanhol ou de elementos culturais), com foco especial em explicações dadas ao narratário.

O primeiro trecho selecionado é do segundo parágrafo do romance (ou seja, seguindo imediatamente o inicial já citado aqui).

Y como quien no quiere la cosa, Mami angrily turned off the stove, where La Tata had left the bacalao frying unattended, then Lysol-sprayed the countertops, smashing the dark trail of ants hustling some pancito for their colony behind the fridge. (LOPERA, 2020b, p. 1)	Y como quien no quiere la cosa, Mami irritada desligou o fogão, onde a Tata tinha deixado o bacalhau fritando sem supervisão, depois passou Lysoform em spray no tampo dos balcões, esmagando a trilha escura de formigas que empurrava um pancito até a colônia atrás da geladeira. (LOPERA, 2021a, p. 7)
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Temos “Y como quien no quiere la cosa” e “pancito”, ambos perceptivelmente mantidos na tradução. O primeiro, sendo uma frase, não consta no glossário da tradução; o segundo, sim. Mas, por ser um recurso paratextual, a entrada do glossário não se reflete na relação narrador–narratário; apenas na relação tradutor implícito–leitor implícito da tradução, como já discutido. Portanto, nesse caso, a relação narrador–narratário é semelhante no original e na tradução. Para Francisca, nesse trecho, o espanhol não parece ser uma questão. Talvez lhe seja tão natural que não ocorre a ela que um interlocutor pudesse não entender; ou não importa para ela que o narratário não entenda exatamente aqueles trechos. O narratário poderia ser alguém que entende esses trechos sem precisar de explicação linguística ou contextual, ou que consiga depreender pelo contexto, ou que não os entenda, acompanhando a comunicação de forma lacunar.

Como já mencionado, a tradução desse texto para o português traz algumas questões próprias. Os dois próximos exemplos tratam de dois desses casos. O primeiro é de uma palavra que, por ser igual em espanhol e em português, pode ser lida como uma manutenção, mas imperceptível (exceto em cotejo), ou como uma tradução. É o que acontece com “pastores” neste trecho de descrição dos preparativos de Myriam para o batizado de Sebastián:

Anxiously phoning the Pastores, the incompetent flower people (<i>Colombianos tenían que ser</i>), the two lloronas in black—Tia Milagros's idea—who would professionally mourn Sebastián while charging Mami fifteen dollars an hour. (LOPERA, 2020b, p. 4, grifos do original)	Ansiosamente telefonando para os pastores, para o pessoal incompetente das flores (<i>Colombianos tenían que ser</i>), as duas lloronas vestidas de preto — ideia da tia Milagros — que chorariam, profissionalmente, o luto de Sebastián, enquanto cobravam da Mami quinze dólares por hora. (LOPERA 2021a, p. 9, grifos do original)
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Para o narratário do original, seria necessário conhecer espanhol ou o contexto da igreja ou inferir pelo contexto para entender o que seriam “pastores”. Na tradução, o narratário entende “pastores”, mas é provável que não perceba que estava em espanhol originalmente.

Mesmo assim, ele não deixa de perceber o espanhol na voz de Francisca, por conta de outras ocorrências no romance, inclusive logo em seguida com “Colombianos tenían que ser”.

O segundo é o de um termo em espanhol que precisou ser adaptado na tradução para evitar um falso cognato. Aqui, Francisca está como que emprestando a voz para a avó ou pegando a voz dela emprestada, falando como ela falaria.

Underneath the table La Tata patted my leg. Her way of saying, <i>Just leave it alone, mija</i> . (LOPERA, 2020b, p. 66, grifos do original)	Por debaixo da mesa, La Tata me deu um tapinha na perna. O jeito dela de dizer <i>Deixe ela em paz, mimi</i> . (LOPERA, 2021a, p. 60, grifos do original)
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

“Mija” poderia ser malvisto em português e provavelmente por isso foi evitado na tradução. A saída foi “mimi”, que é uma outra forma que La Tata usa para chamar Francisca, como ocorre neste caso:

Now Tata’s mumble turned into singing as one of her favorite alabanza songs came on. Súbele mimi, she said, and I turned up the chorus of the Espíritu Santo flying in and out of a blessed mountain. (LOPERA, 2020b, p. 25)	Agora o resmungo de Tata virou uma cantoria, pois tocava uma de suas músicas favoritas de alabanza. Súbele mimi, ela disse, aumentei o volume para o refrão sobre o Espírito Santo que entra e sai voando de uma montanha abençoada. (LOPERA, 2021a, p. 27)
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Portanto, a adaptação não sai do tom das duas e não altera a imagem da relação entre as personagens nem entre Francisca narradora e o seu narratário, que continua percebendo uma forma carinhosa de Tata chamar Francisca.

Temos também alguns casos em que o espanhol é traduzido. É o caso do final desse trecho, em que Francisca está contando sobre o esforço de Myriam para levar água benta para os Estados Unidos — mesmo que para isso Francisca tivesse que abrir mão de algumas coisas.

There wasn't enough space for the box of letters from my friends or our photo albums, but we nonetheless packed two jars of holy water (instead of my collection of CDs—The Cure, The Velvet Underground, The Ramones, Salserín) blessed three days before by our neighborhood priest, water that was confiscated for hours by customs (<i>You don't think we got water in the States?</i>) then quickly flushed down the toilet by Tía Milagros, who now, soaking in Jesús's Evangelical Christian blessing, believed, like the rest of the Miami matriarchy, that Catholic priests were a bunch of degenerados, buenos para nada. (LOPERA, 2020b, p. 3, grifos do original)	Não houve espaço suficiente para a caixa de cartas dos meus amigos ou para os nossos álbuns de fotos, mas, mesmo assim, pusemos na mala duas jarras de água benta (em vez da minha coleção de CDs — The Cure, Velvet Underground, Ramones, Salserín) — abençoada três dias antes por nosso vizinho padre, água que foi confiscada por horas pela alfândega (“Você acha que não temos água na América?”) e depois rapidamente desceu pela descarga acionada por tia Milagros, que agora, encharcada pelas bênçãos cristãs evangélicas de Jesus, acreditava, como o resto do matriarcado de Miami, que padres católicos eram um bando de degenerados, bons pra nada. (LOPERA, 2021a, p. 9)
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

“Buenos para nada” parece ser a descrição que Milagros faz dos padres católicos, e Francisca a usa na sua narração. Mas esse caso tem uma faceta especial: a expressão provavelmente é uma tradução da expressão em inglês “good-for-nothing” (“sem uso ou valor”, de acordo com o dicionário on-line Merriam-Webster, em tradução nossa), que é inclusive dicionarizada e utilizada em outro momento na narrativa, em trecho citado anteriormente, retomado aqui em cotejo:

A part of me knew this couldn't go on forever. The part that had known Mami in her Catholic ways, Mami in her cumbia ways. Mami back in Bogotá vibrating her shoulders in the hallway mirror calling me to dance with her. Calling my father a good-for-nothing. (LOPERA, 2020b, p. 37)	Uma parte de mim sabia que aquilo não podia durar para sempre. A parte que tinha conhecido a Mami em sua fase católica, a Mami em sua fase cumbia. Mami lá em Bogotá chacoalhando os ombros no espelho do corredor, me chamando para dançar com ela. Chamando meu pai de imprestável. (LOPERA, 2021a, p. 37)
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Na tradução do primeiro caso, temos “bons pra nada”. Essa estratégia, me parece, pode ter se dado porque “buenos para nada”, cercado de português, faria parecer que apenas “buenos” estava em espanhol, dando a essa palavra um destaque que não tinha no original. Com “bons pra nada”, ganha força a voz de Francisca, em especial com o “pra”, que reforça o tom de conversa que ela estabelece desde o início. Além disso, a tradução mantém a ideia do original de usar uma expressão do inglês traduzida (mesmo que mude a língua para a qual é traduzida). Portanto, tanto o original como a tradução refletem características marcantes de Francisca (o uso do espanhol e a mistura com outras vozes no original e a fluência informal na tradução).

No segundo caso, temos a expressão em inglês no original e uma palavra comum do português na tradução. Esse caso reforça a ideia de que o primeiro caso geraria estranhamento tanto para o leitor do inglês (na esteira do restante do texto, pela presença do espanhol) como para o leitor do português (que, entendendo a ideia, esperaria uma expressão como a do segundo caso).

Portanto, temos aí uma demonstração da ideia já mencionada anteriormente de que romances multilíngues já são compostos em tradução. Pode ser que a expressão circule naquela comunidade já traduzida para o espanhol⁶, ou que Francisca e Milagros a tenham ouvido em inglês e traduzido. De qualquer forma, o uso dessa expressão por Francisca e Milagros parece ser já uma tradução da expressão em inglês para o espanhol. Além disso, esse caso mostra uma

⁶ Na edição colombiana do texto, nos dois casos consta “bueno(s) para nada”, o que reforça essa ideia (já que a expressão é utilizada no texto tanto quando o original quer reforçar o espanhol como quando o original busca um uso mais fluente do inglês). A análise dessa edição deve ser aprofundada, ainda que não seja possível neste trabalho.

narradora que está traduzindo o inglês. No original, a expressão está na língua que não é predominante no romance; na tradução, ela está na predominante. Portanto, é possivelmente mais fácil entendê-la na tradução do que no original (se o leitor do original não conhecer o espanhol, especialmente o falado naquela região). Mas em ambos os casos o que aparentemente se busca é o estranhamento de uma expressão originalmente em inglês.

