

Dossiê

Espanglês, tradução e narratologia em *Fiebre Tropical*, de Julián Delgado Lopera

Cecília Fischer Dias¹ 

Karina de Castilhos Lucena¹ 

RESUMO

Este trabalho apresenta uma análise do espanglês em *Fiebre tropical*, de Julián Delgado Lopera, e *Febre tropical*, tradução brasileira, de Natalia Borges Polesso. O romance apresenta a história de uma adolescente colombiana que migra com a mãe e a irmã para Miami, onde se reúnem com a tia e a avó da jovem e passam a frequentar uma igreja evangélica. São utilizadas as categorias narratológicas de autor implícito, tradutor implícito, leitor implícito, narrador e narratário, com base em Schiavi (1996), Hermans (1996) e O'Sullivan (2003), para identificar como se dá a comunicação entre essas entidades, considerando o espanglês. A análise aponta para um autor implícito que quer se comunicar em espanglês com poucas explicações; portanto, um leitor implícito que entenda espanhol, faça inferências contextuais ou faça uma leitura lacunar. O tradutor implícito percebe a relevância de manter a presença do espanhol, mas espera uma leitura mais completa e oferece notas paratextuais e glossário; portanto, um leitor implícito que entenda o português, mas não necessariamente o espanhol e o inglês. A narradora usa o espanglês com poucos esclarecimentos, e, portanto, espera um narratário que entenda espanhol, depreenda sentido pelo contexto ou acompanhe a história de forma lacunar. Ela apresenta explicações para elementos culturais dos seus contextos de partida e de chegada, indicando esperar um narratário que não os conheça. A análise indica que talvez seja esperado que compartilhamento linguístico e cultural em textos multilíngues seja incompleto.

Palavras-chave: Tradução. Narratologia. Espanglês. Fiebre tropical. Febre tropical.

Bethânia Mariani
Editora-chefe dos
Estudos de Linguagem

Beethoven Alvarez
Lucía Tennina
Editores convidados

Disponibilidade de dados e material:

Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

¹Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil.
E-mail: cfischerdias@gmail.com
E-mail: kclucena@gmail.com

Recebido em: 11/06/2025
Aceito em: 12/08/2025

Como citar:

DIAS, Cecília Fischer; LUCENA, Karina de Castilhos. Espanglês, tradução e narratologia em *Fiebre Tropical*, de Julián Delgado Lopera. *Gragoatá*, Niterói, v. 30, n. 68, e68169, set.-dez. 2025. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/gragoata.v30i68.68169.pt>

Fiebre tropical conta a história da migração de Francisca, uma adolescente colombiana, de Bogotá para Miami, nos Estados Unidos, com a mãe, Myriam, e a irmã, Lucía. Lá, elas passam a frequentar uma igreja evangélica, a Iglesia Cristiana Jesucristo Redentor, que vira o centro dessa nova vida das três (e da tia e da avó de Francisca: Milagros e Alba, respectivamente). Francisca resiste a essa nova vida, mas, se vendo obrigada a conviver com a filha dos pastores, acaba se apaixonando por ela e entrando para a igreja – afinal, se aproximar de Jesus era se aproximar de Carmen.

O romance é escrito por Julián Delgado Lopera e publicado nos Estados Unidos em espanhol em 2020 pela The Feminist Press. Julián é uma pessoa trans, e os nomes que constam na autoria das publicações tiveram variação nesse sentido ao longo das edições. Aqui, usamos o nome atual de Julián, salvo em citação da edição brasileira e nas referências. A obra tem traduções publicadas logo no ano seguinte, em 2021: no Brasil, de autoria de Natalia Borges Polessso, pela Editora Instante, e na Colômbia, de autoria de Juana Silva Puerta, pela Editorial Planeta Colombiana. Neste artigo, analisaremos como o espanhol se mostra no original e como a tradução brasileira lida com ele, o quanto busca ou não dar explicações ao leitor.

Para isso, usamos categorias narratológicas com base em Schiavi (1996), Hermans (1996) e O'Sullivan (2003): autor implícito, tradutor implícito, narrador, narratário e leitor implícito. Considerando que, em textos, há dois níveis de comunicação (autor/tradutor implícito-leitor implícito e narrador-narratário) e que, para haver comunicação, é preciso que haja compartilhamento linguístico e cultural entre as partes, observamos como se dá esse compartilhamento neste caso específico, com o espanhol – em especial, o quanto se busca explicar para o leitor implícito e o narratário os elementos característicos dos contextos de Francisca.

A discussão apresentada aqui se insere em uma pesquisa em andamento. Até o momento, as obras analisadas em mais detalhe são o original e a tradução brasileira. Por isso, serão elas o enfoque aqui. A tradução colombiana, neste momento, é apresentada apenas como referência contextual.

Fiebre tropical

Nesta seção, aprofundaremos a exposição do romance. Apresentaremos algumas personagens e o enredo a partir de dois núcleos pelos quais vemos Francisca circular: a família e a igreja.

