

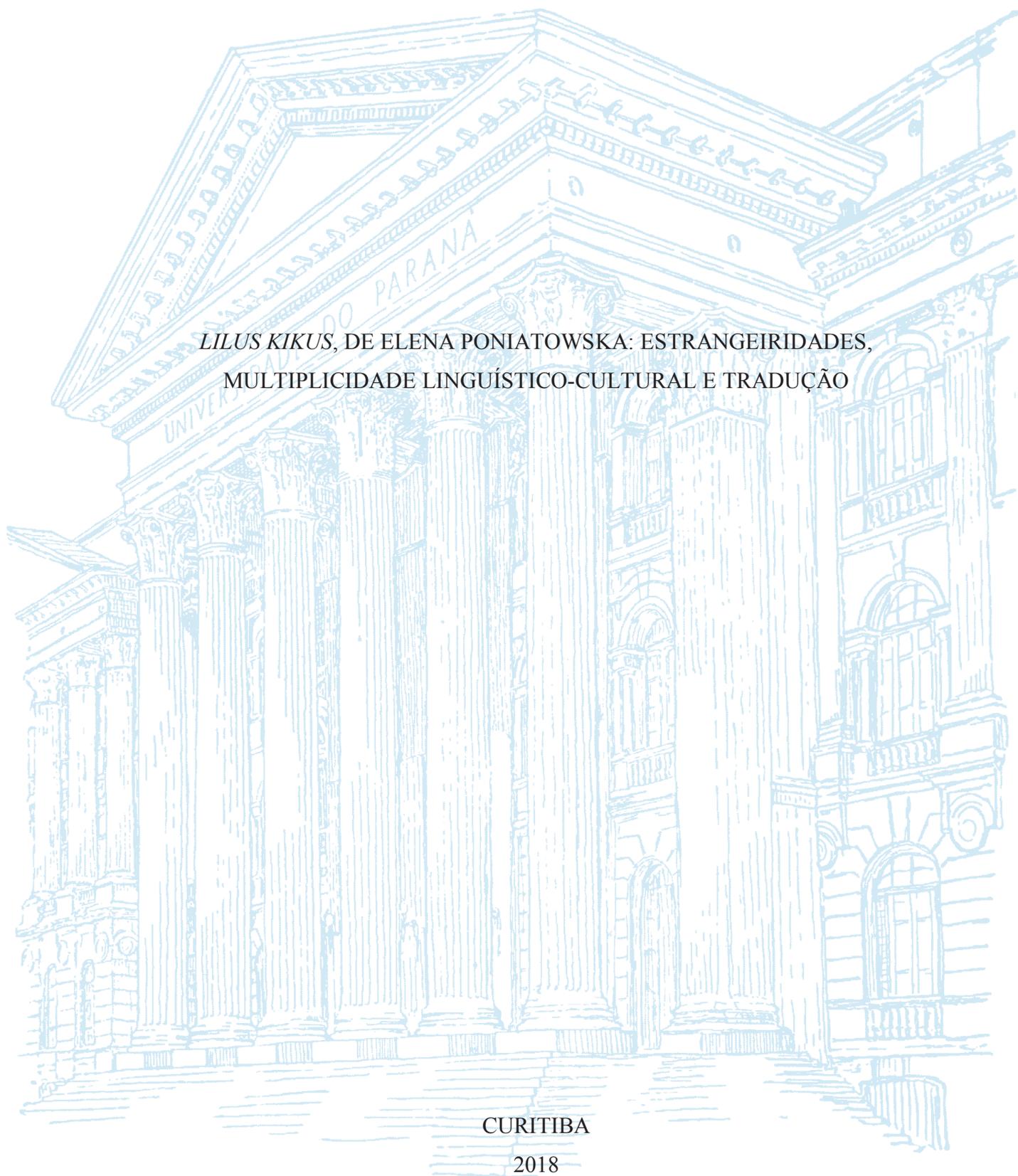
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LARISSA PAULA TIRLONI

*LILUS KIKUS*, DE ELENA PONIATOWSKA: ESTRANGEIRIDADES,  
MULTIPLICIDADE LINGUÍSTICO-CULTURAL E TRADUÇÃO

CURITIBA

2018



LARISSA PAULA TIRLONI

*LILUS KIKUS*, DE ELENA PONIATOWSKA: ESTRANGEIRIDADES,  
MULTIPLICIDADE LINGUÍSTICO-CULTURAL E TRADUÇÃO

Tese apresentada como requisito parcial à  
obtenção do título de Doutora, Curso de Pós-  
Graduação em Letras, Setor de Ciências  
Humanas da Universidade Federal do Paraná.

Linha de pesquisa: Alteridade, mobilidade e  
tradução.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Isabel Jasinski

CURITIBA

2018

Catálogo na publicação  
Biblioteca de Ciências Humanas - UFPR  
Sirlei do Rocio Gdulla – CRB 9ª/985

Tirioni, Larissa Paula

Lilus Kikus, de Elena Poniatowska: estrangeiridades,  
multiplicidade linguístico-cultural e tradução / Larissa Paula Tirioni. –  
Curitiba, 2018.  
218 f.

Orientadora: Profª.Drª. Isabel Jasinski  
Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas,  
Universidade Federal do Paraná.

1. Poniatowska, Elena, 1932-. Lilus Kikus - Tradução e interpretação.  
2. Literatura mexicana - Tradução e interpretação. 3. Linguística  
na Literatura - Literatura mexicana. I.Título.

CDD M860.9



**ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DOUTORADO PARA A OBTENÇÃO DO  
GRAU DE DOUTOR EM LETRAS**

No dia vinte e nove de junho de dois mil e dezoito às 14:00 horas, na sala 1013, 10 andar, Ed. D. Pedro I, Reitoria., foram instalados os trabalhos de arguição da doutoranda **LARISSA PAULA TIRLONI** para a Defesa Pública de sua tese intitulada **Lilus Kikus de Elena Poniatowska: estrangeiridades, multiplicidade linguístico-cultural e tradução**. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: ISABEL CRISTINA JASINSKI (UFPR), IZABELA MARIA DROZDOWSKA BROERING (UFSC), MARIA JOSELE BUCCO COELHO (UFPR), FRANCISCO JAVIER CALVO DEL OLMO (UFPR), MARCELO PAIVA DE SOUZA (UFPR), . Dando início à sessão, a presidência passou a palavra a discente, para que a mesma expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, a presidência passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. A aluna respondeu a cada um dos arguidores. A presidência retomou a palavra para suas considerações finais. A Banca Examinadora, então, reuniu-se e, após a discussão de suas avaliações, decidiu-se pela APROVAÇÃO da aluna. A doutoranda foi convidada a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que a presidência fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora. A aprovação no rito de defesa deverá ser homologada pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais do programa. A outorga do título de doutor está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, ISABEL CRISTINA JASINSKI, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

Curitiba, 29 de Junho de 2018.

ISABEL CRISTINA JASINSKI  
Presidente da Banca Examinadora

IZABELA MARIA DROZDOWSKA BROERING  
Avaliador Externo

FRANCISCO JAVIER CALVO DEL OLMO  
Avaliador Interno

MARIA JOSELE BUCCO COELHO  
Avaliador Externo

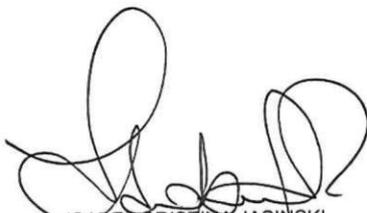
MARCELO PAIVA DE SOUZA  
Avaliador Interno



## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **LARISSA PAULA TIRLONI** intitulada: **Lilus Kikus de Elena Poniatowska: estrangeiridades, multiplicidade linguístico-cultural e tradução**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa. A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 29 de Junho de 2018.



ISABEL CRISTINA JASINSKI  
Presidente da Banca Examinadora



IZABELA MARIA DROZDOWSKA BROERING  
Avaliador Externo



MARIA JOSELE BUCCO COELHO  
Avaliador Externo



FRANCISCO JAVIER CALVO DEL OLMO  
Avaliador Interno



MARCELO PAIVA DE SOUZA  
Avaliador Interno

## AGRADECIMENTOS

Eis que é chegada a hora de agradecer...

É difícil traduzir em palavras todos os sentimentos que fazem parte desta etapa, da etapa final. Mas entendo que este é o momento da gratidão, e com certeza sou muito grata!

Não estive sozinha nessa caminhada e sem a participação de algumas pessoas em minha vida, estou certa de que o caminho teria sido muito mais penoso. Portanto, agradeço:

À querida escritora Elena Poniatowska, por me receber em sua casa, por me acolher em sua escrita, pelo convite para traduzir suas obras, pela sensibilidade, por me possibilitar conhecer ainda mais da língua e cultura mexicana.

Aos membros da banca que aceitaram o convite para ler o meu trabalho. Agradeço imensamente a cada um de vocês pelo olhar atencioso, sensível e humano, pelas infinitas contribuições, pelo diálogo, indicações de leitura, sugestões e correções.

À profa. Isabel, por me acolher como sua orientanda, pela compreensão, diálogo e contribuições.

Aos meus pais, pelo amor, carinho e preocupação dedicados.

Ao meu companheiro Fernando, pelo amor incondicional, pela cumplicidade, pela força e incentivo em todos os momentos, por ser o primeiro leitor de minha tradução e assim contribuir com um olhar sensível e atento a todos os detalhes.

Às/aos grandes amigas/os e companheiras/os de luta em terras iguaçuenses Valdilena, Angela, Mariana, Juliana, Nilson, Daniel, Fernando e Paulo, obrigada por estarem e por serem os melhores! Val, Angelita e Mari: sem palavras para agradecer tanta sensibilidade, apoio, diálogo e orientação tanto na vida quanto na leitura de minha tese! Vocês me inspiram! Gratidão!

À Gabriela pelo olhar atento ao revisar meu trabalho, pelo estímulo e dedicação.

Ao meu amigo e professor Juan Bello Dominguez, pelo intenso intercâmbio e por me possibilitar realizar as pesquisas na Universidad Nacional Autónoma de México.

À querida Azucena, que promoveu o meu encontro com a escritora Elena Poniatowska, pelo diálogo constante sobre mexicanismos, regionalismos e história do México. Ao Gaspar, sempre disposto a me ensinar um pouco mais sobre variedades lexicais e questões históricas. Também à minha grande amiga Tiale pelo estímulo e por me acolher em sua casa nos períodos de pesquisa.

Aos meus queridos alunos/as e orientandos/as da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, pelas palavras de carinho, estímulo, e por compreenderem minhas ausências.

À equipe da pós-graduação em Letras da UFPR. Igualmente à CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo apoio financeiro que me foi concedido no primeiro ano de Doutorado.

## RESUMO

A presente investigação parte do pressuposto de que o texto é resultado individual de uma experiência intercultural. Do mesmo modo, levando em consideração a percepção de Berman (2007) sobre o texto traduzido como o lugar onde se manifesta a cultura do outro, objetivamos, em nosso projeto de tradução de *Lilus Kikus* (1954), de Elena Poniatowska cultivar elementos que direta ou indiretamente enunciam questões que constituem a sociedade e cultura mexicana. Desse modo, a partir de um olhar atento à multiplicidade linguístico-cultural que acompanha a vida e obra da autora, trilhamos o seguinte caminho: 1. realizamos uma aproximação literária que contempla reflexões que norteiam a autora, sua escrita e a obra *Lilus Kikus*; 2. refletimos sobre o fazer tradutório enquanto experiência-reflexão elucidando os desafios na elaboração do projeto; 3. analisamos as escolhas que se delinearam no processo tradutório de *Lilus Kikus* a partir de elementos fonéticos, lexicais e morfossintáticos a fim de acolher a obra na língua de chegada e explorar suas possibilidades de (re)criar efeitos de sentido similares ou análogos. Portanto, com este trabalho pretendemos proporcionar ao leitor uma experiência análoga à leitura de Elena Poniatowska em espanhol mexicano, ao passo em que evidenciamos como a letra e o significado do texto fonte se plasmam em nossa tradução a fim de albergar esse estrangeiro.

Palavras-chave: Tradução literária. (As)simetrias linguísticas e interculturais. Híbridos. Estrangeiridades.

## ABSTRACT

The present research is based on the assumption that the text is an individual result of an intercultural experience. Likewise, taking into consideration the Berman's (2007) perception of the translated text the place where the culture of the other is manifested, we objectify, in our translation project of *Lilus Kikus* (1954) by Elena Poniatowska, to cultivate elements that state directly or indirectly issues that constitute Mexican society and culture. Thus, from a careful look at the linguistic-cultural multiplicity that accompanies the life and work of the author, we track the following path: 1. We carry out a literary approach that contemplates reflections that guide the author, her writing and the work *Lilus Kikus*; 2. we reflect about doing translation as experience-reflection elucidating the challenges in the elaboration of the project; 3. We analyze the choices that have been outlined in the translation process of *Lilus Kikus* from phonetic, lexical and morphosyntactic elements in order to accommodate the work in the target language and explore its possibilities of (re) creating similar or analogous meaning effects. Therefore, with this work we intend to give the reader an analogous experience to the reading of Elena Poniatowska in Mexican Spanish, while we show how the letter and the meaning of the source text are reflected in our translation in order to accommodate this foreigner.

Keywords: Literary translation. Linguistic and intercultural (a)symmetries. Hybridisms. Foreignness.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
1.1	CAMINHOS PARA UMA ANÁLISE .....	12
1.2	POR QUE ELENA PONIATOWSKA?.....	13
1.3	POR QUE <i>LILUS KIKUS</i> ? .....	16
1.4	ESTRUTURA DA TESE .....	18
<b>2</b>	<b>ESTRANGEIRIDADES E HETEROGENEIDADE CULTURAL: TERRITÓRIOS FLUTUANTES NA ENCRUZILHADA DE LÍNGUAS, TEXTOS E CONTEXTOS</b> .....	20
2.1	A CONDIÇÃO ESTRANGEIRA EM ELENA PONIATOWSKA: DO CONTEXTO À ESCRITURA .....	20
2.1.1	Elementos biográficos e históricos .....	20
2.1.2	Experiências de exílio: deslocamento e pertencimentos.....	32
2.1.3	Uma escritora em trânsito, uma escritura híbrida .....	35
2.2	<i>LILUS KIKUS</i> : RETRATOS DE UMA INFÂNCIA PLURAL.....	40
2.2.1	Os contos de <i>Lilus Kikus</i> .....	40
2.2.2	Lilus como “representação” de um sujeito híbrido.....	42
2.2.2.1	Nos níveis de um processo transcultural: algumas considerações.....	42
2.2.2.2	<i>Lilus Kikus</i> : deslocamentos, hibridismos .....	48
<b>3</b>	<b>REFLEXÕES PARA UM PROJETO DE TRADUÇÃO</b> .....	67
3.1	A ESCRITURA, O TEXTO E O LEITOR: DOS ENTRE-LUGARES DA CRIAÇÃO LITERÁRIA AOS LIMIARES DA TRADUÇÃO .....	67
3.1.1	Da escritura à tradução: nas bifurcações dos signos .....	67
3.1.2	O tradutor é acima de tudo um leitor .....	70
3.2	ENTRE A DOMESTICAÇÃO E A ESTRANGEIRIZAÇÃO: POR UMA VISADA ÉTICA.....	73
3.2.1	Antoine Berman e a analítica da tradução.....	75
3.2.1.1	Sobre tendências deformadoras, percalços e armadilhas .....	79
3.2.2	Experiência e reflexão: por uma ética do traduzir .....	83
3.3	TRADUÇÃO DE PROSA FICÇÃO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES.....	86
3.4	LÍNGUA, CULTURA E TRADUÇÃO.....	90
3.4.1	Transcriação literária.....	94
3.4.2	Construindo paratextos e mediando contextos/línguas-culturas plurais .....	99

3.5	TRADUÇÃO ENTRE LÍNGUAS PRÓXIMAS: EM UM ALBERGUE NEM TÃO LONGÍNQUO?! .....	102
3.5.1	Intercompreensão e Tradução: sobre um “lá” e um “cá” .....	102
3.5.2	Espanhol/castelhano e português: línguas neolatinas e latino-americanas .....	104
3.5.2.1	As muitas línguas do Brasil e o português .....	105
3.5.2.2	As muitas línguas do México e o espanhol .....	107
3.5.2.3	Contatos e deslocamentos: línguas plurais .....	110
4	<b>LILUS KIKUS, DE ELENA PONIATOWSKA (VERSÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E TRADUÇÃO EM LÍNGUA PORTUGUESA)</b> .....	113
5	<b>LILUS KIKUS EM TRADUÇÃO: POR UMA MULTIPLICIDADE LINGUÍSTICO-CULTURAL</b> .....	146
5.1	ELEMENTOS LEXICAIS E FONÉTICOS .....	147
5.1.1	Coloquialismos, provérbios e expressões idiomáticas .....	147
5.1.2	Mexicanismos, regionalismos e referências culturais .....	153
5.1.2.1	Paratextos e referências culturais .....	157
5.1.3	Nomes próprios, nomes <i>parlantes</i> .....	160
5.1.4	Fonética, semântica e literalidade .....	166
5.1.4.1	Marcas fonéticas da oralidade .....	168
5.2	ELEMENTOS MORFOSSINTÁTICOS .....	175
5.2.1	Formas nominais e pronominais .....	175
5.2.1.1	Sufixos flexionais: o uso dos diminutivos .....	175
5.2.1.2	Pronome sujeito x Pronome complemento .....	181
5.2.1.3	Formas de tratamento .....	186
5.2.1.4	“Que” após pronome interrogativo .....	187
5.2.1.5	Como x Que nem .....	188
5.2.2	Formas adverbiais .....	189
5.2.2.1	Dêiticos de lugar .....	189
5.2.2.2	Dupla negação .....	190
5.2.3	Formas verbais .....	191
5.2.3.1	Ter x Haver .....	191
5.2.3.2	Ir x Ir-se .....	192
5.2.3.3	Futuro do presente .....	195
6	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	197
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	201

<b>APÊNDICE A - ENTREVISTA CON ELENA PONIATOWSKA, CONCEDIDA A LARISSA PAULA TIRLONI – ESPAÑOL .....</b>	<b>211</b>
<b>APÊNDICE B – ENTREVISTA COM ELENA PONIATOWSKA, CONCEDIDA A LARISSA PAULA TIRLONI - PORTUGUÊS .....</b>	<b>215</b>

# 1 INTRODUÇÃO

## 1.1 CAMINHOS PARA UMA ANÁLISE

“A história mexicana escrita sobre a pele de mulheres”: assim Margaret Snook (2006, p. 259) qualifica a escrita da jornalista e romancista Elena Poniatowska, nascida em 1932, de mãe mexicana e pai descendente da aristocracia polonesa. Apontada como uma das mais representativas autoras latino-americanas da atualidade, a mexicana Poniatowska representa o fenômeno de ascensão e consolidação das vozes femininas na literatura do continente. Sua obra abre espaço para os segmentos excluídos e marginalizados da sociedade, aqueles que Octavio Paz batizou como os “*ninguneados*” da moderna sociedade ocidental. Esses “*ninguneados*” são elemento constitutivo da América Latina como espaço humano fundado sobre a desigualdade, herança do sistema colonial.

A presente investigação parte do pressuposto de que todo e qualquer texto, no original e em sua tradução, é o resultado individual de uma experiência intercultural, estruturada por hierarquias sociais e por articulações identitárias, principalmente em se tratando de uma autora que viveu uma experiência em diferentes perspectivas culturais. Desse modo, é importante analisar o contexto social, histórico, cultural e ideológico em que é produzida e traduzida uma determinada obra literária, já que, amiúde, o tradutor, ao comunicar aspectos da cultura fonte ao público leitor, necessita recorrer a variantes dialetais ou expressões idiomáticas que lhe permitam restituir certos significados do texto original.

Considerando a “tradução como prática dialógica e capacidade de dizer o outro e dizer a si próprio através do outro” (CAMPOS, 2015) e como expressão da individualidade criativa do tradutor (LEVY, 2011), buscamos lançar uma mirada a fim de evidenciar de que modo a letra e o significado do texto fonte se plasman no entorno linguístico-cultural brasileiro a fim de albergar a experiência-reflexão desse estrangeiro (BERMAN, 2007).

Em tal contexto, a presente tese está interessada em olhar para a multiplicidade linguístico-cultural que acompanha a vida e obra de Elena Poniatowska para assim, trilhar caminhos analíticos complementares: 1. uma aproximação literária à obra *Lilus Kikus* e a elementos que caracterizam autora e escrita como representação de um sujeito híbrido e que apontam para uma multiplicidade de vozes e de ecos de outras línguas e contextos; 2. um projeto de tradução que se plasma no par experiência-reflexão, recorrendo a elementos fonéticos, lexicais e morfossintáticos que acolham a obra na língua de chegada em uma escrita em que conteúdo e forma se complementam a fim de cultivar sua função poética.

Portanto, a partir de reflexões literárias e que norteiam a tradução, temos como objetivo proporcionar ao leitor lusófono uma experiência análoga à leitura de Elena Poniatowska em espanhol mexicano, cultivando traços linguísticos e literários fundamentais, ainda que, por vezes, aproximando de nosso universo particular, o da língua portuguesa.

Dessa forma, buscamos uma tradução que preze pela letra, respeitando sua “realidade carnal” em um esforço contínuo para não nos rendermos a escolhas servis e ingênuas; por isso, uma tradução pensada desde a condição de experiência (BERMAN, 2007). Por outro lado, haja vista que na prática adotamos posições intermediárias, devemos considerar de modo sensível as implicações práticas desse jogo de forças que conduz o leitor, ora a levar o texto fonte ao contexto da língua de chegada, ora a distanciá-lo, conduzindo o leitor a espaços e temporalidades em que o texto fonte se insere.

Portanto, nosso projeto de tradução nasce em um horizonte de profundo exercício de leitura, considerando que se trata de uma tradução profundamente marcada pela interpretação que fazemos não apenas de *Lilus Kikus*, mas de todo o conjunto da obra de Elena Poniatowska. Nessa perspectiva, nos parece de extrema relevância trazer para a nossa tradução traços de uma linguagem que acompanhe a caracterização dos personagens e que seja capaz de provocar no leitor as inquietações da protagonista Lilus.

Para tecer considerações sobre as relações entre literatura, exílio, alteridade, identidade e transculturação, baseamo-nos em autores como Edward Said (2003), Silviano Santiago (2000), Édouard Glissant (2011), Deleuze e Guattari (1996), Antonio Cornejo Polar (2000) e Ángel Rama (1982). No que tange às reflexões que embasam o projeto de tradução, tem-se teóricos como Antoine Berman (1995; 2003; 2007), Jiří Levý (2011), Haroldo de Campos (1981; 1992; 1994; 2005; 2006; 2011; 2015), Paulo Henriques Britto (2012). Também a noção de “paratexto”, cunhado por Gérard Genette (2009), contribuirá com o nosso horizonte tradutório, a fim de possibilitar ao leitor informações sobre aspectos que poderiam ser opacos no que se refere à cultura retratada no texto, correspondendo a uma estratégia de escritura na mediação entre os textos e contextos.

## 1.2 POR QUE ELENA PONIATOWSKA?

*A escolha de Poniatowska de atar sua sorte à da América Latina e de escrever em um espanhol de forte inflexão mexicana apontam para o deliberado de sua auto-formação, que foi se reforçando com outras decisões, pois suas raízes sociais eram aristocráticas e seus antecedentes*

Elena Poniatowska - uma das figuras intelectuais, literárias e culturais mais destacadas do México e da América Latina - é autora de mais de 40 livros e sua obra foi traduzida a vários idiomas. Em levantamento internacional realizado no ano de 2010 pela Universidade de Porto Rico, a bibliografia passiva da escritora resultou em 80 páginas de referências bibliográficas, que incluem artigos e capítulos de livros, livros, teses e dissertações. Outro dado bastante interessante é que a obra literária de Elena Poniatowska é leitura obrigatória de universidades de diversos países, como os Estados Unidos, já que muitos dos seus livros e ensaios são traduzidos ao inglês. Ainda, vários são os trabalhos que utilizam suas obras não apenas no âmbito das letras, mas também em pesquisas na área do Jornalismo, Ciências Sociais, História, entre outros. Nessa perspectiva, traduzi-la significa trazer para o Brasil um patrimônio universal. No Brasil, contudo, o único livro em catálogo de Poniatowska é o romance *La piel del cielo* (2001), traduzido por Rubia Prates Goldoni. Como consequência, raros são os estudos sobre a autora e é patente a necessidade de difusão de suas obras no panorama cultural brasileiro.

Com aproximadamente 62 anos de produção literária e jornalística, a também conhecida como princesa polaca, é portadora de uma consciência artística-política e de gênero, caracterizada por uma escrita que propõe diálogo constante com o leitor. No percuciente entender do crítico cultural Carlos Monsiváis ([19--]<sup>2</sup>, não p. apud PERALTA; PEÑA, 2003, p. 9, tradução nossa), Elena Poniatowska é a “artesã da narração cuja paixão-convicção por temas sociais, políticos e de gênero é o pulso de sua vocação escritural”<sup>3</sup>. Por sua formação e atuação como jornalista, a autora exercita-se como fina observadora dos acontecimentos, costumes, comunidades e indivíduos de seu país. Elena é uma mulher engajada no ofício de representar as mais significativas nuances da vida do povo mexicano, servindo-se de um vocabulário marcadamente mexicano, condição que lhe permite aproximar-se desse povo híbrido e, simultaneamente, hispânico e indígena. A escritora transita com facilidade entre as culturas autóctones e alógenas, popular e erudita, local e nacional.

A literatura de autoria feminina, no final do século XIX e no século XX, teve um período de significativas transformações, ganhando autonomia no âmbito social e cultural

<sup>1</sup> "La elección de Poniatowska de atar su suerte a la de América Latina y de escribir en un español de fuerte inflexión mexicana apuntan a lo deliberado de su auto-formación, que se fue reforzando con otras decisiones, pues sus raíces sociales eran aristocráticas y sus antecedentes políticos, conservadores."

<sup>2</sup> Peralta e Peña (2003) citam Carlos Monsiváis, porém não indicam a referência da citação.

<sup>3</sup> "Artesana de la narración cuya pasión-convicción por temas sociales, políticos y de género es el pulso de su vocación escritural".

latino-americano. Ainda hoje, ao lado de Nérida Piñon, Isabel Allende, Clarice Lispector, Gabriela Mistral, Cecília Meireles e Rachel de Queiroz, entre tantas outras, a romancista mexicana é uma das raras vozes femininas no âmbito da literatura latino-americana, tanto na criação quanto na crítica literária. Tais reflexões podem auxiliar a pesquisa no entendimento dos traços literários e estilísticos, na tentativa de realizar uma tradução que cultive as diversas vozes de Elena, de seus narradores e personagens.

Tanto no âmbito da literatura mexicana, como no das letras latino-americanas contemporâneas, Elena Poniatowska é referência pela construção de um projeto jornalístico e literário de diálogo entre cultura letrada e cultura popular, por meio da criação de uma linguagem especial (GELPÍ, 2003, p. 512).

Uma produção literária-cultural e jornalística que articula uma visão humanista da escritora mexicana diante de seu México sofrido. Obra que em sua documentação do México contemporâneo sedimenta uma narrativa de consciência, comprometida com uma democratização política, social, cultural e de gênero.<sup>4</sup> (PERALTA; PEÑA, 2003, p. 9-10, tradução nossa).

Poniatowska propõe uma visão abarcadora de seu país, e denuncia os estereótipos excludentes de uma sociedade eminentemente patriarcal, assim como as desigualdades sociais e a marginalização sociopolítica da mulher, marcas características da América Latina. Esses aspectos da obra e do engajamento político de Elena Poniatowska justificam a necessidade de pesquisas aprofundadas sobre sua estética e tradução para a divulgação da sua produção literária, num momento em que os estudos de gênero se consolidam como campo de interesse para os leitores e pesquisadores.

Na década de 1980, momento Pós-*Boom*, a necessidade de permitir que vozes e discursos subalternos fossem ouvidos coloca em voga os considerados “*escritores del fin del siglo*” e conduz Elena a uma posição de destaque com seus romances testemunho *La noche de Tlatelolco* (1971), *Hasta no verte Jesús mío* (1969) e *Fuerte es el silencio* (1980). Obras como *La noche de Tlatelolco* são consideradas *periodismo de denuncia*, gênero jornalístico-literário muito em destaque no Pós-*Boom*. É importante ressaltar que muitos dos principais autores latino-americanos também tiveram suas experiências jornalísticas, como: Jorge Luís Borges, Mario Vargas Llosa, Octavio Paz, Alejo Carpentier, Tomás Eloy Martínez; cuja influência se espelhou de certa forma nas obras ficcionais.

Devido ao ofício e desejo de explorar seu país de adoção, Poniatowska testemunha

---

<sup>4</sup> "Una producción literario-cultural y periodística que articula una visión humanista de la escritora mexicana ante su México doliente. Obra que en su documentación del México contemporáneo sedimenta una narrativa a conciencia, comprometida con una democratización política, social, cultural y de género."

muitos dos transtornos que marcaram o século XX no México: histórias de vida que se confundem com a história do México, trazendo a lume as múltiplas vozes de quem de fato vivenciou a história não oficial de um Outro que se engaja num contexto político, cultural, religioso e linguístico. Um Outro que ao mesmo tempo é Elena e que são testemunhos de pessoas que passaram por sua vida: “seus Méxicos são o espaço fundamental de uma escritura que acolhe eventos ‘itinerantes’ de gênero a gênero.”<sup>5</sup> (PERALTA; PEÑA, 2003, p. 12-13, tradução nossa). Em um pronunciamento no Wellesley College, em 1980, Poniatowska<sup>6</sup> declara: “Na América Latina, escrevemos para reivindicar um espaço para descobrirmos a nós mesmos na presença dos outros membros da comunidade – para que possam nos ver e nos amar – para que não consigam nos esquecer tão facilmente. Escrevemos para não desaparecer.” (tradução nossa)<sup>7</sup>.

Com arrimo na fala da escritora, é possível inferir que o seu fazer literário, dá existência à América Latina e proporcionou a ela despontar como escritora. Desse modo, a identificação de Poniatowska com a América Latina e sua linguagem foram decisões deliberadas, pois a terra de sua infância foi a França, e a língua, o francês acompanhado do inglês (CHEVIGNY, 2003, p. 218).

Considerando que o Brasil possui uma grande população polonesa, sobretudo no sul do país, também é importante valorizar a ascendência da escritora nesse processo de difusão de obras por meio da tradução. Além disso, sabe-se que as traduções cumprem o importante papel de aproximar territórios, rompendo barreiras e possibilitando aos leitores acesso a obras e, conseqüentemente, culturas desconhecidas. Sob essa ótica, no campo dos Estudos Literários sobre literatura e mobilidade, traduzir a obra de Elena Poniatowska possibilita uma ampliação do diálogo cultural e literário entre Brasil e México.

### 1.3 POR QUE *LILUS KIKUS*?

A estreia de Elena Poniatowska no meio literário se deu na segunda metade do século XX, momento de disseminação de narrativas de infância, relacionadas com uma necessidade de busca de identidade, cada vez mais problemática no caso do sujeito moderno e

<sup>5</sup> “*sus Méxicos son el espacio fundamental de una escritura que acoge eventos ‘itinerantes’ de género a género.*”

<sup>6</sup> PONIATOWSKA, Elena. Women's Literature in Latin America: Mexico. **Conferência na Wellesley College**, Breaking the Sequence: Women, Literature and the Future. 30 abr. - 2 de mai. de 1981.

<sup>7</sup> “*En América Latina, escribimos para reclamar un espacio en el cual descubriremos a nosotros mismos en la presencia de los otros miembros de la comunidad – para que puedan vernos y amarnos – para que no puedan borrarlos tan fácilmente. Escribimos para no desaparecer.*”

pós-moderno (PFEIFFER, 2002, p. 133). Aos 21 anos, Poniatowska publica *Lilus Kikus* (1954), contos que testemunham uma infância que se reflete na personalidade da protagonista Lilus, uma menina tomada pela curiosidade, que não segue regras sociais e cria seu próprio espaço: “Aquele livrinho que narra os acontecimentos inquietudes de uma menina extremamente curiosa, quem, no final da obra – e seguindo os passos de sua autora – é enviada a um convento de freiras nos Estados Unidos.”<sup>8</sup> (SCHUESSLER, 2003, p. 129, tradução nossa).

A simbologia presente no título se estende a todas as páginas da obra, um pensar e um agir por vezes infantil, por vezes adulto. De um lado a pureza virginal de uma menina descendente da nobreza francesa e do outro uma curiosa e esperta jovem em busca de novas descobertas. Essas faces da personagem percorrem a escrita e a história, uma conjunção de diálogos que destacam a objetividade de algumas vozes com a presença do popular e de uma multiplicidade linguística ímpar (BÁEZ, 2013, p. 93). Nesse sentido, nosso público-leitor é bastante amplo, dado que abarca tanto o universo infanto-juvenil, quanto o adulto, pensando em um público geral que tenha interesse pela literatura latino-americana.

A escolha da autora de escrever em língua espanhola a sua primeira obra é um ato de amor, de reconhecimento e identificação com o México e, ao mesmo tempo, de desafio e rebeldia, visto que Poniatowska não teve uma educação formal na língua, conhecia apenas o falar de suas “*nanas*” (babás) e das pessoas nas ruas, o que auxilia a compreender o coloquialismo de seus escritos e o constante diálogo com o público.

O profundo e motivado desejo de traduzir Elena Poniatowska e, especialmente, *Lilus Kikus*, também advém de razões particulares. A possibilidade de morar no México e viver sua cultura, sua linguagem, seus costumes e uma intensa vida literária, aumentou o interesse por adentrar os labirintos da língua e da literatura mexicana, passando por autores como Octavio Paz, Laura Esquivel, Carlos Fuentes, Rosario Castellanos entre outros. Conhecer a literatura de Elena, ou melhor, senti-la, foi uma experiência inigualável; e a incessante busca por seus escritos, conferências, entrevistas, conduziram a autora deste trabalho até a sala de estar de sua escritora preferida. O encontro com Poniatowska veio com *Lilus Kikus*, sua primeira obra, juntamente com um doce e despropositado convite para traduzir suas obras, a começar pelos contos da astuta menina Lilus.

Por outro lado, como docente de português e de espanhol como línguas estrangeiras e com pesquisas na área de linguística aplicada, experiencio que a tradução no ensino de línguas

---

<sup>8</sup> “*Aquel librito que narra las ocurrencias e inquietudes de una muchacha sumamente curiosa, quien, al final de la obra – y siguiendo los pasos de su autora – es enviada a un convento de monjas en Estados Unidos.*”.

pode ser uma poderosa ferramenta para a análise contrastiva de elementos linguísticos e interculturais, principalmente em se tratando de línguas próximas. Nesse sentido, a tradução possibilita conscientização das semelhanças e diferenças e contribui para a percepção de estratégias de ensino-aprendizagem e formulação de materiais didáticos que inserem o estudante em um contexto efetivo de busca por soluções que correspondam àquelas do texto fonte.

Ressaltamos ainda que traduzir *Lilus Kikus* também é deslocar de certa forma o ângulo de recepção, de circulação das obras no mundo letrado brasileiro, haja vista que este lugar está mais confinado na pesquisa sobre as literaturas de testemunho, de denúncia. Dessa forma, temos a possibilidade de reinventar Poniatowska para um leitor de língua portuguesa, tanto brasileiro quanto de outro país lusófono.

Tal estudo pretende desdobrar-se em tradução de outros livros da escritora mexicana, como forma de contribuição para o conhecimento e a difusão, no Brasil, de vozes autorais femininas que participam da construção da história e da memória da América Latina.

#### 1.4 ESTRUTURA DA TESE

Este trabalho estrutura-se em seis capítulos. Primeiramente, temos esta seção em que apresentamos as considerações iniciais; no segundo capítulo abordaremos a condição estrangeira em Elena Poniatowska, tecendo considerações sobre as experiências de exílio, deslocamentos, que permitem uma reflexão sobre a vida e a escrita da autora, bem como sobre o reflexo dessa experiência na dinâmica da relação com o Outro. Ainda nesta parte apresentamos *Lilus Kikus* a fim de elucidar a heterogeneidade linguístico-cultural presente na obra, um olhar que contribui com as escolhas que se plasmam no processo tradutório. No terceiro capítulo, contemplamos as principais reflexões que nortearam nosso projeto de tradução, como: o tradutor como leitor, Antoine Berman e a analítica da tradução, o trânsito pelas tendências deformadoras, a ética na tradução, a tradução de prosa ficção e marcas de oralidade, a transcrição literária e a função poética do traduzir, os paratextos, especificidades no âmbito da tradução de línguas próximas e caracterização do português brasileiro e do espanhol mexicano. Posteriormente, apresentamos a obra “*Lilus Kikus*” em língua espanhola com a tradução em língua portuguesa. Finalmente, o quinto capítulo reserva-se à análise do processo tradutório de *Lilus Kikus* para o português brasileiro, a fim de apresentar as (as)simetrias e recursos poéticos, linguísticos e culturais mobilizados na tradução. E na última parte delineamos o caminho percorrido e tecemos algumas considerações finais.

Aproveitamos este espaço para destacar que a fim de valorizarmos o lugar e a importância do tradutor, optamos por traduzir as citações que aparecem no texto deixando como nota de rodapé os fragmentos originais.

## 2 ESTRANGEIRIDADES E HETEROGENEIDADE CULTURAL: TERRITÓRIOS FLUTUANTES NA ENCRUZILHADA DE LÍNGUAS, TEXTOS E CONTEXTOS

### 2.1 A CONDIÇÃO ESTRANGEIRA EM ELENA PONIATOWSKA: DO CONTEXTO À ESCRITURA

*Como é que eu ia transitar da palavra Paris para a palavra Parangaricutirimícuaro? Foi bom poder pronunciar Xochiquetzal, Nezahualcóyotl ou Cuauhtémoc?*<sup>9</sup>.

ELENA PONIATOWSKA

#### 2.1.1 Elementos biográficos e históricos

A compreensão de um texto é, acima de tudo, a compreensão do produto da experiência do sujeito, aliada a compreensão do fenômeno de linguagem, que se define pela situação em que se encontra na história da língua e, da cultura a qual se submete interpretar (BERMAN, 2003, p. 256). Em tal contexto, a trajetória pessoal e profissional de Elena Poniatowska confunde-se profundamente com seus escritos, corroborando para uma reflexão sobre a experiência de vida da escritora e sobre como essa experiência se plasma em sua escritura. Por esse viés, cabe mencionar alguns dados biográficos dessa autora que, por meio de um olhar sensível às línguas-culturas, buscou no jornalismo e nas letras conhecer e acolher o seu país de adoção.

Como herdeira do título de princesa da Polônia, nasce em Paris, em 19 de maio de 1932, Hélène Elizabeth Louise Amelie Paula Dolores Poniatowska Amor, filha do príncipe Jean Joseph Evremond Poniatowsky Sperry Crocker e de Paula Amor de Ferreira Yturbe. Sua mãe, mexicana afrancesada, nasceu em Paris, em uma família porfiriana exilada após a Revolução Mexicana. Seu pai era um aristocrata franco-polonês descendente do general Poniatowski e sobrinho do último rei da Polônia (SCHUESSLER, 2003, p. 32). Desse modo, o seio familiar de Elena Poniatowska já demonstra uma multivivência de experiências em distintas perspectivas:

O avô mexicano vai morar na França; o pai é educado na Inglaterra; uma das avós, além de São Petersburgo, viveu na Alemanha e na França, e esteve no México; a mãe mora na França; lá nasce Paula Amor, quem, com sua família, alterna sua vida entre a França e o México; aquela passou também um tempo na Inglaterra. Isto da parte dos Amor e Yturbe, quem, disse a autora, ‘viviam existências ociosas em casas

<sup>9</sup> “¿Cómo iba yo a transitar de la palabra París a la palabra Parangaricutirimícuaro? Me gustó poder pronunciar Xochiquetzal, Nezahualcóyotl o Cuauhtémoc.”.

alugadas, se reuniam em estações termais da Europa, faziam gala de [um] espírito de independência e originalidade'. Do lado dos Poniatowski - com antepassados envolvidos nas complexidades da nobreza e da política europeia-, são poloneses que moram na Bélgica, nos Estados Unidos - o avô se casa com uma estadunidense, na França. Parecia que ninguém estava 'aqui', no lugar onde nasceu. (HERRERA, 2003, p. 54-55, tradução nossa).<sup>10</sup>

A fim de conhecermos de maneira mais aprofundada o contexto sócio-histórico da época, é importante regressar a um período da história mexicana chamado de Porfiriato (1876-1911). Logo, de modo a compreender como se deram esses 30 anos de comando do general Porfirio Díaz, é relevante apresentar a situação na qual encontrava-se o país, haja vista que isto repercute diretamente na trajetória e deslocamentos de Poniatowska e sua família.

Em suas contundentes observações, os historiadores Friedrich Katz e Claudio Lomnitz, em *El Porfiriato y la Revolución en la historia de México* (2016), relatam que, desde sua independência, o México era considerado um “Estado anárquico”, visto que nenhum governo havia conseguido concluir seu mandato, por motivos bastante diversificados. Ao tornar-se independente, o México não era um Estado bem integrado, o que fez com que os espanhóis não se interessassem em construir rodovias que pudessem conectar todo o país. Outro fator que impedia tal integração eram os próprios obstáculos naturais, pois o altiplano central estava separado das demais regiões por montanhas e desertos. Além disso, à Igreja Católica foi delegado o poder e as rédeas da educação, o que ocasionou intensas guerras civis entre conservadores e liberais, já que estes percebiam tal monopólio como um impedimento para a modernização. Por outro lado, os profundos conflitos sociais e as condições de semi-escravidão nas fazendas provocaram constantes rebeliões de camponeses e indígenas, que estavam perdendo suas terras. Em consequência, o México torna-se palco de ataques estrangeiros, passando pela tentativa de reconquista, por parte da Espanha, pela guerra com os Estados Unidos, que resultou na perda da metade do seu território, e pela invasão francesa. Como resultado houve um escasso crescimento econômico e uma maior insegurança, o que impediu seu desenvolvimento (KATZ; LOMNITZ, 2016, p. 10-12).

Em tal contexto, Don Porfirio assume o poder em 1876, tendo como base de desenvolvimento econômico a construção de ferrovias que ligariam o México aos Estados

<sup>10</sup> “*El abuelo mexicano se va a vivir a Francia; el papá se educa en Inglaterra; una de las abuelas, además en San Petersburgo, ha vivido en Alemania y en Francia, ha estado en México; la mamá vive en Francia; allí nace Paula Amor, quien, con su familia, alterna su vida entre Francia y México; aquélla ha pasado también un tiempo en Inglaterra. Esto por el lado de los Amor y los Yturbe, quienes, dice la autora, ‘vivían existencias ociosas en villas alquiladas, acudían a las estaciones termales de Europa, hacían gala de [un] espíritu de independencia y originalidad’. Por el lado de los Poniatowski – envueltos sus antepasados en las complejidades de la nobleza y la política europea-, son polacos que viven en Bélgica, en los Estados Unidos – el abuelo se casa con una estadounidense, en Francia. Pareciera que nadie está ‘aqui’, en el lugar donde ha nacido.*” (HERRERA, 2003, p. 54-55).

Unidos (à costa) e, a partir disso, à Europa; o que ocasionou um progressivo aumento nas exportações e um conseqüente interesse do capital estrangeiro. O general Díaz, ao passo que desejava o investimento dos EUA, também temia por esta aproximação. Então, a fim de reduzir tal influência, o México compra a maior parte das ações das ferrovias nacionais, para que estas passassem a ser de propriedade mexicana (KATZ; LOMNITZ, 2016, p. 14-17). De acordo com os historiadores, o primeiro Porfiriato começa como uma “*dictablanda*”, pois nesse momento, Porfirio Díaz ainda tinha o apoio do Congresso e mantinha-se a liberdade de imprensa. Já em 1884, quando reeleito, se inicia uma ditadura “*más dura*”, devido às eleições menos honradas e ao autoritarismo do poder centralizado (KATZ; LOMNITZ, 2016, p. 18-19). No que se refere às atitudes para com os seus eleitores, por um lado Díaz assumiu uma postura de (re)conciliador com as classes altas e com a Igreja, no intuito de manter seus privilégios, e por outro, revela uma postura violenta com as classes populares.

Ainda que contraditória, trata-se de uma época de veloz crescimento econômico, o que ocasionou o surgimento de novas classes sociais, como a de operários nas cidades e a de fazendeiros no campo. Na chamada classe média, aparecem novos comerciantes, muitos deles sendo espanhóis, franceses, alemães; e também trabalhadores ocupando cargos públicos, os mais beneficiados pelo Porfiriato. Por outro lado, muitas regiões perderam sua autonomia, pois o governo impediu a realização de eleições, impondo novos governantes administrativos. Juntamente a essa privação de autonomia, muitos mexicanos ainda perderam suas terras, afinal “o governo de Díaz era um governo que pensava em termos de darwinismo social: os fortes têm que sobreviver, os fracos têm que ir embora.”<sup>11</sup> (KATZ; LOMNITZ, 2016, p. 24-26, tradução nossa).

Entre 1907 e 1910, devido à percepção das falhas do regime, às perdas de terras, às desigualdades na cobrança de impostos e às conseqüências da crise econômica nos EUA (que afetou consideravelmente o México e fez com que milhares de pessoas perdessem seus empregos), a insatisfação do povo só crescia, sinalizando que uma revolução se aproximava. Em tal contexto, uma mobilização popular se inicia e é impulsionada após o encarceramento do latifundiário Francisco Madero, que buscava concorrer à presidência e que vinha sendo aclamado pelo povo por onde passava. Madero, então, foge para os EUA e promete ao povo devolver as terras que haviam sido confiscadas clamando por uma Revolução, que acaba por eclodir no dia 20 de dezembro de 1910. Tal conflito armado inicia no norte do país e se expande para outras regiões até que, finalmente, em maio de 1911, Porfirio Díaz renuncia e se

---

<sup>11</sup> “*el gobierno de Díaz era un gobierno que pensaba en términos de darwinismo social: los fuertes tienen que sobrevivir, los débiles tienen que irse.*”

exila na França (KATZ; LOMNITZ, 2016, p. 40-53). Ao prometer a devolução de terras confiscadas, Madero não havia pensado em uma reforma agrária e, então, Emiliano Zapata publica o *Plan de Ayala*. O plano solicitava a devolução das terras usurpadas, além da partilha da terça parte das fazendas e o confisco das terras dos fazendeiros que resistissem ao plano. Nesse momento se inicia uma guerra nas regiões de Morelos, Estado do México e Puebla (KATZ; LOMNITZ, 2016, p. 74-75).

E é nesse entramado de contradições que viveram os avós maternos de Poniatowska: em meio ao aumento vertiginoso das desigualdades sociais, que acompanhava o crescimento do país, com um exponencial desenvolvimento da indústria e da agricultura de exportação (KATZ; LOMNITZ, 2016, p. 31). Paula Dolores Amor Iturbe, mãe de Elena Poniatowska, era filha de latifundiários mexicanos, proprietários de fazendas que se estendiam por quase todo o estado de Morelos, fortuna que veio a se esgotar durante a Revolução.

Minha família era como alma flutuante, vivia entre neblina, como em um romance tolstoiano, contou em 1975 para María Elena Rico, da revista *Él*. Eram famílias sem raízes, gente que sentia que não pertencia porque os Poniatowski saíram de Varsóvia quando houve a repartição da Polônia para se refugiarem na França, e os Iturbe e os Amor fugiram a Biarritz durante a Revolução. Disse que estes últimos percorriam a Europa em trens.<sup>12</sup> (CHEREN, 2012, não p., tradução nossa).

Em tal contexto, no intuito de compensar existências ociosas, resultantes das perdas que acometem um exilado, os familiares de Elena buscaram lugares e situações que atenuem sua condição migrante e que, ao mesmo tempo, forneçam entendimento e um novo sentido às suas trajetórias. Esse constante movimento advindo de uma necessidade de abandonar seu território e de, paralelamente, reunir fragmentos despedaçados de uma história que teve que ser interrompida, dá lugar a um estado permanente de descontinuidade, já que, ao atravessar fronteiras, “rompe barreiras do pensamento e da experiência”, o que torna sua trajetória descentrada (SAID, 2003, p. 57).

No que tange à infância e aos estudos, Elena é educada em moldes franceses, vivendo na França até os 10 anos de idade. Com o advento da Segunda Guerra Mundial, desloca-se com sua mãe e irmã, primeiramente para o sul do país e, por fim, para o México. Enquanto isso, seu pai, alistado no exército, combatia na guerra. Assim, Poniatowska é afastada de sua estabilidade territorial e segue em direção ao desconhecido. Neste momento,

---

<sup>12</sup> “*Mi familia era como alma flotante, vivia entre neblina, como en una novela tolstoiana, le conté en 1975 a María Elena Rico, de la revista Él. Eran familias sin raíces, gente que se sentía que no pertenecía porque los Poniatowski salieron de Varsovia cuando la repartición de Polonia para refugiarse en Francia, y los Iturbe y los Amor huyeron a Biarritz durante la Revolución. Dice que éstos últimos recorrían Europa en trenes.*”

chega ao final o percurso de exílios geográficos de Elena e sua mãe. Em tal contexto, se Paula Amor teve na infância os ecos da Revolução Mexicana e os efeitos da Primeira Guerra Mundial com uma família que tinha emigrado, o mesmo acontecia agora com suas filhas Elena e Kitzia, na Segunda Guerra Mundial.

A este exílio soma-se outro: o da casa familiar. Dentro do recinto, a língua francesa, para amigos ou descendentes ilustres da aristocracia; do lado de fora, e com os serviçais, o espanhol mexicano. Diferentes estratos sociais que impulsionaram Elena a estabelecer vínculos extremamente fortes com suas babás e a buscar no jornalismo e na literatura caminhos para se aproximar do “ser” mexicano, conhecer sua história e pertencer ao país que lhe deu acolhimento.