Além de uma expressão já traduzida como que literalmente, há outras formas em que a tradução pode aparecer já no original. Uma delas é usar as duas línguas em paralelo. É o caso de “Fiebre tropical” neste trecho:

<p>Water came from all places: the ocean, the sky, the puddles, our armpits, our hand, our asses. Our eyes. Lluvia tropical is nature's violence. And here it was a lluvia tropical on acid, a fiebre tropical. Tropical fever for days. Nature soltándose las trenzas, drowning the ground so that by the evening, when the rain subsided, the land had turned into a puzzle of tiny rivers, small ponds where worms and frogs alike built homes and where Mami's feet and pantyhose sadly met their demise several times. (LOPERA, 2020b, p. 13)</p>	<p>A água vinha de todos os lugares: do oceano, do céu, das poças, do sovaco, das mãos, da bunda. Dos olhos. Lluvia tropical é a violência da natureza. E aqui estava a lluvia tropical chapada de ácido, uma fiebre tropical. Febre tropical por dias. Natureza soltándose las trenzas, afogando o chão de modo que, até a noite, quando a chuva estiasse, a terra teria virado um labirinto de pequenos rios, pequenas poças onde minhocas e sapos construíam lares e os pés e a meia-calça de Mami tristemente encontraram seu fim várias vezes. (LOPERA, 2021a, p. 18)</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Francisca está descrevendo a umidade de Miami e usa a expressão “fiebre tropical”. Logo depois, usa “tropical fever”, que, na tradução, fica “febre tropical”. Portanto, vemos Francisca novamente usando a tradução, mas desta vez de outra forma. Talvez por querer explicar para seu narratário, talvez por ela mesma estar entre as duas línguas, sentindo a necessidade de usar recursos das duas — talvez até sem perceber. Como Francisca já usa esse recurso no original, a relação entre ela e o narratário permanece equivalente na tradução. Esse trecho combina duas questões específicas do texto, destacadas nesta seção: as estratégias para lidar com o espanhol, observadas até agora, e as estratégias para apresentar elementos contextuais e culturais, que passarei a abordar a seguir.

Assim como Francisca está entre duas línguas, ela está entre dois contextos (Colômbia, Bogotá, Igreja Católica, Família–Estados Unidos, Miami, Igreja Evangélica). Assim como ela descreve a umidade de Miami, ela descreve elementos da igreja que conhece lá. É o que temos neste trecho:

<p>Women in navy-blue suits showered in fake gold jewelry hurrying up and down the center aisle, directing people to their seats, pulling me to them with their infomercial voices and a <i>Dios te bendiga, mi niña</i>. Ujieres—I learned their official</p>	<p>Mulheres de terninho azul-marinho banhadas em joias falsas douradas, correndo para cima e para baixo no corredor central, direcionando as pessoas aos assentos, me puxando para elas com suas vozes de propaganda de televentas e um <i>Dios te bendiga</i>,</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

title when Mami joined them a few weeks later, ironing her navy suit every Sunday and snapping her fingers at people for not following the seating chart. (LOPERA, 2020b, p. 29, grifos do original)	<i>mi niña</i> . Ujieres — aprendi o título oficial quando Mami entrou para a igreja umas semanas depois, passando a ferro seu terninho marinho todo domingo e estalando os dedos para as pessoas que desrespeitavam a tabela de assentos. (LOPERA, 2021a, p. 30, grifos do original)
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Francisca conta quais eram as suas percepções das *ujieres* nos primeiros contatos e como ela conheceu o termo — que também consta no glossário: “pessoas encarregadas de receber os fiéis que vão pela primeira vez a uma igreja, além de ajudar os pastores durante o culto”. Temos, então, o tradutor implícito atuando pela voz do tradutor no glossário, além de Francisca (tanto no original como na tradução) como uma narradora que estava conhecendo aquele contexto e que recupera esse processo para o narratário. Pode ser por estilo de narrar, mas pode ser por querer apresentar para o narratário, que, portanto, parece não fazer parte daquela situação. Esse mecanismo se mantém na tradução, já que a explicação já consta no original, sem exigir outras informações.

Como Francisca por vezes tem esse comportamento explicativo, o tradutor implícito pode aproveitar para colocar na voz dela alguma explicação extra que lhe pareça necessária para o leitor implícito da tradução sem sair do tom que Francisca usaria com seu narratário. É o que acontece no trecho a seguir.

La Tata was obsessed with Don Francisco. <i>Sábado gigante</i> was Jesús before Jesús was Jesús. Even before moving to Miami, homegirl watched him religiously every Saturday, mumbling amorcitos from her rocking chair to the television. (LOPERA, 2020b, p. 19, grifos do original)	Tata era obcecada por Don Francisco. O programa <i>Sábado gigante</i> era Jesus antes que Jesus fosse Jesus. Mesmo antes de se mudar para Miami, a bonita o assistia religiosamente todos os sábados, balbuciando amorcitos de sua cadeira de balanço para a televisão. (LOPERA, 2021a, p. 22, grifos do original)
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Francisca está contando a fascinação de Tata com o apresentador Don Francisco e menciona o nome do programa sem qualquer explicação no original. Na tradução, o tradutor implícito espera um leitor implícito que não fosse conhecer a referência. O programa em questão é originalmente do Chile, mas chegou a ser transmitido em 16 países (inclusive nos EUA). Assim, a exemplo do que Francisca faz com “*ujieres*” ou mesmo com “*fiebre tropical*”, o tradutor implícito coloca na voz da narradora da tradução um breve aposto: “o programa”. É um exemplo semelhante ao primeiro tipo de situação abordado por Hermans, em que a orientação do texto ao leitor implícito é uma questão; neste caso, como o tradutor implícito intervém via voz narrativa, podemos ler a explicação como se direcionada ao narratário. Pode ser que, nesse trecho específico, a relação entre narrador e narratário seja de maior explicação

em comparação com o original, mas, justamente pelos outros trechos com explicações já no original, parece que a relação entre narrador e narratário se mantém equivalente quando observada em uma escala mais ampla.

Nesse caso, diferente de *ujieres* (referente à igreja) ou de *fiebre tropical* (referente a Miami), Francisca apresenta algo próprio do seu contexto de origem, da sua família. Vemos isso acontecer em outros momentos também, o que dá a impressão de que ela está narrando para alguém que talvez não conheça esse ambiente. É como acontece no seguinte trecho:

<p>Señoras y señores, you do not know sighing until you've experienced the masterful, polished, revered Colombian Female Sighing. In this family, sighing deeply, sighing loudly, is the biggest and most annoying form of protest. Because it inevitably begs the question: <i>¿Qué pasó?</i> Because it comes with the inevitable answer: <i>Ay nada</i>. A form of protest that continues questioning itself to eternity for the sole purpose of soaking up all the energy in the room until someone breaks down and tells you their secret. (LOPERA, 2020b, p. 22, grifos do original)</p>	<p>Señoras y señores, vocês não sabem o que é suspirar até terem a experiência da maestria, polida, reverenciada do Suspiro da Mulher Colombiana. Nesta família, suspirar profundamente, suspirar alto, é a maior e mais irritante forma de protesto. Porque inevitavelmente implora pela pergunta: <i>¿Qué pasó?</i>. Porque vem com a inevitável resposta: <i>Ay nada</i>. Uma forma de protesto que continua se autoquestionando até a eternidade com o único propósito de absorver toda a energia na sala até que alguém ceda e conte seu segredo. (LOPERA, 2021a, p. 24–25, grifos do original)</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Aqui, de maneira semelhante ao caso anterior, vemos a mistura do aspecto cultural (o suspiro como uma característica das mulheres colombianas) com o aspecto familiar (“nesta família”), e uma marca de distanciamento entre esses elementos e o narratário (“vocês não sabem”). Portanto, podemos pensar em um narratário que não conheceria esses contextos.