As Juan

Quando o romance começa, Francisca, Myriam e Lucía estavam em Miami havia um mês, e Myriam está organizando o batizado de Sebastián, o primeiro filho dela, nascido morto 17 anos antes. Ela está depositando toda a sua energia (além das economias) nisso, dando ordens a Lucía, Alba (La Tata) e Francisca.

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 sujo 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-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).

Este trecho já estabelece alguns pontos importantes: Myriam como alguém que comanda a situação, Lucía como alguém que acata suas ordens, La Tata como alguém que evita conflitos e Francisca como alguém que não está satisfeita — com o batizado, com Miami, com a migração.

Mas essa imagem de Myriam como alguém forte não se sustenta ao longo do romance, e a comparação entre Myriam antes e depois de Miami, entre Myriam católica e evangélica é muito presente para Francisca. Em certa altura do relato da primeira experiência dela na igreja evangélica, ela comenta:

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).

Também com Lucía, Francisca tem a sensação de afastamento, e de novo a igreja ganha destaque:

Já nos demos bem. [...] Pero ahora Lucía era outra Lucía; ela tinha entrado para os Jóvenes en 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).

Lucía e Francisca compartilham alguns momentos de cumplicidade, em especial quando discordam do comportamento da mãe, mas não é ela a grande companheira de Francisca. Quem realmente a comprehende é Alba. Por exemplo, com as listas de afazeres para o batizado:

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).

Elas se entendem. Como vemos aí, em relação a Myriam, mas, conforme a história avança, vemos que há mais um nível de afinidade entre elas. Esse outro nível de afinidade é algo que Francisca ainda não conhece nesse momento narrado, mas, já conhece no momento em que narra. Quando Francisca já está próxima de Carmen e já decidiu entrar para a igreja, é Tata quem entende o que está acontecendo:

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 caroço 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).

O comentário de Tata parece um pouco misterioso, e ganhamos uma nova perspectiva sobre ele no capítulo sobre sua juventude. Nele, ficamos sabendo que a mãe de Alba estava doente, e uma freira, a Irmã Yamira, frequentava a casa da família para cuidar dela. A certa altura, Alba vai à igreja buscar água benta para a mãe e, não encontrando ninguém, segue avançando para além da sacristia, até entrar por uma porta e ver uma freira encostada na janela, fumando, usando apenas um adorno de cabeça. Alba quer julgar, mas, escondida, não consegue parar de olhar o corpo.

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).

Alba reconhece nos sapatos da freira os de Irmã Yamira.

Na altura dos comentários de Alba sobre Francisca e Carmen, Francisca parece não conhecer essa história; mas, ao narrar, sim. Não sabemos quando ou como Francisca toma conhecimento, mas sabemos que Tata já havia mostrado para ela uma foto da Irmã Yamira, na festa de 16 anos da Tata. “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). Assim, fica mais clara a origem do comentário de Alba sobre sua neta e a filha dos pastores.

A Iglesia Cristiana Jesucristo Redentor

No capítulo em que narra sua primeira experiência na igreja, que ficava em uma sala no Hyatt Hotel, a protagonista faz a seguinte descrição:

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. (Lopera, 2021a, p. 39).

Francisca marca bem a estranheza entre ela e as pessoas da igreja, mas também indica que em algum momento encontra Cristo. Em contraste, temos a seguinte descrição de Carmen, filha adotiva dos pastores:

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).

Enquanto Francisca é encarada, Carmen domina o grupo de jovens. Ao mesmo tempo que a narradora fica impressionada, ela também faz pouco caso: na comparação com a propaganda de um aquário triste, caracterizando a outra como menor e espinhenta.

Mesmo com as diferenças, Francisca começa a conviver com Carmen aos poucos em algumas atividades da igreja. A convivência se intensifica quando Myriam estabelece, como parte de um castigo, que Francisca ajude Carmen a entregar panfletos com o grupo de jovens da igreja. Francisca vira braço direito de Carmen e começa a se apaixonar por ela. Mas Francisca só decide aceitar Jesus mais tarde, quando, um dia, na casa de Carmen, sua orelha sangra, e a filha dos pastores, para ajudar a parar, lambe e chupa a orelha que sangrava.

Francisca fica eufórica e, querendo se aproximar ainda mais de Carmen, decide que quer se aproximar também da igreja.

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 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).

Francisca se aproxima ainda mais de Carmen e da igreja, até que um dia, voltando de carro juntas após um encontro da igreja, Francisca decide acariciar a coxa de Carmen. Carmen não reage até dizer, ao deixar Francisca em casa, “Dios te bendiga, pela'a” (Lopera, 2021a, p. 155). Francisca fica sem notícias de Carmen até descobrir que ela foi para a Colômbia. Então, volta a se sentir deslocada.

Na ausência de Carmen, Francisca namora Wilson, que também era apaixonado pela filha dos pastores. Eles passam a ser os novos líderes dos jovens da igreja. O relacionamento é incompatível, e por vezes parece que Wilson é mais próximo de Myriam do que de Francisca. É para ele que Myriam conta que Carmen estava voltando. É por ele que Francisca fica sabendo.

Quando se reencontram na igreja, porém, nada é como Francisca esperava.

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).