Em terras astecas, mais precisamente na Cidade do México, a menina Elena aprende a falar e a escrever em inglês, na escola particular Windsor School, mantendo o francês com aulas particulares. Além disso, também frequenta aulas de piano e de dança. A língua espanhola lhe é apresentada nas ruas com *los gritos de los pregoneros*, - como comenta a própria escritora na cerimônia de recebimento do Prêmio Cervantes de Literatura em 2013 -, e, posteriormente, por meio de sua babá, *la joven nana de provincias* Magdalena Castillo, que lhe ensina a pronunciar o castelhano, tornando-se, assim, figura fundamental em seu desenvolvimento.

A infância de Elena Poniatowska coincide com o período pós-revolucionário, momento em que a Revolução começa a ser “traída” e em que o termo “*malinchismo*” começa a ser empregado. Assim sendo, é relevante resgatar os significados que circundam o termo “*malinchismo*”: a figura de Malintzin/Malinche é de extrema importância para a História do México, pois trata-se de uma indígena que conhecia a língua espanhola e as línguas originárias, maya e náhuatl, o que fez com que a indígena se tornasse a intérprete do conquistador espanhol Hernán Cortés, assumindo o papel de mediadora, conselheira e amante. Dessa forma, a partir de Malinche<sup>13</sup>, surgiu uma série de expressões e palavras que integram o vocabulário mexicano; uma delas é a figura de “La Chingada”, que representa a “*madre violada*”, em contraposição a Virgem de Guadalupe. Em *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz (1971, p. 220-224, tradução nossa) aponta que “Sua mancha é constitucional e reside, de acordo com o dito anteriormente, em seu sexo. Essa passividade aberta ao exterior a conduz a

---

<sup>13</sup> Malinche, filha de um espanhol com uma mexicana, vive sua infância em uma província, com constante contato com o mundo indígena, com uma cultura diferente que continha sua própria estética: de um lado o mundo indígena e do outro o europeu. “De sua íntima relação nasce uma consciência culposa, de estranheza, a sensação de estar do outro lado, do lado dos invasores, os espanhóis, e converter-se assim no reverso do personagem mítico.” (GLANTZ, 2003, p. 83).

perder sua identidade: é a Chingada. Perde seu nome, já não é ninguém, se confunde com o nada, é o Nada"<sup>14</sup>. Sendo este símbolo que materializa a condição feminina e de acordo com o poeta mexicano, se a Chingada é uma representação dessa mãe violada, é possível associá-la à Conquista, que também foi uma violação, tanto no sentido histórico, como em relação às próprias indígenas.

Na década de 1940, após a Revolução e durante a presidência do licenciado Miguel Alemán Valdés, o termo “*malinchismo*” torna-se popular no jornalismo de esquerda, sendo aplicado à burguesia desnacionalizada que surgiu nesse período. Para a esquerda, o referido termo era o signo do antipatriotismo. Por outro lado, da mesma forma que os camponeses, as mulheres eram vistas na época como seres excêntricos, anônimos e à margem da História universal, desde a época da Conquista. Posteriormente, nos anos 1950, momento em que afloram romances e contos escritos por mulheres, a literatura mexicana de autoria feminina resgata o termo e elabora um novo: “*las hijas de Malinche*” (GLANTZ, 2003, p. 72-77). Assim, ao se automearem filhas de Malinche, questionam as formas pelas quais as mulheres eram representadas pelos discursos hegemônicos destacando a importância dessa personagem mítica para a história do país.

No entanto, é possível perceber que o sentimento de traição é inseparável do malinchismo. “Esse característico sentimento de traição [...] surge na infância, época em que as escritoras analisadas<sup>15</sup> foram educadas por suas babás indígenas, transmissoras de uma tradição que se choca com a das mães biológicas.”<sup>16</sup> (GLANTZ, 2003, p. 77, tradução nossa). Portanto, entre as meninas e suas babás passa a existir cumplicidade, com elas aprendem a falar e conhecem elementos da tradição indígena; uma cultura que contém sua própria estética, na qual o colorido determina as categorias e uma certa sensualidade (GLANTZ, 2003, p. 84).

No que se refere à visão histórico-literária de Malinche e do mito que a acompanha desde a época da Conquista, ainda que nos anos 50 e 60 sua figura fosse vista com menosprezo e vergonha, nos anos 70 e 80 há uma ressignificação da concepção e representação da indígena como uma mulher digna de admiração e respeito. Em obras teatrais como *El eterno femenino* (1975), de Rosario Castellanos, e *Águila o sol* (1985), de Sabina

<sup>14</sup> “*su mancha es constitucional y reside, según se ha dicho más arriba, en su sexo. Esta pasividad abierta al exterior la lleva a perder su identidad: es la Chingada. Pierde su nombre, no es nadie ya, se confunde con la nada, es la Nada.*”

<sup>15</sup> Elena Garro, Julieta Campos, Inés Arredondo, Elena Poniatowska, entre outras.

<sup>16</sup> “*El característico sentimiento de traición [...] surge en la infancia, época durante la cual las escritoras analizadas fueron educadas por sus nanas indígenas, transmisoras de una tradición que choca con la de las madres biológicas.*”

Berman, Malinche dá lugar à Doña Marina e do mito passa-se a uma desmitificação. Para tanto, as escritoras mexicanas realizam uma inversão de papéis, em que o conquistador Hernán Cortés torna-se submisso e dependente intelectualmente de sua intérprete e conselheira (PÉREZ-LAGUNES, 2001, p. 62).

Em tal contexto, a literatura apresenta-se como espaço de resistência a uma sociedade essencialmente masculina. É importante ressaltar que as obras de autoria feminina que surgem na década de 50 nascem em uma época de profusão de estudos sobre o mexicano, em que tanto a mulher quanto os camponeses e indígenas eram seres à margem da sociedade. Do mesmo modo que Malinche, coube à Poniatowska a função de transformar-se na principal língua de seu povo, como uma espécie de embaixadora, de aliada, de uma companheira completamente entregue ao ofício de trazer para o texto literário esses sujeitos descentrados e de evidenciar as contradições concernentes a um sistema capitalista. Assim, a autora também é símbolo de resistência ao converter em escritura encontros com aqueles acometidos pela opressão e miséria.

Por conseguinte, Elena retrata as sensações e percepções de personagens que se encontram, amiúde, diante de vozes que apontam para uma possível independência e autonomia, mas que por vezes se associam a um discurso que se mostra subalterno. Em *Pode o Subalterno Falar?*, Gayatri Spivak (1998) questiona a possibilidade do subalterno falar e de o intelectual falar em seu lugar, considerando que trata-se de movimentos e de sujeitos heterogêneos, cuja identidade é marcada pela diferença. Nessa perspectiva, a contraditória busca por uma essência e pela caracterização de uma coletividade como um todo coeso, demonstra e reforça como o subalterno não pode falar e muito menos ser ouvido. (SPIVAK, 1998, p. 16-18).

Por intermédio de suas obras, Elena demonstra a total incompreensão que acompanha a sociedade a partir de olhares individuais e coletivos que buscam representar o oprimido sem considerar sua multiplicidade e complexidade. Em tal contexto, essa transitoriedade de existências impossibilita o acesso à consciência de indivíduos subalternos a fim de dar-lhes voz. Logo, o leitor vê-se diante de forças sociais em conflito que provocam constantes tentativas de territorializar o sujeito a partir de sua cosmovisão. “Ao incorporar uma ‘pluralidade de consciências’ ao texto, a narrativa feminina de Poniatowska atinge uma nova forma de enunciação. Essa linguagem é produto de uma interação entre múltiplos níveis

de intercâmbio, público, pessoal e pluricultural.”<sup>17</sup> (MEDEIROS-LICHEM, 2006, p. 194, tradução nossa).

Com pleno entendimento das múltiplas forças de poder que se movem no desenvolvimento de uma narrativa, a produção literária de Elena Poniatowska, - com frequência protagonizada por mulheres, tanto na fase infantil quanto adulta -, caracteriza-se por personagens com um olhar e espírito sensível e que estão em busca de pertencimento em meio a uma sociedade machista e patriarcal. Em obras como *Hasta no verte, Jesús mío* (1969) temos o testemunho de Jesusa Palancares, uma mulher humilde que enfrenta muitas perdas e se une às tropas da revolução mexicana e percorre os ambientes mais hostis em busca de trabalho e sobrevivência, ilustrando a sociedade mexicana da época. Em *Nada, nadie: las voces del temblor* (1988), os relatos dos terremotos de 1985 através de depoimentos de sobreviventes. Em *La noche de Tlatelolco* (1979), Elena registra a morte de 325 integrantes mexicanos do movimento estudantil de 1968. Já *La Flor de Lis* (1988), considerada pela própria autora como uma narrativa autobiográfica, tem-se a voz da menina Mariana, que ao perceber a significativa diferença entre ela e os demais mexicanos, luta para afirmar seu espaço em uma sociedade fechada e que vê o estrangeiro com desconfiança. (SCHUESSLER, 2003). Assim, Elena transforma em ficção os primeiros anos de sua vida em território mexicano.

A infância de Elena Poniatowska foi similar a de autoras como Rosario Castellanos e Elena Garro, considerando que ocorre em âmbitos divididos; em uma família de aristocratas e de origem multinacional: francesa, estadunidense, polonesa e mexicana, como já referenciado anteriormente. Em suas casas, o espanhol é uma língua estrangeira e com suas babás aprendem rudimentos da língua maya. Por essa perspectiva, um sentimento de incompletude alimentado por um exílio, devido à classe social a qual pertencia, inclina Poniatowska a abraçar a causa dos desvalidos, dos que, como suas criadas, falam um idioma indígena e pertencem a um estrato social que conforma o que Elena chama de “*la espesura del reproche*” (GLANTZ, 2003, p. 86). Em entrevista concedida à autora deste trabalho, Poniatowska comenta:

[...] eu sentia que era uma privilegiada em um país no qual muitos não tinham sequer um privilégio. Mas não acho que eu tinha que me justificar; mas sim dar um sentido à minha própria vida através do trabalho que faço todos os dias, e sigo fazendo, que se relacionasse à vida dos demais, que além disso não tinham os privilégios que eu

---

<sup>17</sup>“Al incorporar esta ‘pluralidad de conciencias’ al texto, la narrativa femenina de Poniatowska logra una nueva forma de enunciación. Este lenguaje es producto de una interacción entre múltiples niveles de intercambio, público, personal y pluricultural.”

tenho: de ter flores em casa, jardins, uma árvore que dá limões, limoeiros, enfim, todos os privilégios que tenho<sup>18</sup>. (PONIATOWSKA, 2015, informação verbal, tradução nossa)<sup>19</sup>.

Em 1949, Elena é conduzida ao Convento del Sagrado Corazón de Eden Hall, em Torresdale, próximo à Filadélfia, nos Estados Unidos; e novamente é privada do contato com a língua espanhola e, em decorrência disso, privada também do contato com os próprios mexicanos e do conhecimento que poderia obter nas vivências cotidianas neste país. Aos 20 anos retorna ao México, estuda taquimecanografia, atua como secretária bilíngue e, em 1953, começa a trabalhar no jornal *Excélsior* publicando entrevistas, notas e crônicas sociais.

O México da década de 1950 começava a enfrentar um período de transição no âmbito social, político e econômico, o que marcou a passagem de uma sociedade ainda rural, patriarcal e pré-moderna para a globalização dos anos 1990. Em *Batallas en el desierto*, o escritor mexicano, José Emiliano Pacheco, ilustra o impacto desse período no cotidiano de seu país:

Lembro, não lembro: que ano era aquele? Já tinha supermercados mas não televisão, apenas rádio [...]. Circulavam os primeiros carros produzidos depois da guerra: [...] Nos ensinavam história nacional, língua nacional, geografia do DF: os rios (ainda tinha rios), as montanhas (era possível ver as montanhas). Era o mundo antigo. [...] Enquanto isso nos modernizávamos, incorporávamos à nossa fala termos que primeiro tinham soado como anglicismos<sup>20</sup> nos filmes de Tin Tan e depois insensivelmente se mexicanizavam: tenquiú, óquei, uasa-mara, sherap, sorry, uam moment pliis. Começávamos a comer hamburguers, cheesecakes, donuts, rotidoguis, milk shakes, aicicrim, margarina, manteiga de amendoim. A coca-cola sepultava as águas frescas de hibisco, chia, limão. Somente os pobres continuavam tomando tepache<sup>21</sup>. <sup>22</sup> (PACHECO, 1991, p. 9-11, tradução nossa).

<sup>18</sup> "[...] yo sentía que era una privilegiada en un país donde muchos no tenían ni un solo privilegio. Pero no creo que me tenía que justificar; sino más bien que a través del trabajo que hago todos los días y sigo haciendo, darle un sentido a mi propia vida, que lo ligara a la vida de los demás, que además no tenían los privilegios que yo tengo: de flores en la casa, de jardines, un árbol que da limones, limoneros, en fin, todos los privilegios que tengo." (Ver Apêndice A).

<sup>19</sup> PONIATOWSKA; Elena. **Entrevista concedida a Larissa Paula Tirloni**. Cidade do México, 06 ago. 2015. (Ver Apêndice B).

<sup>20</sup> Na tradução dos anglicismos citados neste fragmento, buscamos vocábulos que correspondessem a anglicismos utilizados em língua portuguesa como é o caso de "milk shake" e "donuts"; e a anglicismos "abrasileirados", ou seja, vocábulos que acompanham a fonética do português brasileiro, como "rotidogui" e "aicicrim".

<sup>21</sup> Bebida refrescante preparada com suco fermentado de abacaxi ou de outras frutas e adoçado com açúcar ou rapadura. Disponível em: <<http://dem.colmex.mx>>. Acesso em: 26 mai 2018.

<sup>22</sup> "Me acuerdo, no me acuerdo: ¿qué año era aquél? Ya había supermercados pero no televisión, radio tan sólo [...]. Circulaban los primeros coches producidos después de la guerra: [...] Nos enseñaban historia patria, lengua nacional, geografía del DF: los ríos (aún quedaban ríos), las montañas (se veían las montañas). Era el mundo antiguo. [...] Mientras tanto nos modernizábamos, incorporábamos a nuestra habla términos que primero habían sonado como pochismos en las películas de Tin Tan y luego insensiblemente se mexicanizaban: tenquiú, oqueí, uasa- mara, sherap, sorry, uam moment pliis. Empezábamos a comer hamburguesas, páys, donas, jotdogs, malteadas, áiscrim, margarina, mantequilla de cacahuete. La cocacola sepultaba las aguas frescas de jamaica, chía, limón. Únicamente los pobres seguían tomando tepache.".

Nessa perspectiva, ainda que os anos 1950 seja uma época tradicional, trouxe consigo o progresso por meio da indústria e da economia, que viveu um crescimento exponencial, principalmente em regiões metropolitanas, ocasionando um vertiginoso êxodo rural. Assim sendo, o consumismo aumenta e, conseqüentemente, a ampla oferta de produtos estadunidenses, conformando uma sociedade que vai aos poucos incorporando e adaptando cada vez mais traços de distintas origens. De acordo com a pesquisadora Sonia Valle de Frutos (2010, p. 58), um dos primeiros efeitos da globalização na América Latina foi um amplo espectro de culturas autóctones e europeias, o que motivou a criação de múltiplos processos de transculturação.

A globalização e a transfronteirização exercem um duplo efeito sobre a diversidade cultural: por um lado, graças à multiplicação dos fluxos e intercâmbios facilita-se o contato, o conhecimento e a cooperação nos processos de transculturação. Por outro, levantam novas barreiras de separação, que podem ser de tipo político, econômico, militar, religioso, linguístico, demográfico e comunicativo.<sup>23</sup> (FRUTOS, 2010, p. 57, tradução nossa).

Nesse sentido, a globalização influencia diretamente nos processos de transculturação<sup>24</sup> que vão conformando uma nova nação. Como mencionado anteriormente, tais movimentos interculturais, por exemplo, de uma cultura do campo que caminha em direção a uma cultura urbana, voltada para a indústria, possibilita o crescimento no âmbito econômico e ampliação de fronteiras para o livre mercado, ao mesmo tempo que provoca o desarraigo de camponeses e indígenas que se veem obrigados a sair de suas terras em busca de sobrevivência.

Em *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, o antropólogo e crítico cultural Néstor García Canclini (2013, p. 286-290, tradução nossa) estuda os conflitos interculturais do lado mexicano da fronteira, em Tijuana, no período de 1985 a 1988, “um dos maiores laboratórios da pós-modernidade”<sup>25</sup>. No que se refere ao caráter multicultural de Tijuana, a pluralidade existente percorre as interações entre público e privado, e tais dualidades, predominam e coexistem sem eliminar as multiplicidades das

<sup>23</sup> "La globalización y la transfronterización ejercen un doble efecto sobre la diversidad cultural: por un lado, gracias a la multiplicación de los flujos e intercambios se facilita el contacto, el conocimiento y la cooperación en los procesos de transculturación. Por otro, levantan nuevas barreras de separación, que pueden ser de tipo político, económico, militar, religioso, lingüístico, demográfico y comunicativo."

<sup>24</sup> Termo que será abordado na próxima seção deste trabalho. A “transculturação” nasce na Antropologia, da década de 40, com a finalidade de classificar o estudo dos contatos culturais de diferentes grupos; “recepción por un pueblo, grupo social de forma de cultura procedente de otro, que sustituye de un modo más o menos completo a las propias”. Dictionary of World Literature. Disponível em: <[http://dictionaryworldliterature.org/index.php/Transculturaci%C3%B3n\\_literaria](http://dictionaryworldliterature.org/index.php/Transculturaci%C3%B3n_literaria)>. Acesso em: 29 mai. 2018.

<sup>25</sup> “uno de los mayores laboratorios de la posmodernidad”.

unidades coletivas de cada cultura. Ainda de acordo com Canclini (2013), a mestiçagem<sup>26</sup> e a hibridação<sup>27</sup> em condições de globalização, também indicam confronto e diálogo a fim de perceber essas práticas como reconhecimento de singularidades e tensões. Por esse viés, é importante sublinhar que quando se trata de América Latina não se pode pensar em uma identidade que seja própria, restrita, visto que as consequências de tais processos de transculturação compõem “um mosaico de culturas que às vezes parecem integradas e outras vezes parecem estar sob o pretexto da coexistência”<sup>28</sup>, e levando em consideração que o processo de integrar não é necessariamente harmonioso e homogeneizador (FRUTOS, 2010, p. 58-59, tradução nossa).

De acordo com Antonio Cornejo Polar, a categoria de heterogeneidade é essencial para a caracterização da literatura latino-americana:

[...] uma literatura que somente se reconhece em sua radical e insolúvel heterogeneidade, como construção de vários sujeitos social e etnicamente dissímeis e confrontados, de racionalidades e imaginários distintos e inclusive incompatíveis, de linguagens várias e díspares em sua mesma base material, e tudo no interior de uma história densa, em cuja espessura acumulam-se e desordenam-se vários tempos e muitas memórias. (CORNEJO POLAR, 2000, p. 296).

Nessa perspectiva, apresenta-se como necessária uma ampliação do próprio conceito de literatura a fim de abarcar em sua heterogeneidade tanto o “horizonte da recepção” como a “problemática da oralidade”. (CORNEJO POLAR, 2000, p. 221). Em entrevista a Beatriz Sarlo Cornejo Polar declara que as literaturas orais da América Latina foram negadas tanto como literatura culta como literatura nacional ou latino-americana (CORNEJO POLAR, In: SARLO, 1980, p. 10). Portanto, as tensões produzidas no âmbito literário por sociedades já internamente heterogêneas, correspondem e refletem as tensões e conflitos socio-históricos da América Latina. Dessa forma, Cornejo Polar tem como propósito “formular um conceito que, ao invés de representar uma totalidade hegemônica, expresse uma pluralidade antagônica, a tensa coexistência de culturas diversas, cuja heterogeneidade se realiza mediante a participação segmentada em distintos sistemas de produção”<sup>29</sup>. (TRIGO, 1997, p. 153, tradução nossa).

<sup>26</sup> “[...] *mestizaje, sincretismo, transculturación, criollización, siguen usándose en buena parte de la bibliografía antropológica y etnohistórica para especificar formas particulares de hibridación más o menos tradicionales.*”.

<sup>27</sup> Canclini (2013, p. 14) define hibridação como processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas que existiam de forma separada, combinam-se a fim de gerar novas estruturas, objetos e práticas.

<sup>28</sup> “*un mosaico de culturas que unas veces aparecen integradas y otras bajo el paraguas de la coexistencia.*”.

<sup>29</sup> “*Es su propósito formular un concepto que, en lugar de representar una totalización hegemónica, exprese una pluralidad antagónica, la tensa coexistencia de culturas diversas, cuya heterogeneidad se realiza mediante la participación segmentada en disímiles sistemas de producción.*”.

Em tal contexto, a produção literária de Elena Poniatowska reproduz os múltiplos níveis de conflito desde uma perspectiva crítica e autocrítica, e que perpassam a realidade contemporânea mexicana. Nesse sentido, seus textos perpetuam a sempre transitória relação entre a sua voz e as vozes de seus conterrâneos, com uma originalidade produto de um diálogo constante que, primeiramente, se dá com uma postura de estranhamento cultural para uma postura de crescente fortalecimento e consolidação cultural. Assim, “a dinâmica de reciprocidade e influência mútua entre os interlocutores criam um foro ideal para a exploração do ser e do outro, centrais na obra de Elena Poniatowska”<sup>30</sup>. (JÖRGENSEN, não p.<sup>31</sup> 1994 apud SCHUESSLER, 2003, p. 330, tradução nossa).

Em tal contexto, reivindicar a heterogeneidade e a possibilidade de múltiplas hibridações é uma condição *sine qua non* para romper com a lógica homogeneizadora. Cabe destacar que o conceito de hibridação cultural surge no final do século XX como um processo sociocultural de combinação de duas ou mais culturas que advém, frequentemente, da criatividade tanto individual quanto coletiva, como produto de outras migrações e de outros intercâmbios, dando lugar a novas estruturas, costumes e objetos; sendo o principal agente das culturas híbridas, a globalização. Canclini (2013), ao considerar em sua análise as grandes cidades e as fronteiras como espaços estratégicos, aponta que as condições de exílio e migração propiciam tal mosaico cultural, citando Edward Said nesse contexto:

Considerar ‘o mundo inteiro como uma única terra estrangeira’ permite uma originalidade na perspectiva. A maioria das pessoas está consciente de tudo sobre uma cultura, um ambiente, um lar; os exilados estão conscientes ao menos de dois, e esta pluralidade de perspectiva dá origem a uma consciência que -para utilizar uma expressão da música- é contrapontística... Para um exilado, os estilos de vida, expressão ou atividade no novo ambiente ocorrem inevitavelmente em contraste com uma recordação de coisas em outro ambiente. Deste modo, tanto o novo ambiente como o anterior são vívidos, reais, e existem juntos e em contraponto<sup>32</sup>. (SAID, 2003, não p.<sup>33</sup> apud CLIFFORD, 1999, não p.<sup>34</sup> apud CANCLINI, 2013, p. 29, tradução nossa).

<sup>30</sup> “la dinámica de reciprocidad e influencia mutua entre los interlocutores crean un foro ideal para la exploración del ser y del otro, centrales en la obra de Elena Poniatowska”.

<sup>31</sup> JÖRGENSEN, Beth. **Engaging Dialogues: the Writing of Elena. Poniatowska**, Austin: University of Texas Press, 1994.

<sup>32</sup> “Considerar ‘el mundo entero como una tierra extranjera’ posibilita una originalidad en la visión. La mayoría de la gente es consciente sobre todo de una cultura, un ambiente, un hogar; los exiliados son conscientes de por lo menos dos, y esta pluralidad de visión da lugar a una consciencia que -para utilizar una expresión de la música- es contrapuntística... Para un exiliado, los hábitos de vida, expresión o actividad en el nuevo ambiente ocurren inevitablemente en contraste con un recuerdo de cosas en otro ambiente. De este modo, tanto el nuevo ambiente como el anterior son vívidos, reales, y se dan juntos en un contrapunto”.

<sup>33</sup> SAID, Edward W. Reflexões sobre o exílio. In: \_\_\_\_\_. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Tradução de: SOARES, Pedro Maia. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

<sup>34</sup> CLIFFORD, James. **Itinerarios transculturales**. Barcelona: gedisa, 1999.

No caso da Elena Poniatowska, a referida consciência se dá de forma múltipla. O contato estabelecido com europeus, americanos e mexicanos mostra como a autora se mantém com um acervo cultural de elementos tomados tanto da França como do México, Estados Unidos e Polônia. Desse modo, Poniatowska desde pequena, ao receber elementos de diferentes culturas, transforma-os e incorpora-os em uma nova realidade. Assim, essa pluralidade de perspectivas coexistem e percorrem a vida e obra da autora.

### 2.1.2 Experiências de exílio: deslocamento e pertencimentos

O exílio dentro do exílio - pela geografia, pela língua e pela classe social – foi uma condição inerente do trio feminino (Paula Amor, Elena e Kitzia) durante seus primeiros anos no México. Em uma entrevista a Adela Salinas (1992, p. 54, tradução nossa), Poniatowska comenta: “Lembro que antes de vir ao México em 42, à noite pintávamos de azul as janelas para que os aviões não vissem as luzes e fossem bombardear. Também lembro do meu pai vestido de militar e levando a gente à estação porque viríamos ao México.”<sup>35</sup>. Em tal contexto, o motivo do deslocamento era a guerra. Tanto Paula Amor como Elena e sua irmã tiveram sua própria experiência de desprendimento do lugar em que viviam durante a infância. Em ambos os casos, o México é o lugar que preenche o vazio deixado.

O estado de exílio pode se apresentar de múltiplas formas; pode ser voluntário ou forçado, interior ou exterior, de fechamento ou abertura ao social. Em *La paradoja del extranjero*, o filósofo italiano Massimo Cacciari aponta que a história deste século marca um progressivo fim dos espaços de coabitação entre etnias, línguas e religiões, devido, principalmente, à constante destruição fomentada pelas guerras, sendo marcante o trauma e, conseqüentemente, o desaparecimento dos referidos espaços de convivência. Tal feito ocasionou o surgimento de uma série de individualidades um tanto fechadas e “uma multiplicidade conflitiva de universos” (CACCIARI, 1996, p. 16). O exílio pode ser visto como parte integrante da constituição humana e a existência, de maneira análoga, como consistência do exílio.

Trata-se então de pensar o exílio, não como algo que recai sobre o próprio, nem em relação ao próprio - como um distanciamento com vistas a um retorno ou sobre o fundo de um retorno impossível -, mas sim como a dimensão mesma do próprio. É por esta razão que não se trata de estar ‘em exílio no interior de si mesmo’, mas sim

---

<sup>35</sup> “Me acuerdo que antes de venir a México en el 42, en las noches pintábamos de azul las ventanas para que los aviones no vieran luces y fueran a bombardear. También me acuerdo de mi papá vestido de militar y llevándonos a la estación porque nos veníamos a México.”.

de ser si mesmo um exílio: o eu como exílio, como abertura e saída, saída que não sai do interior de um eu, mas sim um eu que é a própria saída. (NANCY, 1996, p. 37-38).

Ao perceber o “ser” como exílio, Jean Luc-Nancy (1996, p. 38) sublinha que a experiência ocidental, em sua tradição, demonstra experienciar um exílio definitivo. Nessa perspectiva, o filósofo francês denomina o exílio de asilo, dado que se apresenta como uma dimensão do “próprio” e, aponta que esse lugar de asilo é triplo: lugar do corpo, lugar da linguagem, lugar do “com”. Nesse sentido, se a existência é exílio, o ser na sua singularidade só tem sentido em relação com o outro. E o lugar de relação com o outro é a linguagem; por isso são âmbitos indissociáveis. No que se refere à dinâmica do exílio, Deleuze e Guattari (1996, p. 323) destacam que há uma tendência natural de toda desterritorialização à reterritorializar-se, dado que a espécie humana encontra-se sempre em movimento. Sair do seu território representa um processo de ressignificação dos horizontes existenciais e consequente acomodação dos referentes estranhos, até o novo processo de desterritorialização.

As experiências de exílio, pessoais e vinculadas ao âmbito materno, fundam e percorrem a obra literária de Elena Poniatowska. Contudo, esse exílio é assumido de duas formas: 1. Buscando no passado o pertencimento; e 2. Considerando que esse pertencimento é resultado da relação, do lugar com. Ao falar sobre sua experiência com Jesusa Palancares<sup>36</sup>, Elena Poniatowska relata:

Eu já não era uma criança de oito anos que tinha vindo em um barco de refugiados, no *Marqués de Comillas*, filha de eternos ausentes, de viajantes de barco, filha de transatlânticos, filha de trens, mas o México estava dentro... descobri-lo foi como ter de repente uma verdade entre as mãos, uma lâmpada que se acende muito forte e projeta seu círculo de luz no chão.<sup>37</sup> (PONIATOWSKA, 1994, p. 43, tradução nossa).

Em *Bodenlos: uma autobiografia filosófica* (2007), a partir da experiência de expatriado, o filósofo tcheco e naturalizado brasileiro Vilém Flusser, que fugiu do nazismo em detrimento da Segunda Guerra Mundial, destaca que a migração é ao mesmo tempo uma atividade criativa e é sofrimento; devido a que a pátria não possui um valor de eternidade, perdê-la perpetua um sentimento de “enraizamento secreto”. Um segundo tipo de experiência

<sup>36</sup> Jesusa Palancares é a protagonista da obra *Hasta no verte, Jesús mío* (1969), testemunha de uma vida nos ambientes mais hostis, ilustrando a sociedade mexicana os anos sessenta.

<sup>37</sup> “Yo ya no era niña de ocho años que vino en un barco de refugiados, el *Marqués de Comillas*, hija de eternos ausentes, de viajeros en barco, hija de trasatlánticos, hija de trenes, sino que México estaba dentro... descubrirlo fue como tener de pronto una verdad entre las manos, una lámpara que se enciende bien fuerte y echa su círculo de luz sobre el piso.”.

que acompanha o sentimento de abandono da pátria encontra-se em um momento posterior à perda e relaciona-se à liberdade própria do expatriado no que tange à relação com os outros e a uma reavaliação sobre si mesmo. Dado que a história da humanidade já demonstra que o homem em sua existência foi um ser que residiu, mas que não fixou uma moradia, a renovação decorrente da perda e, ao mesmo tempo, da liberdade, integra a referida dinâmica do exílio, de uma territorialização que permite a desterritorialização (FUSSLER, 2007, p. 296- 309).

Ainda que mergulhada em uma trajetória de exílios, Elena Poniatowska assume uma postura de desapego e de entrega, que conduz a autora a uma redescoberta de suas origens, como um retorno à casa; a um “desterro” como possibilidade de estabelecer vínculos afetivo. Dessa forma, Poniatowska empreende uma expedição, ainda que por meio de sua imaginação e pelo que observa em sua cotidianidade em terras astecas na busca por ser “*hacia fuera*”:

[...] viagem e mestiçagem, encontro e confrontação com outros povos e outras culturas, o que produziu duas consequências culturais: a primeira, um novo olhar sobre o mundo, o descobrimento do outro e da diferença; a segunda, um novo olhar para dentro, uma reflexão crítica sobre si mesmo, ou seja, um processo de reenraizamento.<sup>38</sup> (ALEGRE, 1996, p. 111-112, tradução nossa).

Elena Poniatowska, mesmo com a possibilidade de escolher os idiomas falados em sua família, escolheu a palavra falada no México. Em “*Se solicita muchacha*”, Elena comenta um dos seus hábitos de adolescente: “passei muitas horas no quarto do sótão. Subia para ‘papear’ e nada me emocionava tanto quanto as histórias que escutava ali”<sup>39</sup> (PONIATOWSKA, 1994, p. 153, tradução nossa). Tal confissão da autora coincide com o exposto por Segalen, e citado por Glissant (2011, p. 37), de que o encontro com o Outro estimula o imaginário e a consciência poética; comunhão que caracteriza a obra de Poniatowska.

Assim, o desenraizamento pode contribuir para a identidade e o exílio tornar-se proveitoso, quando são vividos não como uma expansão de território (um nomadismo em flecha) mas como uma procura do Outro (um nomadismo circular). O imaginário da totalidade permite esses desvios que afastam do totalitário. (GLISSANT, 2011, p. 27).

<sup>38</sup> “[...] *viaje y mestizaje, encuentro y confrontación con otros pueblos y otras culturas, lo que produjo dos consecuencias culturales: la primera, una nueva mirada sobre el mundo, el descubrimiento del otro y de la diferencia; la segunda, una nueva mirada hacia dentro, una reflexión crítica sobre uno mismo, o sea, un proceso de reenraizamiento.*”

<sup>39</sup> “*pasé muchas horas en el cuarto de azotea. Subía a ‘platicar’ y nada me emocionaba tanto como las historias que allí escuchaba.*”

Ao aceitar a sua condição de estrangeira e empreender novos olhares “*hacia dentro*” e “*hacia fuera*”, Elena Poniatowska se esforça por integrar-se à sociedade local. De acordo com Massimo Cacciari “é sumamente hospedeiro quem se esvazia de toda posse mundana, quem se entrega completamente, no exílio, inteiramente estrangeiro no mundo, inteiramente no exílio e inteiramente hospedeiro, completamente capaz de entregar-se em seu ser no exílio.”<sup>40</sup> (CACCIARI, 1996, p. 19, tradução nossa).

### 2.1.3 Uma escritora em trânsito, uma escritura híbrida

*Pois, realmente, eu prefiro me projetar para o exterior. Não acho que escrevo tanto a partir de mim mesma, mas sim que, graças ao jornalismo, como sou jornalista desde os meus 20 anos, então sempre trabalhei em torno ao que acontece aos demais e não ao que acontece comigo, mas ao que acontece, obviamente, com meu país.*

ELENA PONIATOWSKA

Silviano Santiago (2000, p. 20), ao discorrer sobre o escritor latino-americano, propõe uma reflexão sobre o papel da realidade na obra literária e o reflexo da experiência pessoal do autor no processo de escritura. Nesse sentido, o autor precisa necessariamente “falar a língua da metrópole para melhor combatê-la em seguida”. Ao pensarmos na produção literária de Elena Poniatowska, nos deparamos com uma autora que, no anseio de compreender o seu país, transita por múltiplos espaços por meio do jornalismo, do ato de escritura e do desejo de aprender a língua e a cultura em todas as suas esferas. Nessa perspectiva, a escrita de Poniatowska nos salta aos olhos como convite a uma “*plática*”, a uma troca de palavras com o outro.

Como mencionamos anteriormente, Poniatowska provém de uma família com uma história de múltiplos exílios, em que o México é tanto o lugar de origem como, o de retorno, e de exílio. Podemos observar esse movimento, por exemplo, em *La Flor de Lis* (1988), obra em que a autora retrata as suas vivências e impressões que teve da infância e da adolescência na França e no México. Já *No me olvides: la Resistencia y la Francia libre*, autobiografia de sua mãe Paula Amor, é escrita originalmente em francês<sup>41</sup> e traduzida ao espanhol por Elena,

<sup>40</sup> “*es sumamente hospedador quien se vacía de toda posesión mundana, quien se entrega completamente, en el exilio, enteramente extranjero en el mundo, enteramente en el exilio y enteramente hospedador, completamente capaz de entregarse en su ser en el exilio.*”

<sup>41</sup> A escolha da mãe de Elena Poniatowska de escrever em língua francesa também é uma demonstração de profundo vínculo, amor e reconhecimento. Ainda que filha de mexicanos, Paula Amor nasce, cresce e constitui família na França; por isso o francês é seu próprio território e a prática da escritura possibilita reter fragmentos do real.

que com emoção relata: “ Traduzir o livro da minha mãe foi uma alegria muito grande, pois ela escreveu em francês, se sentiu mais segura em francês, foi um ato de amor, não é? O francês é meu idioma materno, então foi retornar ao meu idioma materno.”<sup>42</sup> (PONIATOWSKA, 2015, informação verbal, tradução nossa)<sup>43</sup>. Além da honra de traduzir a obra, Elena escreve o prólogo e explicita que sua mãe sempre esteve consciente do outro: “*¿Qué les pasará? ¿Qué serán? ¿Qué pensarán?*”. Essa preocupação com os demais, esse “*estar fuera siempre*”, do lugar e da própria pessoa, são um legado que a autora recebe. “Estes exílios – movimentos centrífugos geográficos, históricos, familiares, pessoais [...] são como círculos excêntricos, que a escritora converterá em círculos concêntricos –movimentos centrípetos- em torno do México.”<sup>44</sup>(HERRERA, 2003, p. 55-56, tradução nossa).

Escritora, jornalista, tão americana quanto europeia, filha do exílio político por todos os caminhos de sua história, ela nunca sofreu por suas ideias mas conviveu com exilados de muitas derrotas, entre elas a republicana da Espanha destruída após a guerra civil; herdeira de uma coroa que ninguém reivindica e de umas revoluções que ficaram distantes, se transformou em batalhadora impenitente dessa terra mexicana, que continua buscando que caiba em suas fronteiras toda a vida que desperdiça<sup>45</sup>. (QUIÑONERO, 2007, não p., tradução nossa).

Vale ressaltar que Poniatowska, além de mulher e estrangeira, traz características que reforçam seus matizes europeus: branca, loira e de olhos azuis. Como jornalista encontra-se diariamente com distintas realidades através de depoimentos, notícias, reportagens que realiza, convivendo diariamente com o diferente e inusitado. Elena Poniatowska, através de uma longa caminhada de publicações e descobertas pessoais e profissionais, percebe no jornalismo e na literatura um meio de conhecer e expressar a realidade mexicana da perspectiva que sua condição de mulher e estrangeira lhe possibilita: questões sócio-históricas, políticas, culturais, tradicionais; incorporando sua voz autoral a múltiplas vozes que se sobrepõem em suas narrativas. Nesse sentido, a partir da trajetória de Poniatowska, é possível observar que “por vezes, é abordando os problemas do Outro que encontramos a nós

<sup>42</sup> “Traducir el libro de mi madre fue una alegría muy grande pues ella lo escribió en francés, se sintió más segura en francés, fue un acto de amor. El francés es mi idioma materno, entonces fue regresar a mi idioma materno.” (Ver Apêndice A).

<sup>43</sup> PONIATOWSKA, loc. cit.

<sup>44</sup> “Estos exilios – movimientos centrífugos geográficos, históricos, familiares, personales [...] son como círculos excéntricos, que la escritora convertirá en círculos concéntricos –movimientos centrípetos- alrededor de México.”

<sup>45</sup> “Escritora, periodista, tan americana como europea, hija del exilio político por todos los caminos de su historia, nunca ella misma lo ha padecido por sus ideas pero ha convivido con exiliados de muchas derrotas, entre ellas la republicana de la España rota tras la guerra civil; heredera de una corona que nadie reivindica y de unas revoluciones que quedaron lejos, se convirtió en luchadora impenitente por los derechos de las mujeres y de los poseídos de esa tierra mexicana, que sigue buscando que quepan en sus fronteras toda la vida que derrocha.”

mesmos” (GLISSANT, 2011, p. 27).

A escritura de Elena Poniatowska é permeada pela expressão de dilemas e realidades que são femininas e, por isso, assume um ideal feminista de trabalhar intermitentemente para alcançar seus objetivos. Assim sendo, a comunhão do ofício de narrar por meio da literatura e do jornalismo somam-se a sua privilegiada imaginação e solidariedade com as pessoas marginalizadas, vulneráveis, como é o caso das mulheres (LAMAS, 2003, p. 47). Nessa perspectiva, o compromisso constante com a escritura faz de Poniatowska uma autora que percebe a urgência de dar voz aos outros em seu universo literário e jornalístico. Ao retratar mulheres atípicas como Tina Modotti, Elena Garro, Leonora Carrington e Jesusa Palancares, a autora tornou-se um símbolo feminista ao nutrir espaços de luta contra aqueles que questionavam o lugar ocupado pela mulher mexicana na sociedade.

O poeta, ensaísta e tradutor mexicano José Joaquín Blanco (2013, p. 29, tradução nossa) destaca a presença de uma linguagem barroca e coloquial nas obras da escritora franco-mexicana e afirma que “poucas pessoas usam tantos coloquialismos por escrito como ela e com tal cor e perspectiva irônica”<sup>46</sup>. Como a narradora que adora conversar por escrito, “Elena abre o ouvido e o converte em escrita”<sup>47</sup> (HERRERA, 2003, p. 61, tradução nossa). A presença de marcas da oralidade, reforçadas pelo léxico, pela prosódia e morfossintaxe, passam a ser instrumentos que reforçam a originalidade e a criatividade da obra. Ademais, trata-se de uma autora e de textos que já nascem na encruzilhada de diversas línguas “maternas” que acompanharam a sua infância e que desempenham papel primordial na constituição de Elena e de suas narrativas: o francês (do pai e da mãe), o inglês (da avó paterna), o latim (pelos estudos no convento) e o espanhol (da avó materna e das suas babás).

A língua materna não é a língua de todos os dias. É uma língua de amor e gozo. É a mãe da palavra. É uma língua secreta, ainda todos possam entendê-la, e é uma língua que deve se perder; no entanto, o que ela deixa, são marcas indelévels que concedem a cada um uma voz singular, diferente de todas as outras.<sup>48</sup> (YANQUELEVICH, 1994, p. 143, tradução nossa).

A partir do fragmento em questão, podemos indagar-nos sobre os significados em torno do que é uma língua materna e como esta se configura em Elena Poniatowska. Ao considerarmos língua e escritura como território flutuante (LUDMER, 2010), observamos

<sup>46</sup> *"poca gente usa tantos coloquialismos por escrito como ella y con tal color y perspectiva irónica."*

<sup>47</sup> *"Elena abre el oído y lo convierte en escritura."*

<sup>48</sup> *"La langue maternelle n'est pas la langue de tous les jours. C'est une langue d'amour et de jouissance. Elle est la mère de la parole. C'est une langue secrète, même si tout le monde peut l'entendre, et elle doit se perdre, mais son reste sera le trait ineffaçable qui donne à tout un chacun une voix singulière, différente de toutes les autres."*

também múltiplas práticas culturais que se plasmam em distintos contextos e que dialogam entre si. Ainda que Poniatowska tenha convivido com a avó paterna até os dez anos de idade, reconheça o francês como sua língua materna e que o ato de escrever em francês simboliza um retorno à sua casa, a autora escolhe o espanhol para a sua escritura, se reconhecendo na variedade mexicana. Isso posto, no processo de escrita a autora utiliza distintos gêneros: do jornalístico à crônica, do romance ao conto, entrevistas; um trânsito entre categorias que também atestam uma hibridação. E ademais, com traços heterogêneos que se alternam e se complementam com o predomínio de uso de distintos registros de fala do México, que imprimem em seus textos um alto grau de oralidade. Tais características, nas palavras de Maurice Nadeau<sup>49</sup>, corroboram com o entendimento de que “o que a literatura busca, hoje, é o sujeito, o indivíduo, o corpo” e, por isso, “é preciso que fale aos outros, numa certa linguagem.” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 210).

Ao recuperar versões silenciadas de acontecimentos e ao questionar seu próprio lugar, Poniatowska fomenta um diálogo entre distintas formas de escritura e, assim, elabora textos híbridos por combinar discursos reais e fictícios e, como já mencionado, muitos registros linguísticos e formas literárias. Com efeito, tais inovações correspondem a exigências de suas pesquisas sobre classe, gênero e diferenças étnicas, além de uma luta diária em prol de mulheres e pobres a fim de obter justiça social e econômica, bem como dos mecanismos repressivos dessa luta (JÖRGENSEN, 1994, não p.<sup>50</sup> apud SCHUESSLER, 2003, p. 330).

Em tal contexto, as marcas da oralidade, uma constante na escrita de Poniatowska, evidenciam traços daquele que foi colonizado, em contraposição à escrita, representada pelo colonizador, como resultante de uma herança cultural advinda da colonização ibérica. Ao destacar a diferenciação entre a oralidade e a escrita desde a colonização das Américas, Cornejo Polar assevera que tais espaços vieram por ocasionar “o ponto no qual oralidade e escrita não somente marcam suas diferenças externas, mas ainda tornam evidentes sua mútua alienação e sua recíproca e agressiva repulsão”. (CORNEJO POLAR, 2000, p. 220). No entanto, o fato de Elena escrever essa oralidade, novamente atesta e caracteriza a hibridez de suas obras.

---

<sup>49</sup> Entrevista com o editor Maurice Nadeau concedida à Leyla Perrone-Moisés, em 2011, a qual a autora faz referência em seu livro “Mutações da literatura no século XXI” de 2016. Entrevista disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1305200111.htm>>. Acesso em 29 mai. 2018.

<sup>50</sup> JÖRGENSEN, Beth. **Engaging Dialogues: the Writing of Elena. Poniatowska**, Austin: University of Texas Press, 1994.

Em suma, considerando a tensão existente entre as esferas da oralidade e da escrita, entre o culto e o popular, entre as línguas que se entrecruzam em suas narrativas, entre imaginários e formas de expressão, Elena Poniatowska traz à luz a complexidade de processos de imbricação transcultural. Logo, a autora contribui para uma reformulação do corpus da literatura latino-americana ao combinar “a tradição literária europeia com as formas autóctones nas suas diversas manifestações”. (MARSAL, 2010, p. 79).

Portanto, a multiplicidade e heterogeneidade linguístico-cultural são uma tônica na trajetória de Elena Poniatowska e também de seus personagens, promovendo um apagamento das fronteiras entre real e ficção em um espaço em que as línguas-culturas se entrelaçam e se fundem; por isso a importância de considerar a questão identitária na existência e na escrita: “o fato de que ela não se resume a uma simples identidade, mas que desempenha papéis diversos através de identificações múltiplas.” (MAFFESOLI, 2001, p. 78). Nesse sentido, a noção de identidade constrói-se nas práticas cotidianas e por meio do reconhecimento da diferença, ou seja, da originalidade inerente a toda cultura.

O processo de mexicanização e de uma profunda entrega começa desde a chegada de Elena em território mexicano. Doze anos depois surge *Lilus Kikus* (1954), obra que contemplaremos na próxima subseção; momentos de infância e adolescência que testemunham os primeiros anos do encontro entre dois mundos e duas línguas. Em suma, “falar de si por escrito é comunicar-se com um leitor virtual, o qual, por sua vez, pode buscar, na individualidade do escritor, as semelhanças com ele mesmo e as respostas que lhe faltam em sua existência individual” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 206). Em vista disso, a ficção assume um duplo caráter, pois mistura inevitavelmente o empírico e o imaginário, visto que sua compreensão se dá através do ser ficção, demonstrando “um tratamento específico do mundo, inseparável do que trata”<sup>51</sup> (SAER, 1997, p. 5-6, tradução nossa). Nesse sentido, da mesma forma como ocorre amiúde em uma autobiografia, há a interferência do autor na obra, porém a partir do momento em que há a inserção na ficção, já não estamos diante do escritor.

Destarte, domiciliada em pelo menos três idiomas e com uma trajetória de encontros culturais, Elena Poniatowska é uma tradutora ao escrever. As vozes que ecoam em suas obras, implicam uma multiplicidade de ecos de outras línguas que ecoam na vida e na expressão escrita da autora por meio da ficção.

---

<sup>51</sup> “*un tratamiento específico del mundo, inseparable de lo que trata.*”.

## 2.2 LILUS KIKUS: RETRATOS DE UMA INFÂNCIA PLURAL

### 2.2.1 Os contos de *Lilus Kikus*

Como primeira obra de Elena Poniatowska, *Lilus Kikus* (1954) é um livro de 12 contos que acompanham situações da infância e uma parcela da adolescência de Lilus Kikus. Nesse sentido, realidade, sonho e imaginação percorrem o cotidiano de uma menina que se encontra em um processo de desenvolvimento físico, moral e social. Cada conto traz circunstâncias, personagens, reflexões que dão existência a uma personagem que questiona o mundo dos adultos a partir de uma postura inocente. Portanto, a obra se apresenta como um Bildungsroman feminino, também chamado de romance de formação, devido às indagações que acompanham uma busca social, espiritual e interior, por meio de relações que são influenciadas por distintos fatores culturais, sociais e políticos, e que vão configurando a identidade da protagonista (FERRER, 2018, p. 02).

No que se refere à categoria de gênero, é fundamental observar o desequilíbrio entre o espaço interacional da mulher e do homem, mesmo considerando que ambos buscam integrar-se à comunidade humana a fim de alcançar um desenvolvimento pleno.

O matrimônio, a reclusão ao espaço doméstico ou os impedimentos que surgem depois de acatar os papéis tradicionais femininos para uma completa formação da mulher, são alguns dos fatores a se considerar na hora de analisar o processo de crescimento do personagem masculino e feminino: ‘Enquanto o herói aprende a ser um adulto independente a mulher deve aprender a ser submissa e a depender da proteção de outro para a sua sobrevivência’ (LAGOS-POPE, 1996, p. 34<sup>52</sup> apud FERRER, 2018, p. 03).<sup>53</sup> (FERRER, 2018, p. 03, tradução nossa).

Nesse sentido, há uma inversão de valores e papéis historicamente definidos, reforçando as divergências entre os desejos do sujeito feminino e o modelo de conduta imposto pela sociedade; o que é evidente já nas primeiras páginas de *Lilus Kikus*, pois a personagem não gosta de bonecas preferindo operar uma mosca do apêndice. Dessa forma, o Bildungsroman feminino recorre a diversas estratégias narrativas com o objetivo de provocar

<sup>52</sup> LAGOS-POPE, María Inés. **En tono mayor**: relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica. Santiago de Chile, CH: Cuarto Propio, 1996.