Também vemos o contexto colombiano se confundindo com outros, como neste trecho (já mencionado em outro momento, mas estendido aqui):

<p>Primero: Like good colombianos, we don't start the day until we've said <i>Buenos días</i> and <i>Que Dios te bendiga, hermano</i> to every motherfucker in the room. [...] Segundo, tercero y cuarto: Let nobody say there ain't no party here. Let nobody say Christians don't know lo que es bueno. Acá se goza. Jesus is in the house, and the Holy Spirit is our DJ supported by an arch of blue balloons framing a rainbow sign in the back reading ARCO IRIS DE AMOR with Juanito on the drums. (LOPERA, 2020b, p. 31–32, grifos do original)</p>	<p>Primero: como bons colombianos, não começamos o dia até dizer <i>Buenos días</i> e <i>Que Dios te bendiga, hermano</i> para cada filho da puta na sala. [...] Segundo, tercero y cuarto: não deixe que ninguém diga que não fazemos festas aqui. Não deixe ninguém dizer que cristãos não sabem o que é bom. Acá se goza. Jesus is in the house, e o Espírito Santo é o nosso DJ, sustentado por um arco de balões azuis enquadrando uma placa de arco-íris na qual se pode ler ARCO-ÍRIS DE AMOR com Juanito na bateria. (LOPERA, 2021a, p. 32–33, grifos do original)</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Aqui, vemos primeiro a ideia de “nós”, colombianos. Depois, vemos o uso de “aqui” em “não deixe que ninguém diga que não fazemos festas aqui”, em referência à comunidade

(colombiana) da igreja, logo seguido da marcação de “cristãos”. Ou seja: nós, colombianos e aqueles que estão aqui, cristãos, são grupos muito próximos.

Em relação à tradução em si, primeiro temos as falas habituais retratadas em espanhol, assim como a enumeração que Francisca usa para dar ênfase no que está contando, no original e na tradução. Depois, o original segue o mesmo padrão, mas na tradução, há algumas escolhas diferentes. “Lo que es bueno” foi traduzido, e pode ser interessante pensar em por que essa escolha teria se dado. Uma hipótese seria de que “saber o que é bom” é uma expressão comum em português (assim como em espanhol), e que se buscou dar a fluência que Francisca teve no original. No caso da placa, parece ser uma das situações em que a proximidade do português e do espanhol foi um fator na escolha: com pequenas diferenças ortográficas, talvez não valesse a potencial leitura de erro de digitação para uma representação do espanhol naquele contexto. Por fim, chama a atenção da manutenção de “Jesus is in the house”. É comum no inglês dizer que alguém “is in the house” (algo como “está na área”, que chama a atenção para a presença da pessoa em questão), uma expressão bastante frequente em músicas e filmes. Portanto, pode ser considerada de conhecimento mais amplo do que apenas para falantes de inglês — quase icônica. Traduzi-la literalmente teria gerado um efeito semelhante ao de “buenos para nada”/”bons pra nada”, o que não estava posto no original neste caso. Podemos pensar que foi por isso que foi mantida na tradução.

As diferentes escolhas de tradução nesse trecho mantêm a relação de um narrador que conhece o contexto colombiano, está conhecendo o da igreja e apresenta os dois para o narratário. Já havíamos visto Francisca apresentando o âmbito da igreja (no caso de ujieres) e comentado que os âmbitos de família e Colômbia pareciam se misturar (nos casos de Sábado Gigante e o Suspiro da Mulher Colombiana); aqui, é o âmbito da igreja que se mistura com o colombiano, sendo que é ele que faz a ligação com aquele espaço de Miami (“aqui”) — e talvez o “Jesus is in the house” em inglês acabe sendo um ganho nesse sentido também, lembrando na tradução a presença do inglês, lembrando que estão em Miami. Vemos Francisca apresentar também esse espaço, em trechos como este, já citado na apresentação do ambiente em que Francisca mora:

Don Francisco's voice yelling from beyond. Below, the townhouses packed together, pale-green sardines. A few of our neighbors decorated their entrance stairs with fake potted plants and their windows with Venezuelan, Dominican, Colombian, Argentinian, Cuban flags in an effort to express their deep patriotism for a country they'd left because they were all pussies who	A voz de Don Francisco berrando lá atrás. Abaixo, os sobrados amontoados como sardinhas verde-claras. Uns poucos vizinhos decoravam as escadas da frente com vasos de plantas falsas e as janelas com bandeiras da Venezuela, República Dominicana, Colômbia, Argentina, Cuba, num esforço para expressar seu profundo patriotismo pelo país que deixaram, porque foram todos
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

didn't want to stick around when shit went down—at least that's what Roberto said. (LOPERA, 2020b, p. 93–94)	medrosos que não quiseram ficar quando deu merda — ao menos era isso que Roberto dizia. (LOPERA, 2021a, p. 83)
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Aqui, percebemos Francisca descrevendo a paisagem que vê em Miami (ou naquela região de Miami). Podemos pensar que Francisca narradora está organizando as percepções da Francisca personagem ao conhecer aquele cenário; além disso, podemos pensar que ela tem em mente um narratário que precisa daquela ambientação.

Um pouco depois desse último trecho citado, temos outro (descrito anteriormente, mas citado aqui) que parece ilustrar bem a situação de Francisca de estar entre esses dois contextos, organizando as suas percepções e apresentando-as ao narratário:

Both the translucent white people and the black people here had shocked the entire familia. Bogotá's diversity only went so far (meaning most people's skin color fell somewhere between yellowish olive and dark brown. Meaning not too pale, not too dark). The black people in our city were poor, very poor, displaced by the violence in rural areas and begging for money at stoplights. Here black families bought eggs next to Mami at Walmart and albino children sold cookies outside of supermarkets. I had very little contact with the gringo population those first few months, those first few years, really. In Miami, you don't have to. Gringos were somewhere out there beyond the tiny Latin American flags, beyond the church. It was all so different and yet so similar and yet so boring. I noticed these slight differences with zero excitement. They passed right through me. Like riding a tour bus with a jaded guide who nonchalantly points at the city's attractions: to your right, here, another Pollo Tropical. (LOPERA, 2020b, p. 98)	As pessoas, aqui, tanto as brancas translúcidas como as negras, tinham chocado nossa família inteira. A diversidade de Bogotá era limitada (isso significa que a maioria das pessoas tinha a cor da pele entre oliva amarelado e marrom-escuro. Isso significa não tão pálido, não tão escuro). As pessoas negras na nossa cidade eram pobres, muito pobres, deslocadas pela violência nas áreas rurais, e pediam dinheiro no sinal. Aqui as famílias negras compravam ovos ao lado de Mami no Walmart, e crianças albinas vendiam biscoitos na porta do supermercado. Tive muito pouco contato com a população gringa naqueles primeiros meses, naqueles primeiros anos, na verdade. Em Miami, você não precisa. Gringos estavam em algum lugar lá longe, além das minúsculas bandeiras latino-americanas, além da igreja. Era tudo tão diferente e ainda tão parecido e ainda tão entediante. Notei aquelas mínimas diferenças com zero animação. Elas só passaram por mim. Como se num daqueles ônibus de turismo com um guia exausto que, indiferente, aponta para as atrações da cidade: à sua direita, aqui, outra unidade do Pollo Tropical. (LOPERA, 2021a, p. 87–88)
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Vemos Francisca personagem percebendo Miami e, em oposição, percebendo também Bogotá. Ela chega a usar a imagem do ônibus de turismo, o que reforça a ideia de contatos iniciais, de que ela está conhecendo essas relações ao conhecer Miami. Francisca narradora transmite esse processo para o seu narratário. Esse processo de apresentação já aparece no original e se mantém na tradução. Como vimos, esse é um recurso comum para Francisca narradora, e indica quais aspectos parecem a ela que devem ser apresentados para o narratário. Aqui, mostramos os contextos da família, da Colômbia, da Igreja e de Miami.

Esta seção, para demonstrar as relações entre narrador e narratário no original e na tradução, reuniu, em um primeiro momento, situações em que o uso do espanhol levou a diferentes estratégias por parte da tradução e como isso se refletiu na relação entre narrador e narratário nas duas obras. Começamos com um exemplo em que o espanhol foi mantido e era perceptível, que reflete a orientação geral da tradução explicitada na nota inicial. Em seguida, vimos casos em que a proximidade com o espanhol apresentou um desafio específico para a tradução: o caso em que a manutenção do espanhol era imperceptível e o que ela poderia levar a um falso cognato. Depois vimos um caso em que a própria presença do espanhol já era uma tradução do inglês no original e foi traduzida para o português na tradução. Outro caso de tradução foi aquele em que o original utilizava espanhol e tradução para o inglês lado a lado, que, na tradução, apareceu como espanhol e português. Entramos, então, em uma sequência de exemplos de explicação na voz narrativa, tanto na tradução como já no original, para termos uma ideia de que não apenas o espanhol precisava ser explicado, mas também o contexto em que ele se desenvolvia para Francisca: nos exemplos, vimos referências à família de Francisca, à cultura colombiana, à igreja e a Miami — especialmente a região por onde Francisca circulava.

Com base nisso, observamos que, em uma escala menor, algumas escolhas podem alterar a relação entre narrador e narratário momentaneamente na tradução, quando comparadas com aquela do original. É o caso do acréscimo de explicações ou da manutenção imperceptível, por exemplo. Porém, foi possível também notar que, no geral, a tradução aproveitou recursos que Francisca já utilizava no original, como a adaptação de “mimi” e do acréscimo de esclarecimentos na voz da narradora. Portanto, em uma escala mais ampla, poderíamos dizer que as estratégias se complementam e compensam, gerando uma relação equivalente entre narrador e narratário nas duas obras. Aqui, diferente do debate sobre as categorias implícitas, os momentos em que a voz da narradora da tradução tem explicações próprias só podem ser vistos em cotejo (como já havia apontado Hermans).