Na última conversa que vemos entre as duas, no dia do reencontro, Carmen parabeniza Francisca pelo relacionamento com Wilson e diz que também ela tinha um namorado. Francisca indica que vai participar menos da igreja. Fica apontado o fim da relação dela com Carmen e com a igreja, mais uma vez em paralelo.

Estruturas narratológicas e tradução

Para analisar a obra, tomamos por base os trabalhos de Schiavi (1996), Hermans (1996) e O'Sullivan (2003), que ajudam a entender as

entidades que estão se comunicando em um texto (especialmente um texto traduzido), para então refletirmos sobre as escolhas tomadas em relação ao espanglês.

Em seu trabalho “There’s always a teller in a tale”, de 1996, Giuliana Schiavi propõe que a estrutura narratológica que representa o texto traduzido é diferente daquela que representa o texto original porque há uma etapa a mais e, portanto, mais uma entidade em ação na tradução. Ela argumenta 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 [...].

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. 2-3, tradução nossa).

Schiavi parte do modelo de Chatman (Figura 1):

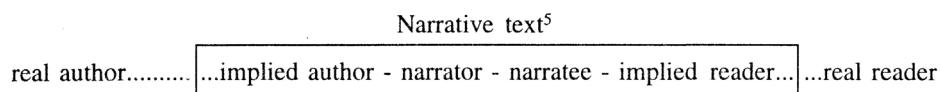


Figura 1. Esquema inicial de Schiavi (1996)

Fonte: Reproduzido de Schiavi (1996, p. 10).

Ele é composto por: autor real, autor implícito, narrador, narratário, leitor implícito e leitor real. Autor real e leitor real não entram na análise desses autores. Para eles, o autor real deixa de fazer parte do texto no momento da publicação. O que fica são os “princípios de invenção e intenção”, que 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). Esses princípios são o que fica no texto, e o próprio texto é o autor implícito. É a partir dele que o leitor pode orientar a sua leitura. O que o leitor reconstitui, portanto, são os princípios, e não a atividade do autor.

Portanto, o autor implícito é o que o texto nos informa como entidade organizadora da narrativa. O autor implícito não tem voz, mas organiza as vozes no texto, inclusive a do narrador — que, sim, tem voz. O autor implícito é o inventor; o narrador, o inventado. Se o autor implícito é o que recuperamos como princípio de invenção no texto, seu contraponto, o leitor implícito, é o que recuperamos como pressuposto na narrativa.

Em outro momento, ela elenca citações de diversos autores que falam da comunicação que se estabelece no texto e resume:

Todas essas afirmações, apesar de suas diferenças conceituais, contêm referências específicas à *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, grifos do original).

O esquema inicial de Chatman, então, só pode representar a comunicação estabelecida em uma obra original. Se o autor e o leitor não compartilharem o idioma e suas referências culturais, a comunicação será quebrada. É pela tradução que essa comunicação é restabelecida, e essa é uma etapa a mais de trabalho no texto; portanto, há uma entidade responsável por ela. Levando em conta essa etapa extra de manipulação pela qual passa um texto traduzido, Schiavi propõe seu esquema (Figura 2):

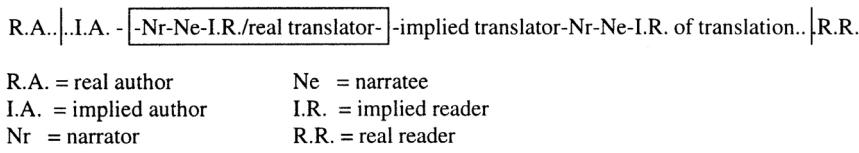


Figura 2. Esquema proposto por Schiavi (1996)

Fonte: Reproduzido de Schiavi (1996, p. 14).

Conforme a explicação da autora:

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).

Ou seja: é na caixa que a atividade inventiva do tradutor se torna um princípio no texto: é a partir daí que temos o tradutor implícito. “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). E, se temos um tradutor implícito, temos também o leitor implícito da tradução,

que 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).

Estabelecida a proposta de Schiavi, partimos para o trabalho de Theo Hermans (1996). “The Translator’s Voice in Translated Narrative” é complementar ao texto de Schiavi: foram escritos em paralelo. Segundo nota de Hermans: 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 específico para o texto traduzido” (Hermans, 1996, p. 45, tradução nossa). Consideramos que haja alguma flutuação nos conceitos de Hermans, especialmente quando combinados com os de Schiavi. Aqui, destacaremos apenas o que parece mais relevante para esta discussão. A articulação entre as propostas dos dois autores será esclarecida com base em O’Sullivan (2003), em seguida.

Como ponto de partida, temos a seguinte proposta do autor:

[...] 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).

A voz do tradutor, portanto, está sempre presente no texto traduzido, mas nem sempre é perceptível por si só. Ao final do trecho, há uma nota sobre, justamente, as notas paratextuais. Para o autor, as notas de tradução são diferentes das outras notas, que, em geral, seriam atribuídas a um narrador. As notas de tradução, por sua vez, costumam ser marcadas como tais. Por isso, são de outra voz, com identidade própria. São, assim, uma boa forma de observar a voz do tradutor.