<sup>53</sup> “El matrimonio, la reclusión al espacio doméstico o los impedimentos que surgen tras acatar los roles tradicionales femeninos para una completa formación de la mujer, son algunos de los factores que hay que tener en cuenta a la hora de analizar el proceso de crecimiento del personaje masculino y femenino: ‘Mientras el héroe aprende a ser un adulto independiente la mujer debe aprender a ser sumisa y a depender de la protección de otro para su supervivencia’.”

uma alteração na lógica comportamental estabelecida para a mulher a partir de um sistema de códigos genéricos rígidos (LAGOS-POPE, 1996, p. 34-36).

O narrador em 3ª pessoa reforça o olhar questionador de Lilus devido a possibilidade de expor suas fraquezas, anseios e comportamentos por meio de uma voz narrativa que fala a partir de uma perspectiva interior muito próxima do “eu” da personagem. Nesse sentido, é possível relacionar o narrador à própria fala de uma criança que, com frequência, se comunica em terceira pessoa. O foco narrativo ainda provoca no leitor uma sensação de proximidade, como vozes que se (auto)questionam, mas que também buscam um compartilhamento de experiências. Assim, estamos diante de um narrador onisciente, dado que sua voz é sempre permeada pelos pensamentos e pontos de vista de Lilus, imprimindo na obra um estilo emotivo, narrativo/descritivo e coloquial que discorre sobre as mais distintas questões ora com ingenuidade, ora com malícia, instaurando nos contos uma sutil ironia que percorre toda a obra.

Como consequência da inocência que caracteriza uma personagem infantil, Lilus é inquieta, questionadora e brincalhona, porém, com uma perspicácia que é evidenciada com frequência por meio de um olhar sempre observador e desconfiado. Em um período de pré-adolescência, a personagem se aproxima aos poucos da maturidade ao passo que aprende a ler o mundo e expressa uma visão subjetiva e interiorizada sobre a vida. Uma dimensão intimista que ao mesmo tempo aponta problemas do universo adulto e, mais especificamente, de uma estrutura sociocultural machista e patriarcal. Essa visão crítica da sociedade mexicana também aponta os conflitos e obstáculos futuros que a personagem enfrentará em seu processo de desenvolvimento, comprometendo sua liberdade e autonomia ao descortinar as influências de mecanismos repressivos que perseguem Lilus para que se subordine a esse sistema genérico predominante. (LAGOS-POPE, 1996, p. 28).

Em *Lilus Kikus*, geralmente, os personagens são descritos tanto por suas características físicas quanto pelo perfil psicológico, a partir de suas ações e escolhas. Logo, há uma descrição do universo interior de cada um e, para tanto, o narrador dá voz aos personagens para que expressem suas singularidades. Assim, os personagens que conformam o cotidiano da protagonista demonstram atitudes que se aproximam à realidade fora da ficção trazendo para a narrativa efeitos de verossimilhança.

O tempo da narrativa segue um fluxo linear, ainda que não seja exposta uma sequência de fatos que conecte uma história a outra. Considerando que se trata de um período transitório entre infância e adolescência, indícios ao longo da narrativa demonstram que as ações são narradas a partir da consciência da protagonista. No entanto, o último conto da obra

que retrata a partida de Lilus Kikus para o convento, é um exemplo de um tempo cronológico.

Os episódios narrados contemplam uma descrição minuciosa de situações, espaços, paisagens e objetos comuns do cotidiano dos personagens; espaços que são por vezes externos e/ou internos. De acordo com as descrições, os fatos ocorrem majoritariamente em diferentes lugares na Cidade do México: em um sítio, em sua casa, no Palácio de Belas Artes, na rua, na escola e, um dos contos, ocorre na praia de Acapulco, localizada no sudoeste do país.

Por outro lado, o leitor é introduzido no mundo de Lilus a partir da descrição de episódios de uma infância profundamente vinculada à descrição de brincadeiras e da relação que ela estabelece com lugares e objetos do cotidiano. Por isso, a personagem prefere brincar na rua do que em seu quarto, se empenha para operar uma mosca e para dar uma injeção com café preto na Miss Lemon. Ao invés de brincar com bonecas, Lilus prefere as frutas como personagens de suas histórias, gosta de observar os raios de sol, as ondas do mar, o cotidiano de um pássaro, os manifestantes na rua e de conversar com o professor-filósofo sobre geometrias euclidianas; ações que possibilitam à personagem tirar alguma conclusão proveitosa a fim de responder suas inquietudes.

Em tal contexto, estes espaços também são determinantes na relação com os personagens, visto que influenciam em suas atitudes, emoções e em possíveis transformações. Portanto, os espaços acima explicitados, deixam entrever que a família de Lilus possivelmente tenha uma condição social privilegiada por frequentarem lugares como Acapulco e Palácio de Belas Artes.

## 2.2.2 Lilus como “representação” de um sujeito híbrido

### 2.2.2.1 Nos níveis de um processo transcultural: algumas considerações

Na década de 1980, o teórico e crítico literário uruguaio Ángel Rama se vale das reflexões propostas por Fernando Ortiz<sup>54</sup> e elabora um aparato teórico, a fim de contemplar os processos de formação da narrativa latino-americana. Em *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), o autor traz reflexões que possibilitam a compreensão da evolução da narrativa do século XX na América Latina, a partir do conflito entre os influxos do

---

<sup>54</sup> A definição de transculturação foi cunhada pelo etnólogo e antropólogo cubano, Fernando Ortiz, em *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1973) e surge para substituir noções como “*cambio cultural*”, “*aculturación*”, “*difusión*”, “*migración u ósmosis de cultura*”, que não contemplam devidamente os fenômenos de ordem social. Dessa forma, o termo “*transculturación*” abrange todas as etapas do processo de transição de uma cultura a outra.

vanguardismo hispano-americano/modernismo brasileiro com o regionalismo.

Destacamos que, ainda que a perspectiva transculturadora responda a um momento do pensamento culturalista que buscava uma síntese, diferentemente da perspectiva de teóricos como Canclini (2013), Nancy (1996), Deleuze e Guattari (1996), que explicitam as tensões e ambivalências que caracterizam os processos culturais; contemplar os níveis do processo transcultural em nossa análise contribui tanto para pensar na trajetória de Elena Poniatowska quanto em *Lilus Kikus*. Nesse sentido, há uma (re)integração da autora à sua comunidade linguística, falando a partir dela, “com uso desembaraçado de seus recursos idiomáticos” e com “finalidades literárias”, restaurando e valorizando uma visão regional uma vez que possibilita trazer para a composição literária sua “riqueza plurissêmica” (AGUIAR; VASCONCELOS, 2001, p. 220-221).

Nessa perspectiva, Ángel Rama (1982) aprofunda a análise do processo transcultural na literatura em três níveis: linguístico, estruturação narrativa e cosmovisão. No primeiro, recuperam-se formas de expressões regionais, dando voz a diversas culturas, além de estabelecer um diálogo entre elas, diminuindo a distância entre a língua do escritor/narrador e personagens. Já no segundo nível, tem-se a construção de mecanismos literários próprios, de modo a que resistam e adaptem-se a novas circunstâncias. Por último, encontra-se a cosmovisão, responsável pela produção de significados, estabelecendo valores e ideologias. Com base nisso, e por intermédio da articulação desses níveis de análise, os processos transculturais constituem fonte de riqueza cultural; Rama denomina esses processos de “desarraigamento de culturas tradicionais” para então, a subsequente formação de outras, através de novas manifestações culturais (MORAES, 2007, p. 36-42). Ángel Rama (1982) reitera que foi no segundo impacto modernizador, no período entre guerras, que o idioma adquiriu força e passou a ser visto como prova de independência.

No caso dos escritores, os comportamentos da língua foram decisivos como matéria-prima para as produções artísticas. Por um lado, havia um modelo de reconstrução purista da língua espanhola, que se adaptava especialmente aos temas históricos; e outro que fixava uma língua literária a partir de uma reconversão culta das formas sintáticas do espanhol americano. Com o costumbrismo romântico, formas chamadas “*criollas*” começam a ser coletadas nas formas idiomáticas dialetais.

Com os regionalistas da primeira década do século XX, essa linha triunfa, e no caso do modernismo há uma busca de um sistema dual, que alterne língua literária culta com o dialeto dos personagens, geralmente de áreas rurais, com o objetivo de efetuar uma ambientação realista através de um léxico regional, construções sintáticas locais e

deformações fonéticas dialetais. Contudo, o distanciamento entre essas línguas marca a superioridade da língua culta e modernista. É frequente o uso de aspas para marcar diferenças linguísticas, o glossário é incorporado no apêndice dos romances, visto que eram termos não registrados pelo *Diccionario de la Real Academia Española*. Tais recursos literários eram caracterizados por uma ambiguidade linguística que reflete a estrutura social e uma superioridade literária devido ao lugar que ocupa o escritor (RAMA, 1982, p. 40).

Em tal contexto, o fato do escritor se aproximar dos estratos inferiores da sociedade não diminui seu lugar elevado do ponto de vista linguístico dado que, seu conhecimento e domínio das normas idiomáticas o distanciam do povo. (RAMA, 1982, p. 40-41). Por outro lado, os herdeiros dos regionalistas introduzem mudanças de acordo com os efeitos modernizadores, reduzindo o campo de dialetismos e de americanismos e inserindo a fala do próprio escritor. É removido o uso de glossários, dado que se entende que as palavras regionais podem ser compreendidas dentro do contexto linguístico. Há uma diminuição da distância entre a língua do narrador-escritor e personagens, ao julgar que esta dualidade linguística romperia a unidade artística da obra. Para as expressões, palavras e línguas autóctones se busca uma equivalência em língua espanhola; moldando uma língua artificial e literária. Todas essas alterações propunham uma unificação linguística do texto literário. Julio Cortázar, em *Rayuela*, por exemplo, unifica todas as falas dos personagens, sejam argentinas ou estrangeiras, mediante a língua falada em Buenos Aires, manifestando um mínimo distanciamento entre língua do escritor e língua da obra, resolução linguística considerada drástica (RAMA, 1982, p. 42).

No que tange aos escritores regionalistas em transculturação, Rama destaca que, tanto o léxico quanto a prosódia e a morfossintaxe da língua regional, aparecem como campo predileto para um prolongamento dos conceitos de originalidade e representatividade, solucionando assim, o problema da composição literária, abarcando a totalidade do texto e trazendo uma voz que narra e manifesta sua visão de mundo. Dessa forma, a língua dos personagens e a do narrador agora são línguas que narram. Por esse prisma, reflete-se uma língua coloquial aprimorada e característica do espanhol americano de uma determinada área linguística do continente (RAMA, 1982). Tais especificidades são elementos fundamentais em *Lilus Kikus*, como veremos na próxima parte.

Ao trazer como exemplos os contos *Doña Santitos* da regionalista chilena Marta Brunet e, *Luvina* do transculturalista mexicano Juan Rulfo, Rama expressa que o autor se reintegrou à comunidade linguística e que fala a partir dela com hábil uso de seus recursos idiomáticos. Também aponta que o escritor trabalha a partir de seu sistema linguístico e que

não há desejo de imitação de uma fala regional que vem de fora, ao contrário, anseia elaborá-la de dentro e com uma finalidade artística.

Se o princípio de unificação textual e de construção de uma língua literária privativa da invenção estética pode responder ao espírito racionalizador da modernidade, compensatoriamente a perspectiva linguística assumida restaura a visão regional do mundo, prolonga sua vigência em uma forma ainda mais rica e interior que antes e assim expande a cosmovisão originária de um modo mais ajustado, autêntico artisticamente solvente, de fato modernizado, mas sem destruição de identidade.<sup>55</sup> (RAMA, 1982, p. 43, tradução nossa).

Ao reconhecer uma fala regional sem inferioridades e despida de preconceitos em uma perspectiva de finalidade artística, é possível avaliar as possibilidades proporcionadas a fim de constituir uma específica língua literária que delinea uma paisagem cultural e/ou preserva as idiossincrasias de seus falantes. Nesse sentido, a transculturação permite que vejamos os processos múltiplos apresentados em *Lilus Kikus*, como veremos adiante.

Na estruturação literária, a distância entre as formas tradicionais e as modernas estrangeiras era de maior amplitude. O romance regional foi elaborado a partir dos modelos narrativos do naturalismo do século XIX adequados às necessidades expressivas (RAMA, 1982). Neste nível se buscavam mecanismos literários próprios, que se adaptassem às novas circunstâncias e que fossem resistentes à erosão modernizadora. Deste modo, à fragmentariedade da narração se opôs a reconstrução de um gênero antigo como o monólogo discursivo, assim como em *Grande Sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, cujas fontes advêm das literaturas clássicas e, principalmente, de fontes orais da narração popular. Ao relato compartimentado, mediante a justaposição de fragmentos soltos de uma narração, se opõe o contar dispersivo das “*comadres pueblerinas*”, transpostas de fontes orais, que misturavam suas vozes sussurrantes, como em *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. Nesse sentido, ambas as soluções mencionadas procedem de uma recuperação de estruturas da narração oral e popular; como em *Cien Años de Soledad*, de Gabriel García Márquez, que é uma conjunção de um plano verossímil e histórico dos acontecimentos e do maravilhoso.

Tanto o nível da língua quanto o da estrutura literária adquiriram grande relevância em Guimarães Rosa, que Rama chama de “continuidador-transformador” do regionalismo, sofrendo uma metamorfose em suas mãos, de acordo com o crítico Alfredo Bosi (1972 apud

---

<sup>55</sup> “Si el principio de unificación textual y de construcción de una lengua literaria privativa de la invención estética, puede responder al espíritu racionalizador de la modernidad, compensatoriamente la perspectiva lingüística desde la cual se lo asume restaura la visión regional del mundo, prolonga su vigencia en una forma aún más rica e interior que antes y así expande la cosmovisión originaria en un modo mejor ajustado, auténtico, artísticamente solvente, de hecho modernizado, pero sin destrucción de identidad.”.

RAMA, 1982). Nestes dois níveis, a operação literária é a mesma:

[...] se parte de uma língua e de um sistema narrativo populares profundamente enraizados na vida sertaneja, o que se intensifica com uma pesquisa sistemática que explica a coleta de inúmeros arcaísmos lexicais e a descoberta de vários pontos de vista com que o narrador elabora o texto interpretativo de uma realidade, e se projetam ambos níveis sobre um receptor- produtor (Guimarães Rosa) que é um mediador entre duas esferas culturais desconectadas: o interior-regional e o externo-universal.<sup>56</sup> (RAMA, 1982, p. 46, tradução nossa).

No que se refere à *Grande Sertão: veredas*, Rama destaca o princípio mediador que introduz na própria obra, pois o protagonista Riobaldo é jagunço e letrado. Roberto Schwarz reconhece o relato de Riobaldo como uma fala que nasce de um interlocutor que a promove (SCHWARZ, 1981, não p.<sup>57</sup> apud RAMA, 1982, p. 46); seu interlocutor nunca fala, mas sem a sua existência o monólogo não se conformaria. Nesse sentido, textos como *Com o vaqueiro Mariano*, também reconstróem a cena original do informante rural que é avaliado pelo escritor enquanto desenvolve o seu discurso. Assim, a narração de Mariano sobre os bois é observada pelo interlocutor, que a essa informação, agrega referências ao estilo e às palavras, até reconhecer que o sistema narrativo é o que constrói a pessoa, o personagem-narrador.

Como sugere Alfredo Bosi, apoiando-se em Lucien Sebag: “é portanto o esforço de construir uma totalidade dentro da qual se recuperam as formas inconexas e dispersivas da narração rural mas ajustadas a uma unificação que já procede do impacto modernizador.”<sup>58</sup> (BOSI, 1972, não p.<sup>59</sup> apud RAMA, 1982, p. 47, tradução nossa). Segundo Rama, há uma transculturação, pois para realizar-se apela primeiramente a uma manifestação tradicional, que é o discurso falado, sendo estendido por todo o relato. O autor ainda cita Walnice Nogueira Galvão que, ao discorrer sobre *Grande Sertão: veredas*, observa que “a fala é também o grande unificador estilístico; anula a multiplicação de recursos narrativos: variação de pessoa do narrador, cartas, diálogos, outros monólogos – inclusive os personagens da trama falam pela boca de Riobaldo.”<sup>60</sup>. (GALVÃO, 1972, não p.<sup>61</sup> apud RAMA, 1982, p. 70, tradução

<sup>56</sup> "se parte de una lengua y de un sistema narrativo populares hondamente enraizados en la vida sertaneja, lo que se intensifica con una investigación sistemática que explica la recolección de numerosos arcaísmos lexicales y el hallazgo de los variados puntos de vista con que el narrador elabora el texto interpretativo de una realidad, y se proyectan ambos niveles sobre un receptor-productor (Guimarães Rosa) que es un mediador entre dos orbes culturales desconectados: el interior-regional y el externo-universal."

<sup>57</sup> SCHWARZ, Roberto. **A sereia e o desconfiado**: ensaios críticos. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

<sup>58</sup> "es por lo tanto el esfuerzo de construir una totalidad dentro de la cual se recuperan las formas inconexas y dispersivas de la narración rural pero ajustadas a una unificación que ya procede del impacto modernizador."

<sup>59</sup> BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1972.

<sup>60</sup> "el habla es también el gran unificador estilístico; anula la multiplicación de recursos narrativos: variación de persona del narrador, cartas, diálogos, otros monólogos – hasta los personajes de la trama hablan por boca de Riobaldo."

<sup>61</sup> GALVÃO, Walnice Nogueira. **As formas do falso**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

nossa). Dessa forma, o autor ajusta seu código com o do narrador.

A cosmovisão é o nível central e focal que engendra os significados da obra literária, que resguarda valores, onde se exibem as ideologias e, portanto, o nível de operação transculturadora mais difícil de render-se às mudanças da modernização homogeneizadora sobre padrões estrangeiros (RAMA, 1982, p. 48). Portanto, a cosmovisão é de intensidades distintas e de respostas que marcam o lugar ocupado na multiplicidade cultural latino-americana da época.

O vanguardismo/modernismo questiona o discurso lógico-relacional que vinha conduzindo a literatura devido às suas origens burguesas no século XIX. Rama (1982) sublinha que três tendências literárias utilizam esse discurso: o romance social, o romance realista-crítico e o romance regional. O romance social conserva o modelo narrativo burguês e desenvolve uma mensagem anti-burguesa; o romance realista-crítico de autores como Juan Carlos Onetti, Graciliano Ramos e Alejo Carpentier, aproveitou sugestões estruturais e a escritura renovada da vanguarda. Contudo, a tendência que se adaptou rapidamente ao impacto vanguardista foi a chamada narrativa cosmopolita, como é o caso de Jorge Luis Borges. Nessa tendência, a narrativa fantástica é vista como uma zona de maior permeabilidade e pluralidade de significados (RAMA, 1982, p. 48-49).

Movimentos artísticos europeus como o expressionismo, o futurismo, o surrealismo e o dadaísmo impregnam a filosofia, a antropologia, a literatura e a política. A cultura contemporânea incorpora uma nova visão do mito, inclusive substituindo religiões em crise no século XIX. O autor explicita que parte dos equívocos do real-maravilhoso procedem de uma dupla fonte: uma matéria interna e uma significação externa; tanto que a maior coerência alcançada pela literatura de Jorge Luis Borges procede de uma perspectiva cosmopolita e universal (RAMA, 1982, p. 51-52). Nessa ótica, a desculturação que promoveu nas culturas regionalistas a incorporação, ainda que violenta, deste corpus ideológico, serviria para abrir vias enriquecedoras. Rama assevera que o discurso literário do romance regionalista respondia basicamente às estruturas cognoscitivas da burguesia europeia. Desse modo, funcionava com a mesma distância que a língua culta do narrador tinha da língua popular da personagem. Tal discordância linguística imitava a discordância entre a estrutura discursiva e os materiais e, em ambos os casos, se exercia uma imposição perturbadora. Novamente, ao ser posto em questão o discurso lógico-racional, o regionalismo recua a suas fontes locais, se abre a um exame das formas destas culturas e assim reestabelece um contato inesgotável com fontes vivas (RAMA, 1982, p. 52-53). Há também um reconhecimento de diferentes falares e estruturas da narração popular, permitindo um universo dispersivo de associações livres e de

grande inventividade.

### 2.2.2.2 *Lilus Kikus*: deslocamentos, hibridismos

Há uma série de analogias bastante interessantes no título da obra *Lilus Kikus*, visto que contempla os três níveis do processo transcultural: do ponto de vista linguístico, da cosmovisão e da estruturação da narrativa; dado que possui mecanismos literários próprios ao nomear a protagonista e intitular a obra com um nome (re)inventado, o que nos lembra um Gabriel García Márquez e um Guimarães Rosa. Não por acaso, o próprio título do livro já reflete a transitoriedade e a fugacidade da existência devido aos significados e símbolos que a flor de lis adquiriu ao longo do tempo. “Lilus” faz referência à flor de lis, o lírio, símbolo de pureza virginal e também da nobreza francesa. Esta flor é originária do México e da Guatemala, sendo introduzida na Europa pelos espanhóis no final do século XVI. Contudo, a sua insígnia está esculpida em várias culturas desde a mesopotâmia, representando, por exemplo, a árvore da vida, a luz, a perfeição, a igreja católica, símbolo do escutismo no mundo todo, da maçonaria, de times de beisebol e de futebol americano, na psicologia e também utilizado como bússola para marcar o norte. Vale ressaltar que desde a Idade Média a flor de lis<sup>62</sup> simboliza a realeza francesa, o poder e a soberania que também se apresenta em bandeiras e escudos de alguns países e cidades, como por exemplo, nas bandeiras do Quebec e de Montreal, e nos escudos da Espanha, Nova Orleans e Itália.

No que se refere ao vocábulo “Kikus”, este se origina de “kikos”, e de acordo com o *Diccionario de Mexicanismos* (2010, p. 315), o vocábulo “kiko” ou “quico” é usado coloquialmente com o significado de “*beso que se da uniendo únicamente los labios de dos personas*”. Curiosamente, o *Diccionario de la Real Academia Española*<sup>63</sup> traz acepções distintas para os vocábulos “quico” e “kiko”; sendo este “*grano de maíz tostado*”, e aquele, como locução verbal coloquial, “*hartarse de comer*”. Além disso, a presença do sufixo “us” nos conduz a estabelecer uma relação com o latim, dado que é um idioma que aparece constantemente na obra devido ao tempo em que Lilus viveu no Convento realizando os seus estudos. Soma-se a isso a indefinição de gênero que provoca o referido sufixo que compõem o latim, terminação que pode ser masculina e neutra quando no singular. Tal caráter andrógino do nome e da personagem Lilus Kikus deve-se a distintas possibilidades de leitura e a

<sup>62</sup> “Flor de lis” também se relaciona à guerra, como proteção aos confrontos que acometem o ser, confrontos estes sanguíneos, mas também internos e constantes, escravizando seus pensamentos e crenças. *Flor de Lis* também é o nome de uma rede de restaurantes de comida tradicional e confeitarias espalhada por todo México.

<sup>63</sup> *Diccionario de la Real Academia Española*. Disponível em: <<http://dle.rae.es>>. Acesso em: 29 mai. 2018.

indefinições que perpassam o gênero, entre o que é feminilidade e masculinidade, esse espaço de tempo entre infância e adolescência, entre vontades e necessidades de uma menina que vai se tornando mulher. Em tal contexto, o próprio título da obra dá início às páginas que teremos pela frente: uma produção que se caracteriza por um trânsito constante entre as línguas e contextos apresentados à autora durante a infância.

*Lilus veía a las monjas de negro y con bigotes. Mujeres de piel seca y lenguas pálidas, que olían a quién sabe qué de muy rancio y viejito. Las imaginaba rezando triste y mecánicamente, como una sierra en un trozo de madera, mientras Jesús en el cielo sudaba de desesperación. Luego las oía en la escuela dictando máximas sentenciosas: ‘Un tesoro no es siempre un amigo pero un amigo es siempre un tesoro’ y ‘No hay nunca rosas sin espinas ni espinas sin rosas...’ ¡Qué asco! Y pensaba Lilus. ‘Mamá, yo no puedo ir al convento... ¡Mamita! ¿Cómo comen las monjas?’ Las veía masticando un mismo pedacito de carne durante horas enteras, ella, ella que no puede soportar a las gentes que comen despacio. (En cambio, le gustan mucho los rusos que se tragan enteros los canapés de caviar).<sup>6465</sup>*  
(PONIATOWSKA, 1992, p. 57).

A partir do fragmento em tela, extraído do conto *El Convento*, podemos observar os distintos recursos mobilizados pela autora para imprimir traços da expressão e interação oral. Sendo a pontuação um dos recursos estilísticos mais utilizados para a reprodução das entonações e pausas que permeiam a oralidade, em *Lilus Kikus* é constante o uso de reticências, parênteses, exclamação e interrogação. Sabe-se que as reticências implicam a supressão de algo: podem significar a interrupção da continuidade de uma conversa ou também uma forma de deixar esse diálogo em suspenso, permitindo distintas interpretações. Nessa perspectiva, ao simbolizar as pausas que ocorrem na linguagem oral, tem-se um recurso de expressão que acompanha as subjetividades que envolvem a narrativa, seus personagens e o leitor, pois com frequência cabe a este preencher as lacunas que percorrem o fazer literário. Já dizia o poeta gaúcho Mário Quintana<sup>66</sup>: “as reticências são a maior conquista do pensamento ocidental, porque evitam as afirmativas inapeláveis e sugerem o que os leitores

<sup>64</sup> Neste capítulo, considerando que se trata de uma análise literária, mencionaremos centralmente os fragmentos da obra *Lilus Kikus* em língua espanhola, com sua respectiva tradução em nota de rodapé. Nos demais capítulos, os fragmentos traduzidos estarão no corpo do texto conforme comentário exposto na introdução desta tese.

<sup>65</sup> "Lilus via as freiras de preto e com bigodes. Mulheres de pele seca e línguas pálidas, que cheiravam quem sabe a que de muito rançoso e velho. As imaginava rezando triste e mecanicamente, como uma serra em um pedaço de madeira, enquanto Jesus no céu suava de desespero. De repente as ouvia na escola ditando máximas sentenciosas: ‘Um tesouro não é sempre um amigo mas um amigo é sempre um tesouro’ e ‘Não há nunca rosas sem espinho nem espinho sem rosas. . .’

Que nojo! E pensava Lilus. ‘Mamãe, eu não posso ir para o convento. . . Mamãezinha! Como é que as freiras comem?’ Via elas mastigando um mesmo pedacinho de carne durante horas, ela, ela, que não pode suportar as pessoas que comem devagar. (Por outro lado, gosta muito dos russos que engolem inteiro os canapés de caviar)."

<sup>66</sup> Entrevista de Mário Quintana gravada, em 1988, pelo jornalista Geneton Moraes Neto. Disponível em: <<http://g1.globo.com/platb/geneton/2010/03/31/o-proletario-e-o-sujeito-explorado-financeiramente-pelo-patroes-e-literariamente-pelos-poetas-engajados-palavra-de-mario-quintana/>>. Acesso em: 30 mai. 2018.

devem pensar por conta própria, após a leitura do autor”. Dado que se trata de uma escrita questionadora e observadora, as narrativas estão sempre permeadas de perguntas, de perspectivas diversas, por isso as muitas reticências.

No que tange ao uso do parêntese, tem-se uma informação de caráter explicativo, a fim de introduzir comentários que, ainda que acessórios, complementam o texto e podem ser uma importante chave de leitura. Em Poniatowska (1992), a presença destes recursos reforça a retórica da obra e a personificação de uma linguagem coloquial com predomínio da cultura popular.

No que tange à estrutura da narrativa em *Lilus Kikus*, não se pode enquadrá-la em um gênero convencional. *Lilus Kikus* traz uma série de contos, que mantêm uma significativa relação com o diário e pode ser considerado um *bildungsroman*, como referenciado anteriormente. Por esse viés, a predominância de uma voz em terceira pessoa que soa extremamente íntima, e a ocorrência de múltiplos registros de linguagem em línguas distintas, conduzem à reflexão sobre a hibridez ou mestiçagem na escrita característica de uma “literatura extraterritorial” e de uma escrita fortemente ligada ao corpo e à memória, cultivando as formas próximas da autobiografia, por meio de uma poética do entrelugar que cultiva simultaneamente duas línguas ou mais. (PAGEAUX, 2011, p. 197). No caso de *Lilus Kikus*, quatro línguas, se acrescentarmos as ocorrências em latim que marcam a entrada de Lilus no Convento: “*Cantaba con voz conmovida las lamentaciones de Semana Santa: Jerusalem, Jerusalem, convertete ad dominum deum nostrum Jesum*”<sup>67</sup> (PONIATOWSKA, 1992, p. 60, grifo da autora ).

Em sua consciência histórica, a protagonista Lilus sonega a si mesma qualquer pretensa totalidade do ser, fato que se repete em sua linguagem caleidoscópica que, reiteradamente, rearticula seus fragmentos discursivos. Nesse sentido, diversos intertextos acompanham a obra, demonstrando que o conhecimento da personagem que não se restringe a um grupo específico. Dessa forma estão presentes orações, como no fragmento anterior; trechos de canções populares: “*Pero lo único que se le ocurre es el Cafetal: Porque la gente vive criticándome, me paso la vida sin pensar en na...*”<sup>68</sup> (PONIATOWSKA, 1992, p.19, grifo da autora). Há também referências à *Revista Pepín*, uma das revistas de história em quadrinho que teve maior influência da chamada época de ouro mexicana: “*A ratos sacan su*

<sup>67</sup> “*Cantava com voz comovida as lamentações da Semana Santa: Jerusalem, Jerusalem, converte-te ad dominum deum nostrum Jesum.*”

<sup>68</sup> “*Mas a única coisa que vem a sua mente é o Cafetal: Porque as pessoas vivem me criticando, passo a vida sem pensar em na...*”

*Pepín y le entran duro a ‘Rosa la Seductora’.*”<sup>69</sup> (PONIATOWSKA, 1992, p. 22). E no que se refere às leituras de Lilus, também há um fragmento da bíblia.

*Y hasta en la Pasión Según San Mateo hallaba modo de hacer muecas, sonreía y se jalaba los pelos [...] A Lilus no le vigilaban las lecturas, y un día cayó en este párrafo: "Nada expresa mejor los sentimientos del hombre, sus pasiones, cólera, dulzura, ingenuidad, tristeza, que la música. Usted encontrará en ella el conflicto que tiene en su propio corazón. Es como un choque entre deseos y necesidades; el deseo de pureza y la necesidad de saber"*<sup>70</sup>. (PONIATOWSKA, 1992, p.13).

Assim, tal fragmentação discursiva estabelece relações com outras artes e ciências, criando um arquipélago de intertextualidades, trazendo ao leitor sempre novas informações que vão ao encontro tanto, do estilo da escritora quanto, do próprio enredo de cada conto, demonstrando as múltiplas facetas de um sujeito híbrido.

Pensando em um texto que nasceu em determinada época e lugar, a escritura de Poniatowska é permeada por mecanismos literários próprios. Podemos perceber tal característica a partir de uma voz narrativa próxima do “eu” da personagem, tanto que tem-se a impressão que a primeira pessoa encontra-se camuflada; uma voz que pode ser comparada à das crianças que se chamam em 3ª pessoa. Em tal contexto, a oralidade e fragmentariedade presente nas páginas da obra intercalam-se com diálogos que destacam a objetividade de algumas vozes, contos que vão mesclando imaginação/sonho com descrição do cotidiano.

*...Sueña que posee un castillo. ‘La Castellana lejana.’ Por primera vez piensa en señores; hay muchos en la playa. Unos flaquitos como ratones con apretados trajes de baño. Otros gordos y colorados, brillantes de aceite. No le gustan a Lilus. Parecen grandes pescados rojos, en su desnudez escandalosa. Le recuerdan ‘Los romanos de la decadencia’, un cuadro de carnicería que vio en el museo.*<sup>71</sup> (PONIATOWSKA, 1992, p. 18).

A presença constante de intertextos demonstra a curiosidade e o conhecimento de Lilus desde pequena. O acúmulo de informações e experiências vai moldando a escrita e as atitudes da personagem que, aos poucos, torna-se uma fina observadora dos matizes culturais mexicanos, um eu que se alterna de acordo com o espaço que transita.

<sup>69</sup> “De vez em quando pegam sua *Pepín* e vão direto para a ‘Rosa a Sedutora’.”

<sup>70</sup> “E até na *Paixão Segundo São Mateus* achava um modo de fazer caretas, sorria e puxava seus cabelos [...] Ninguém vigiava as leituras de Lilus, e um dia caiu neste parágrafo: ‘Nada expressa melhor os sentimentos do homem, suas paixões, cólera, doçura, ingenuidade, tristeza, que a música. Você encontrará nela o conflito que traz seu próprio coração. É como um choque entre desejos e necessidades; o desejo de pureza e a necessidade de saber’”.

<sup>71</sup> “...Sonha que tem um castelo. ‘La Castellana lejana’. Pela primeira vez pensa em homens; tem muitos na praia. Uns magrinhos que nem ratos em roupa de banho apertada. Outros gordos e vermelhos, brilhantes de óleo. Lilus não gosta deles. Parecem grandes peixes vermelhos, em sua nudez escandalosa. Fazem ela lembrar ‘Os romanos da decadência’, um quadro de carnicina que viu no museu”.

*Un pobre señor chiquito dormía en el concierto. Un pobre señor chaparrito de sonora respiración. Dormía tristemente, con la cabeza de lado, inquieto por haberse dormido. Cuando el violín dejaba de tocar, el sueño se interrumpía y el señor levantaba tantito la cabeza; pero al volver el violín, la cabeza caía otra vez sobre su hombro. Entonces los ronquidos cubrían los pianísimos del violín.. [...] Lilus la exploradora se dedica a mirar a los espectadores. Hay unos que concentran su atención inquieta en la orquesta, y que sufren como si los músicos estuvieran a punto de equivocarse. Ponen cara de grandes conocedores, y con un gesto de la mano, o tarareando en voz bajísima algún pasaje conocido, inculcan en los vecinos su gran conocimiento musical.*<sup>72</sup> (PONIATOWSKA, 1992, p. 14).

No último conto citado, *El Concierto*, por exemplo, há uma significativa alternância na linguagem: as descrições infantilizadas se mesclam com parágrafos que, ao descrever todos os detalhes de quem está no Palácio de Belas Artes, mergulha em sua linguagem trazendo uma leitura bastante real dos perfis que aí estão, dando a conhecer uma sociedade aristocrática que se preocupa com a aparência e a ostentação.

Tanto o físico de Lilus como o seu comportamento vão totalmente de encontro à postura indicada para meninas de sua idade. Antagonicamente, o fato de ser uma criança inocente, que suscita um posicionamento desprovido de parâmetros estabelecidos, faz com que a personagem seja ao mesmo tempo ela, porém com um comportamento inesperado, eximindo-a de julgamentos.

*Lilus no tiene muñecas. Quizá su físico pueda explicar esta rareza. Es flaca y da pasos grandes al caminar, porque sus piernas, largas y muy separadas la una de la otra, son saltonas, se engarrotan y luego se le atorán. Al caerse Lilus causa la muerte invariable de su muñeca. Por eso nunca tiene muñecas. Sólo se acuerda de una güerita a la que le puso Güera Punch, y que murió al día siguiente de su venida al mundo, cuando a Lilus Kikus se le atoraron las piernas.*<sup>73</sup> (PONIATOWSKA, 1992, p. 10-11).

Ao refutar as imposições que são fruto de convenções sociais, como é o caso dos brinquedos, a protagonista mais uma vez se escapa do pré-estabelecido e demonstra estar

---

<sup>72</sup> "Um pobre senhor pequenininho dormia no concerto. Um pobre senhor baixinho de sonora respiração. Dormia tristemente, com a cabeça de lado, inquieto por ter adormecido. Quando o violino parava de tocar, o sono era interrompido e aquele senhor levantava a cabeça um tantinho; mas ao voltar o violino, a cabeça caía outra vez sobre o seu ombro. Então os roncoss cobriam os pianísimos do violino.. [...] Lilus a aventureira se dedica a observar os espectadores. Tem aqueles que concentram sua atenção inquieta na orquesta, e sofrem como se os músicos estivessem a ponto de se equivocar. Fazem uma cara de grandes conhecedores, e com um aceno de mão ou cantarolando em voz baixíssima alguma passagem conhecida, inculcam nos vizinhos o seu grande conhecimento musical."

<sup>73</sup> "Lilus não tem bonecas. Talvez seu físico possa explicar essa estranheza. É magra e dá passos grandes ao caminhar, porque suas pernas, longas e muito separadas uma da outra, são inquietas e, como se tivessem vida própria, se contraem e então travam. Ao cair Lilus causa, inevitavelmente, a morte de sua boneca. Por isso nunca tem bonecas. Somente se lembra de uma branquelinha que chamou de Guera Punch, e que morreu um dia depois de sua vinda ao mundo, quando as pernas de Lilus Kikus travaram."

desvinculada dessa bolha social. As bonecas são uma representação da sociedade e de um universo infantil feminino que se quer homogêneo. Não bastasse o desvio à norma, o nome da boneca também denota a singularidade do universo Lilus Kikus: “*guera*” seria uma forma carinhosa de chamar a boneca de “branquelinha”; contudo, “*Punch*”, vocábulo que vem da língua inglesa, se refere a “golpes”, “dar um murro, um soco”; termo muito usado no âmbito do boxe e que também pode significar “ponche/poncho”, que pode ser uma vestimenta de inverno ou um coquetel de frutas bastante típicos em vários países. De acordo com o Dicionario de Americanismos<sup>74</sup>, “punch, punche ou ponche” é um termo usual no México, podendo designar um tipo de marmelada a base de milho. Além disso, o anglicismo “*punch*” costuma adjetivar outras palavras, dando o significado de potência e força, como é o caso de “*guera punch*”. Em tal contexto, a boneca Guera Punch representa um híbrido, uma vez que temos a associação de “*Guera*”, um termo local, à “*punch*”, um termo estrangeiro. Assim, nos deparamos com um dos traços fundamentais da vida e obra de Elena Poniatowska: a presença de uma multiplicidade de experiências em distintos contextos, línguas e espaços; demonstrando desde sua infância essa capacidade de estabelecer pontes com outras estrangeiridades.

Em *Lilus Kikus*, a percepção de mundo da personagem se dá desde o âmbito mais íntimo de seu ser ao mais profundo do seu país, em um constante “*hacia fuera*” e “*hacia adentro*”. A transculturação acontece, pois a menina não descreve o externo por meio de um olhar europeu e/ou aristocrático. Na condição de porta voz, tanto Lilus quanto Poniatowska, adotam uma posição diferenciada, visto que não há a possibilidade de abandonar o olhar culto e letrado que as acompanha. Nesse sentido, é na relação que se produz esse espaço diferenciado, não próprio, um entre-lugar que é dinâmico como é a oralidade. Como porta-voz das mazelas de uma parcela *ninguneada* da população, o olhar de Lilus traça e denuncia múltiplas miradas ao descrever as situações e comportamentos que acompanham o cotidiano. Podemos observar tal questão, como já mencionado anteriormente, no conto *El Concierto*, em que há uma descrição minuciosa dos comportamentos de uma sociedade aristocrática:

*Y el pobrecito señor dormía. Estaba triste y tonto. Tonto porque es horrible dormirse entre despiertos. Triste porque tal vez en su casa la cama era demasiado estrecha, y su mujer en ella demasiado gorda. Y el sillón de pelusa que le servía de asiento en Bellas Artes, debió parecerle entonces sumamente cómodo. Muchas veces las gentes lloran porque encuentran las cosas demasiado bellas. Lo que les hace llorar, no es el deseo de poseerlas, sino esa profunda melancolía que sentimos por*

<sup>74</sup> LARA, Luis Fernando. **Diccionario de americanismos**. Panace, v. 13, n. 36, 2012.

*todo lo que no es, por todo lo que no alcanza su plenitud.*<sup>75</sup>  
(PONIATOWSKA, 1992, p. 14).

Essa sensação de incompletude do ser percorre a narrativa, um sentimento de insatisfação que acompanha existências ociosas que no anseio de “ser” e “ter”, aspiram pelo desconhecido, o inalcançável, um lugar outro. Contudo, para Lilus, esse sentimento de incompletude faz com que a personagem tenha uma atitude de abertura para com o universo e a consciência, além da fixação discursiva de fatos e sensações inesperadas de um presente transitório e fugaz, que passa a ser uma ficção, também ela, incompleta, que “faz perceber um valor de eternidade em cada momento, como fica registrado pela máquina fotográfica.” (JASINSKI, 2012, p. 82).

*Lilus sabe por qué las piedras quieren estar solas... Sabe cuando va a llover, porque el cielo está sin horizontes, compasivo. Ha tomado entre sus manos pájaros calientitos y puesto plumas tibias en sus nidos. Es diáfana y alegre. Un día tuvo una luciérnaga y se pasó toda la noche con ella, preguntándole cómo encerraba la luz...*<sup>76</sup> (PONIATOWSKA, 1992, p. 26).

Como defensora da vida que brota em momentos de descuido<sup>77</sup>, Lilus Kikus se volta para a grandiosidade que lhe proporciona a natureza, atenta sempre a todos os detalhes e movimentos. Tal magia e imagem registrada de pequenos episódios da infância vão ao encontro da reflexão do poeta Octavio Paz na cerimônia de recebimento do Prêmio Nobel de Literatura de 1990: “Estrelas, colinas, nuvens, árvores, pássaros, grilos, homens: cada um em seu mundo, cada um em um mundo e no entanto, todos esses mundos se correspondem. Somente se renasce entre nós o sentimento de irmandade com a natureza, poderemos defender a vida.”<sup>78,79</sup>

A estruturação narrativa em *Lilus Kikus* sugere uma cosmovisão que, ao combinar oralidade e fragmentariedade, coloca em ação a voz de uma 3ª pessoa que se mostra íntima

<sup>75</sup> “E o coitadinho do senhor dormia. Estava triste e se sentindo tolo. Tolo porque é horrível dormir entre acordados. Triste porque talvez em sua casa a cama era muito estreita, e sua mulher muito gorda. E a poltrona peluciada que servia de assento no Belas Artes, deve ter feito ele se sentir tremendamente cômodo. Muitas vezes as pessoas choram porque acham as coisas muito belas. O que faz elas chorarem, não é o desejo de possuir, mas sim essa profunda melancolia que sentimos por tudo o que não é, por tudo que não alcança sua plenitude.”

<sup>76</sup> "Lilus sabe porque as pedras querem ficar sozinhas... Sabe quando vai chover, porque o céu está sem horizontes, compassivo. Já pegou em suas mãos pássaros quentinhos e colocou penas tibias em seus ninhos. É diáfana e alegre. Um dia teve um vagalume e ficou a noite toda com ele, perguntando como guardava a luz...".

<sup>77</sup> “Felicidade se acha em horinhas de descuido”. Trecho de *Tutaméia* – Terceiras estórias (1967), de João Guimarães Rosa.

<sup>78</sup> "Estrellas, colinas, nubes, árboles, pájaros, grillos, hombres: cada uno en su mundo, cada uno en un mundo y no obstante, todos esos mundos se corresponden. Sólo si renace entre nosotros el sentimiento de hermandad con la naturaleza, podremos defender a la vida".

<sup>79</sup> Fragmento do discurso de Octavio Paz ao receber o Nobel de Literatura em 10 de dezembro de 1990.

dos personagens, dos fatos e do pensamento de Lilus. No conto *Las elecciones* Lilus se depara com uma manifestação no centro da cidade:

*¡Chole! ¿Por qué no dejan al mismo presidente y así se quitan de líos? Pero no. Es una manifestación de muchos Siete Machos, y uno de ellos está gritando: ‘La voluntad del pueblo... el futuro de México... nuestros recursos naturales... el bienestar...’ Y Lilus piensa en el pueblo... ¿En dónde está? El pueblo anda vendiendo en inglés billetes de lotería, allá por Madero y San Juan de Letrán, comprando pulque en la Colonia de los Doctores y prendiendo veladoras en la Villa de Guadalupe. Lilus no es muy patriota, y lo sabe<sup>80</sup>. (PONIATOWSKA, 1992, p. 21).*

A partir da referida passagem percebemos que de forma contraditória, porém proposital, a obra nos apresenta a cosmovisão de uma criança que, ao expressar sua ingenuidade e imaginação, demonstra conhecer extremamente bem seu país em vários aspectos, evidenciando o conformismo mexicano e uma marginalização sociopolítica. Em tal contexto, a literatura de Elena Poniatowska revela-se como uma face expressiva para um multifacetado espelho nacional.

Ainda a despeito do lugar de fala da protagonista, tem-se uma terceira pessoa que apresenta uma forma de falar semelhante à de algumas crianças pequenas, que se referem a si mesmas com o seu próprio nome, ao invés de usar um pronome de primeira pessoa; o que denota um caráter exageradamente infantil que, ao mesmo tempo, pode ser relacionado, simbolicamente, ao estado infantilizado da mulher, como aparece no conto *La amiga de Lilus*:

*Lilus tenía una amiga: Chiruelita. Consentida y chiqueada. Chiruelita hablaba a los once años como en su más tierna infancia. Cuando Lilus volvía de Acapulco, su amiga la saludaba: ¿Qué tal te jué? ¿No te comieron los tibulonchitos, esos felochichimos hololes?*

*Semejante pregunta era una sorpresa para Lilus, que casi se había olvidado del modo de hablar de su amiga, pero pronto se volvía a acostumbrar. Todos sus instintos maternales se vertían en Chirueta, con máxima adoración. Además, Lilus oyó decir por allí que las tontas son las mujeres más encantadoras del mundo. Sí, las que no saben nada, las que son infantiles y ausentes... Ondina, Melisenda...*

*Claro que Chiruelita se pasaba un poco de la raya, pero Lilus sabía siempre disculparla, y no le faltaban razones y ejemplos. Goethe, tan inteligente, tuvo como esposa a una niña fresca e ingenua, que nada sabía pero que siempre estaba contenta.<sup>81</sup> (PONIATOWSKA, 1992, p. 53).*

<sup>80</sup> “Chega! Por que não deixam o mesmo presidente e assim não se metem em problemas? Mas não. É uma manifestação de muitos Sete Machos, e um deles está gritando: “A vontade do povo... o futuro do México... nossos recursos naturais... o bem-estar...” E Lilus pensa no povo... Onde está? O povo anda vendendo em inglês bilhetes de loteria, lá por Madero e San Juan de Letrán, comprando pulque no bairro Doutores e acendendo velas na Vila de Guadalupe. Lilus não é muito patriota, e sabe disso.”

<sup>81</sup> “Lilus tinha uma amiga: Chiruelita. Mimada e malcriada. Chiruelita aos onze anos falava como em sua mais terna infância. Quando Lilus voltava de Acapulco, sua amiga a cumprimentava: “Como vochê tá? Os tubalões não te comelam? Esses feloizícimos hololes?” Semejante pergunta era uma surpresa para Lilus, que quase tinha

A partir do fragmento em questão, efeitos de verossimilhança podem ser observados na constituição dos personagens e situações que parecem reais. A linguagem da amiga da Lilus, Chiruelita (vocábulo que vem de “*ciruela*”, que em português é “ameixa”), se assemelha ao falar de crianças na faixa de 3 anos de idade e, que possuem certas dificuldades no manejo das consoantes e vogais. Contudo, Lilus reflete sobre a postura de Chiruelita, de outras amigas, e as compara com mulheres que são personalidades públicas, como a esposa de Goethe; uma arte de reinventar e repensar a realidade a partir de um olhar feminino, que está em construção e que capta cada detalhe da vida cotidiana. A partir da fala de uma menina de 11 anos, a perspicácia de Lilus nos salta ao olhos, por detectar as minúcias que os demais não percebem, o trivial, vertendo suas impressões em escritura. Dessa forma, tais nuances propiciam uma vez mais a sua condição estrangeira, digamos, híbrida.

Ao mesmo tempo, essa voz onisciente acessa os pensamentos, fantasias e sensações de Lilus. Essa fragmentariedade, perspectiva da narrativa, corresponde a uma posição ainda ambígua entre infância e adolescência, entre o ser menina e ser mulher, entre o feminino e o masculino, entre seus desejos e as imposições; características já expressas no nome da personagem e título da obra. É de suma importância destacar que os anos 1950 trouxeram consigo uma forte discriminação contra a mulher. Os princípios de submissão e servicialismo condicionavam o existir feminino, tendo a mulher como única possibilidade ser dona de casa e acompanhante do marido, sem a possibilidade de trabalho após o matrimônio. Não é à toa que encontramos até hoje uma série de propagandas, dessa época que registram tal contexto, como podemos ver na FIGURA 1, abaixo.

FIGURA 1 - PROPAGANDAS DOS ANOS 1950

---

esquecido o jeito de falar de sua amiga, mas logo voltava a se acostumar. Todos os seus instintos maternos estavam em Chiruela, com máxima adoração. Além disso, Lilus ouviu dizer por ali que as tontas são as mulheres mais encantadoras do mundo. Sim, as que não sabem nada, as que são infantis e ausentes... Ondina, Melisenda... Claro que Chiruelita passava um pouco dos limites, mas Lilus sempre sabia desculpar ela, e não faltava motivos e exemplos. Goethe, tão inteligente, teve como esposa uma menina nova e ingênua, que nada sabia mas que sempre estava contente.”.



FONTE: MARKETING DIRETO (2012)<sup>82</sup>.

Tanto em entrevistas como em suas obras, Elena Poniatowska sempre demonstrou sua preocupação pela condição feminina e, *Lilus Kikus*, como primeira obra, já traz as angústias da autora pela vida que levavam as mulheres mexicanas. As personagens Lilus e sua babá Ocotlana são uma mostra dessa habilidade de aproximar-se, de apiedar-se, de respeito e reconhecimento. Ocotlana cuida de Lilus como se fosse sua filha e mesmo com as suas travessuras de criança a trata com grande carinho e cuidado, sendo a figura feminina que participa integralmente de sua infância.

—Niña, bájate de la tapia.

—No.

—Te estoy diciendo que te bajas.

—Que no.

—Las niñas bonitas no se suben...

—Éjele...

—Te voy a acusar con tu mamá.

—Al cabo ni me hace nada.