Em ambas as obras, a narradora utiliza o espanhol, em geral sem explicações, o que pode demonstrar tanto a naturalidade de Francisca para mesclar espanhol e inglês em uma narração fluente como a expectativa em relação ao narratário, que pode ser entendida de três formas, à semelhança das expectativas do leitor implícito do original: um narratário que pode compreender o espanhol linguisticamente, um que o entenda contextualmente, ou um que entenda o texto lacunarmente (nos dois últimos casos, podemos pensar em um narratário para quem ela não considere que deva dar explicações em relação a esse uso linguístico). Há algumas

exceções, como no caso da tradução lado a lado, que pode ser lido como uma necessidade da própria Francisca de organizar esses elementos em alguns momentos, o que refletiria, possivelmente, o processo de adaptação dela. Esse processo de adaptação aparece ainda mais por meio das explicações culturais sobre a família, a Colômbia, a igreja e Miami. Os elementos culturais/contextuais são bastante descritos, apresentados para o narratário. Daí, podemos depreender que a narradora entende que o seu narratário precisa ser apresentado para aqueles contextos; seria, então, um narratário que provavelmente não os conheceria.

As explicações na voz do narrador na tradução serão discutidas um pouco mais a fundo a seguir, de modo a detalhar um pouco mais seus efeitos na estrutura da tradução.

5.2.1. As explicações intratextuais

O acréscimo de explicações no corpo do texto é uma estratégia comum em traduções, e é interessante observar os efeitos que ele pode ter na narrativa. Em trabalho anterior (DIAS, LUCENA, 2021), examinamos o caso de notas intratextuais (com base em Aixelá, 1996) na tradução para o português brasileiro de *Disgrace*, de J. M. Coetzee: *Desonra*, de José Rubens Siqueira. Mais especificamente, o foco era ver os efeitos dessas explicações no discurso indireto livre. A análise combinava o argumento de Moretti (2000) em *Conjeturas sobre a literatura mundial* e o argumento desenvolvido por James Wood (2012) no capítulo *Narrando*, do livro *Como funciona a ficção*.

De Moretti (2000), consideramos a sua proposta de que, na periferia da literatura mundial, o romance é uma conciliação entre “[...] forma estrangeira, material local e *forma local*. Simplificando um pouco: *enredo* estrangeiro, *personagens* locais e ainda *voz narrativa* local [...]” (MORETTI, 2000, p. 178-179, grifos do autor). Ele ainda menciona que a voz narrativa seria onde haveria mais instabilidade, já que “[...] o narrador é o pólo de comentário, de explicação, de avaliação [...]” (MORETTI, 2000, p. 179). Naquele contexto, estávamos pensando a voz narrativa em terceira pessoa, em especial com o discurso indireto livre. Assim, também consideramos Moretti (2003) em *O século sério*, para pensar o estilo indireto livre e como, “[s]egundo Moretti, esse estilo representa o compromisso social, que combina as subjetividades dos indivíduos com a impessoalidade da racionalização das relações sociais.” (DIAS, LUCENA, 2021, p. 51). Além disso, partimos da ideia de Wood (2012) de que o “estilo indireto livre atinge seu máximo quando é quase invisível ou inaudível [...]” (WOOD, 2012, p. 22), justamente pela tensão que não permite identificar exatamente a quem aquela voz pertence. Seguindo essa linha, então, o uso de explicações que seriam óbvias para o personagem seria um

deslize nesse tipo de discurso, pois, como o personagem não precisaria daquela explicação, ela deve ter partido do narrador. Portanto, na explicação, a voz do narrador se sobressai, desfazendo a tensão.

Conforme já comentado, é comum na tradução utilizarmos as explicações no corpo do texto como estratégia; explicações essas que acabam muitas vezes aparecendo na voz narrativa. Além disso, há casos, como mostrado neste trabalho, em que mesmo no original essas explicações são usadas — afinal, é o narrador quem faz a mediação, quem é o “polo de comentário” do texto. Por isso, é importante pensar nos efeitos que esse recurso pode ter na voz narrativa. Naquela oportunidade, fizemos as seguintes reflexões:

Composta pela tensão entre a voz do personagem e a do narrador, é preciso considerar que, em alguns momentos, essa voz dá um passo para trás e se afasta do contexto local para fazer a mediação com o leitor. Pensando que, nesses momentos, a tensão se desfaz e a voz do narrador se sobressai, podemos considerar que, aí, essa voz narrativa se subdivide, e, portanto, esse ponto da conciliação de Moretti (2000) pode ser visto como sendo composto por duas vozes. Quando somadas na análise as traduções, uma dessas vozes passa a ser a voz narrativa da tradução nos momentos em que é ela que acrescenta alguma explicação para o leitor do texto de chegada. Essa voz, no entanto, só pode ser identificada em cotejo, especialmente se a voz narrativa do texto de partida já trouxe explicações, conforme demonstrado aqui.

Para além da tensão entre a voz do narrador e a do personagem, há aquela entre a subjetividade e a racionalização. Neste romance, ela representa a tensão entre Lurie, que se vê como representante de uma África branca, ocidental, e o contexto em que se encontra (em especial, fora da Cidade do Cabo), que ele entende como África negra. (DIAS, LUCENA, 2021, p. 60–61)

O romance em questão aqui é em primeira pessoa, o que o difere do analisado no trabalho anterior. Mesmo assim, a reflexão em parte se mantém. Podemos pensar que Francisca concentra em si as vozes da Francisca narradora e da Francisca personagem. A Francisca personagem estava descobrindo aquele mundo, e à Francisca narradora cabe apresentá-lo para o narratário. O autor implícito identifica alguma mediação necessária e a coloca na voz da narradora (como no caso de *ujieres*, por exemplo). Na tradução, temos alguns casos a mais desse tipo de explicação: o tradutor implícito identifica alguma mediação necessária e a coloca na voz da narradora; assim, a narradora da tradução explica alguns aspectos extras para o narratário da tradução, como é o caso do acréscimo de “o programa”. O narratário da tradução, assim, recebe informações que partem da narradora do original (elaboradas pela narradora da tradução) e informações que partem da própria narradora da tradução. Assim, é possível ver que tanto a voz do tradutor como a voz do narrador contribuem para a imagem que depreendemos do tradutor implícito.

Aqui, a voz narrativa local de que fala Moretti (2000) é uma voz migrante e, por isso, faz comentários tanto sobre a comunidade colombiana em Miami como sobre a cidade em si e sobre a Colômbia. Não temos tanto na primeira pessoa a conciliação entre a subjetividade e a impessoalidade que Moretti (2003) coloca para o indireto livre, mas podemos pensar que a Francisca narradora tem um afastamento temporal da Francisca personagem que permite a ela alguma racionalização sobre o que acontecia.

Em relação a Wood, acredito que não caiba aqui pensar em deslize, em ruptura da tensão, uma vez que a voz é, em última análise, sempre de Francisca. Porém, cabe, sim, lembrar que aquelas explicações são de coisas que Francisca personagem já aprendeu, e que é decisão da Francisca narradora (conforme orientada pelo autor ou tradutor implícitos) repassar para o seu narratário. Além disso, cabe ressaltar que, na tradução, a voz narrativa ganha essa nova camada, a da narradora da tradução, que, seguindo o estilo da narradora do original, acrescenta alguns esclarecimentos para o narratário da tradução. Por isso podemos pensar que, nesses momentos de acréscimo de explicação na tradução, há o destaque da voz narrativa da tradução, mas que, no geral, ela segue o tom da voz narrativa do original, se misturando com ela.

Esses momentos seriam aqueles a que O'Sullivan se refere ao falar da voz do narrador da tradução, aqueles quando há uma voz narrativa não assimilada à voz do narrador do original. Poderíamos, assim, pensar em alguns ajustes no diagrama de O'Sullivan, de modo a abarcar as duas formas em que o tradutor implícito se mostra (que O'Sullivan menciona e descreve, mas não inclui no esquema).

5.3.A REPRESENTAÇÃO DA VOZ DO TRADUTOR E DO NARRADOR DA TRADUÇÃO



Fonte: elaboração própria

Aqui, tomamos por base o esquema de O’Sullivan, mas removemos a linha que conectava leitor implícito e tradutor implícito, por entender que não há ligação direta entre eles, e acrescentamos a representação das possíveis subdivisões do tradutor implícito e do narrador na tradução. Partimos da proposta de Schiavi (que era já uma complexificação da de Chatman), para a de O’Sullivan, que tornava a anterior mais detalhada, para chegar a uma nova proposta — não em termos de conteúdo, pois as informações já vinham de O’Sullivan, mas em termos de forma. Incluímos mais elementos na representação gráfica.