Essa outra voz, para ele, costuma aparecer em três tipos de situações:

1. Casos em que a orientação do texto para o Leitor Implícito e, consequentemente, 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).

O interesse do autor é identificar quando a voz do tradutor é visível sem cotejo com o original.

O primeiro tipo se assemelha à ideia de Schiavi de compartilhamento de referências culturais. Para ele, os deslocamentos envolvidos na

tradução podem afetar esse compartilhamento. Por isso, a voz do tradutor acaba agindo muitas vezes sobre esse aspecto, para explicar referências para o leitor.

O segundo caso é especificamente interessante para este trabalho justo pelo uso do espanglês em *Fiebre tropical*. Por exemplo:

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 Jesus first? (Lopera, 2020, p. 43).

Na tradução, temos:

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? (Lopera, 2021a, p. 42-43).

O texto informa que a primeira fala foi em inglês. No original, é o que vemos; na tradução, temos a informação, mas o texto está em português. Assim, na tradução, fica claro que estamos lendo uma tradução. É um exemplo do que Hermans indica sobre o próprio meio de comunicação, o idioma, ser colocado em questão.

Resta, então, observar como a voz do tradutor figuraria no esquema. Para isso, trazemos Emer O'Sullivan (2003), com seu texto "Narratology meets Translation Studies, or, The Voice of the Translator in Children's Literature". Em seu debate sobre narratologia, tradução e literatura infantil, ela propõe um esquema (Figura 3) baseado no de Schiavi (1996):

Figura 3. Esquema proposto por O'Sullivan (2003)

Fonte: Reproduzido de O'Sullivan (2003, p. 201).

Ela descreve o modelo da seguinte forma:

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).

Uma atualização importante no esquema de O'Sullivan é já não ser mais tão linear. Ele aproxima o tradutor como leitor real e o tradutor real do autor real e do leitor real da tradução, pois estão fora do nível do texto. Além disso, ela já aponta nesse trecho a voz do tradutor. A autora indica que essa voz poderia ser identificada em pelo menos dois níveis. “Um deles é o do tradutor implícito como autor de informações paratextuais, como prefácios ou explicações metalingüísticas como notas de rodapé. Aqui, ‘o tradutor’ pode ser ouvido com mais clareza” (O'Sullivan, 2003, p. 202, tradução nossa). O outro é 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 o que ela chama de “voz do narrador da tradução”.

O texto de O'Sullivan permite, portanto, articular as propostas de Hermans e Schiavi: se combinarmos a voz do narrador da tradução (em informações relevantes para o contexto da tradução na voz narrativa) e a voz do tradutor (em paratextos), poderemos inferir o tradutor implícito.

Com base nessas articulações, propusemos, em trabalho anterior, mais uma atualização de diagrama (Figura 4):



Figura 4. Entidades narratológicas no texto narrativo traduzido.

Fonte: Reproduzido de Dias (2023).

Nessa formulação é removida a linha entre leitor implícito e tradutor implícito (entendendo que não há comunicação entre eles que não seja mediada pelo tradutor como leitor real e pelo tradutor real) e são acrescentadas as possibilidades de subdivisões do tradutor implícito e do narrador na tradução. A atualização, portanto, se dá apenas em termos de representação gráfica; em termos de conteúdo, foram mantidas as categorias já debatidas pelos outros autores. E é com base nelas que analisaremos o romance em questão aqui.

Categorias narratológicas em *Fiebre tropical*: autor implícito, tradutor implícito e leitor implícito

Começamos a análise das categorias narratológicas na obra pelos implícitos, e o primeiro trecho observado é o do início do romance (Quadro 1):

Quadro 1. Primeiro trecho de análise das categorias implícitas.

| Chapter uno | Capítulo uno |
|--|---|
| <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> <p>(Lopera, 2020, 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 (índia 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> <p>(Lopera, 2021a, p. 7, grifos do original)</p> |

Desde o início vemos, no original, o espanhol e a ausência de indicações gráficas para marcar a presença do espanhol (o itálico ali parece marcar apenas a fala de Don Francisco). Estão ausentes também explicações sobre o espanhol. Nos agradecimentos do livro, vemos o seguinte: “A minha editora, Lauren Rosemary Hook, por acreditar na Francisca, no seu espanhol e no mundo que a engole” (Lopera, 2021a, p. 253), que indica a intencionalidade dessa escolha linguística e o quanto ela não é óbvia nesse contexto editorial. Cabe ressaltar que citamos aqui conforme a tradução brasileira, mas o agradecimento aparece nas três edições. Na tradução, predominantemente em português brasileiro, vemos ainda o espanhol (não exatamente nas mesmas situações em que o original), mas, assim que o leitor tem o estranhamento, ele também já tem uma explicação: a nota de rodapé que alerta que o espanhol estará

presente junto ao português, mas que, em casos em que o sentido não fique tão claro, haverá um glossário ou notas para esclarecer. Para este trecho em específico, o glossário mostra entradas de “mi reina/reinita” e “criollo/a”. Também aqui o itálico é usado apenas para a fala de Don Francisco. Cabe ressaltar que a nota não é explicitamente atribuída à tradução. Ela é identificada (como todas as notas deste livro) apenas com o asterisco no início. Mas, ao ler o conteúdo dela, percebemos que é da tradução por falar do “idioma original em que o livro foi escrito”.