(Ocotlana echa a correr por el jardín)

—Ándale vieja gacha, chismosa, cochina... ¿La lagartija...? ¿A dónde se fue la lagartija? Esa tonta de Ocotlana la espantó. ¡Ocotlana! Cada vez que habla, en la esquina de la boca le sale un hilito de saliva... Se atora las medias con una especie de nudo que se hace justamente detrás de las rodillas. Cuando se sube a los camiones entre la falda y la media resalta su carne blanca y blanda... ¡Lagartija, almita! ¿Dónde estás? Lagartija rosa, ¡te traje un pañuelo!<sup>83</sup> (PONIAOWSKA,

<sup>82</sup> Disponível em: <<https://www.marketingdirecto.com/actualidad/checklists/20-anuncios-vintage-que-llevan-el-machismo-al-extremo>>. Acesso em: 31 mai. 2018.

<sup>83</sup> “—Menina, desça já do muro.

—Não.

—Estou falando pra você descer.

1992, p. 45).

Lilus está sempre em uma constante busca por integrar-se à sociedade por meio da observação atenta de práticas e costumes, da curiosidade e na relação que estabelece com as pessoas que podem lhe ensinar muito sobre o México e suas cores. São três os personagens fundamentais para essa cercania: a babá Ocotlana, a criada Aurélia e o professor filósofo. Lilus busca inimagináveis pretextos e situações para acercar-se e extrair informações que vão auxiliando a protagonista a constituir-se como indivíduo. Enquanto Aurélia executa a limpeza da casa, Lilus se aproxima para conversar e pergunta como é o beijo de seu namorado. Usando uma palavra marcadamente mexicana, a criada diz que são beijos “*chichos*”<sup>84</sup> e Lilus, por não conhecer o vocábulo, fica imaginando como seria esse beijo. Já a babá Ocotlana era quem acompanhava sempre as suas travessuras. Por outro lado, para poder iniciar uma conversa com o vizinho e professor filósofo, Lilus questiona se era dele uma lagartixa que tomava sol em sua janela.

Em *Lilus Kikus*, espaços da alta cultura europeizada são os escolhidos pela mãe da protagonista, como é o caso do Palácio de Belas Artes. Localizado no Centro Histórico da Cidade do México e considerado como a casa máxima da expressão cultural, é um teatro de extrema relevância e um ícone cultural do país, dedicado a todas as manifestações artísticas. Na década de 1950, a vida cultural capitalina se desenvolvia principalmente no Centro Histórico, sendo o Belas Artes o foco de cultura e símbolo da sociedade aristocrática da época. Famoso também pela sua arquitetura, o Palácio bem como outras edificações refletiam durante o período porfirista (1876-1911) um estilo eclético proveniente de escolas de Belas Artes da Europa e que se distinguem do estilo tradicionalista mexicano.

Outro lugar frequentado pela família é Acapulco; praia situada no estado de Guerrero. Como não podia ser diferente, Acapulco teve sua época de ouro nos anos 50 ao

---

—Não vou.

—As meninas bonitas não sobem. . .

—Uiiiiii. . .

—Vou contar pra sua mãe

—Ela não vai me fazer nada mesmo.

(Ocotlana sai correndo pelo jardim).

—Anda velha torta, fuxiqueira, imunda... Lagartixa? Aonde foi parar a lagartixa? A tonta da Ocotlana espantou ela. Ocotlana! Cada vez que ela fala, sai um fiozinho de saliva no canto da boca... Aperta suas meias com uma espécie de nó que faz atrás dos joelhos. Quando sobe no ônibus entre a saia e a meia ressalta sua carne branca e mole... Lagartixa, alminha! Onde você está? Lagartixa rosa, trouxe um lenço pra você!”

<sup>84</sup> De acordo com *Útil y muy ameno vocabulario para entender a los mexicanos* (Grijalbo, 2011), do escritor Héctor Manjarrez, “*chicho*”, palavra já caída em desuso, designava a um indivíduo excelente, capaz: “*Tengo un mecánico muy chicho*”. Também se aplicava a objetos e situações (“*Una película muy chicha*” e “*Una amistad muy chicha*”). Nos anos 1970 o vocábulo é substituído por “*chiro*” e a partir dos anos 90 “*chido*” passa a ser usado (“*Está chido el lugar*”).

converter-se no destino mais importante da América nas férias, depois da Segunda Guerra Mundial, já que viajar à Europa era muito inseguro. Ainda hoje Acapulco mantém-se como um dos lugares preferidos dos mexicanos e estrangeiros.

Por outro lado, o rigor e a disciplina que se estabelece na relação entre Lilus e o seu pai, e deste com o lugar onde está, sugere memórias de experiências vividas em outro contexto. Ainda que não esteja explicitada na obra fatos passados, o planejamento diário de sobrevivência, uma vigilância constante, faz com que o pai da personagem mantenha as mesmas práticas:

*Al papá de Lilus no le gusta ver que su hija se quede sin hacer nada. "Vete a hacer ejercicio. ¡Corre! Te vas a embrutecer si te quedas así mirando quién sabe qué." [...] El papá de Lilus nunca camina descalzo... Tiene demasiadas citas. Construye su vida como una casa, llena de actos y decisiones. Hace un programa para cada día, y pretende sujetar a Lilus dentro de un orden riguroso. A Lilus le da angustia..."<sup>85</sup> (PONIATOWSKA, 1992, p. 26).*

O pai e a mãe de Lilus buscam no passado formas de pertencimento diferentes. No conto “*El Concierto*”, Lilus acompanha, ao Palácio de Belas Artes, sua mãe, que em determinado momento comenta uma peça de Mozart e lastima, pois a filha não entende o significado de “*andante*”. Assim sendo, promete contar a vida do músico na volta à casa. Contudo, o relato se encerra com o seguinte comentário do narrador: “*Las dos se van muy contentas. Lilus porque cree que le van a contar un cuento. La mamá, porque está convencida de que es una intelectual*”.<sup>86</sup> Portanto, a ironia se faz presente neste fragmento demonstrando a ilusão e a ingenuidade de ambas, pois da mesma forma que Lilus acredita no que sua mãe diz, como toda a criança, em termos de maturidade, as crenças da mãe da protagonista na narrativa são similares às de sua filha. Logo, a partir do fragmento, percebemos o patente desejo da mãe de Lilus de pertencimento a uma elite intelectual ao frequentar o Belas Artes.

Como portadora de uma personalidade peculiar, Lilus Kikus se identifica com espaços em que a norma não exerce tanta influência. Inicialmente, a menina Lilus vive em um mundo que apenas cabe em sua imaginação, ainda alheia ao meio social ao qual pertence. Essa postura pode ser observada já nas primeiras linhas do primeiro conto:

<sup>85</sup> “O pai de Lilus não gosta que sua filha fique sem fazer nada. ‘Vá fazer exercícios. Corre! Você vai se embrutecer se ficar assim olhando quem sabe o que.’ [...] O pai de Lilus nunca caminha descalço... Tem muitos compromissos. Constrói sua vida como uma casa, cheia de atos e decisões. Tem um programa para cada dia, e pretende colocar Lilus dentro de uma ordem rigorosa. Lilus se angustia...”

<sup>86</sup> “As duas vão embora muito contentes. Lilus porque acha que vão contar pra ela uma história. A mãe, porque está convencida de que é uma intelectual”.

*Lilus nunca juega en su cuarto, ese cuarto que el orden ha echado a perder. Mejor juega en la esquina de la calle, debajo de un árbol chiquito, plantado en la orilla de la acera. De allí ve pasar a los coches y a las gentes que caminan muy apuradas, con cara de que van a salvar al mundo [...] Desde que fue al rancho de un tío suyo, Lilus encontró sus propios juguetes. Allí tenía un nido y se pasaba horas enteras mirándolo fijamente, observando los huevitos y las briznas de que estaba hecho.*<sup>87</sup> (PONIATOWSKA, 1992, p. 9).

Lilus é quem transforma todo e qualquer espaço/objeto em lugares/seres relacionais. Em *Lilus Kikus* “o espaço geográfico se transforma em espaço onírico. O caminho percorrido transforma-se em via poética.” (PAGEAUX, 2011, p. 206). No fragmento a seguir, a protagonista observa a composição da natureza e sente-se parte dela em um processo de entrega total.

*Lilus camina por todos lados sobre sus largas piernas, con los ojos abiertos siempre y siempre temerosos de perder algo. Se ha vuelto nerviosa, inquieta, caprichosa. El mar la hace desatinar. Ahora Lilus es una niña de mar, de arena, de yodo, de sal y de viento. Es una niña de conchas y caracoles, de grandes golpes de agua, que dan en su rostro como puñados de lluvia [...] Lilus camina con un pie en el agua, y un pie en la arena seca... En la ciudad también camina así... Un pie arriba y otro abajo de la banquetta. Por eso anda siempre algo desnivelada. Mientras así se menea, Lilus sueña, y la arrulla ese modo de caminar como un barco...* (PONIATOWSKA, 1992, p. 17-18).

Em tal contexto, o caminhar de Lilus demonstra que estamos diante de uma personagem que está sempre “lá” e “cá”, de um sujeito em trânsito, em um constante desenvolvimento. Ao caminhar pela praia, Lilus contempla a natureza e é preenchida por um sentimento de liberdade e de pertencimento ao mar. Ao mesmo tempo, a personagem explora e se apropria desses e de outros espaços e os toma como refúgio, como lar<sup>88</sup>.

No entanto, à medida que o tempo passa, no percurso entre infância e adolescência, Lilus começa a enfrentar-se constantemente com a destruição de sua própria individualidade, devido a uma forçada adaptação a um padrão comportamental. Soma-se a isso o fato de ter nascido mulher, condição que limita em muitos aspectos o seu desenvolvimento como um ser social. Nessa perspectiva, a personagem deve liberar-se de sua própria identidade para que possa personificar o que se julga aceitável. De acordo com Deleuze e Guattari (1996, p. 19), tal processo inicia no âmbito familiar, visto que, como símbolo da sociedade, são os que

<sup>87</sup> “Lilus nunca brinca em seu quarto, um quarto em que a ordem colocou tudo a perder. Melhor brincar lá na esquina, debaixo de uma árvore pequenina, plantada na beira da calçada. Dali vê passar os carros e as pessoas que caminham muito apressadas, com cara de que vão salvar o mundo... [...] Desde que foi ao sítio de um tio, Lilus encontrou seus próprios brinquedos. Lá ela tinha um ninho e ficava horas e horas olhando pra ele fixamente, observando os ovinhos e os seus raminhos.”

<sup>88</sup> “el trayecto por los territorios es otro viaje a la fábrica de realidad para ver cómo funciona y poder darla vuelta”.

realizam, primeiramente, o mapeamento moral e ideológico do indivíduo com a finalidade de prepará-lo adequadamente para que assuma uma posição produtiva dentro da sociedade.

Sendo Lilus Kikus observadora e mediadora de um constante diálogo feminista, a estrutura patriarcal e machista também aparece em seus contos. No conto *Lilus en Acapulco*, a personagem caminha pela praia e deixa-se conduzir pelas ondas do mar e pela sua imaginação:

*Lilus sueña que se pasea con los perros de Ivar. Ivar es su marido. Ella anda descalza y oye el ruidito de la arena que cruje bajo sus pies. Está sola y tiene muchas ganas de revolcarse en la playa y de saltar muy alto e indecorosamente entre las olas. No puede resistir. Si su marido lo sabe, dirá que le hace falta ser más seria y más digna... (es un poco funcionario), y tal vez la amenace con encerrarla en un convento... Pero ella no le dejará acabar el regaño, le echará sus brazos de agua y de sal al cuello; le enseñará sus collares de conchas azules pequeñísimas, tan tiernas que se parecen a los párpados de los niños dormidos y los de conchas duras que parecen dientes de pescados sanguinarios... o le dirá que Dios ha hecho la naturaleza no solamente para verla sino para que vivamos en ella, y que cada quien tiene su ola y que por favor él escoja la suya, y que desde lo alto del cielo, Dios está viendo a sus hijos bañándose en el mar. Igual que una pata mira nadar a sus patitos... Y le dirá... Y lo dejará sin aliento y sin protestas...*

*Lilus se despierta. Le acaban de gritar:*

*‘¡Ay, mamacita, quién fuera tren para pararse en tus curvas! Eso le da en qué pensar. ¿Cuáles curvas? Lo de mamacita no le preocupa mucho, al fin y al cabo, ella no es la mamá del gritón.’*<sup>89</sup> (PONIATOWSKA, 1992, p. 18-19).

No excerto em questão, a imaginação de Lilus, por vezes, é lentamente territorializada pela normativa social, dado que sonha ter um marido e que deve a ele obediência. Sua imaginação é invadida de um sentimento que limita a sua existência, no anseio de ordenar, (re)estruturar a sua mente e o seu ser; resultado de um processo lento e constante de interiorização de paradigmas ditados pela sociedade. Na medida em que a infância de Lilus vai ficando para trás, novos embates no âmbito social e familiar vão surgindo, como reflexo de uma mentalidade colonial bastante arraigada. Assim sendo, reflexos do patriarcado acompanham também os pensamentos de Lilus, expondo uma sociedade mexicana na qual impera a autoridade masculina, sendo o machismo herança de tal

<sup>89</sup> “Lilus sonha que passeia com os cães de Ivar. Ivar é seu marido. Ela anda descalça e ouve o barulhinho da areia que estala debaixo de seus pés. Está sozinha e tem muita vontade de rolar na praia e de pular muito alto e indecorosamente entre as ondas. Não consegue resistir. Se seu marido souber, vai dizer que ela precisa ser mais séria e mais digna... (é um pouco careta), e talvez ameace dizendo que vai prender ela em um convento... Mas ela não vai deixar ele terminar a bronca, vai jogar seus braços de água e de sal em seu pescoço; vai mostrar seus colares de pequeníssimas conchas azuis, tão macias que se parecem com as pálpebras de crianças dormindo e as de conchas duras que parecem dentes de peixes sanguinários... ou vai dizer pra ele que Deus não fez a natureza somente para olhar mas para que a gente viva nela, e que cada um tem sua onda e que por favor ele escolha a sua, e que do alto do céu, Deus está vendo os seus filhos tomando banho de mar. Igual a uma pata que olha seus patinhos nadarem... E vai dizer... E vai deixar ele sem fôlego e sem reclamações...

Lilus acorda. Acabam de gritar: “Ai, mamacita, quem dera ser um trem para parar em suas curvas!” Isso faz ela pensar. Que curvas? Pela mamacita não se preocupa muito não, afinal de contas, ela não é mãe do gritão.”

comportamento. Ainda no que se refere a Lilus em Acapulco, a personagem é objetificada quando chamada de “*mamacita*”.<sup>90</sup> Mesmo demonstrando desconhecer outros significados que norteiam a palavra, o fato de Lilus despertar de um sonho no momento em que alguém lhe grita tal grosseria, coloca a personagem em um lugar em que o seu valor é dado a partir do corpo. Em tal contexto, a imaginação da personagem, os dispositivos sociais de controle da mulher (casamento), o valor a partir do corpo feminino<sup>91</sup> e a leitura que ela faz de “*mamacita*” fazem com esta autopercepção da protagonista a coloque em outro lugar. Por outro lado, ainda que a sociedade exija da personagem Lilus determinados comportamentos, há uma postura de abertura sempre reflexiva, de curiosidade e de enfrentamento diante dos limites impostos pelo ambiente.

Em *Lilus Kikus*, contos como *Lilus en Acapulco*, *Enfermedad* e *La procesión* apontam como a imaginação da protagonista instaura uma série de ambiguidades no que se refere a religião e a sexualidade. No trecho acima exposto, Lilus sonha que poderia impedir a discussão com seu marido usando de seus encantos: “*le enseñará sus collares de conchas azules pequeñísimas, tan tiernas que se parecen a los párpados de los niños dormidos y los de conchas duras que parecen dientes de pescados sanguinarios... [...] Y lo dejará sin aliento y sin protestas...*”<sup>92</sup> (PONIATOWSKA, 1992, p. 18-19). Tal ambiguidade reside nas possibilidades de leitura no uso do vocábulo “*concha*” em comparação com as pálpebras “*tiernas*” de uma criança quando dorme. Tanto a concha quanto a pálpebra possuem um formato e proporções que podem ser comparados à genitália feminina e ao mesmo tempo a essa passagem da infância para a adolescência, época do desabrochar, em que o corpo sofre constantes mudanças. No que tange a “*tiernas*”, o termo é usado para fazer referência a um animal ainda jovem ou, a um fruto verde que ainda não está maduro. Nessa perspectiva, é possível observar um jogo entre sensualidade, sexualidade e inocência, permitindo distintos

<sup>90</sup> “*Una mujer cuyos proporcionados atributos físicos la hacen destacar de las demás. En pocas palabras: que está re buena. Dependiendo del uso, mamacita puede ser un cumplido o un piropo de mal gusto*”. Disponível em: <<https://www.diccionariopopular.net/que-significa/mamacita>>. Acesso em: 08 ago. 2017.

<sup>91</sup> Com a finalidade de analisar o fenômeno do feminicídio no México, a Comisión Especial para el Seguimiento de los Feminicidios (CESF) em colaboração com a Entidade das Nações Unidas para a Igualdade de Gênero e o Empoderamento das Mulheres, ONU Mujeres, realizaram o estudo intitulado **Violencia feminicida en México. Características, tendencias o nuevas expresiones en las entidades federativas (1985-2010)**. Dado que a violência de gênero se expressa nas práticas cotidianas, o referido relatório aponta que o ambiente de impunidade, de insensibilidade e de ausência de justiça “*hace sinergia con la violencia y la discriminación sistemática hacia las mujeres*” e deriva-se “*de estructuras patriarcales y machistas todavía muy asentadas en prácticas, valores, normas y aun disposiciones jurídicas del país*”. Disponível em: <<http://www.animalpolitico.com/2012/12/un-cuarto-de-siglo-de-violencia-contra-la-mujer/>>. Acesso em: 05 jun. 2017.

<sup>92</sup> “*mostrará seus colares de pequeníssimas conchas azuis, tão macias que se parecem às pálpebras de crianças dormindo e os de conchas duras que parecem dentes de peixes sanguinários... [...] E vai deixar ele sem fôlego e sem reclamações...*”.

níveis de leitura.

Já no conto “*La procesión*”, nos transportamos ao cotidiano de estudos e orações vividos pela protagonista no Colégio de Monjas. Em tal relato, as freiras e jovens se preparam para uma procissão à Virgem Maria:

*Unas doscientas niñas vestidas de blanco, con grandes velos de tul, se preparan para una procesión a la Virgen María... Se pellizcan las piernas, se ponen y quitan sus guantes blancos, y agitan febrilmente una frágil azucena de papel crepé...  
—A ver niñas... Vamos a ensayar. Repitan todas conmigo: ‘Oh Madre, te ofrezco la azucena de mi corazón... Es tuya para toda la vida...’  
—...Oh Madre, yo te ofrezco la azucena de mi corazón... Es tuya para toda la vida...  
— ¡Lilus! ¿Qué es lo que estás diciendo en voz baja? Exijo que lo digas en este preciso momento, frente a toda la escuela...  
—Pues... Nomás dije que a Marta le queda muy mal el blanco y que su azucena...<sup>93</sup>*  
(PONIATOWSKA, 1992, p. 29-30).

A presença do vocábulo “azucena” instaura na narrativa possibilidades de interpretação em torno ao sacro e ao profano, à pureza e a sexualidade. De origem árabe, o termo “azucena”, de acordo do Diccionario Real de la Academia Española<sup>94</sup>, possui dois significados: “1. *Planta perenne de la familia de las liliáceas, con un bulbo del que nacen varias hojas largas, estrechas y lustrosas, tallo alto y flores terminales grandes, blancas y muy olorosas[...]. 2. Persona o cosa especialmente calificada por su pureza o blancura*”. A partir de tais acepções, o significado de “azucena” relaciona-se diretamente com a inocência do espírito e com o coração repleto de um amor puro, características de uma filha de Maria, como evidencia o fragmento em tela. Contudo, Lilus é repreendida por um das religiosas ao distorcer a oração sinalizando que uma das colegas já não é portadora de pureza. Posteriormente, ao falar sobre a colega Borrega, a protagonista provocará os mesmos sentidos: “—Eu sei onde está a Borrega. [...] Mas não queria dedurar...[...]. —Porque estava colocando sua açucena em um tinteiro [...] —Sim. E em um de tinta preta...”<sup>95</sup>. Novamente, a pureza que reside no coração das jovens está muito próxima às pulsões da sexualidade. Tal recurso pode ser observado em Sor Juana por meio do “*Soneto. Que contiene una fantasía*

<sup>93</sup> “Umás duzentas meninas vestidas de branco, com grandes véus de tule, se preparam para uma procissão à Virgem Maria. . . Se beliscam as pernas, colocam e tiram suas luvas brancas, e sacodem febrilmente uma frágil açucena de papel crepom. . .

- Então meninas. . . Vamos ensaiar. Repitam todas comigo: “Oh Mãe, lhe ofereço a açucena do meu coração. . . É sua para a vida inteira. . .”

—...Oh Mãe, eu lhe ofereço a açucena do meu coração... É sua para a vida inteira...

—Lilus! O que você está cochichando? Exijo que diga neste exato momento, na frente de toda a escola...

—Eh... Só disse que a Marta fica feia de branco e que sua açucena...

<sup>94</sup> *Diccionario de la Real Academia Española*. Disponível em: <<http://dle.rae.es/?id=4gvkJ3m>>. Acesso em: 30 mai. 2018.

<sup>95</sup> “—Yo sí sé dónde está la Borrega. [...] Pero no la quería acusar...[...]. —De que estaba metiendo su azucena en un tintero [...] —Sí. Y en uno de tinta negra...”.

*contenta con amor decente*<sup>96</sup>, a partir das acepções do vocábulo “*detente*”<sup>97</sup>: 1. “*recorte de tela con la imagen del Corazón de Jesús y la leyenda Detente, bala, que se usó en las guerras españolas de los siglos XIX y XX, prendido en la ropa sobre el pecho*”; 2. vocativo do verbo “*detener*”, “*impedir que algo o alguien sigan adelante*”. Sob essa óptica, os votos de pureza que simbolizam a medalha que a Congregação carregava como escudo, também são barreira para a concretização de uma vida amorosa. A partir de tais leituras, é possível entrever um constante jogo de palavras que instauram na obra de Elena Poniatowska um espírito anti-clerical consistente com a história pós-revolucionária mexicana, retrocedendo ao período mais religioso do México.

A profunda necessidade de segurança e ao mesmo tempo o desejo de desligamento instaura a pulsão de um outro lugar (MAFFESOLI, 2001, p. 103). Por esse prisma, a protagonista desloca-se em busca de dimensões simbólicas, de espaços com movimento, com trânsito por lugares e pessoas diferentes; personificando seres inanimados, insetos. Ao observar situações corriqueiras e passageiras, a protagonista recompõe fragmentos de prazer que escoam pelo ralo voraz do tempo.

*Hoy no tiene nada que hacer. ¡Qué bueno! Cuando Lilus no tiene nada que hacer, no hace nada. Se sienta en el último peldaño de la escalera y allí se está mientras Aurelia hace la limpieza. Se abren muy grandes las ventanas, y el sol entra, y el polvo se suspende en cada rayo. Giran espirales de oro gris. Lilus sacude con sus manos las estrellitas de polvo, pero el sol las defiende y ellas vuelven a ocupar dócilmente su sitio en la espiral. Y allí siguen girando y calentándose en el rayo de luz.*<sup>98</sup> (PONIATOWSKA, 1992, p. 25-26).

Em *Lilus Kikus*, é significativa a imagem do trem no conto *El Convento*, pois constitui-se como caminho de passagem para a maturidade.

*Pero Lilus se fue. Se fue en un tren, un tren muy triste de silbidos desgarradores... Un tren tan triste que se lleva a la neblina niños que se pierden como Lilus... Tren de meseros negros con sonrisa llena de dientes, que comen sabe Dios qué cosas... Tren de señoras pálidas que juegan canasta y que piensan en el té de caridad que darán a su llegada... Tren de recién casados, muy bañaditos y avergonzados, que recuerdan el cuento de los inditos: ‘¿Nos dormimos u qué...?’*

<sup>96</sup> Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponível em: <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/veintin-sonetos-de-sor-juana-y-su-casustica-del-amor-0/html/30ed4dee-44ae-438c-8caa-9327ca1791ee\\_11.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/veintin-sonetos-de-sor-juana-y-su-casustica-del-amor-0/html/30ed4dee-44ae-438c-8caa-9327ca1791ee_11.html)>. Acesso em: 12 ago. 2017.

<sup>97</sup> Disponível em: <<http://dle.rae.es/?id=Da28Tf0>>. Acesso em: 12 ago. 2017.

<sup>98</sup> "Hoje não tem nada pra fazer. Que bom! Quando Lilus não tem nada pra fazer, não faz nada. Se senta no último degrau da escada e fica ali enquanto Aurélia faz a limpeza. Gigantes as janelas se abrem, e o sol entra, e a poeira se suspende em cada raio. Giram espirais de ouro cinza. Lilus sacode com suas mãos as estrelinhas de pó, mas o sol as defende e elas voltam a ocupar docilmente seu lugar no espiral. E ali continuam girando e se aquecendo no raio de luz."

*Tren de tristes y de felices, tren lleno de sonidos extraños... tren de Lilus, la niña atormentada que se va al convento...*<sup>99</sup> (PONIATOWSKA, 1992, p. 58-59).

Nessa perspectiva, o fato de Lilus ser enviada a um convento contra a sua vontade, provoca uma espécie de ruptura, de perda de laços profundos. Além disso, este último conto concretiza uma cosmovisão madura da personagem devido a que Lilus percebe que deverá conservar uma certa distância para que possa viver com uma certa liberdade: “*Por este relato, Lilus comprendió que para ser de Dios, había que darse completamente. Había que entenderlo y temerlo. Y creyó en los signos. Tal vez en esta vida, eso es lo más importante: creer en los signos, como Lilus creyó desde ese día*”<sup>100</sup>. (PONIATOWSKA, 1992, p.62). Para tanto, terá que aprender a ler e a acreditar nos signos a fim de não se entregar aos dispositivos de controle como a sociedade que diz como ser mulher, a família e a religião.

Na década de 1950, as mulheres jornalistas somente ocupavam o espaço da “*sección de sociales*”, com a finalidade de registrar casamentos, coquetéis e fatalidades. No conto *Las elecciones*, Lilus se fere ao infiltrar-se em uma manifestação e ao retornar para casa imagina como o meio jornalístico poderia noticiar o acidente caso a tivessem levado para o hospital.

*Los periódicos publicarían su retrato con la noticia: "Lilus Kikus seduce al pueblo". Y en la Sección de Sociales: "La guapa Lilus Kikus, luciendo un precioso vestido defendió horrores a su partido. Se ve que lo ama en cantidades industriales... "Pero ni siquiera eso habría tenido importancia.*<sup>101</sup> (PONIATOWSKA, 1992, p. 23).

Dado que os meios de comunicação social são canais que difundem informações que são do interesse de uma coletividade, tal comunicação busca satisfazer as necessidades de seus leitores. Nesse sentido, o fragmento demonstra de forma bastante irônica como a linguagem jornalística é moldada aos interesses de seu público e como se articula à sociedade da época: um período de forte crescimento na indústria e na economia, de consumismo e de uma intensa vida social. É importante destacar que Poniatowska iniciou sua carreira

<sup>99</sup> “Mas Lilus partiu.

Partiu em um trem, um trem muito triste de assobios desoladores... Um trem tão triste que leva à neblina crianças que se perdem como Lilus... Trem de garçons negros com sorriso cheio de dentes, que comem sabe Deus o que... Trem de senhoras pálidas que jogam canastra e que pensam no chá de caridade que vão fazer em sua chegada... Trem de recém casados, de banhinho tomado e envergonhados, que lembram o conto dos indiozinhos: “A gente vai dormir ou fazer o que..?”

Trem de tristes e de felizes, trem cheio de sons estranhos... Trem da Lilus, a menina atormentada que vai para o convento...”

<sup>100</sup> “Com este relato, Lilus compreendeu que para ser de Deus, tinha que se entregar completamente. Tinha que entendê-lo e temê-lo. E acreditou nos signos. Talvez nesta vida, isso seja o mais importante: acreditar nos signos, como Lilus acreditou desde esse dia.”

<sup>101</sup> “Os jornais publicariam sua foto com a notícia: “Lilus Kikus seduz o povo”. E na Seção Social: “A linda Lilus Kikus, deslumbrante em um bonito vestido defendeu horrores o seu partido. Se vê que o ama em quantidades industriais. . .” Mas nem sequer isso teria tido importância.”

jornalística no Periódico Excélsior, na *Sección de Sociales*, um ano antes da publicação de *Lilus Kikus*, e ali realizou mais de 300 entrevistas.

Em tal contexto, com essa aproximação a elementos da obra *Lilus Kikus* é possível observar que estamos diante de uma *bildungsroman* e que a cada história tem-se um episódio no qual fatores externos ou internos interferem na formação da protagonista feminina e permitem a ela construir sua própria identidade. Além disso, o hibridismo que percorre a obra e a trajetória de Lilus evidencia uma identidade que se relaciona a uma multiplicidade de vozes e contextos. As estratégias narrativas e discursivas realçam as etapas de amadurecimento da menina Lilus e de um olhar microscópico sobre a sociedade mexicana da época. Dotada de uma profunda sensibilidade, a personagem propicia ao leitor acompanhar fragmentos do cotidiano e, principalmente, os papéis sociais das mulheres mexicanas antes mesmo da chegada do feminismo. O processo de formação de Lilus Kikus é percorrido por tensões que por vezes a orientam para a obtenção de sua própria autonomia e outras vezes direcionam a personagem a valores sociais e culturais sendo lentamente moldada pela estrutura patriarcal. Com uma personalidade questionadora e observadora, Lilus é diferente de outras meninas de sua idade, e cresce em meio a um conflito entre seus desejos e normas sociais que exigem um comportamento determinado, mas que contribui para que o desenvolvimento pessoal da protagonista siga o seu curso.

### 3 REFLEXÕES PARA UM PROJETO DE TRADUÇÃO

#### 3.1 A ESCRITURA, O TEXTO E O LEITOR: DOS ENTRE-LUGARES DA CRIAÇÃO LITERÁRIA AOS LIMIARES DA TRADUÇÃO

##### 3.1.1 Da escritura à tradução: nas bifurcações dos signos

No que se refere ao pensamento do escritor latino-americano, em um momento em que a diferença assume o protagonismo como valor crítico, Silviano Santiago (2000, p. 19) concebe a análise/produção literária como uma prática leitora que se assemelha às etapas da escritura. Na esteira aberta por Roland Barthes, o autor evoca um olhar para o conceito de transgressão e para a transcendência do texto. Ora, ao nos voltarmos para a etimologia da palavra “transgressão”, teremos como resposta: “ação ou resultado de transgredir”, “ infração ou violação da lei”<sup>102</sup>; e para “transcendência”: “qualidade ou caráter de transcendente”, “grande relevância, importância, magnitude”, “perspicácia, sagacidade, agudeza”<sup>103</sup>. Portanto, tais significados se complementam e servem para elucidar o processo de expressão da própria experiência do sujeito, já que uma leitura transgressora se estabelece como atividade reflexiva e como prática que circula “entre” e que mobiliza, altera, modifica o processo de criação literária bem como as relações “entre” escritor/texto/leitor; por isso, assimilação antropófaga<sup>104</sup>, ato de devorar/violar o outro para assimilar as suas qualidades.

Em tal contexto, o trabalho do crítico deve caracterizar-se, antes de tudo, “pela análise do uso que o escritor fez de um texto ou de uma técnica literária [...] e se completará pela descrição da técnica que o mesmo escritor cria em seu movimento de agressão contra o modelo original” (SANTIAGO, 2000, p. 21). Em uma análise de veio literário, no imaginário neocolonialista, já não há espaço para “uma manipulação simplista dos dados oferecidos pela experiência imediata do autor, mas se afirmaria mais e mais como uma escritura sobre outra escritura” (SANTIAGO, 2000, p. 21). Daí a necessidade de compreensão dos signos do contemporâneo: de suas linguagens, vivências e individualidades.

Com base em tais assertivas, Silviano Santiago concebe o “entre-lugar” como metáfora para o espaço ocupado pelo intelectual latino-americano “- ali, nesse lugar

<sup>102</sup> Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/transgressao>>. Acesso em: 27 mai. 2018

<sup>103</sup> Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/transcendencia>>. Acesso em: 27 mai. 2018.

<sup>104</sup> Refere-se ao manifesto antropofágico, escrito pelo modernista Oswald de Andrade, em 1928, cujo nome foi inspirado na crença dos índios que devoravam o inimigo, para assimilar suas qualidades. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/antropofagia/>>. Acesso em: 27 mai. 2018.

aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade” (SANTIAGO, 2013, p. 30). Contudo, esse espaço possibilita uma construção diferenciada de territórios e de formas de pertencimento por meio do questionamento da diferença; por isso há uma retomada do diálogo entre o global e o local, possibilitando processos de transculturação, hibridismo e mestiçagem. Dessa forma, também pode ser entendido como estratégia de resistência, haja vista que nesse local de observação não há uma diferenciação nem separação entre a periferia e o centro, entre o culto e o popular, entre a elite e o subalterno.

[...]‘entre-lugar’, o lugar de observação, de análise, de interpretação não é nem cá, nem lá, é um determinado ‘entre’ que tem que ser inventado pelo leitor. É capital, em tudo que penso, o leitor como manipulador de objetos. E esse leitor é que fica ‘entre’, entre o canônico e a cópia.<sup>105</sup> Esse leitor, portanto, é capaz de ler e interpretar o que é a transgressão. Sem essa leitura da transgressão, ou bem nós fazemos alguma coisa que achamos original, mas no fundo não o é, ou a gente faz cópia-cópia, e acredita estar dando uma grande contribuição. (SANTIAGO, [20--], não p.).

A identidade literária da América Latina é uma identidade que se acentua em consequência de sua heterogeneidade cultural. De acordo com o fragmento, ao problematizar o conceito de entre-lugar e a noção de cópia, o ensaísta brasileiro demonstra a necessidade de novas travessias, de experimentos, de (re)combinações, de uma leitura transformadora que desperte, provoque e radicalize o leitor: a leitura como um convite à práxis.

Ainda no que se refere ao escritor latino-americano, Santiago (2000, p. 21) observa que este estabelece uma relação associativa com os signos de outra obra, de outro autor; e que as palavras desse outro, por sua vez, envolvem, seduzem a escritura do segundo texto, sendo “em parte a história de uma experiência sensual com o signo estrangeiro”. Essa prática relacional entre significante e significado se assemelha igualmente ao trabalho do tradutor.

Como o signo se apresenta muitas vezes numa língua estrangeira, o trabalho do escritor, em lugar de ser comparado ao de uma tradução literal, propõe-se antes como uma espécie de tradução global, de pastiche, de paródia, de digressão. O signo estrangeiro se reflete no espelho do dicionário e na imagem criadora do escritor latino-americano e se dissemina sobre a página branca com a graça e o dengue do movimento da mão que traça linhas e curvas. (SANTIAGO, 2000, p.21).

Tanto o processo de criação literária como o de tradução passam por etapas de “imitação” e/ou de seleção e reprodução de traços estilísticos (in)conscientes a partir de outro signo já existente. Vale dizer que, tanto o escritor, como o tradutor, são em primeiro lugar

<sup>105</sup> “[...] quando eu falo de cópia, estou usando a palavra “cópia” no sentido de transgressão a alguma coisa, não é a cópia xerox. A cópia repete em diferença. E o que conta nessa repetição em diferença é exatamente a diferença, e não a repetição.” (SANTIAGO, [20--], não p.).

leitores de autores precedentes<sup>106</sup>. Conforme analisa o ensaísta brasileiro, no decorrer do processo de tradução desse signo estrangeiro, o imaginário do tradutor entra em cena. A título de exemplificação, o autor explora uma passagem do romance “62/Modelo para armar”, de Julio Cortázar, em que o personagem principal, de nacionalidade argentina, entra em um restaurante parisiense para jantar e observa a seguinte frase em um espelho: “*Je voudrais un château saignant*”. Contudo, o protagonista a reproduz em sua língua materna: “*Quisiera un castillo sangriento*”. Nesse caso, o vocábulo *château* “sai do contexto gastronômico e se inscreve no contexto feudal, a casa onde mora o senhor, *el castillo*”; enquanto que *saignant*, que significaria a preferência por um bife mal passado, transforma-se em *sangriento*, sinal de violência, de ataque. Dessa forma, “a tradução do significante avança a um novo significado” que contempla, ainda, o signo linguístico *château*, que não gratuitamente referencia a grande figura de René de Chateaubriand, conhecedor do Novo Mundo no século XIX. Tal interpretação pode ser comprovada na própria trama, quando o personagem compra um livro de Michel Butor, que fala de obras de Chateaubriand e conduz a imaginação do protagonista a pensar na situação do sul-americano em Paris, confundindo a procedência da frase em questão: se do espelho do restaurante, dos escritos de Michel Butor ou do espelho da imaginação do personagem (SANTIAGO, 2000, p. 21-22).

Nesse sentido, com esteio nas reflexões de Silviano Santiago a partir de escolhas tradutórias da obra de Julio Cortázar e, acompanhando Jacques Derrida no que cerne aos problemas que norteiam a tradução, podemos compreender que:

Dentro dos limites em que é possível, em que pelo menos parece possível, a tradução pratica a diferença entre significado e significante. Mas, se esta diferença nunca é pura, a tradução também não o é, e temos de substituir a noção de tradução por uma noção de transformação: transformação regulada de uma língua por outra, de um texto por outro. (DERRIDA, 1975, p. 30).

De acordo com os pressupostos gramatológicos de Jacques Derrida, devido a impossibilidade de uma tradução “pura”, não se pode chegar a um significado único e estável, visto que o signo está permanentemente em transformação. Portanto, sendo a tradução uma transformação regulada, pode ser considerada como “transgressão e reapropriação simultânea de um idioma”<sup>107</sup> (VAN DEN BROECK, 1988, p. 271, tradução nossa). A linguagem, por sua vez, é a locomotiva que expressa os sentimentos e a complexidade de sentidos que compõem as subjetividades da língua. No entanto, ainda que se tenha um conhecimento substancial de

<sup>106</sup> Essa natureza de leitores os une e foi explorada por autores como Antoine Berman e Jiří Levý; tema da próxima subseção.

<sup>107</sup> “*the simultaneous transgression and reappropriation of a language.*”.

sua materialidade, apreendê-la pressupõe ativar um mecanismo interpretativo similar àquele que se manifesta no âmago da língua materna.

Quando nos apropriamos da língua, encontramos infinitas opções para expressá-la. Como leitores, interpretamos a partir de nossos conhecimentos a fim de elaborar a imagem de mundo recriada pelo texto, uma representação que é própria, mas que revela também pensamentos outros, um novo olhar que não necessariamente será diferente, senão produto de um constante pensar que se incrementa e se transforma no processo de traduzir.

Nesse sentido, a figura do leitor, e por extensão a do tradutor, demonstram que a prática da diferença situa o sujeito em um entre-lugar que é histórico, geográfico e, por isso, encontra-se em constante movimento entre passado e futuro, entre um texto e outro, entre uma língua e outra, como metáfora das incertezas que permeiam o olhar interpretativo sobre a realidade.

### 3.1.2 O tradutor é acima de tudo um leitor

Como referenciado anteriormente, tradutor e escritor compartilham a condição de leitores. Dado que é por meio da palavra que a existência humana se realiza, ao elaborar seus escritos, Elena Poniatowska lê e se auto lê trazendo consigo (re)leituras que inevitavelmente se plasmam em suas obras. Desse modo, interpretamos o que vemos, por diversas vezes, através de palavras que nos são conhecidas, e a experiência e reflexão, que acompanham o texto desde a leitura interpretativa até as escolhas, norteiam o processo tradutório conformando um projeto de tradução.

Em tal contexto, e a fim de concebermos esse projeto, nos questionamos: quais características de um texto são essenciais para se reproduzir na tradução? Corroboramos com Britto (2012) ao defender que, primeiramente, se faz necessária uma avaliação da obra, haja vista que a tradução consiste em uma operação cuidadosa e criteriosa de leitura. Nesse sentido, para a apreensão do texto fonte, o tradutor atua primeiramente como leitor, por isso a tradução exige múltiplas leituras que vão dando forma ao texto a ser traduzido, por meio da interpretação que orienta o tradutor a selecionar uma roupagem que permita identificar a estrutura subjacente.

No entendimento de Antoine Berman, é primordial o comprometimento do tradutor com uma árdua tarefa de leitura e releitura, haja vista que “a leitura do original já é uma pré-

tradução, uma leitura realizada no horizonte da tradução<sup>108</sup> (BERMAN, 1995, p. 68, tradução nossa). Em análise análoga, ao esboçar seu método de análise, Jiří Levý ressalta a função primeira do tradutor:

O tradutor é, antes de tudo, um leitor. O texto de uma obra é concretizado como um fato social, e produz um efeito artístico, somente quando é lido. O leitor e o tradutor recebem o trabalho na forma de um texto e, no processo de sua percepção, o texto funciona como material objetivo que é transformado pelo sujeito receptor, o leitor. Este processo resulta em uma concretização realizada pelo leitor. É assim que um ato específico de leitura ocorre<sup>109</sup>. (LEVÝ, 2011, p. 27, tradução nossa).

Com efeito, o tradutor-leitor estabelece um ambiente tradutório de intensa busca, de encontro e reencontro com o texto, a fim de reelaborar na língua de chegada as intenções e mensagens subjacentes na letra, de arquitetar uma representação própria que acessa o pensamento de outros, porém enriquece e transforma o seu próprio conhecimento. Versos célebres do poema “Blanco”, do poeta mexicano Octavio Paz, evocam o percurso criativo da escritura: “é minha criação isto que vejo/a percepção é concepção [...] A transparência é tudo o que resta”<sup>110</sup> (PAZ, 1971, p. 40, tradução nossa). Essa transparência, fortemente conectada ao vocábulo “*blanco*”, de modo algum se mostra completamente diáfana ou tangível, não correspondendo a vazios ou ao vácuo, mas sim a espaços a serem preenchidos por distintas possibilidades significativas. Ao elaborar sua própria interpretação, desde a palavra e em direção aos meandros da escritura, o tradutor processa o texto em diferentes níveis de profundidade atribuindo significado aos signos os quais resultam correções; por isso o receio do tradutor diante de um sentimento de impossibilidade de compreensão do mundo objetivo.

De acordo com Jiří Levý (2011), a posição interpretativa do tradutor é um aspecto fundamental da concepção de tradução. Para tanto, o teórico tcheco faz uma distinção entre o leitor-tradutor e o leitor comum: “Ao contrário do leitor comum, que tende a se concentrar mais ou menos intuitivamente nos componentes mais proeminentes de uma obra, um bom tradutor adota, geralmente de modo consciente, uma posição interpretativa particular e forma uma ideia clara da mensagem que a tradução deve transmitir ao leitor”<sup>111</sup> (LEVÝ, 2011, p. 43,

<sup>108</sup> “*La lecture de l’original est déjà une pré-translation, une lecture effectuée dans l’horizon de la traduction.*”

<sup>109</sup> “*The translator is first of all a reader. The text of a work is realised as a social fact, and produces an artistic effect, only when it is read. The reader and the translator receive the work in the form of a text, and in the process of its perception the text functions as objective material which is transformed by the recipient subject, the reader. This process results in a concretisation by the reader. This is how a specific act of reading occurs.*”

<sup>110</sup> “*es mi creación esto que veo/la percepción es concepción [...] La transparencia es todo lo que queda.*”

<sup>111</sup> “*The pivotal aspect of the translation conception is the translator’s interpretative position. Unlike the ordinary reader, who tends to focus more or less intuitively on the most prominent components of a work, a good translator adopts, usually consciously, a particular interpretative position and forms a clear idea of the message the translation is to convey to the reader.*”

tradução nossa). Nesse sentido, objetivamos, com *Lilus Kikus*, trazer para o leitor da maneira mais eficaz possível elementos que direta ou indiretamente enunciam questões que constituem a sociedade e cultura mexicana.

Por conseguinte, o processo de leitura e releitura da obra revela-se de fundamental importância para a concretização do texto e sua posterior tradução. Para tanto, Levý (2011, p. 32-34) concebe o trabalho do tradutor a partir de três etapas: 1. apreensão do texto-fonte; 2. interpretação do texto-fonte; 3. re-estilização do texto-fonte. Na primeira e mais exigente dimensão, espera-se que o tradutor possa apreender as realidades que descreve, assimilando o todo artístico em termos linguísticos e literários como um leitor competente. No nível da interpretação do texto-fonte, discute-se que nem sempre o material verbal de uma língua é compatível com a outra, não havendo, portanto, uma correspondência semântica completa. Nesse caso, o tradutor deve especificar o significado por meio da seleção de um conceito limitado, mas possível ao tradutor que pode apreender os valores do texto-fonte (LEVÝ, 2011, p. 38). Finalmente, como terceira etapa, espera-se do tradutor uma re-estilização do texto-fonte devido às assimetrias entre os sistemas linguísticos, traços da linguagem do original na estilização da tradução, tensões no que se refere ao estilo, decorrentes de uma determinada interpretação. Logo, tais assimetrias dificultam o processo tradutório, devido ao papel que a linguagem cumpre na estrutura artística do texto quando significados e valores estéticos não coincidem precisamente (LEVÝ, 2011, p. 47-48).

Por esse prisma, o tradutor-leitor também traz consigo percepções e emoções que se concretizam em uma linguagem que se pretende universal ao passo que incorpora as impressões do autor. “De alguma forma compreender é traduzir algo às próprias ideias ou palavras. Aprender significados é modificar minhas ideias como consequência da interação com a nova informação”<sup>112</sup> (POZO, 1989, p. 275, tradução nossa). Por esse viés, destacamos que esse projeto nasce em um horizonte sensível de profundo exercício de leitura, uma tradução profundamente determinada pela interpretação que fazemos não apenas de *Lilus Kikus*, mas de todo conjunto da obra de Poniatowska. Uma interpretação que escreve uma leitura e que ao mesmo tempo lê o que se escreve, elaborando um texto que é o mesmo e é outro, visto que o tradutor também brinda suas palavras, seus traços, sua pontuação.

Como destacou o escritor argentino Ricardo Piglia (2013, não p., tradução nossa), o tradutor é um leitor extraordinário que atua como agente transmissor de conhecimento, “dos

---

<sup>112</sup> “De alguna forma comprender es traducir algo a las propias ideas o palabras. Aprender significados es cambiar mis ideas como consecuencia de su interacción con la nueva información.”.

poucos que no mundo contemporâneo lê o texto com tanto detalhismo e interesse extremo e desde uma posição extremamente concreta, desde uma leitura que busca captar de maneira muito precisa o sentido presente no relato, para transmiti-lo”<sup>113</sup>. Por esse prisma, o leitor adquire um papel ativo na mobilidade de saberes, linguagens, conceitos e perspectivas teóricas.

### 3.2 ENTRE A DOMESTICAÇÃO E A ESTRANGEIRIZAÇÃO: POR UMA VISADA ÉTICA

*Ou o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá ao seu encontro, ou deixa o leitor o mais tranquilo possível e faz com que o escritor vá ao seu encontro.*

FRIEDRICH SCHLEIERMACHER

A dicotomia entre palavra e sentido acompanha as reflexões do em torno do processo tradutório. Ao acentuar as diferenças entre o que é uma tradução literal e uma tradução livre, Schleiermacher (1985 apud BERMAN, 2007) realiza uma crítica direta às traduções etnocêntricas e hipertextuais que tiveram lugar no romantismo alemão. Tais formas tradicionais e dominantes da tradução literária, nas palavras de Berman (2007), regularam e conduziram uma concepção de tradução sentenciada pelo adágio italiano *Traduttore traditore* (tradutor/traidor). No entanto, a teorização do antagonismo existente entre um método de alheamento (texto estrangeirizante) e um método de familiarização (texto domesticante), fomentou reflexões que, posteriormente, abriram caminho para um pensamento da tradução na instância do estrangeiro.

No que se refere ao conceito de tradução, “*traducere*” é o termo em latim que etimologicamente significa “*traslado, acción de pasar de un punto a otro*”<sup>114</sup>. A lexia traduzir (*traducere*) está composta pelo prefixo “trans-” que significa “*de un lado a otro*” e “*ducere*”, com o sentido de “guiar, dirigir, conduzir”. O vocábulo “*ducere*” provém do indo-europeu “*deuk*”, também com o sentido de “guiar”, e pode ser encontrado na palavra latina “*dux*” que, curiosamente, significava “comandante” de tropas militares, chegando à língua espanhola e portuguesa, no período medieval, como título nobre de “duque”<sup>115</sup>. Portanto, esse ato de

<sup>113</sup> “*Uno de los pocos que en el mundo contemporáneo lee el texto con un detallismo y un interés extremo y desde una posición tremendamente concreta, desde una lectura que intenta captar de manera muy precisa el sentido presente en el relato, para transmitirlo.*”

<sup>114</sup> *Diccionario de la Real Academia Española*. Disponível em: <<http://dle.rae.es/?id=aDiloiI>>. Acesso em: 15 set. 2017.

<sup>115</sup> Origem da palavra “traduzir”. Disponível em: <<http://financiam-translation.com/origen-de-la-palabra-traducir-etimologia/>>. Acesso em: 15 set. 2017.

transferir, mas também de revelar e simbolizar, designa uma operação de transferência linguística, devido à possibilidade de realizar-se em um espaço inter- e/ou intralinguístico.

Em *A tradução vivida*, Paulo Rónai (2012) contesta as acepções limitadoras que acompanham o conceito de tradução desde sua etimologia e assevera que:

A comparação mais óbvia é fornecida pela etimologia: em latim, *traducere* é levar alguém pela mão para o outro lado, para outro lugar. O sujeito deste verbo é o tradutor, o objeto direto, o autor do original a quem o tradutor introduz num ambiente novo [...] Mas a imagem pode ser entendida também de outra maneira, considerando-se que é ao leitor que o tradutor pega pela mão para levá-lo para outro meio linguístico que não o seu. (RÓNAI, 2012, p. 24).