Esta proposta parece abarcar mais elementos que podem ser encontrados na tradução, mas eles não serão sempre vistos facilmente. Em especial, a voz do tradutor parece ser menos frequente, por depender de elementos paratextuais, que não aparecem em todas as traduções. A voz do narrador da tradução parece mais frequente, mas não tão facilmente perceptível. Assim, talvez o esquema não sirva para todas as obras, mas, naquelas em que esses elementos forem identificáveis, pode ser uma ferramenta útil de análise.

Moretti (2000), ao falar sobre sua proposta de pensar a literatura mundial a partir de “leituras de segunda mão”, mesmo que tenha que abrir mão de um tanto de detalhe, traz uma reflexão que parece relevante para esta: “Sempre pagamos um preço pelo conhecimento teórico: a realidade é infinitamente rica; conceitos são abstratos, são pobres. Mas é precisamente essa “pobreza” que torna possível manejá-los, e portanto saber.” (MORETTI, 2000, p. 176). Ou seja: quanto mais detalhes incluímos, mais precisamente descrevemos a realidade; porém, menos manejáveis ficam os esquemas. Neste caso, talvez o esquema se aplique a menos obras, mas, quando puder ser aplicado, dará um grau mais detalhado de representação. Além disso, representando as formas com que o tradutor implícito pode ser visto no texto, esperamos reforçar a questão proposta já por Schiavi (1996) de que o tradutor, sendo agente das escolhas da tradução, deve ser considerado na análise de narrativas traduzidas.

As obras em questão aqui são dessas que podem ser descritas com base nesse esquema. Pelas características linguísticas principalmente, mas também por elementos culturais, o romance favorece o uso de explicações. A partir delas, podemos ver com mais clareza as entidades agindo no texto. A representação delas no esquema ajuda a compreender a comunicação que ocorre nas obras entre autor implícito, leitor implícito do original, tradutor implícito, leitor implícito da tradução e narrador e narratário, no original e na tradução.

Em *Fiebre Tropical*, temos um autor implícito que vê a relevância de escrever em espanhol, mas não vê como necessário ou desejável explicá-lo paratextualmente para o leitor implícito do original; ele, por sua vez, seria, então, um leitor que entenderia o espanhol, inferiria

o espanhol pelo contexto, ou faria uma leitura lacunar. Em *Febre Tropical*, temos um tradutor implícito que vê a necessidade de manter a presença do espanhol (ainda que não seja possível ou desejável em todas as ocorrências) e oferecer recursos paratextuais para que o leitor implícito fique ciente de que o espanhol já estava no original e possa entender o texto no todo; esse leitor implícito é leitor do português, e não necessariamente entende espanhol ou inglês. As relações entre narrador e narratário são mais semelhantes entre o original e a tradução. A narradora no original usa o espanhol sem muitas explicações para o narratário (afora algumas traduções, que fazem pensar na adaptação linguística de Francisca), mas tem a preocupação de apresentar informações contextuais sobre sua família, a Colômbia, a igreja e Miami. Portanto, podemos pensar em um narratário que não é tão familiarizado com esses contextos. Na tradução, esses comportamentos se mantêm, com alguns esclarecimentos a mais na voz do narrador da tradução.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O par *Fiebre Tropical* e *Febre Tropical* se mostrou especialmente interessante para a demonstração das relações entre autor implícito–leitor implícito do original, tradutor implícito–leitor implícito da tradução e narrador–narratário. Isso se deve às características linguísticas dele.

A primeira seção deste trabalho foi dedicada aos textos de dois teóricos que abarcavam o espanglês. Foi possível refletir sobre a dificuldade de estabelecer os limites entre as línguas, e que talvez essa instabilidade seja justamente a forma mais precisa de tratar a questão. Mas vimos que López García-Molins, África Vidal Claramonte e Lopera parecem convergir no sentido de que o espanglês mistura o inglês e o espanhol.

López García-Mollins (2022) aborda o fenômeno de um ponto de vista linguístico e demonstra por que ele não se configura como uma língua crioula autônoma. A descrição que ele faz do fenômeno é um tanto diferente do que vemos na obra: nas análises do teórico, ele é composto majoritariamente pelo espanhol, com traços do inglês; no romance, vemos a presença predominante do inglês. Consideramos que isso possa se dar pelo fato de que o livro foi publicado originalmente nos Estados Unidos. Mas López García-Molins também aponta que o espanglês pode se manifestar de diversas formas, ainda que não qualquer uma: o espanglês nunca é neutro, e parte sempre de um falante de espanhol que está inserido no contexto do inglês — o que é o caso tanto de Julián Delgado Lopera como de Francisca. Por isso e pelo fato de que Julián apresenta a linguagem da obra como espanglês, consideramos que o trabalho do teórico foi relevante para a análise. Ele ajuda a perceber o espanglês como um fenômeno linguístico que não configura uma língua autônoma, mas mistura elementos do inglês e do português.

Outro ponto de vista apresentado em relação ao espanglês foi o de como ele é utilizado na literatura e tratado na tradução. Para isso, recuperamos dois trabalhos de África Vidal Claramonte (2007 e 2015). Ainda que ela não demonstre procedimentos muito concretos em relação ao tratamento tradutório desses textos, ela enfatiza muito que esse processo deve ser ético, reconhecendo diferenças e mantendo-as no texto de chegada. África Vidal Claramonte parece não fazer concessões contextuais em relação a isso, e por isso foi importante recuperar também o trabalho de Grutman (2006), que reconhece que às vezes uma tradução mais homogeneizadora pode ter ganhos na propagação da obra em um novo mercado, ainda que uma tradução como a proposta por África Vidal Claramonte seja mais justa à poética de obras multilíngues.

A tradução de Polesso parece refletir um pouco de cada uma dessas perspectivas. O fato de, como orientação geral, manter o espanhol e traduzir o inglês lembra tanto a ideia de mistura de elementos de dois idiomas de López García-Molins como a ideia de uma tradução ética, que mantém o espanhol, preservando a ideia do “outro”, presente em África Vidal Claramonte (2015). Ao mesmo tempo, a tradução oferece ao leitor explicações paratextuais para que a compreensão seja facilitada — o que, conseqüentemente, amplia as possibilidades de alcance, como nos comentários de Grutman (2006). Essa compreensão facilitada pode ser motivada, como indica Goethe (2010), por ser a primeira tradução do romance no Brasil. Outra motivação poderia ser que, como indica África Vidal Claramonte (2015), textos como *Fiebre Tropical* desestabilizam as concepções de inglês padrão e sua posição como universal; na tradução, isso já não era tanto uma questão, já que o inglês perde a centralidade. Essas são, claro, hipóteses, mas que ajudam a refletir sobre a obra e o tema da tradução de textos multilíngues.

Por conta dessas características linguísticas, é possível aproximar este trabalho do de O’Sullivan (2003) no sentido do que ela chama de assimetrias. Ao tratar da literatura infantil, ela menciona que essa literatura ajuda a perceber as entidades narratológicas da tradução em ação no texto por gerar uma assimetria de comunicação. Como adultos têm de fazer as vezes de crianças, e o entendimento de infância muda de acordo com o lugar e o tempo da comunicação, o tradutor acaba aparecendo mais para fazer essa mediação. Aqui, percebemos que *Fiebre Tropical* e *Febre Tropical*, com o uso de elementos de mais de uma língua (e acredito que eles possam servir como representação de outros textos com características semelhantes), podem ter comportamento análogo. Por criarem uma assimetria linguística, no sentido de que não necessariamente as entidades que estabelecem comunicação dispõem dos mesmos recursos linguísticos, esses textos podem convidar à mediação extra. Desde o original, sim, mas, especialmente, na tradução por meio de explicações paratextuais na voz do tradutor ou intratextuais na voz do narrador da tradução.

Assim como as obras foram importantes para a compreensão das relações, o estabelecimento das entidades presentes no texto também foi importante para a compreensão da obra.

A compreensão das categorias narratológicas iniciou com o trabalho de Schiavi (1996). Ela chama a atenção para o fato de que, se a tradução é um novo ato de comunicação, é preciso que se entenda quais são os agentes dele. Mais especificamente: se mudanças são feitas no texto para que se chegue a um novo leitor real, que lê em um idioma diferente daquele do autor real, é preciso que haja a representação de um agente dessas mudanças e desse novo leitor. É entre

eles que se estabelece a comunicação na tradução. Assim, são postulados o tradutor implícito e o leitor implícito da tradução. Na leitura da tradução do romance, chamou a atenção a presença de recursos paratextuais para a mediação das características linguísticas da obra. Para entendê-los melhor na estrutura do romance, recorreremos a Hermans (1996), que propõe que o tradutor se faz visto pela voz do tradutor em momentos em que ela se distancia do narrador e aparece por si só, mesmo sem cotejo com o original. Hermans também ajuda a perceber que textos justamente como *Fiebre Tropical* e *Febre Tropical*, por terem as escolhas linguísticas relevantes não apenas para a forma, mas também para o conteúdo, tendem a iluminar mais a presença da voz do tradutor. A articulação entre todos esses conceitos foi auxiliada pela leitura de O'Sullivan (2003), que, chamando a atenção para a voz do narrador da tradução, torna mais clara a composição do tradutor implícito pela combinação dessa voz com a do narrador.