Trazemos aqui, como exemplo de outras possibilidades tradutórias frente ao espanglês, o mesmo trecho na edição colombiana. Aqui, a relação entre espanhol e inglês muda: é o espanhol, a língua de origem de Francisca, que predomina sobre o inglês, a língua do novo contexto em que se encontra.

Chapter uno

Good morning, mi reina. Aquí immigrant criolla reportando desde Los Mayamis, desde nuestra casa infestada de hormigas. El aire acondicionado dañado encima del televisor, el sofá de flores, la Tata medio borracha que me dirige en esta sagrada radionovela presentada por Female Sadness Incorporated. Esa mañana, cuando desempacábamos las últimas maletas, encontramos su radio viejo y nos pusimos a ensayar nuestro más reciente melodrama en la sala, mientras Don Francisco, desde la televisión, enviaba un saludo «¡al pueblo de Miami, damas y caballeros!», y Tata — ¡a su edad! —, para exasperación de Mami y mi deleite, se volvía loca por su voz masculina. (Lopera, 2021b, p. 9).

Temos, como esperado, o espanhol como principal idioma e alguma presença do inglês. De novo, o itálico não é usado para marcar essa variação (aqui, nem para indicar a fala de Don Francisco, destacada por aspas). Diferente da tradução brasileira, esta não tem notas ou glossário (que neste caso, serviria para explicar as expressões em inglês). Cabe ressaltar que, nesta edição, além do já mencionado agradecimento à editora (do original), há também um agradecimento à tradução: “Al equipo de traducción de Editorial Planeta, mi editora Carolina Venegas y la traductora Juana Silva, gracias por soñar en «espanglish» conmigo. A todo el equipo Planeta, gracias” (Lopera, 2021b, p. 297).

Esse trecho inicial do romance já nos dá indicações sobre a relação entre os implícitos. Aqui, voltamos a nos concentrar apenas no original e na tradução brasileira. No original, podemos ler um autor implícito que considera relevante usar o espanglês ou que o usa naturalmente, sem questionar. Esse autor implícito espera se comunicar com um leitor implícito que compreenda o texto em espanglês; ou que, não entendendo o espanhol, possa inferir o sentido pelo contexto; ou que siga a leitura mesmo sem entender algumas expressões. Ou seja: um leitor implícito que não precise das explicações ou para quem o autor implícito não faz questão de dar explicações.

A relação estabelecida entre tradutor e leitor implícitos na tradução brasileira é diferente. Ao começarmos a ler, vemos os elementos do espanhol e tendemos a atribuir ao autor implícito.

Ao ler a nota, confirmamos que a presença do espanhol é de responsabilidade do autor implícito, mas não só dele: também há um tradutor implícito responsável pela presença do espanhol na tradução. A nota também já mostra que o tradutor implícito considerou relevante manter o espanhol e também acrescentar explicações a ele. Essa nota é um exemplo do que Hermans (1996) indica como um momento em que percebemos a voz do tradutor, e, como aponta O'Sullivan (2003), essa voz nos ajuda a depreender o tradutor implícito. Ele demonstra, primeiro, ver como relevante a manutenção da presença do espanhol; segundo, com as notas e o glossário, esperar que seu leitor implícito talvez não entenda o espanhol, mas querer que ele tenha os recursos necessários para entender.

Dada a relevância das notas para a percepção do tradutor implícito, o foco desta seção recairá sobre elas. Trazemos, então, um segundo caso de nota paratextual, que aponta também para outro aspecto relevante de análise dessas obras: a proximidade entre o português e o espanhol (Quadro 2).

Quadro 2. Segundo trecho de análise das categorias implícitas.

| | |
|--|--|
| <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> <p>(Lopera, 2020, 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> <p>(Lopera, 2021a, p. 8, grifos do original)</p> |
|--|--|

Podemos ver o tradutor implícito pela presença de “saladitas” e “panela” no glossário e pela nota paratextual de “panela”. Essa nota chama a atenção para um desafio que não estava no original: a proximidade entre os idiomas que estão em interação ali. “Panela” poderia não apenas ser incompreendido pelo leitor, mas causar uma leitura equivocada, uma vez que é uma palavra que existe em português, mas com outro sentido. Podemos ver um tradutor que percebe como relevante manter a palavra, característica da Colômbia, justo quando Francisca falava da saudade que tinha de lá, mas que quer evitar que seu leitor implícito entenda mal o que Francisca diz. Assim, temos um tradutor implícito que pressupõe um leitor implícito que não conhece esse aspecto do mundo falante de espanhol (em especial, da Colômbia).