Nesse sentido, e de modo a dar voz e valor ao sujeito tradutor, o autor observa que conforme a perspectiva interpretativa, a tradução corresponderá a exigências distintas, podendo ser uma “tradução naturalizadora”, a que conduz “uma obra estrangeira para outro ambiente linguístico”, o que significa “querer adaptá-la ao máximo aos costumes do novo meio, retirar-lhe as características exóticas, fazer esquecer que reflete uma realidade longínqua, essencialmente diversa”; e uma “tradução identificadora”, a que conduz “o leitor para o país da obra que lê” e que, portanto, mantém “cuidadosamente o que essa tem de estranho, de genuíno” e que acentua “a cada instante a sua origem alienígena” (RÓNAI, 2012). Tais questões serão ponderadas no caminhar deste capítulo.

Ainda no que se refere aos olhares voltados para o âmbito tradutório, Susan Bassnett (2003, p. 9) destaca que é no século XX que a tradução assume um lugar de protagonismo e deixa de ser entendida somente como “transferência de textos de uma língua para outra” e passa a ser “vista como um processo de negociação entre textos e entre culturas, um processo em que ocorrem todos os tipos de transações mediadas pela figura do tradutor”. Da mesma forma que Paulo Rónai (2012), a teórica reafirma a necessidade de reconhecer o valor do tradutor e também o caráter multifacetado que acompanha a tradução em relação com as línguas-culturas.

Em tal contexto, o par experiência-reflexão acompanha a discussão e análise de nosso projeto de tradução, uma vez que se faz necessário pensar a tradução como um processo reflexivo plasmado em experiências. Berman (2007, p. 18) denomina “tradutologia” essa articulação consciente da experiência da tradução. Logo, ao considerar que habitamos a linguagem e que esta se move por distintos contextos e culturas, ora familiares, ora desconhecidos, é de fundamental relevância em nosso caminho pelos labirintos tradutórios,

delinear os procedimentos adotados durante o processo partindo da definição de posicionamento tradutório:

A posição tradutiva é a relação que o tradutor estabelece com sua própria atividade, uma certa «concepção» ou «percepção» do traduzir marcadas por um discurso histórico, social, literário, ideológico etc. (...) A posição tradutiva é, por assim dizer, o «compromisso», entre a maneira pela qual o tradutor percebe, enquanto sujeito tomado pela pulsão de traduzir a tarefa da tradução, e a maneira pela qual ele «internalizou» o discurso circundante sobre o traduzir (as «normas»)<sup>116</sup>. (BERMAN, 1995, p. 74-75, tradução nossa).

Considerando os pressupostos bermanianos, a dualidade entre teoria e prática acompanha a relação que o tradutor mantém com o texto e com suas próprias percepções. Dessa forma, e a partir de uma tomada de consciência, o tradutor torna-se sujeito do traduzir ao elaborar sua posição tradutiva. Além disso, o projeto de tradução deve estabelecer uma relação de equilíbrio entre autonomia e dependência, por meio de um método de análise que busque precisar e sistematizar os procedimentos adotados. Desse modo, a figura do tradutor se delinea e horizontes plurais se constroem à medida em que um percurso analítico possível se instaura.

### 3.2.1 Antoine Berman e a analítica da tradução

Antoine Berman (2007, p. 10), ao retomar, em seu seminário, as duas únicas maneiras de traduzir, considera o posicionamento de Schleiermacher como uma ética da tradução, dado que se mostra como uma “tradução pensada para si mesma, a prova do estrangeiro”. Nesse sentido, ao perceber o texto traduzido como lugar onde se manifesta a cultura do outro, a obra de Berman supõe uma virada ética, uma comunhão sensível, criativa e pensante entre a experiência pessoal do tradutor, percurso histórico e escritura.

Em *A Tradução e a Letra ou Albergue do Longínquo*, Berman (2007, p. 26) apresenta três aspectos que caracterizam as traduções tradicionais: desde uma perspectiva cultural, são etnocêntricas; quando literárias, são hipertextuais; e filosoficamente, são platônicas. Para o autor, tais nuances ocultam e recobrem “uma essência mais profunda, que é simultaneamente ética, poética e pensante” definindo-se “em relação ao que chamamos a

---

<sup>116</sup> “*La position traductive est le rapport que le traducteur entretient avec sa propre activité, une certaine « conception » ou « perception » de traduire marquées par un discours historique, social, littéraire, idéologique etc. (...) La position traductive est, pour ainsi dire, le « compromis » entre la manière dont le traducteur perçoit en tant que sujet pris par la pulsion de traduire, la tâche de la traduction, et la manière dont il a « internalisé » le discours ambiant sur le traduire (les « normes »)*”.

‘letra’”. Nesse sentido, Berman (2007) retoma a concepção de Heidegger e destaca a emergência de uma “analítica da tradução” que deve instaurar-se com o fim de “operar uma ‘destruição’ da tradição etnocêntrica, hipertextual e platônica”, da busca por uma figura essencial, embelezadora que se distancia da letra. Para tanto, faz-se necessário uma análise criteriosa por meio de uma elucidação de características fundamentais e formas concretas de manifestação.

Com o propósito de explicitar os procedimentos tradutórios desde uma perspectiva ética, poética e pensante, a analítica da tradução propõe uma reflexão positiva a partir dessa tripla dimensão que se realiza aos reveses de uma perspectiva tradicional: “à tradução etnocêntrica se opõe a tradução ética. À tradução hipertextual, a tradução poética. À tradução platônica, ou platonizante, a tradução ‘pensante’” (BERMAN, 2007, p. 26-27). Para tanto, o teórico francês ancora-se na experiência própria do traduzir, acompanhando sua historicidade por meio da manifestação de suas dimensões em obras ao longo dos séculos; um questionamento que se dá a partir do texto e que corroborou para um estudo das formas tradicionais e dominantes: a tradução etnocêntrica e a tradução hipertextual.

Etnocêntrico significará aqui: que traz tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores, e considera o que se encontra fora dela — o Estrangeiro- como negativo ou, no máximo, bom para ser anexado, adaptado, para aumentar a riqueza desta cultura. Hipertextual remete a qualquer texto gerado por imitação, paródia, pastiche, adaptação, plágio, ou qualquer outra espécie de transformação formal, a partir de um outro texto já existente. (BERMAN, 2007, p. 28).

O teórico declara ainda que estas dimensões normativas se complementam, que uma tradução etnocêntrica é necessariamente hipertextual e vice-versa. Tal complementaridade ocorre porque o objetivo da etnocêntrica é que o leitor reconheça a obra como única, já que é um texto escrito em sua língua e que se utiliza de recursos literários e linguísticos decorrentes desse tipo de literatura, tornando-se assim, hipertextual ao basear-se em outros textos para alcançar reconhecimento e legitimidade. De modo a exemplificar tais nuances, Berman (2007, p. 28-29) utiliza-se das palavras do poeta francês Colardeau (século XVIII): “Se há algum mérito em traduzir, só pode ser de aperfeiçoar, se possível, seu original, de embelezá-lo, de apropriar-se dele, de lhe dar um ar nacional e de naturalizar, de certa forma, esta planta estrangeira”.

Em suma, foi a partir dessa concepção de tradução que surge na França do século XVII e XVIII a expressão *Belas infieis* (*Les Belles Infidèles*), referindo-se ao preservar da beleza que se faz presente na forma e conteúdo, em um cenário de reflexões pautadas entre

fidelidade e a arte de traduzir. Logo, essa afeição à língua e ao sistema literário francês produziu obras que se pretendiam “melhoradas” e, como aponta Berman (2007, p. 29-30), a tradução era regida por uma espécie de “estética da conduta” e, ainda que manifeste tendências reducionistas de uma época clássica no tangente à cultura, como a de “censurar e filtrar o Estrangeiro para assimilá-lo”, “a tradução etnocêntrica é uma realidade histórica”.

Por tanto, uma tradução etnocêntrica é aquela em que há um apagamento do Outro, do Estrangeiro, adaptando tudo à sua cultura. “Deve-se traduzi-la de maneira a dar a impressão de que é isso que o autor teria escrito se tivesse escrito na língua para a qual se traduz” (BERMAN, 2007, p. 33). Dessa forma, a tradução apresenta-se como uma anexação do “sentido” pelo sentido e não a partir da palavra; é o acomodar-se do leitor captando o sentido desvinculado da letra.

Em virtude disso, buscamos com esmero desviar-nos da tentadora propensão a limitar ou rasurar marcas da língua-cultura de origem, indo de encontro a um dos princípios da tradução etnocêntrica. Entretanto, no que se refere ao segundo princípio decorrente do primeiro, - em que Berman (2007) menciona que “a obra deve causar a mesma ‘impressão’ no leitor de chegada que no leitor de origem”, ou seja, caso o autor tenha utilizado um léxico simplificado, o tradutor deve recorrer a vocábulos que imprimam “o mesmo ‘efeito’ no leitor”-, nos parece de extrema relevância trazer para a nossa tradução traços de uma linguagem que acompanha a caracterização dos personagens e que seja capaz de provocar no leitor as inquietações da protagonista Lilus, ainda que o sentido da obra esteja “condensado de maneira tão infinita que excede toda possibilidade de captação” (BERMAN, 2007, p. 38). Ora, o próprio teórico sublinha que colocar em pauta tais modos de traduzir não significa que a tradução não possa adquirir elementos etnocêntricos ou hipertextuais.

Cada cultura deve saber se apropriar das produções de sentido estrangeiras [...] Por outro lado, toda tradução comporta uma parte de transformação hipertextual, sob pena de ser o que a língua espanhola chama de uma *traducción servil*, na medida em que se efetua a partir de um horizonte literário. Aquele de sua própria cultura, em tal ou tal momento histórico. (BERMAN, 2007, p. 38).

Por conseguinte, mesmo inscrevendo-se em um horizonte literário, a questão reside em determinar o lugar que a tradução ocupa e não necessariamente o pertencimento a um espaço literário. Da mesma forma, Berman (2007, p. 39) assevera que situar o que há de etnocêntrico e hipertextual na tradução, significa perceber, novamente, a parte que envolve “a captação do sentido e a transformação literária” e, por conseguinte, demonstrar que se encontram em uma posição secundária, uma vez que o “essencial do traduzir está alhures”.

Conforme analisa Antoine Berman (1995, p. 75), a postura que assume o tradutor, enquanto compromisso, decorre de um encontro entre tradutor e tradução, uma comunhão que une o tradutor à letra, um deixar-se atingir pela experiência de colocar-se em relação. Tendo em mente o seu horizonte tradutório, a postura adotada pelo tradutor deve ser uniforme e estreitamente relacionada a escolhas consistentes. De acordo com o pesquisador tcheco Jiří Levý (2011, p. 64), a habilidade do tradutor é fator determinante na aplicação do método escolhido, sendo sua natureza não tão relevante para a avaliação do valor de uma tradução, já que a escolha do método está condicionada pelo material dado e pelo contexto cultural.

A tradução muitas vezes traz as marcas do processo em que o tradutor descobriu gradualmente melhores soluções para uma situação recorrente. Às vezes, o método de tradução pode vacilar entre a intenção de deixar o trabalho mais próximo do leitor e a intenção de levar o leitor ao contexto do trabalho. Acima de tudo, o tradutor deve ter uma intenção uniforme, à qual soluções de tradução individuais ficam subordinadas<sup>117</sup>. (LEVÝ, 2011, p. 69, tradução nossa).

Com efeito, as intenções do tradutor, que vão se delineando aos poucos, configuram um modo particular de traduzir que altera significativamente os efeitos que pode provocar no leitor devido à necessidade de tomar decisões diante de caminhos interpretativos que se mostram alternativos e de toda a composição do texto.

No que se refere à busca por equivalências, por exemplo, esta aponta outro matiz que acompanha a perspectiva etnocêntrica e a faz tornar-se “hipertextual”. Berman (2007, p. 34-36) afirma que as relações hipertextuais se estabelecem a partir da associação de um texto a outro que lhe é anterior, “uma relação de engendramento livre, quase lúdico, a partir de um ‘original’”. Ao optar por determinados traços estilísticos, a imitação e o pastiche se aproximam do ato de tradução por “reproduzir o sistema estilístico de uma obra”. Esse “efeito de semelhança” promove a produção de paródias, adaptações, já que “na medida em que o tradutor ora traduz ‘literalmente’, ora traduz ‘livremente’, ora faz um pastiche, ora uma adaptação etc”. Por isso é que a tradução etnocêntrica conduz a procedimentos hipertextuais a fim de formar um compilado sincrético de formas “em que a não-correspondência das estruturas formais das duas línguas obriga todo um trabalho de reformulação”. Assim, a distância entre “literarização” e “literalidade” paira sobre o texto e faz-se necessário uma análise atenta das características fundamentais que permeiam o objeto estético; nuances que

---

<sup>117</sup> “The translation often bears the marks of the process by which the translator gradually discovered better solutions for some recurring situation. Sometimes the translation method may waver between an intention to bring the work closer to the reader and an intention to bring the reader to the context of the work. Above all, the translator must have a uniform intention, to which individual translation solutions are subordinated”.

serão contempladas na próxima subseção.

Desse modo, a tradução se mostra como impossibilidade e como traição devido a uma “adesão obstinada do sentido à letra”, a “essa demonstração da unidade das línguas e do espírito” que envolve manipulação, disposição a criar e a fazer-se visível, mas também de mostrar fidelidade e de colocar-se ao dispor do texto fonte como coadjuvante. A fim de ilustrar essa experiência de “sofrimento” pela qual passa o tradutor, Berman (2007, p. 40) cita Jacques Derrida: “Um corpo verbal não se deixa traduzir ou transportar a uma outra língua. Ele é o que a tradução deixa de lado. Deixar de lado o corpo é realmente a energia essencial da tradução”. Assim, a tradução percebe, a duras penas, que “letra e sentido são, ao mesmo tempo, dissociáveis e indissociáveis”, provocando uma espécie de mal-estar, de impotência e limitações que acompanham o tradutor e o fazem refletir permanentemente sobre as (im)possibilidades da tradução. Por isso a tradução é compreendida como um jogo de perdas e ganhos.

### 3.2.1.1 Sobre tendências deformadoras, percalços e armadilhas

*É através de uma destruição sistemática das teorias dominantes e de uma análise (no sentido cartesiano e freudiano ao mesmo tempo) das tendências deformadoras que operam em toda tradução que poderemos abrir um caminho em direção ao espaço positivo do traduzir e simplesmente do seu próprio.*

ANTOINE BERMAN

No âmbito das especificidades que acompanham a tradução, a linguagem literária traz um amplo leque de possibilidades interpretativas e de traços estilísticos. Nessa perspectiva, sendo o texto um espaço aberto para a (re)construção de significados, nosso projeto e análise da tradução busca elucidar tais possibilidades designando as limitações e amplitudes que se plasmam nas escolhas tradutórias. Para tanto, no precuciente entender de Antoine Berman (2007), o tradutor deve ter em mente o horizonte no qual insere sua prática:

A noção de horizonte tem uma natureza dupla. Por um lado, ela designa esse ponto a partir do qual a ação do tradutor tem significado e pode ser implantada, ela indica o espaço aberto desta ação. Mas, por outro lado, ela designa aquilo que fecha, que encerra o tradutor em um círculo de possibilidades limitadas<sup>118</sup>. (BERMAN, 2007, p. 80-81, tradução nossa).

<sup>118</sup> “La notion d’horizon a une double nature. D’une part, désignant ce-à-partir-de-quoi l’agir du traducteur a sens et peut se déployer, elle pointe l’espace ouvert de cet agir. Mais, d’autre part, elle désigne ce qui clôt, ce qui enferme le traducteur dans un cercle de possibilités limitées”.

Ao situar a tradução em um horizonte literário permeado pela cultura, Berman (2007) assevera que uma espécie de resistência acompanha a pulsão do traduzir e que um sentimento de incompletude, de incapacidade de captar a totalidade permeia o tradutor.

Em tal contexto, a partir dessa resistência e de outras questões que envolvem o caráter literário do texto, Berman (2007) concebe e discorre sobre o sistema de deformação dos textos, o qual submete a uma análise intitulada pelo próprio autor como *analítica da tradução*. Ora, como traduzir e recriar a riqueza de um texto? Como dar vazão aos jogos de linguagem e recriá-los no texto de chegada? No que concerne à reinvenção do texto traduzido, Haroldo de Campos (2006) em *Metalinguagem e outras metas* adverte:

Admitida a tese de impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário de possibilidades, também em princípio, da recriação desses textos. Teremos como quer Bense, em outra língua, uma informação estética, autônoma, mas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema. (CAMPOS, 2006, p. 34).

Nesse sentido, o tradutor Haroldo de Campos sinaliza a possibilidade de recriação de uma nova informação estética, que pode ser tão rica quanto a primeira, por isso o caráter autônomo e também original. No entanto, o tradutor, por diversas vezes, se vê inclinado a priorizar o sentido e não a letra, e é nesse momento que as treze tendências deformadoras<sup>119</sup> de Antoine Berman (2007) vêm para elucidar os percalços da tradução. A primeira tendência, chamada de “Racionalização”, refere-se às estruturas sintáticas do original e à pontuação, elementos que integram as frases a fim de estruturá-las de acordo com uma determinada ordem do discurso. Nesse sentido, a racionalização reordena de modo linear a estrutura sintática ao traduzir, por exemplo, verbos por substantivos, escolhendo o mais geral entre dois substantivos, tornando-se uma opção generalizante e não totalizante (BERMAN, 2007, p. 48-50).

No caso da “Clarificação”, como o próprio nome denota, “clarear” implica revelar algo oculto, é a manifestação do que não está aparente, uma tradução que pode ser parafrásica ou explicativa, conduzindo à terceira tendência que é o Alongamento. Tais forças, inerentes ao traduzir, estão intimamente relacionadas, e o tradutor vê-se em uma encruzilhada: pode optar por manter o texto conciso e sem esclarecimentos ou alongar e esclarecer; “as explicações tornam, talvez, a obra mais ‘obra’, mas na realidade obscurecem seu modo

---

<sup>119</sup> Reservamos este espaço para algumas considerações a respeito de cada tendência deformadora conforme preconiza Berman (2007). No capítulo destinado à análise, relacionaremos tais perspectivas teóricas à tradução de *Lilus Kikus*, haja vista que o processo tradutório está sempre permeado por esse jogo de forças.

próprio de clareza [...] um afrouxamento que afeta a rítmica da obra” (BERMAN 2007, p. 51).

A quarta tendência, a do “Enobrecimento”, remete à tradução clássica, desde uma perspectiva estética de elegância retórica, que completa a “Racionalização” devido a uma preocupação com a forma. No “Empobrecimento Qualitativo”, há uma substituição de termos, expressões, por outros que não carregam sua riqueza sonora e significativa, dado que as palavras podem permitir algumas interpretações (BERMAN, 2007, p. 52-54). Nesse sentido, essa quinta tendência resulta em uma alteração da imagem, do conteúdo metafórico do texto de partida. Por outro lado, há a possibilidade de recriação da referida imagem; tudo depende das escolhas do tradutor.

Com respeito ao “Empobrecimento Quantitativo”, fala-se em desperdício lexical quando o texto traduzido possui menos significantes, o que também pode provocar um alongamento do texto. O tradutor, ao debruçar-se sobre a rede significativa do tecido lexical do texto literário, pode alterar o emprego de uma série de significantes e diminuir as suas variações ao não observar, por exemplo, as sequências de repetições, ocasionando uma perda das especificidades do texto de partida. Como sétima força deformadora, a Homogeneização consiste em unificar os planos do texto. Dado que toda obra é heterogênea, principalmente quando se trata da prosa, o tradutor é inclinado a homogeneizá-la devido a que acompanha o mais íntimo do seu ser. Desse modo, essa tendência congrega grande parte do sistema de deformação, já que as escolhas tradutórias nunca serão do todo equivalentes (BERMAN, 2007, p. 54-56).

No que tange à “Destruição dos Ritmos”, é preciso mencionar novamente a prosa como gênero que reúne múltiplos ritmos. Nesse sentido, a “tensão rítmica” acompanha a tradução e uma deformação pode ocorrer, por exemplo, quando se altera a pontuação, posto que esta é responsável por imprimir movimento ao texto, por acompanhar e reforçar as imagens e tonalidades do texto escrito. Ainda no tocante à rede de significantes, todo o texto literário comporta um conjunto determinado de significantes chave que se entrelaçam. Berman (2007, p. 56-57) exemplifica a tendência da “Destruição das Redes Significantes Subjacentes” citando o emprego de aumentativos na obra *Os Sete Loucos* (1929) do romancista argentino Roberto Arlt. De acordo com o autor, a obra adquire uma dimensão de aumentatividade permeada pelo sonho e pelas proporções de um pesadelo; a quebra dessa rede desfaz parte dos tecidos significantes do texto.

A décima tendência deformadora é a da “Destruição dos Sistematismos”, que excedem o nível dos significantes; refere-se ao tipo de frases, de construções utilizadas, como o emprego de tempos verbais, de algumas orações subordinadas. Nesse caso, sendo a tradução

um “pot-pourri de diversos tipos de escritura”, o sistematismo é essencialmente excludente e colabora para a homogeneização e ao mesmo tempo para a incoerência do texto, ao reunir distintos traços. No que tange à “Destruição ou a Exotização das Redes de Linguagem Vernaculares”, Berman questiona a possibilidade de traduzir, no caso do Lunfardo<sup>120</sup>, um vocabulário com um uso marcado por uma especificidade regional. Para tanto, o tradutor precisa optar por alguma palavra, expressão equivalente na língua de chegada e de acordo ou não a uma variante regional; do contrário, outra opção seria a estrangeirização, exotização por meio dos recursos das aspas ou da seleção de significantes que ocasionarão perda da dimensão que acompanha a linguagem vernacular do lunfardo. Nesse sentido, a concretude da prosa que objetiva retomar a oralidade vernacular se vê vulgarizada na tentativa de “passar um vernacular estrangeiro para um vernacular local [...] Tal exotização, que transpõe o estrangeiro de fora pelo de dentro, só consegue ridicularizar o original” (BERMAN, 2007, p. 57-59).

Posto que a prosa possibilita a elaboração de imagens, provérbios, locuções, veiculando sentidos e experiências de outras línguas, sabe-se que o tradutor empenha-se em buscar equivalências em outra língua. Sendo assim, a décima segunda tendência, a de “Destruição das Locuções”, ocorre quando o tradutor opta por uma expressão que transmite o mesmo sentido impossibilitando ao texto traduzido a apresentação de um elemento cultural do texto fonte ou quando busca de alguma forma transmitir como essa outra cultura diria tal expressão.

Com relação às discussões sobre equivalência, Berman (2007, p. 17) aponta que o caso dos provérbios revela toda a sua problemática. O desejo de encontrar um equivalente ideal “significa recusar introduzir na língua para a qual se traduz a *estranheza* do provérbio original [...], significa recusar fazer da língua para a qual se traduz o ‘albergue do longínquo’”. Assim sendo, a atenção deve estar voltada ao jogo dos significantes que se dá por meio da letra.

[...] ainda que o sentido seja idêntico, substituir um idiotismo pelo seu equivalente é um etnocentrismo [...] Servir-se da equivalência é atentar contra a falência da obra. As equivalências de uma locução ou de um provérbio não os substituem. Traduzir não é buscar equivalências. Ademais, querer substituí-las significa ignorar que existe em nós uma consciência-de-provérbio que perceberá imediatamente no novo provérbio, o irmão de um provérbio local. (BERMAN, 2007, p. 60).

Por isso Antoine Berman questiona a domesticação do texto quando se elimina a

<sup>120</sup> Linguajar popular do espanhol da embocadura do rio da Prata (Buenos Aires, Montevideu etc.). Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/lunfardo/>>. Acesso em: 27 mai. 2018.

marca da cultura estrangeira a fim de que seja assimilável na cultura de chegada. Na última força deformadora, o “Apagamento das Superposições de Línguas”, evidencia-se a coexistência de dialetos no que se refere ao texto em prosa e o seu conseqüente apagamento na tradução. Berman (2007, p. 61-62) exemplifica que, em obras de emblemáticos autores como João Guimarães Rosa, em que se interpenetram falares do nordeste e o português clássico (e como em Arguedas e Roa Bastos, em que o espanhol é modificado sintaticamente pelo quéchua e guarani), a relação de tensão e de integração entre distintos falares e línguas que são puramente orais tende a apagar-se na tradução, homogeneizando o texto e perdendo a estrangeiridade necessária que lhe é específica.

Assim sendo, mediante a analítica da tradução é possível observar a contradição existente entre um conjunto de resistências: por um lado uma tendência redutora e etnocêntrica de cada cultura de mostrar-se única e pura; e por outro lado, a finalidade ética do traduzir, de estabelecer uma certa relação com o Outro a fim de conceber o Próprio a partir de uma reflexão sobre esse Outro (BERMAN, 2003, p. 19). Portanto, todo o tradutor está exposto às tendências deformadoras dado que compõem a letra e, nesse sentido, relacionam-se profundamente às suas escolhas, integrando um jogo de forças que desviam a tradução de seu objetivo ético.

### 3.2.2 Experiência e reflexão: por uma ética do traduzir

*[...] a tradução pode perfeitamente passar sem teoria, não sem pensamento. E esse pensamento sempre se efetua em um horizonte filosófico.*

ANTOINE BERMAN

Como detentor de uma profundidade filosófica, Antoine Berman (2007) percebe o texto como resultado individual de uma experiência cultural, no qual os elementos linguísticos selecionados são portadores de valor comunicativo e possibilitam compor e transmitir tal experiência. Nesse sentido, a letra atua como receptora de valores singulares e múltiplos, a importância reside no significante, visto que quando se expressa algo, há também uma expressão de si mesmo: “vocábulos idênticos nem sempre contemplam os mesmos conceitos, senão que cada autor o complementa com um conteúdo idiolectal<sup>121</sup>” (BERMAN, 2007, p. 9-10, tradução nossa).

Por esse prisma, é de suma importância caracterizar o termo “literariedade” dado que

<sup>121</sup> “*los mismos vocablos no siempre recogen los mismos conceptos, sino que cada autor los llena de un contenido idiolectal.*”

o texto literário “é aquele que, ainda que possa ter outras funções, tem um valor intrínseco para aqueles que o utilizam; ou seja, ele é valorizado como objeto estético.” (BRITTO, 2012, p. 47). Nesse sentido, a literariedade está profundamente relacionada à “função poética” do texto; critério proposto por Roman Jakobson (1971). Portanto, a tradução literária “visa recriar em outro idioma um texto literário de tal modo que sua literariedade seja, na medida do possível, preservada.” (BRITTO, 2012, p. 47). Desse modo, o texto traduzido deve conter efeitos semelhantes ou análogos que correspondam ao prazer estético proporcionado pelo texto-fonte.

Se, como afirma Jakobson, o valor literário de um texto reside no texto em si, nas palavras tal como se encontram na página, e não apenas em seus significados, o tradutor de uma obra literária não pode se contentar em transportar para o idioma-meta a teia de significados do original: há que levar em conta também a sintaxe, o vocabulário, o grau de formalidade, as conotações e muitas outras coisas. [...] Não se trata, portanto, de produzir um texto que apenas contenha as mesmas informações que o original; trata-se, sim, de produzir um texto que provoque no leitor um *efeito de literariedade*. (BRITTO, 2012, p. 49-50).

Por conseguinte, o tradutor deve ser seletivo e questionar-se sobre as nuances que se mostram essenciais, e destas as que são passíveis de recriação, considerando que se faz necessária uma avaliação criteriosa dos elementos que o tradutor se sente capaz de recriar. Por isso, anteriormente destacamos a importância da tradução como operação criteriosa de leitura (subseção 4.1.2), “jamais cedendo à tentação de simplificar o complexo ou esclarecer o ambíguo ou obscuro” (BRITTO, 2012, p. 51).

Em tal contexto, tanto a posição tradutiva, quanto o projeto de tradução integram um horizonte que contempla um “conjunto de parâmetros linguísticos, literários, culturais e históricos que ‘determinam’ o sentir, o agir e o pensar do tradutor”<sup>122</sup> (BERMAN, 1995, p. 79, tradução nossa). Note-se que ao caracterizar o horizonte do tradutor, Berman destaca o verbo “determinar” frisando a amplitude de significados contidos no referido vocábulo como “indicar com exatidão; definir; prescrever, decretar; causar, ocasionar; estabelecer, fixar; demarcar; resolver, tomar ou fazer tomar decisão”<sup>123</sup>.

Em oposição à uma perspectiva tradicional da tradução, Berman (2007) apresenta a tradução ética, que considera a letra do texto; a tradução poética, de vertente criativa e que preza a palavra como corpo, matéria; e a pensante, que reflete sobre o texto como letra. Considerando que a obra literária “abre à experiência de um mundo”, devemos delimitar o

<sup>122</sup> “*l’ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui « déterminent » le sentir, l’agir et le penser du traducteur.*”

<sup>123</sup> Disponível em <<http://www.aulete.com.br/determinar>>. Acesso em: 11 abr. 2018.

objetivo de traduzir a fim de sistematizarmos os “princípios reguladores” de nossa empreitada tradutória (BERMAN, 2007, p. 63-64). Tal sistematicidade, correlacionada a um objetivo, conduz o tradutor a realizar “concessões” ao público tendo este como horizonte. Nesse sentido, de acordo com o autor, busca-se uma “transmissão que responda ao mesmo tempo à natureza desta língua e às possibilidades de compreensão do público não-científico” (BERNAM, 2007, p. 66).

Em tal contexto, questões relativas à fidelidade na tradução serviram de base para que Berman (2007, p. 65-67) se questionasse a respeito da finalidade última da tradução, a que concede e funda a comunicação, mas que também atua como um processo de “introdução” ao colocar o leitor em contato com um texto que dificilmente conheceria em outras circunstâncias. Em análise análoga Jiří Levý (2011, p. 69) aponta que o propósito de comunicação da tradução deve adequar-se a seu objetivo de compartilhar a experiência do texto-fonte com o leitor da língua de chegada.

Sendo assim, ao viabilizar tal aproximação, o tradutor precisa ter em mente um triplo objetivo que é ético, poético e também filosófico, devido à relação que a ética estabelece com a verdade. Portanto, fidelidade e exatidão são as palavras que regem a experiência tradutória e que “se referem a uma certa postura do homem em relação a si mesmo, aos outros, ao mundo e à existência. E, do mesmo modo, certamente, em relação aos textos.” (BERMAN, 2007, p. 67). Um caráter sistemático que articula a uma determinada visão que confere à tradução sua dimensão ética, ao torná-la possível aceitando-a como um texto outro, como escritura fruto de experiência e reflexão. Logo, “o ato ético consiste em reconhecer e em receber o Outro enquanto Outro” (BERMAN, 2007, p. 68).

Posto isso, neste projeto de tradução temos como objetivo proporcionar ao leitor lusófono uma experiência análoga à leitura de Elena Poniatowska em espanhol mexicano, conservando traços linguísticos e literários fundamentais, ainda que por vezes aproximando de nosso universo particular, o da língua portuguesa. Nesse sentido, renunciamos toda e qualquer manifestação de totalidade, como vem sendo explicitado no desenrolar deste capítulo.

Por essa razão, ao reafirmar a forte conexão da tradução com sua dimensão ética, Berman destaca o objetivo de fidelidade e desejo de abertura, de manifestação de uma totalidade. “O objetivo ético, poético e filosófico da tradução consiste em manifestar na sua língua esta pura novidade ao preservar sua carga de novidade. E até, como dizia Goethe, em lhe dar uma nova novidade quando seu efeito de novidade se esgotou em sua própria língua.” (BERMAN, 2007, p. 69).

Portanto, desde o título da obra, Antoine Berman (2007, p. 10-11) explicita sua concepção de tradução como acolhimento da letra no coração da língua materna, como um “lugar habitado onde a palavra perde sua definição e onde ressoa o ‘ser-em-línguas’”; um permitir-se hospedar o estrangeiro de modo a que este encontre um lugar de abrigo, ainda que esteja distante. Dessa maneira, Berman (2007, p. 26) postula que “a tradução é tradução-da-letra, do texto enquanto letra”, que esta deve cultivar e ceder espaço à língua materna e ao mundo que se descortina a partir de um fazer tradutório que “abre o Estrangeiro enquanto Estrangeiro ao seu próprio espaço de língua”. Em consequência, “o objetivo ético do traduzir, por se propor acolher o Estrangeiro na sua corporeidade carnal, só pode estar ligado à letra da obra. Se a forma do objetivo é a fidelidade, é necessário dizer que só há fidelidade - em todas as áreas - à letra”; por isso lhe dá albergue, a acolhe (BERMAN, 2007, p. 69-70). Destarte, desejamos cultivar uma tradução que preze a letra, respeitando sua “realidade carnal” em um esforço contínuo para não nos rendermos a escolhas servis e ingênuas.

Nesse sentido, “a aptidão para traduzir nos fala desse dom facilitador de proximidade, dessa hospitaleira propensão a inscrever o estrangeiro em um meio acessível”<sup>124</sup> (KOVADLOFF, 2004, p. 8, tradução nossa). Ao expor as especificidades do forasteiro, a tradução promove a convivência e um exercício de entendimento humano que nos revela o que somos a partir do mundo do outro. Essa capacidade transforma o outro em próximo e oferece aos demais a singularidade do vizinho. Por isso, revela-se como uma tradução pensada desde sua condição de experiência e opondo-se a ditar regras redutoras que terminam por apagar um pensar tradutório que se realiza a partir do seu próprio fazer.

### 3.3 TRADUÇÃO DE PROSA FICÇÃO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Ao concebermos o texto literário como objeto de gozo estético a partir do conceito jakobsoniano de “função poética”, devemos considerar, no processo tradutório, correspondências tanto no âmbito do significado, quanto no âmbito estilístico, o que implica atentar para um conjunto de recursos que caracterizam a linguagem do autor. Portanto, tais efeitos expressivos terão de ser recriados por meio de elementos morfossintáticos, fonológicos, registro linguístico (grau de formalidade/coloquialidade), figuras de linguagem etc.. Além disso, ao pensarmos em questões de estilo no plano da escrita, destacamos que estão inteiramente vinculadas a tendências, formas de comportamento que refletem

---

<sup>124</sup> “*la aptitud para traducir nos habla de ese don facultador de cercanía, de esa hospitalaria propensión a inscribir al extranjero en el rango de lo abordable.*”

experiências e singularidades tanto do autor quanto da narrativa e, por conseguinte, da relação que essa narrativa encerra com as personagens em um espaço-tempo.

O tradutor e poeta brasileiro Paulo Henriques Britto (2012, p. 60), ao discorrer sobre a problemática da tradução de prosa ficção, assevera que se faz necessário, primeiramente, tecer algumas considerações a respeito da dicotomia entre “domesticação” e “estrangeirização”, - que para o referido autor se mostra como uma perspectiva extremista e que ecoa com bastante fragilidade no fazer tradutório moderno -, para na sequência relacionarmos tais perspectivas a escolhas que se plasmam em nossa tradução.

Ao retomar a referida oposição apresentada pelo filósofo alemão Schleiermacher, Britto (2012, p. 60-62) destaca que é preciso considerar de modo sensível às implicações práticas desse jogo de forças que conduz o tradutor ora a levar o texto fonte ao contexto da língua de chegada, ora a distanciar-lo conduzindo o leitor a espaços e temporalidades em que o texto fonte se insere. Para o referido autor, essa dicotomia representa um ideal absoluto inatingível haja vista que na prática o tradutor termina por adotar posições que são intermediárias.

A título de exemplificação, podemos usar como referência a obra *Lilus Kikus* (1954). Ao desejar traduzir para o português brasileiro um texto literário escrito em espanhol mexicano, devemos considerar que o texto original traz marcas que se associam ao lugar e tempo em que foi escrito. O tradutor poderia trazer o texto em espanhol até o leitor brasileiro de hoje, isto é, “facilitar ao máximo sua fruição pelo leitor que tenho em mente” utilizando “um português contemporâneo, eliminando marcas de antiguidade da linguagem do original” e no que tange “a questões políticas que não serão facilmente identificadas pelo meu leitor, posso simplesmente eliminá-las, ou até mesmo - levando a domesticação ao extremo - substituí-las por referências locais e atuais”.

Em contrapartida, Britto (2012, p. 61-62) ressalta que outra possível estratégia seria “levar o leitor até o tempo e o lugar do original, sem que seja feita outra concessão à sua facilidade de leitura” que não a troca, nesse caso, do espanhol pelo português, o que implicaria no uso de uma linguagem característica da época de modo a preservar todas as referências contidas no original, “talvez incluindo notas de rodapé para esclarecer as passagens mais difíceis”. De forma ainda mais radical, o autor esclarece que seria possível “utilizar uma sintaxe próxima”, ou então pensando em nossa obra, poderíamos inserir mexicanismos a fim de fornecer com exatidão o tom das palavras do original.

Por conseguinte, ainda que nosso projeto de tradução privilegie a perspectiva estrangeirizadora, estamos conscientes dos limites de tal postura e da necessidade de buscar

caminhos alternativos para não incorrerem em excessos. Se adotássemos uma perspectiva estrangeirizadora em sua totalidade, mantendo a sintaxe e o léxico do texto fonte, teríamos um texto ilegível. De outro modo, se considerássemos uma tradução radicalmente domesticadora, se tornaria outra obra devido a todas as mudanças realizadas a fim de adaptar o texto ao contexto de chegada.

Dentre os fatores que corroboram para a adoção de estratégias estrangeirizadoras ou domesticadoras, Britto (2012, p. 64) destaca que “o tradutor tenderá a adotar uma política tradutória mais estrangeirizadora quanto maior for o prestígio do autor a ser traduzido”, visto que seu reconhecimento dá destaque a seu estilo e “peculiaridades de sua linguagem”. Outro fator determinante pode estar na definição do público-alvo quando a tradução direciona-se a “leitores com menos sofisticação intelectual, ou a um público infantojuvenil, o tradutor tenderá a lançar mão de estratégias domesticadoras, com o objetivo de não afastar o leitor, que talvez deixasse o livro de lado se encontrasse uma dificuldade excessiva de leitura”. E finalmente, “o meio de divulgação da tradução também terá influência sobre a escolha da estratégia tradutória”, a depender do grau de prestígio da editora ou revista de circulação, bem como dos elementos paratextuais que podem vir a compor a obra (prefácio, notas, introdução etc..). Em suma, cabe ao tradutor definir seus critérios e estratégias a partir de uma análise criteriosa de distintos fatores.

No que concerne à tradução de *Lilus Kikus*, alguns fatores se mostram extremamente relevantes para a adoção de estratégias estrangeirizadoras, a saber: a) valorização da escrita de Elena Poniatowska: estilo, usos da linguagem, marcas da oralidade, uso de um léxico marcadamente mexicano etc. No que se refere ao público-alvo, caracterizado como misto, tendo em vista que a obra atrai um leitor tanto infanto-juvenil quanto adulto, temos a presença de estratégias tanto estrangeirizadoras como domesticadoras, de modo a proporcionar ao nosso leitor esse encontro com Outro e evitando, em alguns momentos, estranhamentos excessivos que possam impedir a fruição da leitura. Ainda que *Lilus Kikus* seja uma obra enquadrada no gênero infantojuvenil, um leitor experiente também depara-se com uma obra instigadora que, ao abordar o cotidiano, problematiza questões sócio-históricas cruciais que podem ser plasmadas na língua de chegada reescrevendo pensamentos sobre cultura e identidade. Nesse sentido, este projeto de tradução tem um público leitor amplo, que se interessa pela literatura latino-americana.

Outra questão de bastante relevância, no entendimento de Britto (2012, p. 67-69), é determinar até que ponto é possível reproduzir na língua meta um texto que estabeleça correspondência com as características do texto original e “com as especificidades e as

limitações dessa língua meta”. Nesse sentido, sempre que “o autor do original utiliza algum recurso inusitado, destoante, desviante” o tradutor deve buscar um elemento que provoque no leitor da língua meta um “grau de estranhamento” correspondente, haja vista que “não cabe ao tradutor criar estranhezas onde tudo é familiar, tampouco simplificar e normalizar o que, no original, nada tem de simples ou de convencional”. No entanto, o autor destaca que essa é uma árdua tarefa devido a dificuldade de distinguir “características que se devem à natureza do idioma e quais podem ser consideradas marcas específicas do estilo do autor”.

Se pensamos no léxico, nos nomes próprios e topônimos, a obra *Lilus Kikus* traz vocábulos em espanhol e em náhuatl<sup>125</sup>, considerando que a própria variedade mexicana é permeada pela língua náhuatl, sendo um recurso importante para contrastar as realidades que línguas-culturas que se (des)encontram tanto no âmbito familiar da protagonista como da própria sociedade da época. Contudo, Britto (2012, p. 53-54) assevera que esse efeito em língua portuguesa seria difícil de ser produzido, devido a que se recorremos ao léxico tupi-guarani nos deparamos com palavras bastante breves, o que contrastaria significativamente com as de origem latina; e com um vocabulário em si muito pequeno ao restringir-se majoritariamente à flora e fauna do Brasil. Desse modo, mesmo reconhecendo a relevância dessas nuances no texto, nos é impossibilitado recriar um efeito similar. Poderíamos sim elaborar um novo recurso a partir de uma outra variedade linguística brasileira, por exemplo, porém tendo como meta cultivar as características do texto enquanto obra literária.

No que se refere à tradução de diálogos, por exemplo, o autor ressalta que a questão colocada ao tradutor literário, é conseguir proporcionar um certo “efeito de verossimilhança”, ou seja, “algo que *parece* real, sem necessariamente ser”. Dessa forma, chamamos de “marcas da oralidade” os recursos textuais utilizados a fim de criar no leitor a “ilusão” de que realmente está diante da fala de uma pessoa nessa língua meta. No entanto, “se o texto causar uma estranheza excessiva, afastando-se demasiadamente da expectativa do leitor, o efeito de oralidade será destruído” (BRITTO, 2012, p. 86-90). Além disso, Britto (2012, p. 91) sublinha que as marcas não devem “evocar nenhuma região do Brasil em particular”, ainda que seja “impossível”, devido a que “não existe um português brasileiro genérico, mas apenas dialetos regionais”. Assim sendo, a problemática das marcas de oralidade é central em nosso trabalho visto que norteia o nosso horizonte tradutório por ser uma característica central do estilo de

<sup>125</sup> “que diz respeito aos nauatles, nome comum a várias tribos que habitavam ou tinham habitado o México à chegada dos espanhóis, nelas compreendidos os toltecas, como seus representantes pré-históricos, e os astecas, como os mais importantes representantes históricos”. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/nauatle>>. Acesso em: 25 mai. 2018.

\*Na última subseção deste capítulo bem como na análise do capítulo V, contemplaremos essa língua indígena como um elemento fundamental na caracterização do espanhol mexicano.

Elena Poniatowska. No capítulo dedicado à análise da tradução nos debruçaremos sobre os tipos de marcas de oralidade caracterizados por Britto (2012), a saber: as fonéticas, lexicais e morfossintáticas. Discutiremos também quais foram nossas escolhas tradutórias a fim de encontrarmos correspondentes que pudessem produzir efeitos de verossimilhança harmonizando as vozes dentro do texto.

### 3.4 LÍNGUA, CULTURA E TRADUÇÃO

*Cada língua é uma visão de mundo e cada civilização é um mundo*<sup>126</sup>.

OCTAVIO PAZ

De acordo com Levý (2011), a tradução pode ser considerada como expressão da individualidade criativa do tradutor. Nesse sentido, é possível identificar as contribuições que norteiam o estilo e as interpretações pessoais do tradutor para, assim, compreender como se delineará o todo resultante do trabalho. Em suma, “o tradutor é um autor associado a um determinado tempo e a uma determinada cultura nacional, cuja poética pode ser estudada como uma exemplificação das diferenças na evolução literária de duas nações e das diferenças entre as poéticas de duas épocas”<sup>127</sup> (LEVÝ, 2011, p. 14, tradução nossa). Por conseguinte, as soluções encontradas pelo tradutor estão em conformidade com nuances culturais que norteiam obra, escritor, leitor-tradutor, língua e contexto em que se circunscreve. A apreensão do texto fonte dá-se desde a perspectiva de seu próprio tempo e do conhecimento que traz o tradutor impresso alma; por isso não há uma forma única de traduzir e o projeto de tradução pretendido neste trabalho segue por alguns dos múltiplos caminhos possíveis.

Em tempos remotos, nas palavras de Octavio Paz (1971, p. 11, tradução nossa), “a tradução opunha ao conceito de uma inteligibilidade universal as diversidades das línguas”<sup>128</sup>, no sentido de que a universalidade própria do espírito atuava em resposta à confusão instaurada em Babel. Atualmente, em perspectiva diametralmente oposta, a tradução estampa a especificidade implacável, desbordante da diferença. Portanto, estamos diante de um cenário totalmente desvinculado de certezas, de verdades absolutas, ao passo que as crenças e discussões sobre inferioridade e superioridade em torno ao binômio original/cópia saem de cena para dar lugar a uma percepção da tradução literária como ato criativo que se vincula a

<sup>126</sup> “Cada lengua es una visión del mundo y cada civilización es un mundo.”

<sup>127</sup> “The translator is an author associated with a particular time and national culture, whose poetics can be studied as an exemplification of differences in the literary evolution of two nations and differences between the poetics of two epochs”.

<sup>128</sup> “la traducción oponía a las diversidades de las lenguas el concepto de una inteligibilidad universal”.

contextos e temporalidades específicos, tendo em vista o caráter dinâmico de sua natureza criadora que dialoga com o âmbito cultural.

Logo, é de fundamental relevância discorrer, ainda que brevemente, sobre o termo “cultura”, já que é o fio condutor das discussões propostas neste trabalho e que influencia diretamente na tradução de *Lilus Kikus*. Dentre suas muitas acepções, o vocábulo “cultura” contempla um conjunto de saberes, crenças, costumes, condutas que um determinado grupo humano usa com o fim de comunicar-se entre si e satisfazer suas necessidades. De acordo com o Dicionário Aulete, cultura<sup>129</sup> contempla um conjunto de conhecimentos adquiridos, de hábitos sociais e religiosos “compreendendo sua linguagem, suas técnicas, artefatos, alimentos, costumes, mitos, padrões estéticos e éticos”, “de valores intelectuais e morais, das tradições e costumes de um povo, nação, lugar ou período específico”.

Por esse viés, as profundas transformações e os avanços da ciência e da técnica ocasionaram uma alteração no que se refere ao lugar dos seres humanos no mundo e na natureza de suas relações sociais. Nessa perspectiva, a educação e a cultura são setores primordiais para um real desenvolvimento do indivíduo e da sociedade. É nesse contexto que a Conferência Mundial sobre Políticas Culturais (1982) reúne a comunidade internacional no México que, no intuito de contribuir para uma aproximação e compreensão efetiva entre os povos, corrobora com a perspectiva de que a cultura pode ser considerada como um conjunto de traços distintivos, espirituais, materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade ou um grupo social. Afirmam ainda que:

Ela engloba, além das artes e as letras, os modos de vida, os direitos fundamentais ao ser humano, os sistemas de valores, as tradições e as crenças, e que a cultura dá ao homem a capacidade de refletir sobre si mesmo. É ela que faz de nós seres especificamente humanos, racionais, críticos e eticamente comprometidos. Através dela discernimos os valores e realizamos escolhas. Através dela o homem se expressa, toma consciência de si mesmo, se reconhece como um projeto inacabado, põe em questão suas próprias realizações, busca incansavelmente novas significações, e cria obras que o transcendem<sup>130</sup>. (MÉXICO, 1982, p. 1, tradução nossa).

Uma vez estabelecido o referido conceito, é possível observar essa capacidade inata do ser humano de voltar-se para si como sinal de reflexão e de autoconhecimento de suas

<sup>129</sup> Disponível em <<http://www.aulete.com.br/cultura>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

<sup>130</sup> “*Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias, y que la cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo. Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. A través de ella discernimos los valores y efectuamos opciones. A través de ella el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones, y crea obras que lo trascienden.*”.

possibilidades e limitações, dado que não se trata de conjuntos sociais estáticos e imutáveis através do tempo e das transformações que ocorrem no mundo. No que tange à identidade cultural, a conferência assevera que o fato de cada cultura representar um conjunto único de valores revela uma necessidade de afirmação da identidade cultural como elemento fundamental para a libertação dos povos. “A identidade cultural é uma riqueza que dinamiza as possibilidades de realização da espécie humana, ao mobilizar cada povo e cada grupo para nutrir-se de seu passado e acolher os aportes externos compatíveis com sua idiosincrasia e continuar assim o processo de sua própria criação.”<sup>131</sup> (MÉXICO, 1982, p. 1, tradução nossa).

Tal expressão cultural constitui um processo dinâmico de reconhecimento e acolhida em que a identidade dos povos é renovada e enriquecida a partir do contato e do diálogo com outros valores e tradições. Ainda de acordo com o debate promulgado pela comunidade internacional, que frisa os princípios que devem reger as políticas culturais, destaca-se que as particularidades de cada cultura favorecem a comunhão no âmbito dos valores universais que unem os povos, já que identidade e diversidade cultural são indissociáveis. Assim sendo, esse pluralismo cultural abre caminho para o reconhecimento e a convivência das múltiplas identidades culturais que (co)existem em meio a diversas tradições (MÉXICO, 1982).