Tendo em vista essas categorias, foi possível ter uma noção mais clara do funcionamento da narrativa, compreendendo melhor a comunicação que se estabelecia entre autor implícito e leitor implícito do original, tradutor implícito e leitor implícito da tradução e narrador e narratário, no original e na tradução. Essa compreensão foi baseada principalmente em dois fatores: as estratégias para lidar com o espanhol e as explicações dadas ao longo do texto, considerando o que elas demonstravam o que deveria ser entendido pelas várias entidades envolvidas na comunicação. Os trechos selecionados para análise chamaram a atenção primeiramente pela tradução, por demonstrarem com bastante clareza a expectativa de compreensão da tradução e, por contraste, o que poderíamos depreender do original nesses mesmos trechos.

As primeiras estratégias analisadas aqui foram as que envolviam a comunicação entre autor implícito e leitor implícito do original e tradutor implícito e leitor implícito da tradução. Com base em Schiavi, demos ênfase às estratégias que lidavam com o espanhol, considerando que, segundo ela, entre o tradutor implícito e o leitor implícito deveria haver compartilhamento linguístico (e de referências culturais). Já no primeiro caso abordado, vimos a orientação geral da tradução colocada em evidência e o quanto os recursos paratextuais de glossário e notas seriam relevantes. Por isso, eles passaram a ser o foco naquela seção. Logo foi observado que as notas não eram atribuídas explicitamente à tradução, mas que, dado o conteúdo, era possível compreender que elas faziam parte desse processo (o que foi confirmado no cotejo com o original). Assim, pudemos pensar nas notas nos termos de Hermans, como sinais da presença da voz do tradutor, que, em conjunto com outras escolhas, intratextuais, ajudam a perceber o tradutor implícito.

Em um segundo momento, buscamos compreender melhor a relação entre narrador e narratário e, para isso, observamos diferentes estratégias utilizadas na tradução, a princípio enfocando as estratégias que lidavam com o espanhol. Depois demonstramos que Francisca fazia um esforço explicativo para o seu narratário envolvendo também questões contextuais, tanto do contexto de origem dela como do de chegada. Observamos que a voz narrativa na tradução aproveitava recursos que também a voz narrativa do original utilizava, como o acréscimo de apostos e de traduções.

Com base nessas observações, foi possível refletir sobre o quanto se esperava de compreensão do texto nos diferentes níveis e, assim, entender melhor quem seriam as entidades em comunicação. O autor implícito seria alguém que considera relevante escrever em espanhol, mesmo que o seu leitor implícito não entenda. O leitor implícito poderia, então, ser alguém que entende o espanhol ou não (fazendo inferências ou uma leitura lacunar). O tradutor implícito seria alguém que entende a relevância da presença do espanhol, mas considera que seu leitor implícito deva ter acesso mais completo ao texto, oferecendo recursos paratextuais. O leitor implícito da tradução poderia ser alguém que entende espanhol e inglês para além do português ou não. Com base nisso, é possível pensar que o compartilhamento linguístico proposto por Schiavi possa ser parcial em textos multilíngues.

Em relação a narrador e narratário, podemos pensar em figuras equivalentes no original e na tradução. Uma narradora que usa o espanhol no geral sem oferecer muitas explicações. Ela apresenta diversos elementos culturais relativos aos contextos envolvidos na narrativa. Portanto, a narradora conhece aqueles contextos; o narratário, não necessariamente. Ainda que, em alguns momentos, algumas estratégias possam alterar um pouco essa relação na tradução, no geral é possível pensar que elas mantêm semelhança.

É importante ressaltar que mesmo que, para fins organizacionais, tenhamos dividido em duas seções casos que envolviam tradutor implícito (com destaque para a voz do tradutor) e narrador, a distinção não é estanque, e, como foi apontado no próprio desenvolvimento da análise, em diversos trechos podíamos observar os dois em ação. Isso porque, conforme indicado já por Schiavi, Hermans e O'Sullivan, é o tradutor implícito quem organiza as vozes na tradução. Portanto, é ele quem organiza em quais momentos deve aparecer a voz do tradutor ou a voz do narrador da tradução — sozinha ou articulando a voz do narrador do original.

Vimos, com base em trabalho anterior, que a voz narrativa pode se subdividir, tanto no original como na tradução, e que, na tradução, ela ganha um elemento a mais, já que há mais uma camada de mediação. Foi possível, então, traçar um paralelo entre duas subdivisões: a do

tradutor implícito em voz do tradutor e voz do narrador da tradução e a dessa última entre a voz do narrador da tradução sozinha e aquela que articula a do narrador do original. Essas subdivisões levaram à proposta de um esquema mais detalhado dos agentes do texto traduzido, com base nas categorias descritas pelos teóricos mencionados, em especial O'Sullivan (2003). Esse esquema pode contribuir para a descrição mais precisa de textos traduzidos, em especial os multilíngues.

O trabalho apresentado suscita possibilidades de aprofundamento em pesquisas futuras. O primeiro caminho a ser percorrido seria o de incluir na análise a edição colombiana do romance, que certamente levantaria novas questões para as representações narratológicas da obra, além de levar à reflexão sobre desafios específicos da relação entre espanhol e inglês. Outro ponto de análise que poderia ser mais discutido seria o do quanto Francisca concentra em si vozes de outros personagens (como vimos aqui com Don Francisca, La Tata e Milagros) e, em contrapartida, o quanto ela imprime sua voz da nos outros (como ao retratar em espanhol falas do início do romance). Por fim, relacionado a esse último, proponho como caminho futuro um aprofundamento na noção de focalização nessa narrativa.

REFERÊNCIAS

AIXELÁ, J. F. Culture-specific Items in Translation. In: ALVAREZ, R.; VIDAL, M. C-A. (Eds.) *Translation, Power, Subversion*. Philadelphia: Multilingual matters, 1996, p. 52-78.

ÁFRICA VIDAL CLARAMONTE, M. C. Que no nos arranquen la lengua. *DeSignis. Traducción/género/postcolonialismo*, Buenos Aires, n. 12. 2007. Disponível em: <https://www.designisfels.net/publicacion/i12-traduccion-genero-poscolonialismo/> Acesso em: 09 mar. 2023

ÁFRICA VIDAL CLARAMONTE, M.C. Traducir al atravesado. *Papers. Revista de Sociologia. Cosmopolitismo, alteridad, traducción*, Barcelona. v. 100 n. 3. 2015. Disponível em: <https://papers.uab.cat/article/view/v100-n3-vidal> Acesso em: 09 mar. 2023

DIAS, Cecília Fischer. *O posicionamento do protagonista David Lurie em Disgrace e Desonra pelo uso de diferentes línguas na narrativa*. Orientador: Ian Alexander. 2018. 50 f. TCC (Graduação) - Bacharelado em Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

DIAS, C. F.; LUCENA, K. C. As vozes do discurso indireto livre em tradução. *Cadernos CESPUC de Pesquisa. Série Ensaio*. Belo Horizonte, n.38, 1º Sem./2021, p. 46-62. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/view/26440> Acesso em: 09 mar. 2023.

HERMANS, T. The Translator's Voice in Translated Narrative. *Target*, Amsterdam, v. 8, n. 1, p. 23-48, 1996.

GOETHE, J. W. V. Três Trechos sobre Tradução. Trad. Rosvitha Friesen Blume. In: Werner Heidermann (org.) *Clássicos da Teoria da Tradução*. 2. ed. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, Pós-Graduação em Estudos da Tradução, 2010. p. 29–35

GRUTMAN, R. Refraction and Recognition – Literary multilingualism in Translation. *Target*, Amsterdam, v. 18, n. 1, p. 17-47, 2006.

LOPERA, J. D. Juliana Delgado Lopera — The Poetry Center. 2019a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CmWXhSdj6oM> Acesso em: 09 mar. 2023

LOPERA, J. D. The Poetry of Everyday Speech. 2019b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5N2vbUjQmpMv> Acesso em: 09 mar. 2023

LOPERA, J. D. Spanglish Isn't a "Wrong" Form of English — It's How Great Stories Are Told. *Teen Vogue*. 2020a. Disponível em: <https://www.teenvogue.com/story/spanglish-isnt-wrong-form-of-english#:~:text=Identity-,Spanglish%20Isn't%20a%20%22Wrong%22%20Form%20of%20English%20%E2%80%94,Language%20matters%20%E2%80%94%20Spanglish%20included.&text=In%20this%20op%2Ded%2C%20Juli,who%20seek%20to%20discredit%20it.> Acesso em: 09 mar. 2023

LOPERA, J. D. *Fiebre Tropical*. 1. ed. Nova York: Feminist Press. 2020b.

LOPERA, J. D. *Febre tropical*. Tradução: Natalia Borges Polesso. 1. ed. São Paulo: Editora Instante. 2021a.

LOPERA, J. D. *Fiebre Tropical*. Tradução: Juana Silva Puerta. 1. ed. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana. 2021b.

LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, A. *Reflexiones multidisciplinares sobre el espanGLISH*. Cambridge: Instituto Cervantes at FAS - Harvard University: Estudios del Observatorio / Observatorio Studies, n. 77, 2022. Disponível em: <https://cervantesobservatorio.fas.harvard.edu/es/informes/reflexiones-multidisciplinares-sobre-el-espanGLISH>. Acesso em: 09 mar. 2023.

MORETTI, F. Conjeturas sobre a literatura mundial. Tradução de José Marcos Macedo. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 58, nov, 2000. Disponível em: <http://novosestudos.com.br/produto/edicao-58/>. Acesso em: 09 mar. 2023.

O'SULLIVAN, E. Narratology meets Translation Studies, or, The Voice of the Translator in Children's Literature. *Meta*, Montreal, v. 48 n. 1-2, p. 197–207, 2003. Disponível em: <https://www.erudit.org/en/journals/meta/2003-v48-n1-2-meta550/006967ar/> Acesso em: 09 mar. 2023.

SCHIAVI, G. There's Always a Teller in a Tale. *Target*, Amsterdam, v. 8, n. 1, p. 1-21, 1996.

WOOD, J. *Como funciona a ficção*. Tradução Denise Bottman. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ANEXO A – NOTAS PARATEXTUAIS

<p>Buenos días, mi reina. Immigrant criolla here reporting desde los Mayamis from our ant-infested townhouse. The broken air conditioner above the TV, the flowery couch, La Tata half-drunk directing me in this holy radionovela brought to you by Female Sadness Incorporated. That morning as we unpacked the last of our bags, we’d found Tata’s old radio. So the two of us practiced our latest melodrama in the living room while on the TV Don Francisco saluted <i>el pueblo de Miami ¡damas y caballeros!</i> and Tata—at her age!—to Mami’s exasperation and my delight, went girl crazy over his manly voice. (p. 1, grifos do original)</p>	<p>Buenos días, mi reina*. Imigrante criolla falando aqui de Maiamis, do nosso sobrado infestado de formigas. O ar-condicionado quebrado sobre a TV, o sofá florido, La Tata meio bêbada me dirigindo nesta bendita radionovela oferecida para você pela Corporação Tristeza de Mulher. Naquela manhã, quando desfazíamos a última das nossas malas, encontramos o rádio velho da Tata. Então nós duas praticamos nosso mais recente melodrama na sala de estar, enquanto Don Francisco na TV saudava <i>el Pueblo de Miami ¡damas y caballeros!</i>, e a Tata —nessa idade —, para o desespero da Mami e para o meu deleite, ficou louca como uma menininha por causa da voz máscula do apresentador.</p> <p>*É uma característica do estilo de Juliana Delgado Lopera o uso de expressões em espanhol, sobretudo gírias colombianas, misturadas ao inglês (idioma original em que o livro foi escrito). Procuramos mantê-la e, quando necessário, há notas para explicar o contexto. Demais expressões constam no glossário ao final. (p. 7, grifos do original)</p>
<p>We’d been here for a month, newly arrived, still saladitas, and I already wanted to go back home to Colombia, return to my panela land, its mountains, and that constant anxiety that comes just from living in Bogotá. That anxiety that I nonetheless understood better than this new terrifying one. But Mami explained to me over and over again with a smirk that, look around you, Francisca, <i>this</i> is your home now. (p. 2, grifos do original)</p>	<p>Estamos aqui faz um mês, recém-chegadas, ainda saladitas, e já querendo voltar para a Colômbia, voltar para minha terra da panela*, suas montanhas e aquela constante ansiedade que vem só de morar em Bogotá. Aquela ansiedade que eu, todavia, entendia melhor do que essa nova e aterrorizante. Mas Mami me explicou diversas vezes com um sorrisinho malicioso, olhe ao redor, Francisca, <i>esta</i> é a sua nova casa agora.</p> <p>*<i>Panela</i> é o termo usado para designar “rapadura” na Colômbia (maior produtora mundial desse derivado da cana-de-açúcar) e em outros países de língua espanhola. (p. 8, grifos do original)</p>
<p>It was in moments like this when I could either go all Gloria Trevi on her ass—I imagine myself Herculean, pushing the dining table with such force there’d be no rastros of pollito—or swallow the shade and let it beat against my rib cage. (p. 67)</p>	<p>Era em momentos como esses que eu poderia dar uma de Gloria Trevi* para cima dela — eu me imagino hercúlea, empurrando a mesa de jantar com tanta força que não haveria rastros de pollito — ou poderia engolir a indireta e deixá-la se bater contra minhas costelas.</p> <p>*Cantora e atriz mexicana conhecida por ser encrenqueira. (p. 61)</p>
<p>Mi papá no es un misterio. If my father has yet to make an appearance it’s because Mami overreacted to his stupidity. My eyes rolled all the way back in my head every time she said <i>Tu papá ruined my life</i>. He was not a secret DAS agent or a senator snorting paramilitary money or a good machito grinding corn for arepas on Sundays for his family. (p. 107, grifos do original)</p>	<p>Mi papá no es um mistério. Se meu pai ainda precisa ser mencionado, é porque Mami reagiu exageradamente à estupidez dele. Eu revirava muito os olhos toda vez que ela dizia, <i>Tu papá arruinou minha vida</i>. Ele não era um agente secreto do DAS*, nem um senador cheirando dinheiro paramilitar, nem um bom machito ralando milho para arepas nos domingos com a família. (p. 95–96, grifos do original)</p> <p>*O Departamento de Segurança do governo colombiano</p>

<p>Myriam rarely invited her friends from Catholic private school—sobra decir paid for by her mother’s sisters who of course couldn’t sit and watch the downfall of the girls into district schooling—she couldn’t stand the embarrassment of the harapiento daddy mumbling curses at the radio, fighting with his own shadow, broken TV antenna and bags, plastic bags, clothes, porcelain angels scattered around the house, and the house itself small and screaming a bare estrato three. (p. 129)</p>	<p>Myriam raramente convidava as amigas da escola católica particular — importante dizer, paga pelas irmãs de sua mãe que, é claro, não poderiam sentar e assistir ao declínio das garotas indo para a escola pública —, ela não conseguia suportar a vergonha do harapiento pai resmungando maldições para o rádio, brigando com a própria sombra, com a antena da TV quebrada, sacolas plásticas, roupas, anjos de porcelana quebrados e espalhados pela casa, e mesmo a casa, pequena e gritando mal um estrato três*.</p> <p>* Na Colômbia, a divisão em seis estratos sociais se aplica também à categoria das moradias. Aqui, neste caso, o estrato três corresponde à classe média baixa. (p. 114–115)</p>
<p>A block from the house there was a small mercadito de las pulgas where mujeres campesinas sold handmade clothes, jewelry, and those ugly chivas tourists get when traveling to Colombia. (p. 130)</p>	<p>A uma quadra da casa, havia um pequeno mercadito de las pulgas onde mujeres campesinas vendiam roupas feitas à mão, joias e aquelas chivas* feias que os turistas compram quando viajam para a Colômbia.</p> <p>*São os ônibus rústicos típicos da Colômbia, bem coloridos. No mercado de suvernires, as reproduções de chivas são as mais icônicas. (p. 115)</p>
<p>Today she stopped, caught by the truly intricate and beautiful jewelry: tagua necklaces, wooden bracelets engraved with precolonial designs, silver earrings. (p. 131)</p>	<p>Um dia ela parou, capturada pela verdadeira e intrincada beleza das joias: colares de tagua*, pulseiras de madeira gravada com desenhos pré-coloniais, brincos de prata.</p> <p>*Uma castanha comum na Colômbia, muito usada para esculpir bijuterias. (p. 116)</p>
<p>Myriam needed Milagros to drag her to La Tata, where she could curl into a ball while La Tata rocked that wounded body, and a punta de aguapanela con queso and vickvaporú she’d heal Myriam’s soul. (p. 143)</p>	<p>Myriam precisava que Milagros a arrastasse até La Tata, onde ela poderia se enrolar como uma bola enquanto La Tata embalaria aquele corpo ferido e, a punta de aguapanela con queso* e vickvaporú, curaria a alma de Myriam.</p> <p>*<i>Aguapanela</i> é uma espécie de infusão com rapadura (<i>panela</i>) e especiarias muito típica da Colômbia. Nessa versão, ela é servida com queijo derretido (muçarela ou queijo branco) e também pode ser acompanhada por uma arepa. (p. 127, grifos do original)</p>
<p>When They arrived La Tata had transformed the living room into a healing cocoon: carefully laid-out pillows, ruanas, and blankets, warm water, aguapanela for an entire batallón, chicken caldo, beef caldo, vegetable caldo. Vickvaporú for days. Isodine, Dolorán, gauze, a rocking chair. (p. 145)</p>	<p>Quando elas chegaram, La Tata tinha transformado o quarto dela em um casulo de cura: cuidadosamente deixou almofadas, ruanas e cobertores, água quente, aguapanela para um batalhão, caldo de galinha, caldo de carne, caldo de vegetais. Vickvaporú para vários dias. Antisséptico, Dolorán*, gaze, cadeira de balanço.</p> <p>*Pomada para dores nas articulações vendida na Colômbia. (p. 129)</p>
<p>November in the blink of an eye, mi reina. November when I’d sworn I couldn’t last more than a few weeks here and now look at me: wearing shorts (still no flip-flops because I respect myself) and sometimes when speaking to people in broken</p>	<p>Novembro num piscar de olhos, mi reina. Novembro, quando jurei que não poderia aguentar mais do que umas poucas semanas aqui e agora olha só pra mim: usando shorts (ainda não usava chinelos porque eu me respeitava) e às vezes,</p>