Outro caso de nota paratextual é apresentado a seguir (Quadro 3):

Quadro 3. Terceiro trecho de análise das categorias implícitas.

| | |
|---|--|
| <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!</p> <p>(Lopera, 2020, 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”.</p> <p>(Lopera, 2021a, p. 149, grifos do original)</p> |
|---|--|

O tradutor implícito demonstra ver a relevância de manter na voz de Francisca o que ela falou em inglês justo quando ela fala sobre o tempo que já passou em Miami e reflete sobre sinais de adaptação. Também vê como relevante acrescentar a explicação em nota, percebendo que seu leitor talvez não entendesse inglês e quereria ou deveria saber do que Francisca está falando. É um desafio que se apresenta para a tradução por trazer para a dinâmica um terceiro idioma, que não estava no contexto narrado. No início do romance, temos outra situação em que podemos ver esse desafio, abordado de outra forma (Quadro 4):

Quadro 4. Quarto trecho de análise das categorias implícitas.

| | |
|---|--|
| <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.</p> <p>(Lopera, 2020, 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.</p> <p>(Lopera, 2021a, p. 13)</p> |
|---|--|

Francisca conta sobre comentários que as pessoas da comunidade colombiana faziam sobre elas quando as conheciam, e um deles era serem colombianas demais, algo que ofendia Myriam. De novo vemos a relevância de saber inglês ou não: no trecho anterior, Francisca, mesmo que com um “inglês rudimentar”, já estava começando a usar algumas expressões em inglês; neste, Myriam, logo no início, não sabendo “ni pío de inglês”, só podia falar “Yes yes cómo no”. Se, no primeiro caso, o inglês é mantido na tradução, aqui ele não aparece: “Sim, sim, cómo no”. Aqui, o foco é que Myriam não entende inglês, mas concorda com o interlocutor usando “yes yes” em inglês, enquanto dá ênfase com uma expressão em espanhol.

Por isso, vemos que o tradutor implícito considerou que não era relevante a manutenção do inglês nesse caso: talvez porque ela pudesse dar mais destaque ao inglês, dando uma ideia de mais naturalidade com o inglês do que o comentário de Francisca aponta.

Nesta seção, enfocamos casos de notas paratextuais na tradução para observar a comunicação estabelecida entre autor implícito, tradutor implícito e seus leitores implícitos. Pudemos ver que tanto no original como na tradução não temos marcas gráficas nas expressões em espanhol, o que indica que tanto autor implícito como leitor implícito entendem que o espanhol é integrado ao texto; porém, na tradução, temos os recursos paratextuais de notas e glossário, que não constam no original.

Assim, temos um autor implícito que pretende se comunicar com seu leitor implícito sem explicações do espanhol. Pode ser, então, um leitor implícito que entenda o espanhol, ou leitor implícito que não necessariamente entenda o espanhol, mas faça inferências pelo contexto ou siga a leitura com uma compreensão parcial. Considerando a ideia discutida por Schiavi (1996), de que é preciso ter compartilhamento linguístico e cultural para que a comunicação no texto se estabeleça, a ideia de que o leitor implícito compreenderia o espanglês no todo seria a mais provável.

Mas se saímos um pouco do nível da narrativa, podemos questionar esse compartilhamento. Em uma leitura em voz alta de um trecho de *Fiebre tropical* disponível em vídeo na internet, Julián diz que o romance é multilíngue e comenta: “[...] então, se você se perder, tudo bem. Você não precisa saber o tempo todo para onde está indo. A vida é assim” (Lopera, 2019, 0:20, tradução nossa). Então podemos pensar que romances multilíngues, como *Fiebre tropical*, não buscam um compartilhamento linguístico e cultural total.

Na tradução temos um tradutor implícito que vê como relevante a manutenção do espanhol e, em alguns casos, também do inglês e que espera a comunicação completa no texto. Espera um leitor implícito que entenda português e não necessariamente o espanhol e o inglês, mas que, se necessário, possa recorrer aos recursos disponíveis para isso: as notas e o glossário.

Categorias narratológicas em *Fiebre tropical*: narrador e narratário

Também comentaremos aqui a relação entre narrador e narratário no original e na tradução brasileira. Francisca, desde o início, com o “Buenos días, mi reina”, já demonstra ter no horizonte um narratário, querer estabelecer uma comunicação. Apresentamos aqui alguns trechos com foco em explicações dadas ao narratário por meio de diferentes estratégias.

Começamos com o segundo parágrafo do romance (Quadro 5):

Quadro 5. Primeiro trecho de análise das categorias de narrador e narratário.

| | |
|--|---|
| 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, 2020, 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) |
|--|---|

“Y como quien no quiere la cosa” e “pancito” aparecem da mesma forma no corpo do texto: em espanhol, sem marcação, sem explicação. Mas “pancito” tem uma explicação paratextual: está no glossário. Como já estabelecemos, o glossário é um recurso paratextual, que mostra a voz do tradutor, mas não a voz do narrador da tradução. Assim, aqui, a relação entre narrador e narratário é semelhante no original e na tradução. Francisca usa o espanhol sem explicações, talvez por não lhe ocorrer que o narratário possa não entender, talvez por presumir que ele entenda, talvez por não fazer questão de que entenda exatamente. O narratário poderia ser alguém que entende as expressões sem precisar de explicação, que entenda pelo contexto ou que faça uma leitura lacunar.