Em *Traducción: literatura y literalidad* (1971), Octavio Paz inicia a sua reflexão destacando que a experiência infantil e questionadora de querer saber nomear todas as coisas nada mais é do que um desejo de tradução, uma busca por significados compreensíveis em sua linguagem, o que não difere da tradução entre duas línguas. Ao longo da história os povos experienciaram e seguem experienciando (des)encontros ao depararem com outras tantas linguagens que comprovam a presença de uma pluralidade de línguas em distintos espaços e temporalidades. Paz ressalta ainda que a Idade Moderna trouxe a lume as múltiplas manifestações de temperamentos, costumes, em um movimento de descentramento do “eu”, no qual o ser humano provoca estranheza, polêmica e crítica, por sua originalidade, simplicidade e ao mesmo tempo vaidade e loucura. No entanto, a figura do selvagem do século XVIII torna-se uma imagem questionadora, sedutora e reveladora de um paradoxo que expressa uma ausência de um outro “eu” civilizado. Em tal contexto, Octavio Paz (1971, p. 11, tradução nossa) nos diz que a tradução provoca uma mudança de perspectiva, “já não é uma operação que tende mostrar a identidade última dos homens, mas sim o veículo de suas

---

<sup>131</sup> “La identidad cultural es una riqueza que dinamiza las posibilidades de realización de la especie humana, al movilizar a cada pueblo y a cada grupo para nutrirse de su pasado y acoger los aportes externos compatibles con su idiosincrasia y continuar así el proceso de su propia creación.”.

singularidades<sup>132</sup>”. Desse modo, o foco tradutório, que até então era dado preponderantemente às semelhanças, amplia-se para abranger também as diferenças, as estranhezas do então selvagem.

É no contato entre as civilizações que as diferenças ressurgem. A heterogeneidade que as línguas (trans)portam e denotam ao serem verbalizadas (re)construindo momentos históricos, classes sociais, gerações e gerações, tecem as relações entre individualidades e temporalidades. Para o poeta e tradutor mexicano, a razão para tal paradoxo é a seguinte:

[...] por um lado a tradução suprime as diferenças entre uma língua e outra; por outro, as revela mais plenamente: graças à tradução sabemos que nossos vizinhos falam e pensam de um modo distinto ao nosso. Em um extremo o mundo nos é apresentado como uma coleção de heterogeneidades; no outro, como uma superposição de textos, cada um levemente diferente do anterior: traduções de traduções de traduções. Cada texto é único e, simultaneamente, é a tradução de outro texto. Nenhum texto é inteiramente original, porque a própria linguagem, em sua essência, já é uma tradução: primeiro, do mundo não verbal e, depois, porque cada signo e cada frase é a tradução de outro signo e de outra frase<sup>133</sup>. (PAZ, 1971, p. 11, tradução nossa).

Esse caráter múltiplo e diverso da tradução, no entendimento do referido autor, reforça a sua originalidade, visto que cada texto traduzido engendra especificidades e particularidades que o caracterizam como único. Em tal contexto, a iniciativa e postura do tradutor revelam um papel decisivo que se soma aos conhecimentos linguísticos, porque são escassas as frases com equivalentes exatos, literais em outra língua. Nesse caso, a tarefa do tradutor é a de escolher uma das possíveis aproximações, pois em cada palavra reside uma pluralidade de significados.

Na prosa a significação tende a ser unívoca enquanto que, de acordo com o que é dito frequentemente, uma das características da poesia, talvez a cardinal, é preservar a pluralidade de sentidos. Na realidade trata-se de uma propriedade geral da linguagem; a poesia a acentua mas, atenuada, se manifesta também na fala corrente e ainda na prosa.<sup>134</sup> (PAZ, 1971, p. 21, tradução nossa).

<sup>132</sup> “*ya no es una operación tendiente a mostrar la identidad última de los hombres, sino que es el vehículo de sus singularidades.*”.

<sup>133</sup> “*por una parte la traducción suprime las diferencias entre una lengua y otra; por la otra, las revela más plenamente: gracias a la traducción nos enteramos de que nuestros vecinos hablan y piensan de un modo distinto al nuestro. En un extremo el mundo se nos presenta como una colección de heterogeneidades; en el otro, como una superposición de textos, cada uno ligeramente distinto al anterior: traducciones de traducciones de traducciones. Cada texto es único y, simultáneamente, es la traducción de otro texto. Ningún texto es enteramente original, porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero, del mundo no verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra frase.*”.

<sup>134</sup> “*En la prosa la significación tiende a ser unívoca mientras que, según se ha dicho con frecuencia, una de las características de la poesía, tal vez la cardinal, es preservar la pluralidad de sentidos. En verdad se trata de una propiedad general del lenguaje; la poesía la acentúa pero, atenuada, se manifiesta también en el habla corriente y aun en la prosa.*”.

Contudo, na escrita de Elena Poniatowska, podemos perceber uma fusão entre prosa e poesia desde o estilo às atitudes dos personagens, principalmente da protagonista Lilus, que, de acordo com a perspectiva assumida, transforma a sua linguagem em instrumento de poesia, de luta social, de denúncia, de sonhos, palavras que ao se constituírem como frase, evocam sentidos plurais em distintas direções de acordo com o olhar do leitor/crítico/tradutor, uma linguagem que se transcriba e se recria sem perder sua mobilidade, por isso esse caráter poético e prosístico. Portanto, na tradução de *Lilus Kikus*, buscamos acolher esse texto estrangeiro valendo-nos de recursos que permitam dar lugar a tais nuances e cumprindo com sua função poética. Por isso, “o ideal da tradução poética, conforme definiu Paul Valéry em algum momento e de maneira insuperável, consiste em produzir com meios diferentes efeitos análogos”<sup>135</sup> (PAZ, 1971, p. 23, tradução nossa).

Ao considerar a literatura do Ocidente a partir das relações da poesia europeia com as diversas tradições, Octavio Paz (1971, p. 24) destaca que todos os estilos são translíngüísticos e que perpassam as línguas e as obras, ainda que estejam arraigadas em seu solo verbal. Nesse sentido, o ensaísta mexicano destaca o vínculo das obras com seu lugar de enunciação e advoga que cada obra existe em relação com outras, em meio a uma pluralidade de línguas e de singularidades que permitem múltiplas relações permeadas por contradições e correspondências.

### 3.4.1 Transcrição literária

*O tradutor, designado em algumas ocasiões como ‘barqueiro’ (ele atravessa um rio), possibilita o acesso não somente a uma obra literária gerada em outra língua, mas a costumes e princípios que o texto, traduzido, translada*<sup>136</sup>.  
TANIA CARVALHAL

“Traduzir é a maneira mais atenta de ler”, define Salas Subirat, tradutor do *Ulysses* de James Joyce para a língua espanhola. Haroldo de Campos (2015, p. 14) complementa: “é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido [...] que lhe revolve as entranhas, para trazê-las novamente à luz num corpo linguístico diverso”. Como leitor-crítico e poeta-transcriador regido pelo signo da viagem, Campos se esmera ao delinear suas paisagens a cada “transposição” através de uma leitura incansável das obras. Dada a

<sup>135</sup> “El ideal de la traducción poética, según alguna vez lo definió Paul Valéry de manera insuperable, consiste en producir con medios diferentes efectos análogos.”

<sup>136</sup> “El traductor, designado en algunas ocasiones como ‘barquero’ (él atraviesa un río), possibilita el acceso no solamente a una obra literaria generada en otra lengua, sino a costumbres y principios que el texto, traducido, traslada.”.

impossibilidade de desvincular a tradução de sua interpretação, para o autor a “tradução é uma forma privilegiada de leitura crítica” como um meio de adentrar nos meandros do texto e em “seus mecanismos e engrenagens mais íntimos”; por essa razão, traduzir é uma criação livre e ao mesmo tempo uma operação crítica (CAMPOS, 2005, p. 17).

No ensaio intitulado *Traducción y Recepción en la práctica comparatista* (2006), Tania Carvalhal destaca a complementaridade existente entre a criação e a tradução e os elementos imbricados no processo criativo, e explicita que “em um sentido amplo, o ato de leitura também será uma tradução visto que ler é transferir e reconhecer uma alteridade”<sup>137</sup> (CARVALHAL, 2006, p. 182, tradução nossa). Em análise análoga, Campos (2015, p. 205) assevera que “enfrentar-se com a alteridade é, antes de mais nada, um necessário exercício de autocrítica, assim como uma vertiginosa experiência de ruptura de limites”. Sob essa óptica e de acordo com os preceitos de Campos, “a tradução criadora - a ‘transcrição’<sup>138</sup> - é a maneira mais fecunda de repensar a *mimesis* aristotélica [...] não como uma apassivadora teoria do reflexo e da cópia, mas como um impulso usurpatório no sentido da produção dialética da diferença a partir do mesmo.” (CAMPOS, 2015, p. 205). Nesse sentido, esse pensar a tradução pelo signo da diferença corrobora com os pressupostos bermanianos (2007) quando este defende que a tarefa do tradutor deve contribuir para uma aprendizagem do próprio por meio de uma experiência que lhe é singular.

Campos (2015, p. 198) afirma que desde os primórdios do período Barroco, a identidade não pode ser pensada como algo fechado e concluído, mas sim como diferença, tal como aborda Jacques Derrida, em um movimento dialógico de abertura à diferença. De modo a exemplificar, Haroldo de Campos (2015, p. 198-199) expõe que o poeta brasileiro Gregório de Matos (1636-1696), conhecido como “Boca do Inferno”, (re)combinou em sua poética Camões, Gôngora e Quevedo, incorporando africanismos e indigenismos em sua linguagem. Em tal contexto, “elementos locais se mesclam com os ‘estilemas’ universais, segundo um processo de hibridação contínua” entre os portugueses mestiços e espanholismos. Por isso, na literatura brasileira, bem como em outras literaturas latino-americanas, o barroco é um símbolo que representa uma sinergia entre hibridismo e tradução criativa: “Tradução como apropriação transgressiva e hibridismos (ou mestiçagem) como prática dialógica e capacidade de dizer o outro e dizer a si próprio através do outro, sob a espécie da diferença”. Nessa

<sup>137</sup> “en un sentido amplio, el acto de lectura también será una traducción pues leer es transferir y reconocer una alteridad.”

<sup>138</sup> Não ambicionamos esgotar conceitualmente uma definição para o termo “transcrição”, dado que o autor rearticula sua concepção com diversas tradições, referindo-se majoritariamente a uma prática, a um processo criativo da tradução. Nesse sentido, percebemos tal perspectiva como possibilidade de ampliar a compreensão da obra literária *Lilus Kikus* e das escolhas que se plasmaram em nossa prática tradutória.

perspectiva, a literatura, desde um olhar descentralizado, expressa a necessidade de “movimento dialógico da diferença, contra o pano de fundo do universal.” (CAMPOS, 2015, p. 198-200).

Como líder do movimento concretista, Haroldo de Campos foi um dos poetas modernistas de maior representatividade do Movimento Antropofágico. Tendo como norte a concepção benjaminiana de que a tradução que ignora a estrutura em detrimento do conteúdo se distancia do espírito da obra, Campos privilegia a informação estética que se explicita na tradução da forma.

Traduzir a forma, ou seja, o ‘modo de intencionalidade’ de uma obra – uma forma significante –, portanto intracódigo semiótico – quer dizer, em termos operacionais de uma pragmática de traduzir, re-correr o percurso configurador da função poética, reconhecendo-o no texto de partida e reinscrevendo-o [...] na língua do tradutor, para chegar ao poema transcriado como re-projeto isomórfico do poema originário. (CAMPOS, 1981, p. 181)

Por esse viés, as influências que circundam o espectro da literatura combinam-se e articulam-se às necessidades do contexto local, passando por uma seleção e rearticulação. Por esse prisma, Campos (2015, p. 204) salienta que a prática da escritura, tanto na Europa como nas Américas, é cada vez mais um ato de reescritura, de “*remastigar*”, dada a impossibilidade de deixar-se de lado as ex-centricidades e diferenças dos “ao mesmo tempo bárbaros (por pertencerem a um periférico ‘mundo subdesenvolvido’) e alexandrinos (por praticarem incursões de ‘guerrilha’ no coração mesmo da Biblioteca de Babel), chamados Borges, Lezama Lima, Guimarães Rosa, Clarice Lispector” entre outros.

Se cada literatura é uma articulação de diferenças no texto infinito - ‘signos em rotação’ - da literatura universal, cada contribuição inovadora se mede enquanto tal: é um momento até certo ponto irreduzível, ‘monadológico’, por sua singularidade, porém suscetível de novas correlações. (CAMPOS, 2015, p. 205).

Ao lermos *Lilus Kikus*, de Elena Poniatowska, é inevitável não pensarmos, a título de exemplificação, na oralidade e fragmentariedade, na presença do popular na linguagem, que a autora compartilha com *Pedro Páramo* de Rulfo e *Confabulario* de Arreola e também com outros textos que compõem o tecido dessas obras. Há também uma proximidade à Rulfo no que se refere à forma como apresenta a voz narrativa dominante em terceira pessoa, muito próxima ao “eu” do personagem (BÁEZ, 2013, p. 93). Ou, ainda, quem se recorde das histórias e da personalidade de *Mafalda*, tiras em quadrinho do cartunista e historiador argentino Quino. Tais elementos percorrem a escrita de uma autora caracterizada amplamente

por personificar a linguagem coloquial em sua arte prosística; e isso há que se considerar na tradução.

O poeta e tradutor concretista Haroldo de Campos, partindo de uma fusão entre forma e conteúdo, percebe o processo tradutório como um todo que abarca significados, uma informação semântica que se funde na medida em que o texto é recriado.

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma. (CAMPOS, 2005, p. 5).

Ainda que nossa tradução não seja qualificada como um “texto de invenção”, como um desafio transcriativo de acordo com escritura haroldiana, em *Lilus Kikus*, por vezes, buscamos recriar nessa outra língua uma informação estética análoga, dada a impossibilidade de reproduzirmos, de albergarmos esse estrangeiro em consequência de uma informação semântica. Contudo, “ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema.” (CAMPOS, 2005, p. 4).

Em tal contexto, sempre que possível, procuramos cultivar a atividade tradutória como prática criativa (como “recriação”) por meio de vocábulos correspondentes na língua de chegada e da “elaboração formal (sonora, conceitual, imagética) do original” (CAMPOS, 2005, p. 16). Para tanto, se faz necessária uma espécie de leitura microscópica dos jogos de forças de acordo com suas especificidades e historicidades, Campos (1992, p. 265) se refere a uma “leitura partitural”, “verdadeiramente crítica”. Por outro lado, nossa perspectiva se mostra contrária à de Haroldo de Campos no sentido de que não temos a pretensão de substituir, deslocar sentidos em detrimento da forma, ainda que esta materialidade da tradução configure sua função poética.

Conscientes de que o exercício tradutório também é permeado por subjetividades, sabemos que no processo leitura-interpretação-tradução, profundamente marcado pela vivência de um mundo interior de um “eu” e de um “Outro”, torna bastante sensível a diferenciação entre o organismo assimilador e as matérias assimiladas. Ainda assim, evitamos ao máximo estratégias domesticadoras com fins puramente estéticos ou para inserir, ambientar a obra no contexto sociocultural da língua de chegada. Por esse viés, não forneceremos ao leitor um novo itinerário, mas deixaremos que ele percorra, experimente caminhos que atravessam as línguas-culturas. Em tal contexto, nosso horizonte tradutório

deverá alcançar um equilíbrio entre esse “lá” e “cá”, uma postura que de modo algum será perfeita ou acabada, mas que constitui o objetivo da tradutora.

Aqui, trata-se [...] de horizonte, de experiência, de mundo, de ação, de des- e de recontextualização, todos conceitos fundamentais da hermenêutica moderna que estão estreitamente inter-relacionados e que, além disso, possuem - pelo menos os quatro primeiros -, a mesma dualidade: são conceitos ao mesmo tempo ‘objetivos’ e ‘subjéctivos’, ‘positivos’ e ‘negativos’, todos apontando para uma finitude e uma infinitude. Não são, absolutamente, conceitos ‘funcionais’, no sentido de que eles se prestam menos à construção de modelos ou de análises formais, mas permitem, ao meu ver, compreender melhor a dimensão tradutiva em sua vida iminente e em suas diversas dialéticas<sup>139</sup>. (BERMAN, 1995, p. 80-81, tradução nossa).

Como vimos referenciando ao longo desta tese, buscamos um equilíbrio entre autonomia e dependência, que a nosso ver pode dar-se se consideramos que elementos fônicos, semânticos, sintáticos se encontram sempre em um processo de negociação. No entanto, considerando que *Lilus Kikus* é um texto em prosa, preocupamo-nos demasiadamente com o âmbito semântico, conferindo “primacial importância ao tratamento da palavra como *objeto*” (CAMPOS, 2015, p. 4). Logo, a partir de um “olho criativo”, como preconiza Eliot, compete ao tradutor-leitor explorar tais recursos da língua de partida na língua de chegada e saber dosar esses elementos que compõem a teoria haroldiana.

Nesse sentido, Haroldo de Campos, ao formular o conceito de “transcrição” no âmbito da tradução literária e contemplá-lo no poema “Blanco” (1967), de Octavio Paz, propositadamente intitulado “Transblanco” (1986) em sua versão para o português brasileiro, comenta que:

Numa tradução como esta que se passa entre línguas tão próximas e aparentemente solidárias como o espanhol e o português, os avatares obsessivos do mesmo se deixam, não obstante, a cada momento, assaltar pelos azares pervasivos da diferença. No interpontuar micrológico dessas divergências [...], é que pulsa, passional, para além da abulia resignada da tradução servil, pretendidamente inócua, monológico-literal, a vocação dialógica-transgressora de toda tradução que se proponha responder a um texto radical entrando no seu jogo também pela raiz: arraigando-se nele e desarraigando-se num mesmo movimento de amorosa duplicidade. (CAMPOS, 2005, p. 90).

Língua, cultura e tradução: uma tríade paradoxal decorrente da singularidade que percorre cada língua, pois atua na difusão e expressão de uma dada cultura. Nessa perspectiva,

<sup>139</sup> "Ici, il est question [...] d'horizon, d'expérience, de monde, d'action, de dé- et de recontextualisation, tous concepts fondamentaux de l'herméneutique moderne étroitement corrélés et qui ont en outre, au moins pour les quatre premiers, la même dualité: ce sont des concepts à la fois "objectifs" et "subjectifs", "positifs" et "négatifs", qui pointent tous une finitude et une in-finitude. Ce ne sont, certes, pas des concepts "fonctionnels", en ce sens qu'ils se prêtent moins à la construction de modèles ou d'analyses formels, mais ils permettent, à mon avis, de mieux saisir la dimension traductive dans sa vie immanente et ses diverses dialectiques".

a prática tradutória esteia-se na significativa e, ao mesmo tempo, tênue e sutil diferença que reside no limiar de línguas próximas<sup>140</sup>, como é o caso do português e do espanhol. Em tal contexto, traduzir implica considerar a diferença, uma diferença que perpassa e ultrapassa questões linguísticas. Logo, o referido traslado dá-se de uma língua para a outra e de um contexto a outro, constituindo-se também como uma prática textual que navega ao lado da própria criação literária.

Em perspectiva diametralmente oposta, nos permitimos lançar mão a outra categoria que é o paratexto, haja vista que a construção paratextual de Haroldo de Campos ocorre em outros momentos e no formato de ensaios, posfácios etc..

### 3.4.2 Construindo paratextos e mediando contextos/línguas-culturas plurais

*Mais do que um limite ou uma fronteira estanque, trata-se aqui de um limiar, ou - expressão de Borges ao falar de um prefácio - de um 'vestíbulo', que oferece a cada um a possibilidade de entrar, ou de retroceder. 'Zona indecisa' entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto).*

GÉRARD GENETTE

Quanto às estratégias e procedimentos que auxiliam a prática tradutória, parece-nos interessante contemplar em nosso trabalho os elementos paratextuais propostos por Gérard Genette. Em *Paratextos editoriais* (2009), o autor discorre sobre os diferentes tipos de paratextos e suas funções ressaltando, primeiramente, que os chamados “paratextos” cercam e prolongam o texto literário “para apresentá-lo, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: para torná-lo presente, para garantir sua presença no mundo, sua ‘recepção’” (GENETTE, 2009, p. 9). Por esse viés, a relação entre texto e estrutura dá-se por meio de elementos como: títulos, subtítulos, prefácios, preâmbulos, apresentação, notas de rodapé, epígrafes, ilustrações, dedicatórias, entre outros.

Em suas considerações, o autor ainda destaca que o próprio termo “paratexto” denota a ambiguidade do prefixo em francês e também em outras línguas. A fim de demonstrar suas possibilidades interpretativas, o autor cita uma observação do crítico literário Joseph Hillis Miller:

---

<sup>140</sup> Questões em torno da tradução de línguas próximas e, mais especificamente, da caracterização do português brasileiro e do espanhol mexicano serão aprofundadas na última seção do presente capítulo.

*Para* é um prefixo antitético que designa ao mesmo tempo a proximidade e a distância, a semelhança e a diferença, a interioridade e a exterioridade [...] Uma coisa em *para* não está somente e ao mesmo tempo dos dois lados da fronteira que separa o interior do exterior: ela é também a própria fronteira, a tela que se torna membrana permeável entre o dentro e o fora. Ela opera sua confusão, deixando entrar o exterior e sair o interior, ela os divide e une. (HILLIS MILLER, 1979, p. 219).

Por conseguinte, esse campo eminentemente transicional do paratexto permite o trânsito entre as línguas-culturas e, nesse sentido, privilegia a manutenção de estrangeiridades que ampliam a experiência do leitor que encontra-se sempre nos limiares de um “lá” e “cá”. Para Genette, além de uma zona de transição entre textualidades também há uma zona de transação, um “lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público, a serviço, bem ou mal compreendido e acabado, de uma melhor acolhida do texto e de uma leitura mais pertinente - mais pertinente, entenda-se, aos olhos do autor e de seus aliados” (GENETTE, 2009, p. 10).

No que se refere à condição pragmática, esta define-se a partir das características de sua situação de comunicação: “natureza do destinador, do destinatário, grau de autoridade e de responsabilidade do primeiro, força ilocutória de sua mensagem”. Note-se ainda que “o destinador é definido por uma atribuição putativa e por uma responsabilidade assumida”, já que esse destinador pode ser o próprio autor, o editor ou um terceiro (GENETTE, 2009, p. 15). No caso do destinatário, pode dirigir-se ao público em geral, aos críticos, livreiros ou mais especificamente ao público leitor, como é o caso das notas, elemento paratextual que nos interessa em particular.

Para nosso projeto de tradução, temos que definir qual será o estatuto da mensagem do paratexto, visto que “esses traços descrevem, essencialmente, suas características espaciais, temporais, substanciais, pragmáticas e funcionais” (GENETTE, 2009, p. 12). Para tanto, primeiramente devemos precisar o lugar do elemento de paratexto situando-o em relação com o próprio texto. Essa primeira categoria espacial “em torno do texto, no espaço do mesmo volume, como o título ou o prefácio, e, às vezes, inserido no interstício do texto, como os títulos de capítulos ou certas notas” chama-se *peritexto*. Uma segunda categoria que contempla “todas as mensagens que se situam, pelo menos na origem, na parte externa do livro: em geral num suporte midiático (conversas, entrevistas), ou sob a forma de uma comunicação privada (correspondências, diários íntimos e outros”, de *epitexto*. Dessa forma, o “campo espacial do paratexto” é composto de peritexto e epitexto; constitutivos que retomam o texto como força discursiva e prolongam a obra com elementos que são pré-textuais e pós-textuais.

Genette (2009, p. 281) define “nota” como “um enunciado de tamanho variável (basta uma palavra) relativo a um segmento mais ou menos determinado de um texto, e disposto seja em frente seja como referência a esse segmento”. Ainda de acordo com o autor, “o caráter sempre parcial do texto de referência e, conseqüentemente, o caráter sempre local do enunciado colocado em nota” parece ser “o traço formal que melhor distingue esse elemento de paratexto e que o opõe, entre outros, ao prefácio”, ainda que muitas vezes “o discurso do prefácio e o do aparato de notas” formem uma relação “de continuidade e de homogeneidade.” (GENETTE, 2009, p. 281-282).

Ainda de acordo com o autor, convém observar que as notas podem ser de “leitura facultativa e endereçar-se, por conseguinte, apenas a alguns leitores: aqueles a quem possa interessar determinada consideração complementar ou digressiva, cujo caráter acessório justifica exatamente a colocação em nota.” (GENETTE, 2009, p. 285). Nesse sentido, cabe ao leitor escolher qual caminho trilhar, é dele a iniciativa de ir ao encontro de tais notas. As notas se dividem em categorias como: originais, autorais, ficcionais etc. Da nota original derivam-se todas as outras, inclusive o trabalho do tradutor, e é por meio de sua composição que é possível encontrar “definições ou explicações de termos usados no texto, às vezes a indicação de um sentido específico ou figurado.” (GENETTE, 2009, p. 286).

Haja vista que “a nota original é um desvio local ou uma bifurcação momentânea do texto” nos vemos diante de um limiar entre texto e paratexto que permite ao tradutor colocar-se diante do “estrangeiro” servindo-se de notas que disponibilizem ao discurso “efeitos pontuais” desviando-nos de uma escolha domesticadora que possa vir a comprometer nosso projeto (GENETTE, 2009, p. 288-289). No caso das notas a pé de página em nosso projeto, estas manifestam a representação de um espaço no qual pretendemos ampliar o horizonte tradutório e, conseqüentemente, as percepções do leitor ao utilizarmos mais um espaço de enunciação.

Ora, retomando as proposições de Antoine Berman (2007, p. 69), ao considerar que a tradução é um processo de “introdução, cujo objetivo ético, poético e filosófico consiste em manifestar no texto de chegada essa ‘pura novidade’”, pode-se dizer que o tradutor tem a possibilidade de inserir notas paratradutivas como recurso mediador entre o texto de partida e o texto de chegada. Haja vista que o tradutor deve buscar “reconhecer e receber o Outro enquanto Outro [...] acolher o Outro, o Estrangeiro, em vez de rejeitá-lo ou de tentar dominá-lo” (BERMAN, 2007), os paratextos contribuem com a constituição de uma “zona de transição, mas também de transação”, como já referenciado, permitindo o acesso a elementos específicos de temporalidades e espacialidades que acompanham os textos e que tecem a

representação das línguas-culturas imbricadas no processo tradutório.

Em tal contexto, concebemos um projeto de tradução que possa explorar as possibilidades e potencialidades do texto ser outro e ser o mesmo, a fim de preservar estrangeiridades que acentuem o caráter valorativo dos paratextos. Assim sendo, a inserção de notas a pé de página busca elucidar algumas referências sócio-históricas e culturais que constituam a língua de partida.

Ressaltamos que neste espaço não analisaremos o valor paratextual de outras manifestações como é o caso das ilustrações de Leonora Carrington, manifestações icônicas que acompanham a obra *Lilus Kikus*. No entanto, em um momento posterior de publicação da presente tradução pretendemos incluir outros elementos paratextuais como ilustrações, prefácio, além das escolhas tipográficas que também influenciam na recepção do texto.

### 3.5 TRADUÇÃO ENTRE LÍNGUAS PRÓXIMAS: EM UM ALBERGUE NEM TÃO LONGÍNQUO?!

*[...] una propuesta de traducción desde, para e entre línguas românicas promove um diálogo entre identidade e alteridade não como discussão entre 'eu' e o 'outro', mas sim, como integração de um "nós" em que as línguas e culturas de partida e de chegada são participes, de múltiplas formas, da 'Latinidade'.<sup>141</sup>*

FRANCISCO DEL OLMO

#### 3.5.1 Intercompreensão e Tradução: sobre um “lá” e um “cá”

A intercompreensão pode ser definida como um método e uma prática linguística que busca desenvolver a capacidade de acessar a compreensão de conteúdos e/ou línguas estrangeiras ou variantes de uma língua, mediante estratégias de decodificação baseadas no conhecimento da própria língua materna ou de outras línguas e culturas (JAMET, 2010; MEISSNER et al., 2004 apud ERAZO, 2016). Por conseguinte, essa busca processual por uma conscientização e aperfeiçoamento do conhecimento prévio do aprendiz permite a transferência de saberes e, além disso, o desenvolvimento de estratégias de compreensão mútua que tomam como suporte principal as semelhanças entres as línguas.

<sup>141</sup> “[...] una propuesta de traducción desde, para y entre lenguas románicas plantea un diálogo entre identidad y alteridad no como discusión entre 'yo' y el 'otro' sino, más bien, como integración de un 'nosotros' en el que las lenguas y culturas de partida y de llegada son participes, de múltiples formas, de la 'Latinidad'”.

Tanto na intercompreensão como nas atividades de mediação linguística, o objetivo comunicativo vai muito além da transmissão de informação, pretende-se chegar à compreensão do outro, a pensar o lugar do outro dentro da interação, a resolver problemas de comunicação considerando a diversidade de linguagens e culturas e a estabelecer pontes de contato e interação entre as nações e povos que conformam o espaço, no nosso caso, latino-americano<sup>142</sup>. (ERAZO, 2016, p. 67, tradução nossa).

Em tal perspectiva, essa capacidade de compreensão de uma ou mais línguas estrangeiras tendo como base o conhecimento de sua própria língua e do contexto no qual se circunscreve, permite uma comunicação plurilíngue que considera suas distintas formas de manifestação e de compreensão do outro a partir de si mesmo. Por esse prisma, “embora a intercompreensão não tenha como um dos seus pilares a tradução [...] são nesses contextos multiculturais que a tradução estabelece nexos com a intercompreensão, justapondo regras e técnicas que possibilitam tecer unidades de significado.” (MOLINA CABRERA, 2017, p. 49).

Dessa forma, a tradução revela-se como instrumento a favor da intercompreensão precisamente porque além de nos possibilitar esse trânsito de uma língua à outra, nos conduz ao interior de nossa própria língua a fim de compreender e a tentar saltar de um lado a outro em diferentes variantes da língua. Um “lá” e “cá” que nos faz lembrar da trajetória da protagonista *Lilus Kikus*, do seu modo de caminhar, e de nosso projeto de tradução que se pretende estrangeirizador, mas que sabe que sempre está com um pé aqui e outro lá.

E é isso o que também permite a tradução: conduzir a outros universos linguísticos dentro de um mesmo idioma que muitas vezes são desconhecidos. “Esse é o resultado de uma negociação entre práticas intersubjetivas e a presença do outro, rompendo com a dicotomia eu/outro, para aceitar a existência de diversas leituras de mundo, considerando o ponto de vista, a percepção de mundo, os interesses, a língua do outro” (MOLINA CABRERA, 2017, p. 50). Por exemplo, se um leitor mexicano se depara com uma obra traduzida na Espanha, o fato de confrontar-se com um espanhol diferente e talvez com formas, vocabulário escolhidos pelo tradutor dessa variedade vai lhe permitir entrar nesse universo e entendê-lo dessa forma, ampliar seu vocabulário, conhecer novas expressões. No entanto, seria bastante inusitado deparar-nos com um texto que aglutine diferentes variantes da América Latina: encontrar um “*¡qué chido!*” na versão espanhola; ou que essa expressão estivesse relacionada a um diálogo entre locais na Plaza Mayor em Madrid; ou, ainda, no caso da tradução de *Lilus Kikus*, que

---

<sup>142</sup> “*Tanto en la intercomprensión como en las actividades de mediación lingüística, el objetivo comunicativo va más allá de la transmisión de información, se pretende llegar a la comprensión del otro, a pensar el lugar del otro dentro de la interacción, a resolver problemas de comunicación tomando en cuenta la diversidad de lenguajes y culturas y a establecer puentes de contacto e interacción entre las naciones y pueblos que conforman el espacio, en nuestro caso, latinoamericano*”.

algum personagem se manifestasse com um “tchê, barbaridade!” em pleno concerto no Palácio de Belas Artes.

Em virtude disso, a intercompreensão existente entre línguas próximas pode trazer tensões linguísticas e estilísticas para o âmbito tradutório. “Tais semelhanças não excluem as assimetrias linguísticas derivadas do fato de que nenhuma língua é isomórfica a outra, por mais próximas que elas sejam nos seus níveis fonéticos, morfológicos, sintáticos, semânticos etc” (OLMO, 2014, p. 130). Logo, há também aspectos divergentes, interferências que podem impactar na tradução, haja vista que, como referenciado anteriormente, “os avatares obsessivos do mesmo se deixam [...] assaltar pelos azares pervasivos da diferença.” (CAMPOS, 2005, p. 90).

De qualquer forma, as tensões integram o processo. Não há uma unidade sem contradições, rupturas, diferença, isso traria empobrecimento para a obra. Por tanto, ao fundamentarmos nossas escolhas, relembremos a ética da tradução de Berman (2007), desde um olhar que se paira sobre a “letra”, a fim de manter tais estrangeiridades que, por vezes, podem mostrar-se opacas devido a proximidade, mas que constituem usos diferenciados; por isso também a dificuldade de traduzir línguas próximas: uma facilidade aparente, enganosa, porém sedutora.

Assim, conscientes de que não há neutralidade, mas sim um horizonte em que o tradutor delimita suas escolhas, ao leitor lhe é dada a possibilidade de acessar esse universo e assim, da mesma forma que o tradutor, deve fazer o exercício de compreender-se no interior de sua própria língua e na presença do outro.

### 3.5.2 Espanhol/castelhano e português: línguas neolatinas e latino-americanas

A filologia românica encarrega-se do estudo das línguas neolatinas, de sua descrição, história e manifestações culturais e literárias. Embora, inicialmente, todas essas línguas tivessem um vínculo genético e pertencessem ao mesmo espaço românico, o da *Romania*<sup>143</sup> (territórios que tinham o latim como língua veicular no período medieval), e apesar de indefinidas politicamente, estas línguas e dialetos se caracterizavam por integrar o mesmo *continuum* linguístico-cultural (OLMO, 2012, p. 394). Entretanto, a partir da criação dos

<sup>143</sup> Para evitarmos maior detalhamento sobre o espaço da Romania (maior, menor, submersa e nova), podemos dizer que, principalmente, o castelhano – espanhol, francês e o galego-português foram as línguas românicas impostas na América Latina conformando atualmente parte do território da Romania Nova. Uma análise aprofundada do tema pode ser encontrada em Calvo del Olmo (2012; 2014).

Estados Nacionais, cada território inicia processos sistemáticos de gramaticalização e categorização do que seriam as línguas nacionais. Desse modo o autor aponta:

A consolidação de uma identidade linguística própria passa necessariamente por um processo de diferenciar-se da língua mãe, o latim, e das línguas irmãs, e se concretiza através da criação de uma literatura própria, da composição de gramáticas, dicionários e fixação de regras de ortografia<sup>144</sup>. (OLMO, 2012, p. 394, tradução nossa).

Nessa perspectiva, as línguas neolatinas derivam do latim falado ou latim vulgar durante o período de romanização do Império Romano. Representadas pelo catalão, espanhol, francês, galego, italiano, português, romeno, entre outras, são também chamadas de línguas românicas ou latinas. Estas línguas possuem uma clara semelhança com o latim devido a que compartilham grande parte do mesmo vocabulário básico e diversas estruturas gramaticais parecidas, ainda que com diferenças no âmbito fonológico. No entanto, existem particularidades e traços distintivos que permitem diferenciá-las entre si, além de que todas as suas particularidades são o resultado de distintos fatores que intervieram em sua formação, como a passagem do tempo, o contato com línguas vizinhas, a influência dos substratos linguísticos, a própria pressão de outros povos, etc.

### 3.5.2.1 As muitas línguas do Brasil e o português

*[...] latim galaico fenício suevo árabe basco espanhol tupi guarani quimbundo quicongo umbundo ioruba talián pomerano japonês coreano hünsrückisch francês caripuna [...] PORTUGUÊS BRASILEIRO.*

MARCOS BAGNO

Entre as línguas românicas, o português brasileiro<sup>145</sup> é a segunda mais falada, depois do espanhol e juntamente com o português europeu é uma *língua materna hegemônica*. De acordo com o linguísta brasileiro Marcos Bagno (2011, p. 38), tal hegemonia não estabelece

<sup>144</sup> “*La consolidation d’une identité linguistique propre passe nécessairement par se différencier de la langue de la mère, le latin, et celles des sœurs, les autres langues romanes, et elle se concrétise à travers la création d’une littérature propre, de la composition de grammaires, dictionnaires et même de la fixation de règles d’orthographe*”.

<sup>145</sup> “De todas essas línguas, evidentemente, o português brasileiro ocupa um posto de liderança que o distancia grandemente das demais. Falado por 200 milhões de pessoas, é a terceira língua materna mais empregada no Ocidente (depois do espanhol e do inglês). Com a recente e rápida ascensão do Brasil como potência emergente num cenário em que Estados Unidos e Europa enfrentam profundas crises, é inevitável reconhecer a importância geopolítica e socioeconômica do país e, conseqüentemente, de sua língua majoritária.” (BAGNO, 2011, p. 39).

nenhum vínculo com uma concepção de monolinguismo que historicamente ocultou o plurilinguismo brasileiro.

Além do português brasileiro, certamente hegemônico, são faladas cerca de 200 outras línguas, a maioria delas indígenas (180 aproximadamente), junto com línguas trazidas por imigrantes europeus e asiáticos (alemães, italianos, japoneses, coreanos, sírio-libaneses, poloneses, ucranianos, espanhóis, galegos etc.), além dos resquícios de línguas africanas. Na fronteira do Brasil com o Paraguai ocorre uma penetração do espanhol paraguaio e do guarani em terras brasileiras, bem como um uso cada vez mais intenso do pb em território paraguaio. No extremo norte do Brasil, no Amapá, na região limítrofe com a Guiana Francesa, se usa uma língua crioula de base francesa denominada lanc patoá. Uma intensa imigração de bolivianos para o Brasil, sobretudo na cidade de São Paulo, faz crescer o uso do espanhol boliviano, do quéchua e do aimará naquela metrópole. O português uruguaio é empregado no norte do Uruguai, nas áreas limítrofes com o estado do Rio Grande do Sul [...] Nas ex-colônias portuguesas da África, o português sempre enfrentou a concorrência de outras línguas, mais amplamente usadas pela população [...] No Timor-Leste, somente 5% da população usa o português timorense, sendo essa população essencialmente idosa.[...] Na antiga colônia portuguesa de Macau, devolvida à China em 1999, o português sempre foi língua minoritária e hoje é falado por cerca de 0,2% de uma população de 540 mil habitantes. (BAGNO, 2011, p. 38-39).

Nesse sentido, o linguísta nos apresenta o português brasileiro como um mosaico de línguas-culturas que “em suas mais diversas modalidades escritas e faladas, prestigiadas ou estigmatizadas, rurais ou urbanas, é então, como toda e qualquer língua viva, uma língua em que é possível retrazar uma longa história de adoções, elaborações, rupturas e recomposições” (BAGNO, 2013, p. 339). Em perspectiva análoga, Mario Perini (2010, p. 43-44), destaca que no que se refere à oralidade, o português brasileiro “vem evoluindo há quase cinco séculos, sofrendo influência de línguas indígenas, africanas e das grandes comunidades de imigrantes”, o que o distingue da variedade europeia ao passo que enriquece a língua dentro do Brasil e fornece material aos pesquisadores.

Em análise convergente, o também linguísta Carlos Alberto Faraco<sup>146</sup>, ao abordar o processo de formação da língua oral no Brasil e em outros países de língua portuguesa, destaca que a heterogeneidade na expressão das línguas, - que se manifesta na pronúncia/sotaque, no vocabulário, na sintaxe, na composição das frases, na conjugação verbal -, é um reflexo da história da sociedade, dos grupos sociais que a compõem, de uma experiência cultural, das influências que cada grupo recebeu. E, portanto, esse processo é extremamente dinâmico e com muitas características interessantes.

Em seu breve panorama linguístico sobre o português brasileiro, Marcos Bagno (2015, p. 23) ressalta a dificuldade de precisar a quantidade de nações indígenas e de línguas

<sup>146</sup> Oralidade: um processo vivo. Plataforma de Letramento. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hioTkSqFg3E>>. Acesso em: 20 de mar. de 2018.

que habitavam o território brasileiro no começo do século XVI, mas que hoje seus descendentes somam menos de 300 mil e são faladas cerca de 180 línguas. O linguista discorre que a chegada dos jesuítas com a missão de “cristianizar” os indígenas trouxe um fenômeno linguístico interessante originando “línguas gerais” como as línguas do grupo tupi. Desse modo, nos primeiros séculos da colonização, tais línguas passaram a ser o principal instrumento de comunicação entre habitantes no Brasil. Logo, indígenas, brancos e mestiços empregavam essas línguas e o português era considerado minoritário.

Contudo, com a expulsão dos jesuítas em 1759, o governo português proíbe o ensino de outras línguas que, aos poucos, foram desaparecendo. Posteriormente, com a escravidão, negros e mestiços representavam a ampla maioria, o que fez com que o próprio governo criasse um plano de “branqueamento” da população. No que se refere a influência das línguas africanas no português brasileiro, Bagno (2015, p. 24, tradução nossa) destaca que “o elemento africano é, muito provavelmente, responsável por muitas das características do PB, características que o tornam diferente não somente do português europeu mas também das demais línguas da família românica”<sup>147</sup>.

O linguista também explicita que logo após a independência, o governo estimula a imigração europeia e, com isso, chegam os alemães (1824) e se estabelecem na região sul (Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná), os italianos (1880) em São Paulo e também no sul. Tal movimento migratório fez com que seus respectivos dialetos sobrevivessem, principalmente em zonas rurais e em zonas urbanas dessas regiões influenciando a fonética e o vocabulário. Desde 1908, Brasil recebe a imigração japonesa, concentrando-se em São Paulo e também na região sul.

Atualmente, o Brasil conta com maior número de descendentes de italianos no mundo e com a maior população japonesa fora do Japão; além de seguir recebendo outros movimentos migratórios de suíços, espanhóis, portugueses, poloneses, ucranianos, sírio-libaneses e, mais recentemente, bolivianos e haitianos (BAGNO, 2015, p. 25-26).

### 3.5.2.2 As muitas línguas do México e o espanhol

O espanhol chega ao território mexicano acompanhado de seus conquistadores nas primeiras décadas do século XVI. Historicamente, a evolução do espanhol mexicano coincide

---

<sup>147</sup> “*el elemento africano es, muy probablemente, responsable de muchas de las características del PB, características que lo hacen diferente no solo del portugués europeo sino también de las demás lenguas de la familia románica*”.

com o desenvolvimento do idioma no Peru, em Sevilha, Madrid, Bogotá e nas grandes cidades estandarizantes da época. Na Nova Espanha (século XVII) foi a primeira língua de administração mesmo quando se permitia o uso das línguas indígenas, nos primeiros anos depois da Conquista, e inclusive fomentava-se o náhuatl como língua franca. No entanto, ao término da Guerra de Independência o número de hispanofalantes era bastante escasso, em média 40% da população, já que os indígenas seguiam usando majoritariamente suas línguas vernáculas.

Diferentemente das Antilhas, a população indígena seguiu sendo a majoritária na Nova Espanha; além disso, nas correntes e na região da América Central haverá um lento repovoamento. A escassa proporção da população espanhola, por outra parte, implica na relevância de considerar o papel da população indígena e negra, bem como dos processos de mestiçagem, na própria expansão do espanhol: ‘Nas correntes costeiras, principalmente a do Golfo, onde quase desapareceu a população aborígene, a força de trabalho majoritária era negra; é possível supor que, diferentemente do ocorrido em outras regiões da América, era uma população discriminada, sim, mas não era mantida em isolamento’ (LARA, 2008: 322). Tais circunstâncias devem ter favorecido a aprendizagem do espanhol, sem que aparecessem formações pidgin ou crioulas<sup>148</sup>. (BUTRAGUEÑO, 2014, p. 38, tradução nossa).

Em tal contexto, ao longo do século XIX e parte do século XX instaura-se uma política de “castellanizar” os falantes de línguas indígenas e, conseqüentemente, de suprimir suas culturas étnicas. No entanto, apesar de seu declínio demográfico, a população indígena constituída por falantes de muitas línguas seguiu sendo majoritária, tendo o náhuatl como língua materna dos habitantes do México central e como principal meio de comunicação entre outros povos aborígenes. Dessa forma, “constituiu o sustento da dominação espanhola e da que forneceria seu padrão cultural à Nova Espanha e, inclusive, ao México posterior. Um padrão subjacente de costumes, crenças, preferências alimentares, comportamentos sociais e inclusive, concepções de vida.”<sup>149</sup> (LARA, 2008, p. 320-321, tradução nossa).

A partir da Conquista, no que se refere aos processos de mestiçagem, as uniões entre conquistadores e mulheres indígenas se deram de forma imediata, transformando o espanhol

<sup>148</sup> “A diferencia de las Antillas, la población indígena siguió siendo la mayoritaria en la Nueva España; además, en las vertientes y en la Cadena Centroamericana habrá un lento repoblamiento. La escasa proporción de población española, por otra parte, implica la relevancia de considerar el papel de la población india y negra, así como de los procesos de mestizaje, en la expansión misma del español: “En las vertientes costeras, principalmente la del Golfo, en donde casi desapareció la población aborígene, la fuerza de trabajo mayoritaria era negra; se puede suponer que, a diferencia de lo sucedido en otras regiones de América, era una población discriminada, sí, pero no mantenida en aislamiento” (LARA, 2008, p. 322). Tales circunstancias debieron favorecer el aprendizaje del español, sin que aparecieran formaciones pidgin o criollas.”

<sup>149</sup> “constituyó el sustento de la dominación española y la que habría de dar su pauta cultural a la Nueva España e incluso al México posterior. Una pauta subyacente de costumbres, creencias, preferencias alimenticias, comportamientos sociales e incluso, concepciones de la vida.”

em uma língua crescente entre a população mestiça. Como resultado, as mães indígenas se viam obrigadas a preferir que seus filhos aprendessem a língua dos conquistadores a fim de que pudessem integrar-se na sociedade da Nova Espanha, já que seriam rejeitados na comunidade indígena. A essa população também deve-se agregar os pardos, resultantes dos matrimônios entre escravos negros e as indígenas, para os quais conservar sua língua materna também seria desnecessário (LARA, 2008, p. 322).

A língua espanhola, o náhuatl, o otomí, e as demais línguas meso-americanas conviveram, conseqüentemente, durante toda a época colonial até o início do século xx, em que o espanhol conseguiu se impor como língua materna de 80% da população mexicana. Nas costas da corrente do Golfo, ao sul do rio Pánuco e até o rio Grijalva, pelo menos, os negros e os mulatos substituíram os indígenas; na corrente norte, em constante expansão desde o século xvii, em contrapartida, a mistura entre espanhóis, mestiços, negros e mulatos foi mais aberta que no México central, tanto que as populações indígenas quase foram exterminadas ou, no caso da corrente noroeste, conseguiram se conservar por efeito de sua belicosidade, da sua proteção dos jesuítas e da distância em que se encontravam do México central e do Caminho de Terra Adentro<sup>150</sup>. (LARA, 2008, p. 324-325, tradução nossa).

Atualmente no México há mais de seis milhões de falantes de línguas indígenas, sendo o país com maior quantidade de falantes de línguas ameríndias na América, possuindo 68 línguas reconhecidas pelo governo como oficiais, entre elas o náhuatl, o maya, o yucateco, o mixteco. O náhuatl é a quarta língua indígena da América pelo tamanho de sua comunidade linguística, depois do quechua, aymara e do guarani.

A história linguística do espanhol no México é, fundamentalmente, a história do deslocamento das línguas indígenas durante o processo de expansão da língua europeia. Isto é, trata-se de um processo de implantação em novos mundos coloniais, situação com numerosas analogias históricas que implica várias circunstâncias sociolinguísticas cruciais, as quais determinam por sua vez o tipo de variação dialetal que é possível encontrar a posteriori. Algumas de tais circunstâncias são as seguintes: a) ainda que o contato linguístico seja fundamental em todas as épocas, sua natureza é diferente segundo o transcurso de três etapas (em um primeiro momento, na etapa em que a língua forânea é minoritária, o investimento que conduz à antiga língua colonial a tornar-se majoritária); b) os primeiros habitantes falantes da língua forânea estabelecidos em uma área determinada têm um peso decisivo sobre as soluções linguísticas posteriores, ainda quando seu tamanho seja proporcionalmente reduzido com respeito ao de assentamentos posteriores; c) para avaliar a expansão de uma língua forânea é preciso levar em conta as frentes

<sup>150</sup> “La lengua española, el náhuatl, el otomí, y las demás lenguas mesoamericanas convivieron, en consecuencia, durante toda la época colonial y hasta principios del siglo xx, en que el español logró imponerse como lengua materna del 80% de la población mexicana. En las costas de la vertiente del Golfo, al sur del río Pánuco y hasta el río Grijalva, por lo menos, los negros y los mulatos sustituyeron a los indios; en la vertiente norte, en constante expansión desde el siglo xvii, en cambio, la mezcla entre españoles, mestizos, negros y mulatos fue más abierta que en el México central, en tanto que las poblaciones indígenas casi fueron exterminadas o, en el caso de la vertiente noroeste, lograron conservarse por efecto de su belicosidad, de la protección de los jesuitas y de la distancia a que se encontraban del México central y el Camino de Tierradentro.”.

bilíngues, ou seja, é necessário considerar se o assentamento se produz em um território pouco ou muito povoado, se a nova língua se estabelece somente em entornos urbanos ou semiurbanos, ou também rurais, se produz uma relação constante com os entornos rurais, se os estratos sociais indígenas em contato com o setor colonizador estão formados por indivíduos mais ou menos isolados, por redes ou por comunidades completas, etc. (nesse sentido, o estudo atual das situações de bilinguismo pode trazer um certo direcionamento sobre o que pode ter ocorrido no passado); d) as estruturas de uma colônia podem estar fortemente relacionadas ou não com as estruturas de sua metrópole, e o mesmo deve ser considerado para o mundo pós-colonial<sup>151</sup>. (BUTRAGUEÑO, 2014, p. 35, tradução nossa).

Assim, podemos observar que tanto no México quanto no Brasil coexistem uma multiplicidade de idiomas em contato, da mesma forma como ocorre em outros países hispanofalantes e lusofalantes.