<p>English I'd say, <i>That's exciting</i> and <i>Oh my God</i>. Cachaco, so alien! (p. 168, grifos do original)</p>	<p>quando estava falando com as pessoas com o meu inglês rudimentar, dizia <i>That's exciting</i> e <i>Oh, God*</i>. Cachaco, tão alienígena.</p> <p>*“Isso é emocionante”; “Oh, meu Deus”. (p. 149, grifos do original)</p>
<p>The television blasting Joel Osteen in a football field packed with people in white T-shirts painfully shutting their eyes and smiling at the same time. (p. 185)</p>	<p>A televisão mandando um Joel Osteen* em um estádio lotado de pessoas com camisetas brancas fechando dolorosamente os olhos e sorrindo ao mesmo tempo.</p> <p>*Pastor e autor texano de best-sellers gospel. (p. 163)</p>
<p><i>La mujer que quise me dejó y se fue, Y ahora ella quisiera volver.</i></p> <p><i>Qué hiciste, abusadora.</i></p> <p>— WILFRIDO VARGAS (p. 247, grifos do original)</p>	<p><i>La mujer que quise me dejó y se fue, Y ahora ella quisiera volver.</i></p> <p><i>Qué hiciste, abusadora.*</i></p> <p>— WILFRIDO VARGAS</p> <p>*“A mulher que eu amava me deixou e partiu/ e agora ela quer voltar./ Que fizeste, aproveitadora.” “Abusadora”, canção de Wilfrido Vargas, cantor de merengue e trompetista dominicano. (p. 218, grifos do original)</p>
<p>The congregation causes such commotion the police have to escort them out with their fake guns and batons, until someone hands the Policía Bachiller a roll of bills and the congregation runs back inside sending kisses, kneeling in prayer. (p. 273)</p>	<p>A congregação causa tal comoção que a polícia, com suas armas falsas e cassetetes, precisa acompanhá-los para fora, até que alguém entrega para a policía bachiller* um bolo de dinheiro e a congregação corre de volta para dentro, mandando beijos e se ajoelhando em preces.</p> <p>*Categoria da polícia colombiana ocupada por jovens de 18 e 25 anos, com ensino médio completo, solteiros e sem filhos. (p. 240)</p>

ANEXO B – IMAGENS DO GLOSSÁRIO

Glossário

- a joderte la vida:** foda-se / tanto faz
- achira:** biscoito colombiano tradicional
- ajjaco:** prato típico colombiano; consiste em um ensopado com frango, batata, milho e temperos; é servido com arroz e abacate.
- alabanza:** louvor
- anchetas:** cestas
- aquí va haber candela:** vai ser bombástico; vai pegar fogo (no sentido metafórico).
- arroz con pollo:** arroz com frango, semelhante a uma galinhada
- bachata:** ritmo musical originário da República Dominicana
- basuco:** subproduto da pasta de coca, como o crack
- berraco/a:** maldito/a; merda; porcaria
- berrinche:** birra
- billullo:** dinheiro, grana
- boricua:** gíria para pessoa nascida em Porto Rico
- busetas:** ônibus
- cachaco:** pessoa natural de Bogotá
- calentahuevas:** safada, provocadora
- calentando silla:** literalmente, esquentando a cadeira, mas, no contexto, algo como “só ocupando espaço”, “só perdendo tempo”.
- chiros:** gírias para “roupas”, como “panos”
- chirri:** forma desrespeitosa de se referir a alguém de classe

baixa; também é usado para se referir a alguém cafona, vestido de um jeito brega.

Chuchito: forma afetuosa de se referir a Jesus

chunchullo: churrasco de intestino bovino ou suíno

churrera: gostosura

colitos: bunda, quadril (literalmente, “rabo”)

cómo se te ocurre: como pode imaginar

concha'e tu madre: vá chupar a mãe

consiénteme: me faz carinho

costeño/a: pessoa nascida na região caribenha da Colômbia, norte do país

criollo/a: pessoa natural da América de colonização espanhola

cuchillo: faca

culicagoda: criança

deja la pendejada: deixe de bobagem

desplazado: refugiado

dizque: supostamente

el volador por el culo: literalmente, “foguetes no cu”; dá a ideia de empolgação, incentivo, alguém frenético que faz as coisas acontecerem.

en cuera: sem roupas

estoy mamado/a: estou de saco cheio

fríjoles: prato preparado com feijões e bastante toucinho (é diferente dos fríjoles mexicanos)

galletica: bolachinha

gamine: criança de rua

garoso/a: guloso/a

gentuza: genitalha

guaricha: prostituta

guayabera: estilo de camisa masculina feita em linho, bastante fresca, usada de um jeito informal e caracterizada por duas fileiras verticais de pregas.

habichuelas: vagem preparada ao estilo colombiano

habla como lora: fala como uma matraca, pessoa tagarela

harapiento/a: esfarrapado/a

hijue madre / hijue puta: filho/a da mãe / filho/a da puta

hueles terrible cojone: você cheira muito mal
huevo: trouxa (entre amigos)
jefa/jefita: literalmente, “chefe”, mas usado como gíria para “garota” (quase como “mina” em português)
juepúchica: expressão colombiana que denota surpresa, admiração ou susto. Há variações de grafia.
las canas son la corona de la vejez: cabelos brancos são a coroa da velhice
lulo: fruta cítrica colombiana
machuque: peguete, *crush*, a pessoa com quem alguém tem uma relação casual
mamarrachos: garranchos
manillas: pulseiras
mazorca: espiga de milho assada coberta com queijo
me tenías los pelos de punta: me arrepiava
mi reina/reinito: minha rainha
mojando canoa: se derreter todo/a (no sentido romântico)
ñapa: ajuda, favor
ñera: rude, grosseiro/a, sem refinamento
ni por el chiras: de jeito nenhum
niño envuelto: charuto de repolho recheado com carne e arroz
no joda: não brinque
obleas: biscoito wafer
olliendo a tigrillo: fedendo; cheiro de tigrillo é um jeito bem típico de as avós dizerem que algo cheirava mal.
onces: refeição que se faz, na Colômbia, no fim da tarde, antes do jantar, que inclui pães variados e chocolate quente, como um “café da tarde”.
pachanga: festa
paisito/a: pessoa nascida na região Noroeste da Colômbia (Antioquia, Caldas, Risaralda, Quíndio)
palenqueras: figura tradicional da sociedade colombiana; são as mulheres vestidas com roupas coloridas que carregam cestos de frutas para vender.
panadero: padeiro
pancito: pãozinho

panela: rapadura
pechito: peitinho
pelaos/pelo'a: garoto/a
pendejo/a; pendejada: idiota, bobo; idiotice, bobagem
perico: gíria para cocaína
pero 'tate quieta: mas ainda assim
pero pa'trás ni pa'coger impulso: mas é voltar ou pegar impulso (algo como "pegar ou largar")
platanitos: chips de banana-da-terra
plátanos con bocadillo: banana-da-terra com goiabada e queijo
pollerines: anáguas
pollito: pintinho (também o tom de amarelo, amarelo-ovo)
pollo sudao: frango ensopado
que si es culebra te muerde: literalmente, "se fosse uma cobra, teria mordido"; no contexto, refere-se a algo que era óbvio.
ruana: poncho de lã
saladito/a(s): expressão colombiana que quer dizer alguém que chegou faz tão pouco tempo que ainda tem sal do mar no corpo.
sancochao: sufocado, abafado.
se armó la gorda: se armou a confusão
se hizo el loco/la loca: se fez de louco/a
seño: senhora; dependendo do contexto, pode ser "professora".
shekina: "shekinah" é uma palavra em hebraico que significa "habitado por Deus"; no contexto do livro, são as jovens que dançam durante o louvor, que têm a missão de evangelizar.
silla: cadeira
sumercé: algo como "vosmecê", uma forma pronominal do falar antigo na Colômbia, mas que prevalece em Bogotá na oralidade, com sentido afetivo, como "meu amigo", "meu camarada".
te huelo: sinto seu cheiro
tintico: cafezinho
tumbao: charme, estilo, ginga; alguém que tem borogodó

ujier; ujieras: pessoas encarregadas de receber os fiéis que vão pela primeira vez a uma igreja, além de ajudar os pastores durante o culto

vallenato: estilo musical colombiano natural da região caribenha; também diz respeito a quem nasce no vale.

veneco/a: gíria para pessoa nascida na Venezuela