Porém, em alguns casos, Francisca usa o espanhol e traduz a si mesma (Quadro 6):

Quadro 6. Segundo trecho de análise das categorias de narrador e narratário.

| | |
|---|---|
| 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, 2020, p. 13) | 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 estivesse, 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) |
|---|---|

Ao descrever a umidade de Miami, ela menciona “fiebre tropical” e, logo em seguida, “tropical fever” no original e “febre tropical” na tradução. Francisca não anuncia explicitamente a tradução como uma explicação, mas usa o recurso, e o narratário pode perceber (pela semelhança da expressão em espanhol com suas formas no inglês e no português).

O recurso pode ser natural para Francisca por estar entre as duas línguas ou pode ser intencional para esclarecer o seu narratário. Usado tanto no original como na tradução, ele demonstra relações semelhantes entre narrador e narratário nas duas obras.

Temos também termos que Francisca aprende no novo contexto da igreja (Quadro 7).

Quadro 7. Terceiro trecho de análise das categorias de narrador e narratário.

| | |
|---|--|
| 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 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, 2020, p. 29, grifos do original) | 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 televendas e um <i>Dios te bendiga, 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) |
|---|--|

Narrando sua primeira experiência na igreja, Francisca conta sobre essas mulheres, e conta que aprendeu o termo depois. “Ujieres”, cabe apontar, também está no glossário – na voz do tradutor, mas não na da narradora. Na voz de Francisca, temos uma explicação que foi necessária para ela mesma, e ela compartilha com o narratário. Podemos pensar que ela vê um narratário que também não conhece aquele contexto. A estratégia de explicação é a mesma no original e na tradução, mantendo semelhante a relação entre narrador e narratário nos dois casos.

Assim como vemos Francisca apresentar Miami e a igreja, Francisca também descreve elementos do seu contexto de origem (Quadro 8):

Quadro 8. Quarto trecho de análise das categorias de narrador e narratário.

| | |
|---|---|
| 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. (Lopera, 2020, p. 22) | 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. (Lopera. 2021a, p. 24-25) |
|---|---|

O trecho começa com “Señoras y señores, vocês não sabem o que é”, parecendo marcar uma distância em relação ao seu narratário. Ela segue para apresentar um elemento aparentemente geral do contexto colombiano, o “Suspiro da Mulher Colombiana”. Depois, especifica mais a descrição para a sua família: “Nesta família...”. Assim, podemos pensar que ela vê seu narratário como alguém que não conhece esse elemento.

Temos, então, o último trecho a ser apresentado para análise (Quadro 9).

Quadro 9. Quinto trecho de análise das categorias de narrador e narratário.

| | |
|---|---|
| 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, 2020, 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 descrevendo o fascínio de Tata com Don Francisco, apresentador do programa *Sábado gigante*. O programa chileno chegou a ser transmitido em 16 países – entre eles, os EUA. A marcação em itálico destaca que é um nome. No original, nenhuma explicação é oferecida. Na tradução, sim. Podemos pensar que o tradutor implícito considerou que seu leitor implícito talvez não conhecesse a referência, e optou por esclarecer na própria voz da narradora. Considerando que já vimos Francisca explicar outros elementos, como Ujieres e o Suspiro da Mulher Colombiana, além da tradução de fiebre tropical, vemos que o tradutor implícito aproveita um recurso da própria Francisca para incluir o esclarecimento. Portanto, neste momento específico, a relação entre narrador e narratário fica mais explicativa na tradução do que no original. Mas, considerando que é uma estratégia utilizada em ambas as obras em outros momentos, a mudança é sutil.

Nesta seção, destacamos recursos explicativos na voz da narradora: primeiro, um caso do espanglês sem explicações (ajudando a distinguir entre voz do tradutor e voz do narrador da tradução), depois, um caso em que o espanglês foi traduzido pela própria narradora e depois três casos de elementos culturais apresentados, sendo que o último teve explicações apenas na tradução.

Com base nisso, pudemos ver que a relação entre narrador e narratário é bastante semelhante no original e na tradução. A narradora utiliza o espanglês, na maioria das vezes sem explicação (além daqueles apontados no primeiro trecho citado nesta seção, temos todas as outras ocorrências vistas, ainda que não destacadas, nos outros, como “amorcitos” neste último). O recurso explicativo da tradução de “fiebre tropical”

pode indicar o processo de adaptação da própria Francisca, combinando os dois idiomas para se expressar. A tendência pela não explicação pode demonstrar a naturalidade de Francisca no espanglês, além da expectativa em relação ao narratário. Como as expectativas do leitor implícito do original, esta pode ser lida de três formas: um narratário que entende o espanglês, um que vai inferir pelo contexto ou um que vá acompanhar a história com lacunas. Considerando as explicações dos elementos culturais da Colômbia, de um contexto falante de espanhol mais amplo e de Miami, podemos pensar que a narradora percebe um narratário que não conhece esses contextos, reforçando as possibilidades de leitura contextual ou lacunar. No caso de *Sábado gigante*, vemos que a relação entre narrador e narratário na tradução pode ser um pouco mais explicativa em alguns momentos, mas que, aproveitando um recurso da própria Francisca em outros momentos, não destoa do geral.