### 3.5.2.3 Contatos e deslocamentos: línguas plurais

*Traduzir é conviver.*  
GUIMARÃES ROSA

A partir dos processos de independência cada um dos países se esforçou por diferenciar-se para assim poder identificar-se. Nesse sentido, caracterizar o espanhol mexicano e o português brasileiro é um exercício complexo que se vincula a processos de mestiçagem e que corresponde a uma história de deslocamento de línguas, de culturas que as receberam e à composição étnica de seus habitantes.

Em virtude de que a língua é extremamente dinâmica, tais situações de contato linguístico podem mudar de acordo com o tempo e com o espaço geográfico. No que tange à variação linguística, Coseriu (1981, p. 21) contempla três dimensões: a) diatópica: variação no

---

<sup>151</sup> “La historia lingüística del español en México es, en lo fundamental, la historia del desplazamiento de las lenguas indígenas durante el proceso de expansión de la lengua europea. Es decir, se trata de un proceso de implantación en nuevos mundos coloniales, situación con numerosas analogías históricas que conlleva varias circunstancias sociolingüísticas cruciales, las cuales determinan a su vez el tipo de variación dialectal que es posible encontrar a posteriori. Algunas de tales circunstancias son las siguientes: a) aunque el contacto lingüístico es fundamental en toda época, su naturaleza es diferente según el transcurso de tres etapas (el primer momento, la etapa en que la lengua foránea es minoritaria, la inversión que lleva a la antigua lengua colonial a convertirse en mayoritaria); b) los primeros pobladores hablantes de la lengua foránea establecidos en un área determinada tienen un peso decisivo sobre las soluciones lingüísticas posteriores, aun cuando su tamaño sea proporcionalmente reducido con respecto al de asentamientos ulteriores; c) para considerar la expansión de una lengua foránea debe tenerse en cuenta los frentes bilingües, es decir, es necesario tener en cuenta si el asentamiento se produce sobre un territorio poco o muy poblado, si la lengua nueva se establece sólo en entornos urbanos o semiurbanos, o también rurales, si se produce una relación sostenida o no con los entornos rurales, si los estratos sociales indígenas en contacto con el sector colonizador están formados por individuos más o menos aislados, por redes o por comunidades completas, etc. (en ese sentido, el estudio actual de las situaciones de bilingüismo puede arrojar ciertas luces sobre lo que pudo ocurrir en el pasado); d) las estructuras de una colonia pueden estar fuertemente relacionadas o no con las estructuras de su metrópoli, y lo mismo debe considerarse para el mundo postcolonial.”

espaço; b) diastrática: distribuição do saber no campo social; c) diafásica: diferenças de estilos/registros. Tais variedades compõem uma cadeia variacional e podem manifestar-se em diferentes contextos, pois trata-se, acima de tudo, de uma razão social, de uma experiência cultural que conduz a essa diversidade. Contudo, é supremamente difícil categorizá-las, haja vista que a maioria das categorias das línguas em contato não foram avaliadas devido a que cada ser humano pode possuir categorias diferentes: um mesmo falante pode passar de uma situação diafásica a outra, ao estar em um meio acadêmico, por exemplo, e ao chegar em casa retornar a sua variedade familiar, local.

No caso das línguas românicas, é precisamente esse exercício de compreender o outro e as outras línguas, que nos faz compreensíveis, sobretudo na América Latina que estamos tão acostumados a distintas formas de falar uma única língua. Então, uma questão que definitivamente caracteriza a língua é precisamente o fato de ser um espaço de compreensão mútua e que, apesar de suas diferenças, se unifica e ao mesmo tempo se identifica com características particulares.

Em tal contexto, tanto o português quanto o espanhol, com todas as suas variedades diatópica, diafásica e diastrática, são línguas nacionais, veiculares, de herança e regionais em muitos países do continente americano. Nesse sentido, a perspectiva da linguística românica e das línguas neolatinas nos mostram que as línguas que falamos vem da mesma raiz, que na época medieval e anteriormente, em toda a parte em que houve influência dos romanos, se estenderam pela Europa, depois ao norte da África e, então, em direção à América Latina, com os seus respectivos processos de colonização.

Por conseguinte, além do processo de colonização iniciado com a chegada de Cristóvão Colombo, o contato com as línguas autóctones, a escravidão e as migrações dos séculos XIX e XX fazem com que o espanhol e o português da América Latina desenvolvam características que as diferenciam de suas origens europeias e de alguma forma as aproximam em um processo de “ir e vir” que nem sempre se define claramente e que tanto a sociolinguística como a linguística de contato poderiam eventualmente esclarecer algumas questões, mas, de qualquer forma, as duas áreas apontam para uma dificuldade de estabelecer critérios únicos de análise.

No entanto, o que nos chama atenção é que assim como no período medieval existia uma língua franca, ou seja, as pessoas eram capazes de se comunicar entre si, falando uma língua diferente (franco-provençal, catalão, espanhol, castelhano), que em um momento de comércio havia um intercâmbio, cada um falava a sua língua e entendia a do outro. Então, o espaço românico, de qualquer forma, tem uma compreensão mútua desde esse início. Nesse

sentido, com o português e o espanhol, ocorre um fenômeno muito semelhante, o que quer dizer que ademais de serem um meio de comunicação e um vínculo de fraternidade e de identidade entre os países ibero-americanos, há uma intercompreensão constante.

Consideramos que a realidade de uma língua deve dar-se a partir de uma reflexão sobre a própria língua e não como um acontecimento individual e isolado, mas como parte de um processo social determinando por uma experiência histórica da comunidade falante (LARA, 1990, p. 163). É possível observar que essa relação entre a língua de casa, a do grupo social, a língua da comunidade, possibilita uma transferência de características de uma língua para a outra enriquecendo-as. Portanto, há um frequente contato e deslocamento de línguas que começam por absorver novos matizes que passam a integrar a realidade linguística desses países.

Em suma, a diversidade que acompanha a língua de partida (espanhol) e a língua de chegada (português) de nossa tradução, traz elementos que fornecem uma amplitude de possibilidades e de potencial tradutório. “Nesse contexto, a tradução não é considerada como uma mediação entre a própria língua e a língua do outro, mas sim como a translação (o deslocamento) entre as nossas línguas, plurais e próximas.”<sup>152</sup> (OLMO, 2015, p. 40, tradução nossa).

Nesse caso, o tradutor deve considerar em seu projeto as relações de proximidade e as tensões linguístico-culturais como possibilidade de contribuir para uma reflexão sobre a experiência tradutória que está sempre permeada pelas experiências de mundo do tradutor-leitor. Assim, esse processo de deslocamento não deve diluir a presença do outro nem abordá-lo despindo-se de si mesmo haja vista que estamos diante de línguas plurais com trajetórias que por diversas vezes se aproximam, mas que não se dissolvem nesse trânsito de alteridades.

---

<sup>152</sup> “*En ese contexto, la traducción no se plantea como una mediación entre la lengua propia y la lengua del otro sino como la translación (el desplazamiento) entre las lenguas de nosotros, plurales y próximas.*”.

**4 LILUS KIKUS, DE ELENA PONIATOWSKA (VERSÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E TRADUÇÃO EM LÍNGUA PORTUGUESA)**

	I	I
01	<i>Los juegos de Lilus</i>	<i>As brincadeiras de Lilus</i>
02		
03	"Lilus Kikus... Lilus Kikus... ¡Lilus	"Lilus Kikus... Lilus Kikus... Lilus
04	Kikus, te estoy hablando!"	Kikus, estou falando com você!"
05		
06	Pero Lilus Kikus, sentada en la	Mas Lilus Kikus, sentada na calçada,
07	banqueta de la calle, está demasiado	está muito ocupada operando uma
08	absorta operando a una mosca para oír	mosca para ouvir os gritos de sua mãe.
09	los gritos de su mamá. Lilus nunca	Lilus nunca brinca em seu quarto, um
10	juega en su cuarto, ese cuarto que el	quarto em que a ordem colocou tudo a
11	orden ha echado a perder. Mejor juega	perder. Melhor brincar lá na esquina,
12	en la esquina de la calle, debajo de un	debaixo de uma árvore pequenina,
13	árbol chiquito, plantado en la orilla de	plantada na beira da calçada. Dali vê
14	la acera. De allí ve pasar a los coches y	passar os carros e as pessoas que
15	a las gentes que caminan muy	caminham muito apressadas, com cara
16	apuradas, con cara de que van a salvar	de que vão salvar o mundo...
17	al mundo...	
18	Lilus cree en las brujas y se cose en	Lilus acredita em bruxas e costura na
19	los calzones un ramito de hierbas finas,	calcinha um raminho de finas ervas, de
20	romerito y pastitos; un pelo de	alecrim e graminhas; um fio de cabelo
21	Napoleón, de los que venden en la	do Napoleão, dos que vendem na escola
22	escuela por diez centavos. Y su diente,	por 10 centavos. E um dente, o primeiro
23	el primero que se le cayó. Todo esto lo	que caiu. Coloca tudo em uma bolsinha
24	mete en una bolsita que le queda sobre	que fica sobre o umbigo. As meninas
25	el ombligo. Las niñas se preguntarán	vão ficar se perguntando depois na
26	después en la escuela cuál es la causa de	escola qual é a causa dessa
27	esa protuberancia. En una cajita, Lilus	protuberância. Em uma caixinha, Lilus
28	guarda también la cinta negra de un	também guarda a fita preta de um
29	muerto, dos pedacitos grises y duros de	morto, dois pedacinhos cinza e duros de
30	uña de pie de su papá, un trébol de tres	unhas do pé do seu pai, um trevo de três
31	hojas y el polvo recogido a los pies de	folhas e o pó recolhido aos pés de um
32	un Cristo en la iglesia de Nuestra	Cristo na igreja de Nossa Senhora da
33	Señora de la Piedad.	Piedade.
34	Desde que fue al rancho de un tío,	Desde que foi ao sítio de um tio,
35	suyo, Lilus encontró sus propios	Lilus encontrou seus próprios
36	juguetes. Allí tenía un nido y se pasaba	brinquedos. Lá ela tinha um ninho que
37	horas enteras mirándolo fijamente,	ficava horas e horas olhando fixamente,
		observando os ovinhos e os seus

<p>38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78</p>	<p>observando los huevitos y las briznas de que estaba hecho. Seguía paso a paso, con gran interés todas las ocupaciones del pajarito: "Ahorita duerme... al rato se irá a buscar comida". Tenía también un ciempiés, guardado en un calcetín, y unas moscas enormes que operaba del apéndice. En el rancho había hormigas, unas hormigas muy gordas. Lilus les daba a beber jarabe para la tos y les enyesaba las piernas fracturadas. Un día buscó en la farmacia del pueblo una jeringa con aguja muy fina, para ponerle una inyección de urgencia a Miss Lemon. Miss Lemon era un limón verde que sufría espantosos dolores abdominales y que Lilus inyectaba con café negro. Después lo envolvía en un pañuelo de su mamá; y en la tarde atendía a otros pacientes: la señora Naranja, Eva la Manzana, la viuda Toronja y don Plátano. Amargado por las vicisitudes de esta vida, don Plátano sufría gota militar, y como era menos resistente que los demás enfermos, veía llegar muy pronto el fin de sus días.</p> <p>Lilus no tiene muñecas. Quizá su físico pueda explicar esta rareza. Es flaca y da pasos grandes al caminar, porque sus piernas, largas y muy separadas la una de la otra, son saltonas, se engarrotan y luego se le atorán. Al caerse Lilus causa la muerte invariable de su muñeca. Por eso nunca tiene muñecas. Sólo se acuerda de una güerita a la que le puso Güera Punch, y que murió al día siguiente de su venida al mundo, cuando a Lilus Kikus se le atoraron las piernas.</p>	<p>raminhos. Seguía passo a passo, com muita atenção, todos os afazeres do passarinho: "Já já ele dorme... daqui a pouquinho vai buscar comida". Lilus também tinha uma centopeia, guardada em uma meia, e umas moscas enormes que operava do apêndice. No sítio tinha formigas, umas formigas muito gordas. Lilus dava xarope de tosse pra elas e engessava as pernas fraturadas. Um dia buscou na farmácia da cidade uma seringa com agulha muito fina, para dar uma injeção de urgência na Miss Lemon. Miss Lemon era um limão verde que sofria dores abdominais espantosas e que Lilus dava injeção com café preto. Depois enrolava ele em um lenço de sua mãe; e de tarde atendia outros pacientes: a senhora Laranja, Eva a Maçã, a viúva Toronja e o senhor Banana. Amargurado pelas vicisitudes desta vida, o senhor Banana sofria de gota militar, e como era menos resistente que os outros doentes, via chegar muito rápido o fim dos seus dias.</p> <p>Lilus não tem bonecas. Talvez seu físico possa explicar essa estranheza. É magra e dá passos grandes ao caminhar, porque suas pernas, longas e muito separadas uma da outra, são inquietas e, como se tivessem vida própria, se contraem e então travam. Ao cair Lilus causa, inevitavelmente, a morte de sua boneca. Por isso nunca tem bonecas. Somente se lembra de uma branquelinha que chamou de Guera Punch, e que morreu um dia depois de sua vinda ao mundo, quando as pernas de Lilus Kikus travaram.</p>
---	---	---

<p>01 02 03 04 05 06 07 08 09 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37</p>	<p style="text-align: center;">II <i>El concierto</i></p> <p>Un día decidió la mamá de Lilus llevarla a un concierto en Bellas Artes. Ese edificio bodocudo, blanco, con algo de dorado y mucho de hundido.</p> <p>Lilus tenía tres álbumes de discos que tocaba a todas horas. Como era medio teatrera, lloraba y reía al son de la música. Y hasta en la Pasión Según San Mateo hallaba modo de hacer muecas, sonreía y se jalaba los pelos... Deshacía sus trenzas, se tendía sobre la cama abanicándose con un cartón y fumando en la pipa oriental de su papá... A Lilus no le vigilaban las lecturas, y un día cayó en este párrafo: "Nada expresa mejor los sentimientos del hombre, sus pasiones, cólera, dulzura, ingenuidad, tristeza, que la música. Usted encontrará en ella el conflicto que tiene en su propio corazón. Es como un choque entre deseos y necesidades; el deseo de pureza y la necesidad de saber". Así que cuando su mamá le anunció que la llevaría al concierto, Lilus puso cara de explorador, y se fueron las dos...</p> <p>Un pobre señor chiquito dormía en el concierto. Un pobre señor chaparrito de sonora respiración. Dormía tristemente, con la cabeza de lado, inquieto por haberse dormido. Cuando el violín dejaba de tocar, el sueño se interrumpía y el señor levantaba tantito la cabeza; pero al volver el violín, la cabeza caía otra vez sobre su hombro.</p>	<p style="text-align: center;">II <i>O concerto</i></p> <p>Um dia a mãe de Lilus decidiu levar ela a um concerto no Belas Artes. Um edifício parrudo, branco, um pouco dourado e muito afundado<sup>153</sup>.</p> <p>Lilus tinha três discos que tocavam o tempo todo. Como era meio teatral, chorava e ria ao som da música. E até na Paixão Segundo São Mateus achava um modo de fazer caretas, sorria e puxava seus cabelos... Desfazia suas tranças, se estirava na cama se abanando com um papelão e fumando o cachimbo oriental do seu pai... Ninguém vigiava as leituras de Lilus, e um dia caiu neste parágrafo: "Nada expressa melhor os sentimentos do homem, suas paixões, cólera, doçura, ingenuidade, tristeza, que a música. Você encontrará nela o conflito que traz seu próprio coração. É como um choque entre desejos e necessidades; o desejo de pureza e a necessidade de saber". Então, quando sua mãe contou que levaria ela no concerto, Lilus fez cara de aventureira, e as duas foram...</p> <p>Um pobre senhor pequenininho dormia no concerto. Um pobre senhor baixinho de sonora respiração. Dormia tristemente, com a cabeça de lado, inquieto por ter adormecido. Quando o violino parava de tocar, o sono era interrompido e aquele senhor levantava a cabeça um tantinho; mas ao voltar o violino, a cabeça caía outra vez sobre o seu ombro. Então os roncoss cobriam os pianíssimos do violino.</p>
---	--	--

<sup>153</sup> O Palácio de Belas Artes, localizado no centro histórico da Cidade do México, está assentado em uma área argilosa que, também em virtude dos tremores de terra, afunda constantemente.

<p>38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80</p>	<p>Entonces los ronquidos cubrían los pianísimos del violín.</p> <p>Esto irritaba a las gentes. Unas jóvenes reían a escondidas. Las personas mayores se embebían en la música, aparentando que no podían oír otra cosa. Sólo un señor y una señora (esos seres que se preocupan por el bienestar de la humanidad) le daban en la espalda, a pequeños intervalos, unos golpecitos secos y discretos.</p> <p>Y el pobrecito señor dormía. Estaba triste y tonto. Tonto porque es horrible dormirse entre despiertos. Triste porque tal vez en su casa la cama era demasiado estrecha, y su mujer en ella demasiado gorda. Y el sillón de pelusa que le servía de asiento en Bellas Artes, debió parecerle entonces sumamente cómodo.</p> <p>Muchas veces las gentes lloran porque encuentran las cosas demasiado bellas. Lo que les hace llorar, no es el deseo de poseerlas, sino esa profunda melancolía que sentimos por todo lo que no es, por todo lo que no alcanza su plenitud. Es la tristeza del arroyo seco, ese caminito que se retuerce sin agua... del túnel en construcción y nunca terminado, de las caras bonitas con dientes manchados... Es la tristeza de todo lo que no está completo.</p> <p>Lilus la exploradora se dedica a mirar a los espectadores. Hay unos que concentran su atención inquieta en la orquesta, y que sufren como si los músicos estuvieran a punto de equivocarse. Ponen cara de grandes conocedores, y con un gesto de la mano, o tarareando en voz bajísima algún pasaje conocido, inculcan en los vecinos su gran conocimiento musical. Hay otros que oyen con humildad. Avergonzados,</p>	<p>Isso irritava as pessoas. Umás jovens riam às escondidas. As pessoas mais velhas se embriagavam de música, aparentando que não podiam ouvir outra coisa. Somente um senhor e uma senhora (esses seres que se preocupam pelo bem-estar da humanidade) davam em suas costas, em pequenos intervalos, uns tapinhas secos e discretos.</p> <p>E o coitadinho do senhor dormia. Estava triste e se sentindo tolo. Tolo porque é horrível dormir entre acordados. Triste porque em sua casa, talvez, a cama era muito estreita, e sua mulher muito gorda. E a poltrona apeluçada que servia de assento no Belas Artes deve ter feito ele se sentir tremendamente cômodo.</p> <p>Muitas vezes as pessoas choram porque acham as coisas muito belas. O que faz elas chorarem, não é o desejo de possuir, mas sim essa profunda melancolia que sentimos por tudo o que não é, por tudo que não alcança sua plenitude. É a tristeza do riacho seco, essa estradinha que se retorce sem água... do túnel em construção e nunca terminado, dos rostos bonitos com dentes manchados... É a tristeza de tudo que não está completo.</p> <p>Lilus a aventureira se dedica a observar os espectadores. Tem aqueles que concentram sua atenção inquieta na orquestra, e sofrem como se os músicos estivessem a ponto de se equivocar. Fazem uma cara de grandes conhecedores, e com um aceno de mão ou cantarolando em voz baixíssima alguma passagem conhecida, inculcam nos vizinhos o seu grande conhecimento musical. Tem outros que ouvem com humildade. Envergonhados, não sabem o que fazer com suas mãos. Estão muito</p>
---	---	---

<p>81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108</p>	<p>no saben qué hacer con sus manos. Están muy pendientes de la hora del aplauso, vigilan su respiración, y se mortifican cada vez que a un desconocido se le ocurre sonarse, toser, o aplaudir a destiempo. Son los inocentes que participan en la culpa de todos. Los demás están muy conscientes de su humanidad, preocupados por su menor gesto, el pliegue o la arruga de su vestido. De vez en cuando alguien se abandona a sus impulsos. Con el rostro en éxtasis, los ojos cerrados y los agujeritos de la nariz muy abiertos, se entrega a sabe Dios qué delicias... "¡Bravo!" "¡Bravísimo!" Entre aplausos, y con su cara sonriente, la mamá de Lilus se inclina para advertirle: "El andante estuvo maravilloso. ¡Ay, mi pobre niña, pero si tú no sabes lo que es un andante! Ahora mismo te voy a contar la vida de Mozart, y la de sus andantes y todo..." Las dos se van muy contentas. Lilus porque cree que le van a contar un cuento. La mamá, porque está convencida de que es una intelectual...</p>	<p>preocupados com a hora dos aplausos, controlam a respiração, e se mortificam cada vez que um desconhecido resolve assoar o nariz, tossir, ou aplaudir antes do tempo. São os inocentes que participam da culpa de todos. Os demais são muito conscientes de sua humanidade, preocupados com o menor detalhe, a dobra ou a prega de seu vestido. De vez em quando alguém se deixa levar pelos seus impulsos. Com o rosto em êxtase, os olhos fechados e os buraquinhos do nariz bem abertos, se entrega a sabe Deus que delícias... "Bravo!" "Bravíssimo!" Entre aplausos, e com o rosto sorridente, a mãe de Lilus se inclina e lhe adverte: "O andante foi maravilhoso. Ai, tadinha da minha filha, você não sabe o que é um andante! Já já vou contar pra você a vida de Mozart, e a de seus andantes e tudo..." As duas vão embora muito contentes. Lilus porque acha que vão contar pra ela uma história. A mãe, porque está convencida de que é uma intelectual...</p>
---	--	--

<p>01 02 03 04 05 06 07 08</p>	<p style="text-align: center;">III <i>Lilus en Acapulco</i></p> <p>¡Sol! ¡Sol! ¡Sol! No hay más que sol, arena y mar. ¡El mar! En la noche se oye el ruido que hace, en la mañana se le ve centellear ante la playa. A Lilus la trae trastornada. Le inquieta por las noches un mar negro, casi</p>	<p style="text-align: center;">III <i>Lilus em Acapulco</i></p> <p>Sol! Sol! Sol! Não tem nada além de sol, areia e mar. O mar! De noite dá pra ouvir o barulho que ele faz, de manhã parece cintilar na praia. Deixa Lilus transtornada. Ela fica inquieta de noite com um mar escuro, quase malvado, e</p>
--	---	--

<p>09 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51</p>	<p>malvado, y piensa en el viento que lo castiga sin cesar.</p> <p>Lilus camina por todos lados sobre sus largas piernas, con los ojos abiertos siempre y siempre temerosos de perder algo. Se ha vuelto nerviosa, inquieta, caprichosa. El mar la hace desatinar.</p> <p>Ahora Lilus es una niña de mar, de arena, de yodo, de sal y de viento. Es una niña de conchas y caracoles, de grandes golpes de agua, que dan en su rostro como puñados de lluvia.</p> <p>Lilus está toda güera y toda tostada como un pan recién salido del horno. No es de esas niñas que van a la playa con palas, toallas, baldes, moldecitos y trajes para cambiarse, que estropean el paisaje marino con todo su equipo de bestezuelas mimadas. Lilus se divierte con lo que encuentra en la playa, conchas, estrellas de mar, agua y arena... Y con esas cosas que el mar deja a la orilla, que parecen tan bellas, y que no son más que un trozo de madera esculpido por las olas...</p> <p>Lilus camina con un pie en el agua, y un pie en la arena seca... En la ciudad también camina así... Un pie arriba y otro abajo de la banqueta. Por eso anda siempre algo desnivelada. Mientras así se menea, Lilus sueña, y la arrulla ese modo de caminar como un barco...</p> <p>...Sueña que posee un castillo. "La Castellana lejana." Por primera vez piensa en señores; hay muchos en la playa. Unos flaquitos como ratones con apretados trajes de baño. Otros gordos y colorados, brillantes de aceite. No le gustan a Lilus. Parecen grandes pescados rojos, en su desnudez escandalosa. Le recuerdan "Los romanos de la decadencia", un cuadro de carnicería que vio en el museo. Lilus</p>	<p>piensa no vento que castiga sem cessar.</p> <p>Lilus caminha por todos os lados com suas longas pernas, com os olhos abertos sempre e sempre temerosos de perder alguma coisa. Está nervosa, inquieta, teimosa. O mar faz ela desatinar.</p> <p>Agora Lilus é uma menina de mar, de areia, de iodo, de sal e de vento. É uma menina de conchas e caracóis, de grandes batidas d'água, que tocam em seu rosto como punhados de chuva.</p> <p>Lilus está branca e tostada que nem um pão recém-saído do forno. Não é dessas meninas que vai à praia com pás, toalhas, baldes, forminhas e roupas para trocar, que estragam a paisagem marinha com todas as suas tralhas mimadas. Lilus se diverte com o que encontra na praia, conchas, estrelas do mar, água e areia... E com essas coisas que o mar deixa na margem, que parecem tão belas, e que não são mais que um pedaço de madeira esculpido pelas ondas...</p> <p>Lilus caminha com um pé na água, e um pé na areia seca... Na cidade também caminha assim... Um pé em cima e outro debaixo do meio fio. Por isso anda sempre um pouco desnivelada. Enquanto se balança, Lilus sonha, e a embala esse modo de caminhar como um barco...</p> <p>...Sonha que tem um castelo. "La Castellana lejana". Pela primeira vez pensa em homens; tem muitos na praia. Uns magrinhos que nem ratos em roupa de banho apertada. Outros gordos e vermelhos, brilhantes de óleo. Lilus não gosta deles. Parecem grandes peixes vermelhos, em sua nudez escandalosa. Fazem ela lembrar "Os romanos da decadência", um quadro de carnificina</p>
---	---	---

<p>52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94</p>	<p>sueña que se pasea con los perros de Ivar. Ivar es su marido. Ella anda descalza y oye el ruidito de la arena que cruje bajo sus pies. Está sola y tiene muchas ganas de revolcarse en la playa y de saltar muy alto e indecorosamente entre las olas. No puede resistir. Si su marido lo sabe, dirá que le hace falta ser más seria y más digna... (es un poco funcionario), y tal vez la amenace con encerrarla en un convento... Pero ella no le dejará acabar el regaño, le echará sus brazos de agua y de sal al cuello; le enseñará sus collares de conchas azules pequeñísimas, tan tiernas que se parecen a los párpados de los niños dormidos y los de conchas duras que parecen dientes de pescados sanguinarios... o le dirá que Dios ha hecho la naturaleza no solamente para verla sino para que vivamos en ella, y que cada quien tiene su ola y que por favor él escoja la suya, y que desde lo alto del cielo, Dios está viendo a sus hijos bañándose en el mar. Igual que una pata mira nadar a sus patitos... Y le dirá... Y lo dejará sin aliento y sin protestas...</p> <p>Lilus se despierta. Le acaban de gritar: "¡Ay, mamacita, quién fuera tren para pararse en tus curvas!" Eso le da en qué pensar. ¿Cuáles curvas? Lo de mamacita no le preocupa mucho, al fin y al cabo, ella no es la mamá del gritón.</p> <p>Lilus se va muy contenta meneando la cola.</p> <p>¡Qué éxito junto al mar! ¡Qué sol en el agua! ¡Qué agua en el cielo! ¡Qué arena en el calor! ¡Qué revuelo de alas blancas en el aire! Ya ni pensar puede, y prefiere cantar. Pero lo único que se le ocurre es el Cafetal:</p>	<p>que viu no museu. Lilus sonha que passeia com os cães de Ivar. Ivar é seu marido. Ela anda descalça e ouve o barulhinho da areia que estala debaixo de seus pés. Está sozinha e tem muita vontade de rolar na praia e de pular muito alto e indecorosamente entre as ondas. Não consegue resistir. Se seu marido souber, vai dizer que ela precisa ser mais séria e mais digna... (é um pouco careta), e talvez ameace dizendo que vai prender ela em um convento... Mas ela não vai deixar ele terminar a bronca, vai jogar seus braços de água e de sal em seu pescoço; vai mostrar seus colares de pequeníssimas conchas azuis, tão macias que se parecem com as pálpebras de crianças dormindo e as de conchas duras que parecem dentes de peixes sanguinários... ou vai dizer pra ele que Deus não fez a natureza somente para olhar mas para que a gente viva nela, e que cada um tem sua onda e que por favor ele escolha a sua, e que do alto do céu, Deus está vendo os seus filhos tomando banho de mar. Igual a uma pata que olha seus patinhos nadarem... E vai dizer... E vai deixar ele sem fôlego e sem reclamações...</p> <p>Lilus acorda. Acabam de gritar: "Ai, mamacita, quem dera ser um trem para parar em suas curvas!" Isso faz ela pensar. Que curvas? Pela mamacita não se preocupa muito não, afinal de contas, ela não é a mãe do gritão.</p> <p>Lilus vai embora muito contente balançando as cadeiras.</p> <p>Quanto sucesso junto ao mar! Quanto sol na água! Quanta areia no calor! Quanta revoada de asas brancas no ar! Já nem consegue pensar, e prefere cantar. Mas a única coisa que vem a sua mente é o Cafetal:</p>
---	---	--

95		
96	<i>Porque la gente vive criticándome,</i>	<i>Porque as pessoas vivem me</i>
97	<i>me paso la vida sin pensar en na...</i>	<i>criticando,</i>
98		<i>passo a vida sem pensar em na...</i>
99	Lilus tiene motivos para sentirse	Lilus tem motivos para se sentir
100	bonita. Se tira en la arena, estrechándose	bonita. Se joga na areia, se envolve
101	solita en sus brazos impregnados de	sozinha em seus braços impregnados de
102	mar, mirando ansiosamente las olas que	mar, olhando ansiosamente as ondas
103	crecen y se hinchan a lo lejos, que	que crescem e incham ao longe, que
104	levantan su cabeza enorme y que parece	levantam sua cabeça enorme e que
105	que van a tragarla con su gran boca de	parece que vão devorá-la com sua
106	león...	grande boca de leão...
107		
108		

	IV <i>Las elecciones</i>	IV <i>As eleições</i>
01		
02		
03	Lilus va al centro de la ciudad. Trajo	Lilus vai ao centro da cidade. Trouxe
04	conchas del mar y tiene cuentas de mil	conchas do mar e tem contas de mil
05	colores. Se hará un collar. Va a	cores. Vai fazer um colar. Vai comprar
06	comprar un hilo largo para ensartarlas.	um fio longo para colocá-las. Vai
07	Se lo pondrá en el cuello, en la cintura,	colocar ele no pescoço, na cintura,
08	tejido en sus trenzas, amarrado a una	entrelaçado em suas tranças, amarrado
09	pierna... Pero se encuentra con una	em uma perna... Mas se depara com
10	manifestación.	uma manifestação.
11	¡Chole! ¿Por qué no dejan al mismo	Chega! Por que não deixam o mesmo
12	presidente y así se quitan de líos? Pero	presidente e assim não se metem em
13	no. Es una manifestación de muchos	problemas? Mas não. É uma
14	Siete Machos, y uno de ellos está	manifestação de muitos Sete Machos, e
15	gritando: "La voluntad del pueblo... el	um deles está gritando: "A vontade do
16	futuro de México... nuestros recursos	povo... o futuro do México... nossos
17	naturales... el bienestar..." Y Lilus	recursos naturais... o bem-estar..." E
18	piensa en el pueblo... ¿En dónde está?	Lilus pensa no povo... Onde está? O
19	El pueblo anda vendiendo en inglés	povo anda vendendo em inglês bilhetes

<p>20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58</p>	<p>billetes de lotería, allá por Madero y San Juan de Letrán, comprando pulque en la Colonia de los Doctores y prendiendo veladoras en la Villa de Guadalupe. Lilus no es muy patriota, y lo sabe. En la escuela hay unos que pegan propaganda y otros que la despegan. Y según eso, hay mucho mérito en pegar y despegar. Lilus se limitó a preguntarle a uno de la Secundaria que con qué pegaban la propaganda, y él contestó: "Con la lengua, babosa". Por la noche, Lilus soñó, con remordimiento, que tenía una gran lengua rosada, y que con ella pegaba enormes carteles. A la mañana siguiente despertó con la boca abierta y la lengua seca.</p> <p>Lilus se cuele por entre los Siete Machos. Unos oyen con cara de ¡Salvaremos a México! y sudan mucho. Son los hombres de buena voluntad. Otros están parados allí para ver qué pasa. A ratos sacan su <i>Pepín</i> y le entran duro a "Rosa la Seductora". Son los hombres de voluntad dividida. Además hay mujeres. Unas gordas y otras flacas, que saben mucho de leyes, es decir, de braceros, de refugiados y del Chacal de Peralvillo. Discuten entre ellas, comentan: "¡Ay, qué horrible horror! Fíjese Doña Rurris, con estos hombres que son tan imita monos. Lo que hace la mano hace la trás. Anoche le vi cara de chacal a mi marido". "Doña Felipa, qué barbaridad." Respecto a los refugiados, su veredicto es que se vayan a los Steits, porque lo que es aquí, se dan mucho taco.</p>	<p>de loteria, lá por Madero e San Juan de Letrán, comprando pulque<sup>154</sup> no bairro Doutores e acendendo velas na Vila de Guadalupe. Lilus não é muito patriota, e sabe disso. Na escola tem uns que colam propagandas e outros que descolam. E por isso, colar e descolar tem muito mérito. Lilus se limitou a perguntar para um menino da escola com o que colavam a propaganda, e ele respondeu: "Com a língua, sua tonta". À noite, Lilus sonhou, com arrependimento, que tinha uma língua grande e rosada, e que com ela colava cartazes enormes. Na manhã seguinte acordou com a boca aberta e a língua seca.</p> <p>Lilus se infiltra entre os Sete Machos. Alguns ouvem com cara de "Salvaremos o México!" e suam muito. São os homens de boa vontade. Outros estão parados ali para ver o que está acontecendo. De vez em quando pegam sua <i>Pepín</i> e vão direto para a "Rosa a Sedutora". São homens de vontade dividida. Também há mulheres. Umhas gordas e outras magras, que sabem muito sobre leis, quer dizer, de trabalhadores braçais, de refugiados e do Chacal de Peralvillo<sup>155</sup>. Discutindo entre elas, comentam: "Ai, que horrível horror! Veja Senhora Rurris, como estes homens são tão Maria vai com as outras. Quem dá o tapa esconde a mão. Ontem achei meu marido com cara de chacal". "Senhora Felipa, que absurdo." Com respeito aos refugiados, seu veredito é que devem ir pros Esteitis, porque se acham os tais.</p>
---	--	---

<sup>154</sup> Bebida tradicional mexicana, de origem pré-hispânica. É branca e espessa, obtida a partir da fermentação do suco extraído da planta agave.

<sup>155</sup> Bairro histórico e popular do norte da Cidade do México. Região que alberga a Basílica de Guadalupe e muitos contrastes sociais pela violência e pobreza. No período colonial era conhecido como a aduana do pulque por ser um dos pontos estratégicos para a cobrança de impostos por parte da Coroa Espanhola.

<p>59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94</p>	<p>De pronto, una ola de movimiento sacude la manifestación de los de buena voluntad en contra de los de voluntad dividida. Todos comienzan a hablar más fuerte. Hay unos cuantos gritos, y a Lilus se le ocurre gritar también: "¡Que viva don Cástulo Ratón!" Y ¡pum pas pum!, que le aceleran un guamazo por detrás. Algunos de los Siete Machos levantan del suelo una Lilus Kikus tiesa pero patriota.</p> <p>Una hora después toman su declaración a Lilus, que algo mustia contesta con voz temblorosa: "Pues al ver que los del colegio habían hecho tantas cosas, pensé que lo menos que podía yo hacer era pegar un gritito".</p> <p>Lilus se marcha a su casa, y por el camino se le ocurre que si le hubieran pegado más fuerte, a la mejor la mandan al hospital. Don Cástulo Ratón habría ido entonces a visitarla en un coche negro para ofrecerle la medalla "Virtuti Lilus Kikus".</p> <p>Los periódicos publicarían su retrato con la noticia: "Lilus Kikus seduce al pueblo". Y en la Sección de Sociales: "La guapa Lilus Kikus, luciendo un precioso vestido defendió horrores a su partido. Se ve que lo ama en cantidades industriales..." Pero ni siquiera eso habría tenido importancia.</p> <p>Lilus está decepcionada. Siempre le pasan las cosas a medias...</p>	<p>De repente, uma onda de movimento sacode a manifestação dos de boa vontade contra a dos de vontade dividida. Todos começam a falar mais forte. São muitos gritos, e Lilus resolve gritar também: "Que viva o senhor Castulo Ratón!" E pum pas pum!, recebe uma pancada nas costas. Alguns dos Sete Machos levantam do chão uma Lilus dura mas patriota.</p> <p>Uma hora depois pegam o depoimento de Lilus, que um pouco pálida responde com voz trêmula: "Então, quando eu vi que os alunos do colégio tinham feito tantas coisas, pensei que o mínimo que eu podia fazer era dar um gritinho".</p> <p>Lilus vai pra casa, e no caminho pensa que se tivessem batido mais forte nela, teria ido parar no hospital. O Senhor Castulo Ratón teria ido então visitá-la em um carro preto para oferecer a medalha "Virtuti Lilus Kikus".</p> <p>Os jornais publicariam sua foto com a notícia: "Lilus Kikus seduz o povo". E na Seção Social: "A linda Lilus Kikus, deslumbrante em um bonito vestido defendeu horrores o seu partido. Se vê que o ama em quantidades industriais..." Mas nem sequer isso teria tido importância.</p> <p>Lilus está decepcionada. Sempre as coisas lhe acontecem pela metade.</p>
01	<p style="text-align: center;">V <i>Nada qué hacer...</i></p>	<p style="text-align: center;">V <i>Nada pra fazer. . .</i></p>

<p>02</p> <p>03</p> <p>04</p> <p>05</p> <p>06</p> <p>07</p> <p>08</p> <p>09</p> <p>10</p> <p>11</p> <p>12</p> <p>13</p> <p>14</p> <p>15</p> <p>16</p> <p>17</p> <p>18</p> <p>19</p> <p>20</p> <p>21</p> <p>22</p> <p>23</p> <p>24</p> <p>25</p> <p>26</p> <p>27</p> <p>28</p> <p>29</p> <p>30</p> <p>31</p> <p>32</p> <p>33</p> <p>34</p> <p>35</p> <p>36</p> <p>37</p> <p>38</p> <p>39</p> <p>40</p> <p>41</p> <p>42</p> <p>43</p> <p>44</p>	<p>Lilus se despierta con el sol. Como no hay cortinas en su cuarto de cuatro metros, el sol entra sin avisar y da grandes latigazos en la almohada. Lilus quisiera poseer uno de esos rayos, torcerlo y dejarlo resbalar entre sus dedos. ¡Qué chistoso sería tener uñas de sol! En la noche podría leer a la luz de sus uñas, a la luz de las chispitas proyectadas por sus dedos. Cuando se lavara las manos (lo que no hace muy seguido) cuidaría de no mojar demasiado la punta de cada dedo. Al tocar el piano tendría una linternita para cada nota. Al peinarse, salpicaduras de sol brillarían entre sus pelos. A lo mejor la llevarían al circo como fenómeno para ponerla entre la mujer barbuda y la mujer gorda.</p> <p>Hoy no tiene nada qué hacer. ¡Qué bueno! Cuando Lilus no tiene nada qué hacer, no hace nada. Se sienta en el último peldaño de la escalera y allí se está mientras Aurelia hace la limpieza. Se abren muy grandes las ventanas, y el sol entra, y el polvo se suspende en cada rayo. Giran espirales de oro gris. Lilus sacude con sus manos las estrellitas de polvo, pero el sol las defiende y ellas vuelven a ocupar dócilmente su sitio en la espiral. Y allí siguen girando y calentándose en el rayo de luz.</p> <p>Lilus platica con Aurelia y le pregunta: "¿Cómo te da besos tu novio?"</p> <p>—"Besos chichos, niña, besos chichos"...</p> <p>Lilus se queda pensando en cómo serán los besos chichos...</p> <p>Al papá de Lilus no le gusta ver que su hija se quede sin hacer nada. "Vete a hacer ejercicio. ¡Corre! Te vas a</p>	<p>Lilus acorda com o sol. Como não tem cortinas no seu quarto de quatro metros, o sol entra sem avisar e dá grandes chicotadas no travesseiro. Lilus queria possuir um destes raios, torcê-lo e deixá-lo resvalar por entre seus dedos. Que engraçado seria ter unhas de sol! De noite poderia ler à luz de suas unhas, à luz dos raios projetados pelos seus dedos. Quando lavasse as mãos (o que não faz com muita frequência) cuidaria para não molhar muito a ponta de cada dedo. Ao tocar o piano teria uma lanterninha para cada nota. Ao se pentear, respingos de sol brilhariam entre seus cabelos. Pode ser que ela fosse levada para o circo como fenômeno para ser colocada entre a mulher barbuda e a mulher gorda.</p> <p>Hoje não tem nada pra fazer. Que bom! Quando Lilus não tem nada pra fazer, não faz nada. Se senta no último degrau da escada e fica ali enquanto Aurélia faz a limpeza. Gigantes as janelas se abrem, e o sol entra, e a poeira se suspende em cada raio. Giram espirais de ouro cinza. Lilus sacode com suas mãos as estrelinhas de pó, mas o sol as defende e elas voltam a ocupar docilmente seu lugar no espiral. E ali continuam girando e se aquecendo no raio de luz.</p> <p>Lilus conversa com Aurélia e pergunta: "Como são os beijos do seu namorado?"</p> <p>—"Beijos chichos, menina, beijos chichos"...</p> <p>Lilus fica pensando em como devem ser os beijos chichos...</p> <p>O pai de Lilus não gosta que sua filha fique sem fazer nada. "Vá fazer exercícios. Corre! Você vai se</p>
---	---	---

<p>45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69</p>	<p>embrutecer si te quedas así mirando quién sabe qué." El papá de Lilus no puede comprenderla cuando ella se queda horas enteras mirando a un gatito jugar con su cola, a una gota de rocío resbalar sobre una hoja. Lilus sabe por qué las piedras quieren estar solas... Sabe cuándo va a llover, porque el cielo está sin horizontes, compasivo. Ha tomado entre sus manos pájaros calientitos y puesto plumas tibias en sus nidos. Es diáfana y alegre. Un día tuvo una luciérnaga y se pasó toda la noche con ella, preguntándole cómo encerraba la luz... Ha caminado descalza sobre la hierba fría y sobre el musgo, dando saltos, riendo y cantando de pura felicidad. El papá de Lilus nunca camina descalzo... Tiene demasiadas citas. Construye su vida como una casa, llena de actos y decisiones. Hace un programa para cada día, y pretende sujetar a Lilus dentro de un orden riguroso. A Lilus le da angustia...</p>	<p>embrutecer se ficar assim olhando quem sabe o que." O pai de Lilus não consegue compreender quando ela fica horas inteiras olhando um gatinho brincar com seu rabo, uma gota de orvalho escorrendo sobre uma folha. Lilus sabe por que as pedras querem ficar sozinhas... Sabe quando vai chover, porque o céu está sem horizontes, compassivo. Já pegou em suas mãos pássaros quentinhos e colocou penas tibias em seus ninhos. É diáfana e alegre. Um dia teve um vagalume e ficou a noite toda com ele, perguntando como guardava a luz... Caminhou descalça sobre a grama fria e sobre o musgo, dando saltos, rindo e cantando de pura felicidade. O pai de Lilus nunca caminha descalço... Tem muitos compromissos. Constrói sua vida como uma casa, cheia de atos e decisões. Tem um programa para cada dia, e pretende colocar Lilus dentro de uma ordem rigorosa. Lilus se angustia...</p>
---	---	---

<p>01 02 03 04 05 06 07 08 09 10 11 12</p>	<p style="text-align: center;">VI <i>El cielo</i></p> <p>A Lilus le preocupa cómo entrar en el cielo. No es ninguna hereje. Sabe que el cielo es un estado, un modo de ser, y no un lugar y... Pero siempre, desde chiquita, pensó que Nuestro Señor está más allá de las nubes. Allá arriba. Y que para llegar hasta Él tiene uno que ser avión, ángel o pájaro. A medida que el pájaro Lilus iría subiendo por el cielo, Dios iba</p>	<p style="text-align: center;">VI <i>O céu</i></p> <p>Lilus se preocupa em como entrar no céu. Não é nenhuma hereje. Sabe que o céu é um estado, um modo de ser, e não um lugar e... Mas sempre, desde pequeninha, pensou que Nosso Senhor está muito além das nuvens. Lá em cima. E que para chegar até Ele é preciso ser avião, anjo ou pássaro. À medida que o pássaro Lilus fosse subindo pelo céu, Deus ia olhando. E</p>
--	---	--

<p>13 mirándolo. Y en cierto punto de su 14 vuelo, la mirada de Dios era tan intensa 15 que bastaba a convertirla en paloma de 16 oro, más bella que un ángel. 17 Desde el día de su primera 18 comunión, Lilus pensó que Nuestro 19 Señor bajaba a su alma en un 20 elevadorcito instalado en su garganta. 21 Nuestro Señor tomaba el elevador para 22 bajar al alma de Lilus y quedarse allí 23 como en un cuarto que le gustaba. Para 24 que le gustara, ella tenía que prepararle 25 una habitación bien amueblada. Los 26 sacrificios de Lilus componían el ajuar. 27 Un sacrificio grande era el sofá, otro la 28 cama. Los sacrificios chicos eran 29 solamente sillones, vasos de flores, 30 adornos o mesitas. 31 Una semana en que Lilus se dejó ir 32 por completo, Nuestro Señor bajó al 33 cuarto de su alma y lo encontró todo 34 vacío. Tuvo que sentarse en el suelo, y 35 que dormir en el suelo. 36 Pero así como se queda uno 37 impregnado de alguien, después de que 38 ese alguien se va, así se quedaba Lilus, 39 llena de Nuestro Señor, que había 40 bajado a su alma en un elevadorcito... 41</p>	<p>em certa altura do seu voo, o olhar de Deus era tão intenso que bastava para convertê-la em pomba de ouro, mais bela que um anjo. Desde o dia de sua primeira comunhão, Lilus pensou que Nosso Senhor descia até sua alma em um elevadorzinho instalado em sua garganta. Nosso Senhor pegava o elevador para descer até a alma de Lilus e ficar ali como em um quarto que gostava. Para que ele gostasse, ela tinha que arrumar um quarto bem mobiliado. Os sacrificios de Lilus compunham o enxoval. Um sacrificio grande era o sofá, outro a cama. Os sacrificios pequenos eram somente poltronas, vasos de flores, enfeites ou mesinhas. Uma semana em que Lilus se descuidou completamente, Nosso Senhor desceu até o quarto de sua alma e encontrou ele vazio. Teve que sentar no chão, e que dormir no chão. Mas assim como quando alguém fica impregnado de outra pessoa, depois que essa pessoa vai embora, Lilus ficava assim, cheia de Nosso Senhor, que tinha descido até a sua alma em um elevadorzinho...</p>
---	---

<p>01 02 03 04 05 06 07 08</p>	<p>VII <i>La procesión</i></p> <p>—Niñas, todas en fila, para la procesión... —Si Miss... ¡Pero falta la Borrega! —¿Dónde estará esa muchachita? Que me la vaya a buscar una Hija de María... Mira Marta. Tu velo está todo</p>	<p>VII <i>A procissão</i></p> <p>—Meninas, todas em fila, para a procissão... —Sim Profê... Mas falta a Borrega! —Onde estará essa menininha? Que procure ela uma Filha de Maria... Olha Marta. Teu véu está todo torto e atrás</p>
--	---	---

<p>09 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51</p>	<p>chueco y se te está saliendo el fondo.</p> <p>Unas doscientas niñas vestidas de blanco, con grandes velos de tul, se preparan para una procesión a la Virgen María... Se pellizcan las piernas, se ponen y quitan sus guantes blancos, y agitan febrilmente una frágil azucena de papel crepé...</p> <p>—A ver niñas... Vamos a ensayar. Repitan todas conmigo: "Oh Madre, te ofrezco la azucena de mi corazón... Es tuya para toda la vida..."</p> <p>—...Oh Madre, yo te ofrezco la azucena de mi corazón... Es tuya para toda la vida...</p> <p>—¡Lilus! ¿Qué es lo que estás diciendo en voz baja? Exijo que lo digas en este preciso momento, frente a toda la escuela...</p> <p>—Pues... Nomás dije que a Marta le queda muy mal el blanco y que su azucena...</p> <p>—¡Lilus! Escribirás ochenta veces: "No tengo que faltar a la caridad criticando a mis compañeras..." A ver tú, Hija de María, ¿dónde está la Borrega?</p> <p>—Miss... No la hemos visto por ningún lado...</p> <p>—Pues no la podemos esperar más... Ha llegado el momento de encaminarnos hacia la Imagen... No olviden su reverencia —por favor, lo más graciosa posible —antes de hincarse delante de la Santísima Virgen, y depositen cuidadosamente sus azucenas en las canastas para ello dispuestas....</p> <p>—¿Miss?</p> <p>—¿Qué hay, Marta?</p> <p>—Yo sí sé dónde está la Borrega. La vi hace unos diez minutos... Pero no la quería acusar...</p>	<p>está caindo.</p> <p>Umás duzentas meninas vestidas de branco, com grandes véus de tule, se preparam para uma procissão à Virgem Maria... Se beliscam as pernas, colocam e tiram suas luvas brancas, e sacodem febrilmente uma frágil açucena de papel crepom...</p> <p>—Então meninas... Vamos ensaiar. Repitam todas comigo: "Oh Mãe, lhe ofereço a açucena do meu coração... É sua para a vida inteira..."</p> <p>—...Oh Mãe, eu lhe ofereço a açucena do meu coração... É sua para a vida inteira...</p> <p>—Lilus! O que você está cochichando? Exijo que diga neste exato momento, na frente de toda a escola...</p> <p>—Eh... Só disse que a Marta fica feia de branco e que sua açucena...</p> <p>—Lilus! Você vai escrever oitenta vezes: "Não tenho que faltar com a caridade criticando minhas companheiras..." Ei, você, Filha de Maria, onde está a Borrega?</p> <p>—Profe... Não vimos ela em lugar nenhum.</p> <p>—Já não podemos esperá-la... Chegou a hora de irmos até a imagem... Não esqueçam a reverência —por favor, a mais bonita possível —antes de se ajoelhar diante da Santíssima Virgem, e depositem cuidadosamente suas açucenas nas cestas que estão ali.</p> <p>—Profe?</p> <p>—O que foi, Marta?</p> <p>—Eu sei onde está a Borrega. Vi ela faz uns dez minutos... Mas não queria dedurar...</p> <p>—Dedurá-la por quê?</p> <p>—Porque estava colocando sua açucena em um tinteiro...</p>
---	---	---