Considerações finais

Neste trabalho, buscamos mostrar como o espanglês é apresentado em *Fiebre tropical* e como a tradução, especialmente a brasileira, lida com ele. O enfoque foi observar como esse aspecto linguístico e alguns elementos culturais são apresentados para o leitor, se acompanhados de explicações ou não. Mobilizamos as categorias narratológicas de autor implícito, tradutor implícito, leitor implícito, narrador e narratário, uma vez que há uma comunicação estabelecida por eles e essa comunicação depende de um compartilhamento linguístico e cultural. Pela especificidade linguística do romance, queríamos entender como se dava essa comunicação.

Observamos que o original usa o espanglês, normalmente sem explicações. Quando há, elas são colocadas na voz da narradora, que usa esse recurso diversas vezes para apresentar elementos de seu contexto de origem e do seu novo contexto. A tradução tem um comportamento semelhante, exceto por uma diferença central: ela apresenta recursos paratextuais de notas e glossário para explicar algumas expressões.

Assim, depreendemos do original um autor implícito que quer se comunicar com o seu leitor implícito com poucas explicações do espanhol. O leitor implícito, então, entenderia o espanhol, ou faria inferências pelo contexto, ou, ainda faria uma leitura lacunar. Na edição brasileira, temos um tradutor implícito que percebe como importante a manutenção do espanhol e do inglês em alguns casos, mas espera uma comunicação mais completa. Por isso, oferece recursos paratextuais, na voz do tradutor, que servem de apoio ao leitor implícito, que pode entender o português, o espanhol e o inglês ou entender o português, mas não o espanhol e o inglês.

A relação entre narrador e narratário é mais semelhante entre as duas edições. A narradora usa o espanglês com poucas explicações. Portanto, espera um narratário que entenda o espanglês ou que faça inferências pelo contexto ou que tenha uma compreensão lacunar.

Mas Francisca apresenta explicações para elementos culturais, tanto do seu contexto de origem, como do seu contexto de chegada, do que podemos pensar que espera um narratário que não conheça esses contextos. Na tradução, podemos ver alguns momentos de mais esclarecimento, seguindo o estilo da própria narradora em outros momentos, o que mantém o tom geral da relação.

Esperamos ter demonstrado que essas relações narratológicas apontam para a expectativa de compartilhamento dos textos (tanto original como tradução) e que essa expectativa informa as escolhas de tradução, moldando as relações no novo texto. Além disso, a observação do caso de *Fiebre tropical* indica que a expectativa nesse tipo de texto talvez não seja de um compartilhamento linguístico e cultural total.

Referências

DIAS, Cecília Fischer. "Buenos días, mi reina": entidades narratológicas, espanglês e tradução em *Fiebre tropical*, de Julián Delgado Lopera. 2023. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/262279>. Acesso em: 08 jun. 2025

HERMANS, Theo. The translator's voice in translated narrative. *Target*, Amsterdam, v. 8, n. 1, p. 23-48, 1996.

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

LOPERA, Juliana Delgado. *Fiebre Tropical*. Nova York: Feminist Press. 2020.

LOPERA, Juliana Delgado. *Febre tropical*. Tradução de Natalia Borges Polessso. São Paulo: Editora Instante, 2021a.

LOPERA, Juliana Delgado. *Fiebre Tropical*. Tradução de Juana Silva Puerta. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana, 2021b.

O'SULLIVAN, Emer. 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, Giuliana. There's always a teller in a tale. *Target*, Amsterdam, v. 8, n. 1, p. 1-21, 1996.

Spanglish, translation and narratology in *Fiebre Tropical*, by Julián Delgado Lopera

ABSTRACT

*This paper shows an analysis of Spanglish in *Fiebre tropical*, by Julián Delgado Lopera, and in the Brazilian translation, *Febre tropical*, by Natalia Borges Polessio. The novel is about a Colombian teenager who migrates with her mother and sister to Miami, where they meet her aunt and grandmother and become part of an evangelical church. We use narratological categories of implied author, implied translator, implied reader, narrator and narratee, based on Schiavi (1996), Hermans (1996) and O'Sullivan (2003), to identify the communication among these entities, considering Spanglish. Analysis indicates an implied author who seeks communication in Spanglish, with little explanation; the implied reader would therefore be someone who understands Spanish, infers meaning by context or has gaps in their reading. The implied translator sees keeping Spanish as relevant, but expects a more complete reading, and offers paratextual notes and a glossary; therefore, the implied reader would understand Portuguese, but not necessarily Spanish or English. The narrator uses Spanglish with little clarification; therefore, expects a narratee who understands Spanish, contextually infers meaning or follows the story with gaps. She presents explanations for cultural elements from her original and new contexts, indicating the expectation of a narratee who does not know them. The analysis indicates that it might be expected for linguistic and cultural sharing in multilingual texts to be incomplete.*

Keywords: Translation. Narratology. Spanglish. *Fiebre tropical*. *Febre tropical*.