<p>52 —¿Acusarla de qué?  53 —De que estaba metiendo su  54 azucena en un tintero...  55 —¿Cómo? ¿En un tintero?...  56 —Sí. Y en uno de tinta negra...  57 —¡Qué niña! ¡Dios mío! Tendré que  58 hablar con la superiora... Pero no  59 podemos perder más tiempo... Vamos  60 niñas, marchen... Todas a un mismo  61 tiempo... Uno dos, uno dos, uno dos...  62 Lentamente arranca una procesión  63 algo caótica, de elfas vestidas de  64 transparentes blancuras. Vaporosas  65 muselinas, tules tiesos en la cabeza y  66 zapatos limpios y brillantes. Caritas  67 temblorosas de gran ceremonia. "Uno,  68 dos, uno, dos, uno, dos." Lilus camina  69 junto a Marta, y Marta no sabe guardar  70 el paso. Con razón. Tiene unos pies  71 como barcos. Para llegar hasta la  72 Imagen, hay que atravesar tres largos  73 corredores y dos dormitorios. Y de  74 repente, al abordar el primer dormitorio,  75 ya con paso rítmico y acompasado ¡la  76 Borrega! La Borrega más bizca, más  77 bizca que de costumbre, con un vestido  78 supremamente arrugado y un velo  79 terrible...  80 —Borrega, ¡qué bárbara!  81 La Borrega para en seco toda la  82 procesión y ante el estupor general,  83 ejecuta un baile diabólico, entre  84 charlestón y cancán, con grandes  85 ademanes de espantapájaros y  86 blandiendo una azucena  87 desprestigiada... Y la imprevista danza  88 macabra tiene en sus labios este  89 acompañamiento musical en tons  90 agudos:  91 <i>¿Qué más da?</i>  92 <i>Yo no soy virgen...</i>  93 <i>Zambumba Mamá la Rumba</i>  94 <i>Mi azucena renegrada...</i></p>	<p>—Como? Em um tinteiro? ...  —Sim. E em um de tinta preta...  —Que menina! Meu Deus! Vou ter  que falar com a superiora... Mas não  podemos perder mais tempo... Vamos  meninas, marchem... Todas ao mesmo  tempo... Um dois, um dois, um dois...  Lentamente começa uma procissão  um tanto caótica, de elfas vestidas de  transparentes brancuras. Vaporosas  musselinas, tules rígidos na cabeça e  sapatos limpos e brilhantes. Carinhas  trêmulas de grande cerimônia. "Um,  dois, um, dois, um, dois." Lilus  caminha ao lado de Marta, e Marta não  sabe seguir o ritmo. Com razão. Seus  pés são como barcos. Para chegar até a  Imagem, tem que atravessar três longos  corredores e dois dormitórios. E de  repente, ao entrar no primeiro  dormitório, já com passo rítmico e  cadenciado, a Borrega! A Borrega mais  zarolha, mais zarolha que de costume,  com um vestido extremamente  enrugado e um véu terrível...  —Borrega, que bruta!  A Borrega interrompe a procissão e  para o espanto geral, executa uma dança  diabólica, entre charleston e cancan,  com grandes movimentos de  espantelhos e escondendo uma açucena  desprestigiada... E a imprevista dança  macabra tem em seus lábios este  acompanhamento musical em tons  agudos:  <i>E o que é que tem?</i>  <i>Eu não sou virgem. . .</i>  <i>Zambumba Mamãe a Rumba</i>  <i>Minha açucena escurecida. . .</i>  <i>Zambumba Mamãe que zumba</i>  <i>E o que é que tem?</i>  Mais tarde, em frente à Imagem, as  meninas tentam fazer com que a</p>
--	--

95 96 97 98 99 100 101 102	<p><i>Zambumba Mamá que zumba</i> <i>¿Qué más da?</i></p> <p>Más tarde, frente a la Imagen, las niñas tratan de hacerle olvidar a la Santísima Virgen este penoso incidente, y declaman con su voz más dulce: "Oh Madre, te ofrezco la azucena de mi corazón..."</p>	Santíssima Virgem esqueça este penoso incidente, e declamam com sua voz mais doce: "Oh Mãe, lhe ofereço a açucena do meu coração..."
---	--	--

01 02 03 04 05 06 07 08 09 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29	<p>VIII <i>La Borrega</i></p> <p>—¿Lilus? ¡Lilus!</p> <p>—¿Sí Borrega?</p> <p>—Vénme a ayudar a hacer la petaca...</p> <p>—¿Ya viste a la Superiora?</p> <p>—Sí, bruta... Y mañana me voy a mi casa...</p> <p>—¿Qué te dijo la Superiora?</p> <p>—Puras insolencias. Entre otras... que era yo "la oveja negra de este blanquísimo rebaño..."</p> <p>—¡Hijos!... Te voy a extrañar, Borrega.</p> <p>—Pues claro. Como ya no tendrás a quién preguntarle por qué tus faldas se abrochan de lado, y no de frente, con tres botoncitos grises... como los muchachos...</p> <p>—¡Ay Borrega! Yo nunca te he preguntado eso... Ni se me había ocurrido siquiera...</p> <p>—Pues ya es tiempo de que se te ocurra. A ti y a la bola de estúpidas que aquí se instruyen, no les enseñan lo mejor...</p> <p>—Borreguita bonita... De veras... Instrúyeme, cuéntame el cuento...</p>	<p>VIII <i>A Borrega</i></p> <p>—Lilus? Lilus!</p> <p>—O que, Borrega?</p> <p>—Vem me ajudar a fazer a mala...</p> <p>—Já falou com a superiora?</p> <p>—Sim, tonta... E amanhã vou pra casa...</p> <p>—O que a Superiora disse?</p> <p>—Um monte de insolências. Entre elas... que eu era "a ovelha negra deste branquíssimo rebanho..."</p> <p>—Puxa!... Vou sentir sua falta, Borrega.</p> <p>—Claro né. Você já não vai ter pra quem perguntar por que suas saias abotoam do lado, e não na frente, com três botõezinhos cinza... que nem os meninos...</p> <p>—Ai Borrega! Eu nunca perguntei isso pra você... Nem tinha pensado...</p> <p>—Então já está na hora de pensar nisso. Pra você e para o bando de estúpidas que se instruem aqui, não ensinam o melhor...</p> <p>—Borreguita bonita... Por favor... Me ensina, me conta tudo...</p> <p>—Escuta, não é mentira... Olha Lilus. Eu sei tanta coisa, que agora mesmo</p>
--	---	---

<p>30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72</p>	<p>—Óyeme, si no es cuento... Mira Lilus. Yo sé tantas cosas, que ahora mismo te podría explicar cómo nacen los niños por el ombligo... y todo lo demás. pero eres tan nangoreta que no entenderías nada... Y además nunca me das nada a cambio de lo que te platico... —¿Unos chocolates de crema? De esos botijones... Anda, dime. Borreguita santa... —Chocolates no. Se me desbaratan en el viaje... —¿Unos lápices de colores puntiagudos, puntiagudos...? —No. Tengo prisa. Pásame mis camisas para ponerlas en la petaca. —Borrega. Si no me dices, me retuerzo de la desesperación. ¡Palabra de honor! —Pues retuércete todo lo que quieras... Mira, Lilus... Quizá a cambio de los chocolates, no me sea del todo imposible contarte mi primer amor... Pero sólo mi primer amor. —¡Borrega del cielo! Cuéntamelo... Y la Borrega se lanza a una gran disertación acerca de un primer amor que defrauda a Lilus por completo. "Las personas mayores creen que no se puede sufrir de amor a los trece años. Sí se sufre, y esa pena está henchida de timidez y de tormentos. Atormenta el saberse incomprendido, el no arriesgarse y esperar. Atormenta oír a la hora de las presentaciones, en medio de los viejos amigos de la casa, estas palabras en labios de la mamá: "Aquí está mi hija Laura Borrega. Era monísima el año pasado... pero ya está en la edad de la punzada... sabe usted, cuando las niñas ni son niñas ni mujeres..." "Y yo, Laura Borrega, que estaba</p>	<p>poderia explicar como as crianças nascem pelo umbigo... e todo o resto, mas você é tão besta que não entenderia nada... E além disso nunca me dá nada em troca do que falo... —Uns chocolates com creme? Desses grandões?... Vai, me diz, Borreguita santa... —Chocolates não. Vão derreter na viagem.. —Uns lápis de cor pontiagudos, pontiagudos...? —Não. Tenho pressa. Me alcança as minhas camisas para colocar na mala. —Borrega. Se você não me falar, me retorço de desespero. Palavra de honra! —Então se retorça o quanto quiser... Olha, Lilus... Pode ser que em troca dos chocolates, não seja impossível contar sobre o meu primeiro amor... Mas somente o meu primeiro amor... —Borrega do céu! Me conta... E Borrega começa uma grande dissertação acerca de um primeiro amor que desilude Lilus por completo. "As pessoas mais velhas acreditam que não se pode sofrer por amor aos treze anos. Sim, é possível, e essa pena está cheia de timidez e de tormentos. Atormenta o saber incomprendido, o não arriscar-se e esperar. Atormenta ouvir na hora das apresentações, em meio aos velhos amigos da casa, estas palavras nos lábios da minha mãe: "Aquí está minha filha Laura Borrega. Era um amorzinho no ano passado... mas já está na idade da aborrecência... você sabe, quando as meninas não são nem meninas nem mulheres..." "E eu, Laura Borrega, que estava cheia de nobres e sofridos pensamentos me rebelei contra tal injustiça..." "Os amores imaturos são os que</p>
---	---	--

<p>73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98</p>	<p>llena de nobles y sufridos pensamientos me rebelé contra tal injusticia...”</p> <p>"Los amores tempranos son los que esperan en las esquinas para ver pasar y después irse a soñar. Son amores que no se tocan pero que se evocan mucho. A los trece años yo me enamoré. Estaba contenta al verlo de lejos, sin hablarle jamás. En las noches me dormía siempre pensando en él. No esperaba que me estrechara en sus brazos, ni nada. Mi falta de curiosidad era completa...”</p> <p>—¿Pero ahora?</p> <p>—Ahora estoy completamente desilusionada del amor, Lilus... Ahora solamente pienso en la maternidad, y ya he dado los pasos conducentes...</p> <p>Expulsaron a la Borrega. Se fue con su petaca escocesa, y sus grandes anteojos negros eran como lágrimas postizas. Le sacó la lengua a la directora, le hizo dos estupendas muecas a Lilus y le avisó que muy pronto le mandaría una botella de champaña...</p>	<p>esperam nas esquinas para ver passar e que depois vão embora para sonhar. São amores que não se tocam mas que se evocam muito. Aos treze anos eu me apaixonei. Estava contente por ver ele de longe, sem jamais conversar. De noite dormia sempre pensando nele. Não esperava que me apertasse em seus braços, nem nada. Minha falta de curiosidade era completa...”</p> <p>—Mas e agora?</p> <p>—Agora estou completamente desiludida no amor, Lilus... Agora somente penso na maternidade, e já dei os passos necessários...</p> <p>Expulsaram a Borrega. Partiu com sua mala escocesa, e seus grandes óculos escuros eram como lágrimas postizas. Mostrou a língua à diretora, fez duas fabulosas caretas para Lilus e avisou que em breve lhe mandaria uma garrafa de champagne...</p>
--	--	---

<p>01 02 03 04 05 06 07 08 09 10 11</p>	<p style="text-align: center;">IX <i>La enfermedad</i></p> <p>Lilus siente frío entre las dos sábanas húmedas. No sabe por qué está enferma. La enfermedad llegó sin aviso, traicionera, como una gran idea de soledad. La salud es un objeto perdido: "Pero si lo tenía yo en la mano; pero si hace un ratito lo vi". Así era su enfermedad: "Pero si ayer andaba yo corriendo por las escaleras".</p>	<p style="text-align: center;">IX <i>A doença</i></p> <p>Lilus sente frio entre os dois lençóis úmidos. Não sabe por que está doente. A doença chegou sem aviso, traiçoeira, como uma grande ideia de solidão. A saúde é um objeto perdido: “Mas se eu tinha ele na mão; mas se faz pouquinho que vi ele”. Assim era sua doença: “Mas se ontem eu estava correndo pelas escadas”.</p>
---	---	---

<p>12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54</p>	<p>La enfermedad de Lilus no era ni catarro, ni gripa, ni dolor de estómago. Solía enfermarse por algo que le decían; al enterarse de algo inesperado, se asustaba. No recurría a nadie, ni quería que la mimaran. En secreto, acariciaba su enfermedad. Se dejaba invadir por el sufrimiento, y parecía que todo el mundo se adentraba en ella. Su mamá, su papá, Aurelia, Ocotlana... Lilus los quería mucho más, viendo en ellos a los emisarios de su enfermedad. Esas personas presionaban sobre ella y le daban forma, una forma claramente definida... Gozosa, Lilus se encerraba en los límites de su enfermedad...</p> <p>"Jesusito, Jesusito, ya no siento mis pies. Creo que tengo uno de ellos en un ojo... una mano en la garganta, y mi estómago, ¿será la almohada?" El doctor tardaba en llegar con todos sus instrumentos. Lilus veía aparecer y desaparecer figuras en la bruma. Gigantes rojos que les preguntaban cosas a unos enanos verdes, para luego disolverse en formas descompuestas... Sapos y ranas saltaban por el cuarto. Se deslizaban entre las sábanas, y ella alargaba la mano para cogerlos. Pero ellos huían resbaladizos... "Jesús, Jesusito ¿Por qué fue usted a las bodas de Canaan, a esa fiesta de borrachos? ¿Por qué hizo usted ese milagro tan raro?"</p> <p>—Niña Lilus... Jesús no era rigorista, y aquellas buenas gentes necesitaban divertirse... les hacía falta vino, mucho vino...</p> <p>—Mamá, ¡quiero vino, vinito tinto...!</p> <p>—Lilusitingas, no seas boba...</p> <p>—Es que estoy en unas bodas, mamá...</p>	<p>A doença de Lilus não era nem resfriado, nem gripe, nem dor de estômago. Costumava adoecer por algo que diziam pra ela; se ficasse sabendo de algo inesperado, se assustava. Não recorria a ninguém, nem queria ser mimada. Às escondidas, acariciava sua doença. Se deixava invadir pelo sofrimento, e parecia que o mundo todo adentrava nela. Sua mãe, seu pai, Aurélia, Ocotlana... Lilus gostava muito mais deles, vendo eles como mensageiros de sua doença. Essas pessoas pressionavam ela e lhe davam forma, uma forma claramente definida... Alegre, Lilus se fechava nos limites de sua doença...</p> <p>"Jesusinho, Jesusinho, já não sinto meus pés. Acho que tenho um deles em um olho... uma mão na garganta, e meu estômago, será o travesseiro?" O doutor demorava para chegar com todos os seus instrumentos. Lilus via aparecer e desaparecer formas na neblina. Vermelhos gigantes que perguntavam coisas a uns anões verdes, para então dissolver-se em formas descompostas... Sapos e rãs saltam pelo quarto. Deslizavam entre os lençóis, e ela estendia a mão para pegá-los. Mas eles fugiam escorregadios... "Jesus, Jesusinho. Por quê você foi às bodas de Canaã, a essa festa de bêbados? Por quê você fez esse milagre tão esquisito?"</p> <p>—Menina Lilus... Jesus não era moralista não, e aquelas pessoas de bem precisavam se divertir... fazia falta um vinho, muito vinho...</p> <p>—Mãe, quero vinho, vinhozinho tinto...!</p> <p>—Lilusitingas, não seja boba...</p> <p>—É que estou em um casamento,</p>
---	--	---

<p>55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97</p>	<p>En sueños, Lilus bebe ávidamente, febrilmente. "Jesús en las bodas de Canaan. ¿Y la adúltera? ¿Qué se hará para ser adúltera?..."</p> <p>María Magdalena destapa sus ánforas de perfume...</p> <p>Entre la neblina de su fiebre, Lilus ve pasar hileras de señoras tías y moralistas, que llevan negros letreros en el pecho y en la frente: "Prohibido", "Prohibido", y que la amenazaban con expulsarla de la asociación "Almas en flor"... Lilus se siente rodeada. De un archivo van saliendo actitudes y oye a una vieja muy flaca que le dice: "Salvamos sin cobrar... te salvaremos aunque tú no quieras... Pero no cruces una sola palabra con los del 'Perdón inmediato', porque son irresponsables y publicitarios".</p> <p>—Pero señora, si yo no estoy perdida... Sólo vine un ratito a las bodas de Canaan, que es una fiesta muy alegre pero muy bien portada.</p> <p>—Eres un virgen golosa, Lilus, y siempre te quedas a medias. Ni siquiera tienes el valor de perderte de veras, para que tu salvación valga la pena. No cedes, y te quedas en la orilla, viendo tranquilamente ahogarse a los demás... Tu mamá no se da cuenta y piensa que eres un rayito de sol, un ángel sin alas aparentes... ¡Toma el escapulario!</p> <p>El escapulario es de tela muy áspera y le lastima el pecho y la espalda, como un silicio pegajoso... Y esa mujer de virtud garantizada que dice cosas tan extrañas... "No la entiendo, vieja flaca y fea..." Lilus se siente mareada. Ahora va en un barco y tiene miedo de caerse al agua. "Es tu salvavidas, niña malvada..." Así le dijo la vieja chupada cuando le puso el escapulario. El barco</p>	<p>mãe...</p> <p>No sonho, Lilus bebe avidamente, febrilmente. "Jesus nas bodas de Canaã. E a adúltera? O que deve ser feito para ser adúltera?..."</p> <p>Maria Madalena destapa suas ânforas de perfume. . .</p> <p>Em meio à neblina de sua febre, Lilus vê passar fileiras de senhoras robustas e moralistas, que carregam escuros letreros no peito e na testa: "Proibido", "Proibido", e que ameaçam expulsá-la da associação "Almas em flor"... Lilus se sente cercada. De um arquivo saem atitudes e escuta uma velha muito magra que lhe diz: "Salvamos sem cobrar... lhe salvaremos mesmo que você não queira... Mas não troque nenhuma palavra com os do 'Perdão imediato', porque são irresponsáveis e publicitários".</p> <p>—Mas senhora, eu não estou perdida... Só vim um pouquinho nas bodas de Canaã, que é uma festa muito alegre mas muito comportada.</p> <p>—Você é uma virgem gulosa, Lilus, e sempre fica em cima do muro. Nem sequer tem coragem de se perde de verdade, para que sua salvação valha a pena. Não cede, e fica à margem, vendo tranquilamente os demais se afogarem... Sua mãe não se dá conta e pensa que você é um raio de sol, um anjo sem asas aparentes... Pega o escapulário!</p> <p>O escapulário é de tecido muito áspero e machuca o seu peito e as costas, como um silício pegajoso. . . E essa mulher de virtude garantida que diz coisas tão estranhas... "Não entendo, velha magra e feia..." Lilus se sente enjoada. Agora está em um barco</p>
---	---	---

<p>98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140</p>	<p>se bambolea. En la orilla de la cama se sienta un doctor con cara de diablo...</p> <p>—Doctor, esta niña tiene muchísima calentura... No sé que hacer...</p> <p>—En efecto señora, en efecto... ¿cómo se llama su hija?</p> <p>—Lilus Kikus.</p> <p>—Lulis Pikus... Qué bonito nombre... Yo me haré cargo de ella. Se va a aliviar enseguida... Con esta receta le bajará la calentura.</p> <p>Y el doctor le toma el pulso a Lilus con su mano peluda. Luego escribe en la receta una lista interminable de pecados mortales... Con ojos de niño que desconoce y todo quiere saber, la mamá de Lilus se queda viendo al doctor...</p> <p>—Señora, no se preocupe usted... Yo voy a cuidarla, desde hoy en adelante, seré el ángel de la guarda de su hija Pilus Liki...</p> <p>—Lilus Kikus, doctor...</p> <p>—Usted perdone, no tengo memoria para los nombres, pero voy a arreglarle las cuentas a Kikus Lukis...</p> <p>Y el diablo guarda sus instrumentos y se echa a reír. "¿Cómo me llamo? ¿Dónde estoy y quién soy?" Las gentes miran a Lilus con aire de complicidad y cinismo. "Ah, sí, soy Kolis Liko, Kukis Piki, Fuchis Lokis y voy en el barco de la fiebre..." Los pasajeros tienen ojos vidriosos, dulzones. Caminan como focas, lentas, húmedas y pesadas. Lilus trata de coger un objeto y de saciarse en su realidad, apretándolo con sus manos, pero sus manos son dos pescados muertos que no la obedecen... "Son las doce." Y se forman doce círculos concéntricos en el agua... Lilus corre a través de puertas y pasillos, mientras alguien la persigue.</p>	<p>e tem medo de cair na água. "É o seu salva-vidas, menina malvada..." Foi assim que a velha enrugada falou quando colocou o escapulário nela. O barco balança. Na beira da cama se senta um médico com cara de diabo...</p> <p>—Doutor, esta menina está muito quente... Não sei o que fazer...</p> <p>—Realmente, senhora, realmente... qual o nome da sua filha?</p> <p>—Lilus Kikus.</p> <p>—Lilus Pikus... Que nome bonito... Eu cuidarei dela. Vai melhorar em seguida... Com esta receita a queadura vai diminuir.</p> <p>E o médico verifica a pressão de Lilus com sua mão peluda. Então escreve na receita uma lista interminável de pecados mortais... Com os olhos de menino que desconhece e tudo quer saber, a mãe de Lilus fica olhando para o médico...</p> <p>—Senhora, não se preocupe... Eu vou cuidá-la, de hoje em diante, serei o anjo da guarda de sua filha Pilus Liki...</p> <p>—Lilus Kikus, doutor...</p> <p>—Você me perdoe, não tenho memória para os nomes, mas vou acertar as contas com Kilus Lukis...</p> <p>E o diabo guarda seus instrumentos e começa a rir. "Qual o meu nome? Onde estou e quem eu sou?" As pessoas olham para Lilus com ar de complicidade e cinismo. "Ah, sim, sou Kolis Liko, Kukis Piki, Fuchis Lokis e vou no barco da febre..." Os passageiros têm olhos vidrados, adocicados. Caminham como focas, lentas, úmidas e pesadas. Lilus pega um objeto e se sacia em sua realidade, apertando-o com suas mãos, mas suas mãos são dois peixes mortos que não a obedecem... "São doze." E se formam</p>
--	--	---

141	Pierde su zapato en una escalera, pero	doze círculos concêntricos na água...
142	huye cojeando... "Santo Dios, Santo	Lilus corre por entre as portas e
143	Fuerte, Santo Inmortal, ten	corredores, enquanto alguém a
144	misericordia de mí..." De pronto la	persegue. Perde seu sapato em uma
145	cubierta del barco se acaba y una Lilus	escada, mas foge mancando... "Santo
146	Kikus de plomo se va al fondo del mar,	Deus, Santo Forte. Santo Imortal, tem
147	pesada de secretos...	misericórdia de mim..." De repente a
148	—¡Mamá! ¡Mamá! ¡Mamá me estoy	cobertura do barco desaparece e uma
149	ahogando...!	Lilus Kikus de chumbo vai parar no
150	—Cállate, niña, por fin te estabas	fundo do mar, pesada de segredos...
151	durmiendo...	—Mamãe! Mamãe! Mamãe, estou
152	—Es que no te he contado muchas	me afogando...!
153	cosas mamá. Mamá, mamita, mamota,	—Fica quieta, menina, finalmente
154	soy muy culpable, manda llamar al	você estava dormindo...
155	Señor del Cuatro... Él no fue a las	—É que não contei muitas coisas pra
156	Bodas de Canaan, y se va a enojar	você, mamãe. Mamãe, mamãezinha,
157	cuando sepa que yo sí fui. Él nunca va	mamãezona, sou muito culpada, manda
158	a fiestas, y allí hay un vino muy rico...	chamar o Senhor do Quatro... Ele não
159	También le quería enseñar mi	foi às bodas de Canaã, e vai ficar
160	muñequito, aquel que me saqué en la	zangado quando souber que eu fui. Ele
161	Rosca de Reyes...	nunca vai a festas, e lá tem um vinho
162	—¿Qué cosas estás diciendo?	muito gostoso... Também queria
163	—El Señor del Cuatro, mamá...	mostrar pra ele meu bonequinho,
164	mándalo llamar...	aquele que achei na Rosca de
165	—Cuando te alivies, Lilus, cuando te	Reyes <sup>156</sup> ...
166	alivies, mi perrita... Mira, ya te bajó la	—O que você está falando?
167	fiebre, te voy a abrir la ventana...	—O Senhor do Quatro, mamãe...
168		manda chamar ele.
169		—Quando você melhorar, Lilus,
170		quando você melhorar, minha
171		fofurinha... Olha, já baixou a febre, vou
		abrir a janela pra você...

	X	X
01	<i>La tapia</i>	<i>O muro</i>
02		
03	—Niña, bájate de la tapia.	—Menina, desça já do muro.

<sup>156</sup> Pão doce de forma circular, enfeitado com frutas secas e cristalizadas, servido em 06 de janeiro como sinal de homenagem aos Reis Magos. Segundo a tradição mexicana, quem encontrar em sua fatia um pequeno boneco de plástico que representa o menino Jesus deve custear a festa da Nossa Senhora da Candelaria, em 02 de fevereiro.

04	—No.	—Não.
05	—Te estoy diciendo que te bajas.	—Estou falando pra você descer.
06	—Que no.	—Não vou.
07	—Las niñas bonitas no se suben...	—As meninas bonitas não sobem...
08	—Éjele...	—Uiiiiii...
09	—Te voy a acusar con tu mamá.	—Vou contar pra sua mãe.
10	—Al cabo ni me hace nada.	—Ela não vai me fazer nada mesmo.
11	(Ocotlana echa a correr por el jardín)	(Ocotlana sai correndo pelo jardim).
12	—Ándale vieja gacha, chismosa,	—Anda velha torta, fuxiqueira,
13	cochina... ¿La lagartija...? ¿A dónde se	imunda... Lagartixa...? Aonde foi parar
14	fue la lagartija? Esa tonta de Ocotlana	a lagartixa? A tonta da Ocotlana
15	la espantó. ¡Ocotlana! Cada vez que	espantou ela. Ocotlana! Cada vez que
16	habla, en la esquina de la boca le sale	ela fala, sai um fiozinho de saliva no
17	un hilito de saliva... Se atora las medias	canto da boca... Aperta suas meias com
18	con una especie de nudo que se hace	uma espécie de nó que faz atrás dos
19	justamente detrás de las rodillas.	joelhos. Quando sobe no ônibus entre a
20	Cuando se sube a los camiones entre la	saia e a meia ressalta sua carne branca e
21	falda y la media resalta su carne blanca	mole... Lagartixa, alminha! Onde você
22	y blanda... ¡Lagartija, almita! ¿Dónde	está? Lagartixa rosa, trouxe um lenço
23	estás? Lagartija rosa, ¡te traje un	pra você!
24	pañuelo!	
25	Lilus se sube muy seguido a la tapia.	Lilus está sempre subindo no muro.
26	Se sube porque desde allí puede	Sobe porque dali pode ficar perto do
27	asomarse al cuarto de un extraño señor	quarto de um estranho senhor que mora
28	que vive en los departamentos de al	nos apartamentos ao lado. O senhor está
29	lado. El señor está sentado	sentado interminavelmente diante de
30	interminablemente ante una mesa de	uma mesa de trabalho e folheia grandes
31	trabajo y hojea, grandes cantidades de	quantidades de livros envelhecidos... No
32	libros envejecidos... El primer día Lilus	primeiro dia Lilus ficou observando
33	se quedó observándolo durante una	durante uma hora. Viu ele ler e reler
34	hora. Lo vió leer y releer sin moverse,	sem se mover, que nem um adivinho
35	como un adivino ante su bola de	diante de sua bola de cristal... Depois se
36	crystal... Después se levantó y se puso a	levantou e começou a estabelecer coisas
37	establecer cosas y cosas en el aire,	e coisas no ar, categorias e ordens
38	categorías y órdenes invisibles, con sus	invisíveis, com suas duas mãos velozes
39	dos manos veloces y casi	e quase transparentes...
40	transparentes...	
41	Desde entonces Lilus volvió todos	Desde então Lilus voltou todos os
42	los días a su puesto de observación, a	dias a seu posto de observação, para
43	espíar una actividad tan incongruente.	espíar uma atividade tão incongruente.
44	Hasta que no pudo más y se puso a	Até que não aguentou mais e começou a
45	auallar desde su tapia: "¡Señor del	uivar na cerca: "Senhor do Quatrooooo,
46	Cuatrooooo, Señor del Cuatrooooo!"	Senhor do Quatroooo!" Como não
		obteve resposta pegou um punhado de
		pedrinhas, e foi lançando uma por uma

47	Como no obtuvo respuesta recogió un	contra o vidro da janela. Mas nada. O
48	puño de piedritas, y una por una las fue	senhor do Quatro nem se mexia... Tinha
49	arrojando contra el cristal de la ventana.	a cabeça profundamente mergulhada em
50	Pero nada. El señor del Cuatro ni se	um grande livro de arquivos vermelhos.
51	movía... Tenía la cabeza profundamente	Debe ter acreditado que estava caindo
52	metida en un gran libro de pastas rojas.	granizo, e sem se dar conta, incluiu
53	Debió creer que estaba cayendo granizo,	Lilus no número dos meteoros...
54	y sin darse cuenta, incluyó a Lilus en el	Completamente desesperada, Lilus
55	número de los meteoros...	pensou que a única solução era pedir
56	Completamente desesperada, Lilus	ajuda e aumentar o calibre dos
57	pensó que la única solución era pedir	projéteis... Será que ele é surdo-mudo?
58	auxilio y aumentar el calibre de los	“Senhor do Quatroooo! Socorro!
59	proyectiles... ¿Será sordomudo?	S.O.S.! E oh, sorpresa de sorpresas,
60	"¡Señor del Cuatroooo! ¡Socorro!	quando uma das pedradas de Lilus
61	¡S.O.S.! Y oh, sorpresa de sorpresas,	esteve a ponto de quebrar a janela, o
62	cuando una de las pedradas de Lilus	Senhor do Quatro virou lentamente a
63	estuvo a punto de romper la ventana, el	cabeça, distraiu seu olhar dos livros e o
64	Señor del Cuatro volvió lentamente la	pousou sobre Lilus...
65	cabeza, distrajo su mirada de los libros y	—Senhor do Quatro... (O senhor
66	la posó sobre Lilus...	abriu a janela bombardeada.)
67	—Señor del Cuatro... (El señor abrió	—Desculpe Senhor do Quatro, não é
68	la ventana bombardeada.)	sua esta lagartixa?
69	—Perdone Señor del Cuatro, ¿no es	—Não, menina, não. As lagartixas
70	de usted esta lagartija?	não são de ninguém...
71	—No, niña, no. Las lagartijas no son	—É que como ela está sempre na
72	de nadie...	frente da sua janela, eu pensei que o
73	—Pues como siempre está frente a	senhor colocava ela para tomar banho
74	su ventana, pues yo pensé que usted la	de sol...
75	sacaba a asolear...	E assim foi como começou a amizade
76	Y así fue como empezó la amistad de	de Lilus com o Senhor do Quatro. Três
77	Lilus con el Señor del Cuatro. Tres	vezes por semana pelo menos, Lilus
78	veces por semana cuando menos, allí	estava no muro. O senhor ia perdendo o
79	estaba Lilus en la tapia. El señor iba	fio de sua leitura, abria a janela e se
80	perdiendo el hilo de su lectura, abría la	deparava com Lilus...
81	ventana y se encontraba con Lilus...	—Senhor do Quatro, que tantas
82	—Señor del Cuatro ¿qué tantas	coisas você estuda? Vai ficar louco...
83	cosas estudia? Se le va a perder su	Parece um passarinho preso na gaiola.
84	cabeza... Parece un pajarito encerrado	Por que o senhor não vai dar uma volta?
85	en su jaula. ¿Por qué no se va mejor a	—Estou resolvendo as antinomias.
86	dar la vuelta?	Ontem fiquei outra vez em um dos
87	—Estoy resolviendo las antinomias.	Fragmentos, como em um beco sem
88	Anoche me quedé otra vez en uno de	saída... Não, não é esse de “novas águas
89	los Fragmentos, como en callejón sin	fluem até você”, mas o outro... Além

90	salida... No, no es ese de "nuevas aguas	disso, as geometrias não euclidianas. E
91	fluyen hacia ti", sino el otro... Además,	os textos de meus alunos tão
92	las geometrías no euclidianas. Y los	sobrecarregados de erratas espirituais...
93	textos de mis alumnos tan plagados de	Estou o tempo todo corrigindo-os...
94	erratas espirituales... Me paso la vida	—Senhor do Quatro, você se lembra
95	corrigiéndolos...	da Borrega? A que eu lhe falei outro
96	—Señor del Cuatro, ¿se acuerda	dia...?
97	usted de la Borrega? ¿De la que le	—A Borrega... A Borrega... Deixa
98	platicué el otro día...?	eu pensar. Ah sim, a feminista, a livre-
99	—La Borrega... La Borrega...	pensadora...
100	Déjame pensar. Ah sí, la feminista, la	—A própria. Se deu mal...
101	librepensadora...	Expulsaram ela da escola.
102	—Ésa mero. Le fue rete mal... La	—É que a vida começou muito cedo
103	expulsaron de la escuela.	para ela. Sabe Lilus? Eu gosto de
104	—Es que la vida comenzó muy	conversar com você. Sobretudo porque
105	pronto para ella. ¿Sabes Lilus? Me	retiro de sua conversa muitos
106	gusta platicar contigo. Sobre todo	alexandrinos...
107	porque entresaco de tu conversación	—O que é isso?
108	muchos alejandrinos...	—Além disso, você me fez tomar
109	—¿Qué cosa es eso?	consciência do outono... Este momento
110	—Además, me has hecho tomar	em que tudo se consome. Desde
111	conciencia del otoño... Este momento	pequeno nunca tinha me dado conta.
112	en que todo se consuma.. Nunca me	Nunca tinha prestado atenção nas
113	había dado cuenta desde que era	estações... Mas o que é que você tem,
114	pequeño. Nunca me había fijado en las	Lilus? Hoje você não está falando tanto
115	estaciones... ¿Pero qué te pasa, Lilus?	como de costume...
116	Hoy no hablas tanto como de	—É que estou triste.
117	costumbre...	—Mas porquê?
118	—Es que estoy triste.	—Por que as pessoas pensam em
119	—¿Pero de qué?	tantas coisas...
120	—De que a la gente se le ocurran	—Que coisas?
121	tantas cosas...	—Ah essas coisas que vem a sua
122	—¿Qué cosas?	cabeça, como o teorema de Pitágoras, as
123	—Pues esas cosas que se le ocurren	antinomias que me falou, e as
124	a usted, como el teorema de Pitágoras,	geometrias não eudiclianas...
125	las antinomias que me dijo, y las	—Eudiclianas, não, não euclidianas,
126	geometrías no eudiclianas...	Lilus.
127	—Eudiclianas, no, no euclidianas,	—Senhor do Quatro, por que o
128	Lilus.	senhor não vai ao campo? Ao campo,
129	—Señor del Cuatro, ¿por qué no se	Senhor do Quatro! Ali bem pertinho de
130	va usted al campo? ¡Al campo, Señor	Las Lomas. Conforme você caminha
131	del Cuatro! Allí nomás arribita de Las	por um trechinho que eu conheço, as
132	Lomas. A medida que se camina por un	árvores são cada vez mais verdes e cada

<p>133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175</p>	<p>ladito que yo sé, los árboles son cada vez más verdes y cada vez más sombríos, casi negros de tan juntos uno con otro... Allí hay una fuente que sólo los pájaros conocen... y hierbas locas y pasto descuidado... Nadie hace ruido. El silencio es tan grande que se oyen los cuchicheos de las ramas y las huidas húmedas de las flores. Allí puede usted hacer geometría moral sobre la arena.</p> <p>—Niña, ten piedad de mi rigor. ¿No te das cuenta? Las cosas han presionado sobre mí, me han devastado y pulido. Soy un experto en renunciaciones y un entendido en desdichas...</p> <p>—¿Ah?</p> <p>—Pero a veces tú tienes razón. Debería pedirle perdón a tantas cosas que están detrás de mi ventana... Al árbol y a la planta, y si tú quieres, a los pájaros y a las nubes...</p> <p>—Sí, sí. Le tiene que pedir perdón a la lagartija que diario viene a tomar el sol junto a su ventana, y a unas matitas de flores dormidas que usted nunca ha tomado en cuenta. Y sobre todo a los árboles... Es tan bonito estar debajo de un árbol viendo su copa verde y emborucada con grandes lagos de cielo y nubes enredadas... Está usted tan flaco. Me gustaría saber lo que come. Y tiene los ojos tan hundidos. Mi mamá hizo ahora merengues. ¿Quiere que le traiga uno? ¿Me salto la tapia? ¿O voy mejor por la escalera?</p> <p>—¡Lilus! ¡Lilus! ¿Dónde estás? ¿Otra vez subida en la tapia?</p> <p>—¡Hijos, mi mamá!</p> <p>—¡Niña! Bájate inmediatamente. Tienes que ir a hacer tu tarea...</p> <p>—No puedo. Mi pluma no sirve. Con ella le puse una inyección de tinta</p>	<p>vez mais sombrias, quase escuras de tão juntas uma com a outra... Ali tem uma fonte que só os pássaros conhecem... e ervas loucas e grama descuidada... Ninguém faz barulho. O silêncio é tão grande que dá pra ouvir os cochichos dos galhos e as fugas úmidas das flores. Ali o senhor pode fazer geometria moral sobre a areia.</p> <p>—Menina, tem piedade do meu rigor. Você não se dá conta? As circunstâncias me pressionaram, me devastaram e me poliram. Sou um expert em renúncias e um entendido em desventuras...</p> <p>—Ah?</p> <p>—Mas às vezes você tem razão. Deveria pedir perdão a tantas coisas que estão atrás da minha janela... À árvore e à planta, e se você quiser, aos pássaros e às nuvens...</p> <p>—Sim, sim. E tem que pedir perdão à lagartixa que vem diariamente tomar sol na sua janela, e a umas raizinhas de flores adormecidas que o senhor nunca levou em conta. E sobretudo às árvores... É tão bonito estar debaixo de uma árvore vendo sua copa verde e confundida com grandes lagos de céu e nuvens envolvidas... O senhor está tão magro. Gostaria de saber o que come. E tem os olhos tão fundos. Minha mãe fez merengues agora. Quer que eu traga um para o senhor? Pulo o muro? Ou é melhor ir pela escada?</p> <p>—Lilus! Lilus! Onde você está? Outra vez subida no muro?</p> <p>—Ixiii, minha mãe!</p> <p>—Menina! Desça daí imediatamente. Tem que fazer sua tarefa...</p> <p>—Não posso. Minha caneta não funciona. Dei uma injeção de tinta na Ocotlana.</p> <p>—Que menina! Desça já daí... Perdoe</p>
--	--	---

176	a Ocotlana.	ela, não sei como o senhor aguenta esta
177	—¡Qué niña! Bájate... Perdónela	menina enxerida.
178	señor, no sé cómo aguanta usted a esta	—Tchau, tchau, amanhã a gente se
179	niña preguntona.	vê.
180	—Adiós, adiós, mañana nos vemos.	—Tchau menina Lilus. Tchou
181	—Adiós niña Lilus. Adiós Señora...	Senhora...
182	Por el camino su mamá la regaña:	No caminho sua mãe a repreende:
183	—Lilus, ¿cómo es posible que te	—Lilus, como é possível que você
184	pongas a quitarle el tiempo a este señor?	fique tomando o tempo deste senhor? É
185	Es un filósofo, y tú estás allí nomás	um filósofo, e você está ali só para tirar
186	sacándolo de sus casillas... Lilus, niña	ele do sério... Lilus, minha menina,
187	mía, ¿cuándo aprenderás a encontrar tú	quando você vai aprender a encontrar
189	sola la respuesta a esa infinidad de	sozinha a resposta a essa infinidad de
190	preguntas que te haces?	preguntas que você se faz?
191		
192		
193		

	XI <i>La amiga de Lilus</i>	XI <i>A amiga da Lilus</i>
01		
02		
03	Lilus tenía una amiga: Chiruelita.	Lilus tinha uma amiga: Chiruelita.
04	Consentida y chiqueada. Chiruelita	Mimada e malcriada. Chiruelita aos
05	hablaba a los once años como en su más	onze anos falava como em sua mais
06	tierna infancia. Cuando Lilus volvía de	terna infância. Quando Lilus voltava de
07	Acapulco, su amiga la saludaba: ¿Qué	Acapulco, sua amiga a cumprimentava:
08	tal te jué? ¿No te comieron los	“Como vochê tá? Os tubalões não te
09	tibulonchitos, esos felochíchimos	comelam? Esses feloizícimos hololes?”
10	hololes?	Semelhante pergunta era uma
11	Semejante pregunta era una sorpresa	surpresa para Lilus, que quase tinha
12	para Lilus, que casi se había olvidado	esquecido o jeito de falar de sua amiga,
13	del modo de hablar de su amiga, pero	mas logo voltava a se acostumar. Todos
14	pronto se volvía a acostumbrar. Todos	os seus instintos maternos estavam em
15	sus instintos maternales se vertían en	Chirueta, com máxima adoração. Além
16	Chirueta, con máxima adoración.	disso, Lilus ouviu dizer por ali que as
17	Además, Lilus oyó decir por allí que	tontas são as mulheres mais
18	las tontas son las mujeres más	encantadoras do mundo. Sim, as que
19	encantadoras del mundo. Sí, las que no	não sabem nada, as que são infantis e
20	saben nada, las que son infantiles y	ausentes... Ondina, Melisenda...

<p>21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63</p>	<p>ausentes... Ondina, Melisenda...</p> <p>Claro que Chiruelita se pasaba un poco de la raya, pero Lilus sabía siempre disculparla, y no le faltaban razones y ejemplos. Goethe, tan inteligente, tuvo como esposa a una niña fresca e ingenua, que nada sabía pero que siempre estaba contenta.</p> <p>Nadie ha dicho jamás que la Santísima Virgen supiera algo de griego o latín. La Virgen extiende los brazos, los abre como un niño chiquito y se da completamente.</p> <p>Lilus sabe cuántos peligros aguardan a quien trata de hablar bien, y prefiere callarse. Es mejor sentir que saber. Que lo bello y lo grande vengan a nosotros de incógnito, sin las credenciales que sabemos de memoria...</p> <p>Las mujeres que escuchan y reciben son como los arroyos crecidos como el agua de las lluvias, que se entregan en una gran corriente de felicidad. Esto puede parecer una apología de las burras. Pero ahora que hay tantas mujeres intelectuales, que enseñan, dirigen y gobiernan, es de lo más sano y refrescante encontrarse de pronto como una Chiruelita que habla de flores, de sustos, de perfumes y de tartaletitas de fresa.</p> <p>Chiruelita se casó a los diecisiete años con un artista lánguido y maniático. Era pintor, y en los primeros años se sintió feliz con todas las inconsecuencias y todos los inconvenientes de una mujer sencilla y sonriente que le servía té salado y le contaba todos los días el cuento del marido chiquito que se perdió en la cama, cuento que siempre acaba en un llanto cada vez más difícil de consolar.</p> <p>Pero un día que Chiruelita se acercó</p>	<p>Claro que Chiruelita passava um pouco dos limites, mas Lilus sempre sabia desculpar ela, e não faltava motivos e exemplos. Goethe, tão inteligente, teve como esposa uma menina jovem e ingênua, que nada sabia, mas que sempre estava contente.</p> <p>Ninguém jamais disse que a Santíssima Virgem soubesse algo de grego ou latim. A Virgem estende os braços, os abre como se fosse um menino pequenino e se dá completamente.</p> <p>Lilus sabe quantos perigos esperam quem tenta falar bem, e prefere se calar. É melhor sentir que saber. Que o belo e o grande venham a nós incognitamente, sem as credenciais que sabemos de memória...</p> <p>As mulheres que escutam e recebem são como riachos cheios com a água das chuvas, que se entregam em uma grande corrente de felicidade. Isto pode parecer uma apologia das burras. Mas agora que tem tantas mulheres intelectuais, que ensinam, comandam e governam, é muito saudável e refrescante se encontrar de repente com uma Chiruelita que fala de flores, de sustos, de perfumes e de tortinhas de morango.</p> <p>Chiruelita se casou aos dezessete anos com um artista lânguido e maniaco. Era pintor, e nos primeiros anos se sentiu feliz com todas as inconseqüências e todos os inconvenientes de uma mulher simples e sorridente que servia chá salgado e contava todos os dias para ele o conto do marido pequenino que se perdeu na cama, conto que sempre acabava em um choro cada vez mais difícil de consolar.</p> <p>Mas um dia que Chiruela se aproximou de seu marido com uma</p>
---	---	--

64	a su marido con una corona de flores en	coroa de flores na cabeça, com
65	la cabeza, con prendedores de mariposas	prendedores de borboletas e cerejas nas
66	y de cerezas en las orejas, para decirle	orelhas, para dizer-lhe com sua voz
67	con su voz melodiosa: "Mi chivito, yo	melodiosa: "Meu chivito, eu sou a
68	soy la Plimavela de Boticheli. ¡Hoy no	Plimavela de Boticheli. Hoje não fiz
69	hice comilita pala ti!", con gesto	comidinha pa vochê!", com gesto
70	lánguido el artista de las manías le	lânguido o artista das manias torceu o
71	retorció el pescuezo.	seu pescoço.
72		
73		

	XII <i>El convento</i>	XII <i>O convento</i>
01		
02		
03	"Lilus te vas a ir.	"Lilus você vai ir.
04	Te vas a ir en un tren.	Você vai ir em um trem.
05	Es bonito un tren. ¿verdad, Lilus?	É bonito um trem, não é, Lilus?
06	Tu padre y yo pensamos en tu futuro.	Seu pai e eu pensamos em seu futuro.
07	Dentro de una semana estarás en el	Dentro de uma semana você estará
08	convento."	no convento."
09	¡Un convento! Un convento de	Um convento! Um convento de
10	monjas. Lilus había visto horribles	freiras. Lilus tinha visto freiras horríveis
11	monjas en sus sueños. Caras de	em seus sonhos. Caras de
12	insensibilidad perfecta. Caras que	insensibilidade perfeita. Caras que
13	ningún problema humano puede turbar.	nenhum problema humano pode
14	La inmovilidad de una cara es más	perturbar. A imobilidade de um rosto é
15	terrorífica que las cicatrices y los ojos	mais terrorífica que as cicatrizes e os
16	ciegos.	olhos cegos.
17	Lilus veía a las monjas de negro y	Lilus via as freiras de preto e com
18	con bigotes. Mujeres de piel seca y	bigodes. Mulheres de pele seca e
19	lenguas pálidas, que olían a quién sabe	línguas pálidas, que cheiravam quem
20	qué de muy rancio y viejito. Las	sabe a que de muito rançoso e velho. As
21	imaginaba rezando triste y	imaginava rezando triste e
22	mecánicamente, como una sierra en un	mecanicamente, como uma serra em um
23	trozo de madera, mientras Jesús en el	pedaço de madeira, enquanto Jesus no
24	cielo sudaba de desesperación. Luego	céu suava de desespero. De repente
25	las oía en la escuela dictando máximas	ouvia elas na escola ditando máximas
26	sentenciosas: "Un tesoro no es siempre	sentenciosas: "Um tesouro não é sempre
27	un amigo pero un amigo es siempre un	um amigo mas um amigo é sempre um

<p>28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70</p>	<p>tesoro" y "No hay nunca rosas sin espinas ni espinas sin rosas..."</p> <p>¡Qué asco! Y pensaba Lilus. "Mamá, yo no puedo ir al convento... ¡Mamita! ¿Cómo comen las monjas?" Las veía masticando un mismo pedacito de carne durante horas enteras, ella, ella que no puede soportar a las gentes que comen despacio. (En cambio, le gustan mucho los rusos que se tragan enteros los canapés de caviar).</p> <p>Pensaba que las monjas no la dejarían ir al campo, que ya no podría sentir el pasto frío bajo los pies, ni jugar con el agua verde y blanca y azul, ni aplastar zarzamoras en sus manos para luego ir diciendo que se había cortado... Ya no podría hacerse grandes heridas y cobrar por enseñarlas. Porque Lilus tenía la costumbre de caerse, y después del inevitable vendaje, iba con sus amigos:</p> <p>—Si supieras qué feo me caí... —Enséñame, Lilus, no seas mala... —Enseño, pero cobro. —¿Cuánto? Te doy un beso o un diez (si era hombre). —Mejor el diez...</p> <p>Lilus despegaba lentamente la tela adhesiva, y después de falsificadas muestras de dolor aparecía una llanurita de rojos, negros y blancos...</p> <p>Y al recordar todo lo que no iba a tener ya, Lilus aulló: "¡Mamá, yo no me voy al convento..."</p> <p>Pero Lilus se fue.</p> <p>Se fue en un tren, un tren muy triste de silbidos desgarradores... Un tren tan triste que se lleva a la neblina niños que se pierden como Lilus... Tren de meseros negros con sonrisa llena de dientes, que comen sabe Dios qué cosas... Tren de señoras pálidas que</p>	<p>tesouro" e "Não há nunca rosas sem espinho nem espinho sem rosas..."</p> <p>Que nojo! E pensava Lilus. "Mamãe, eu não posso ir para o convento... Mamãezinha! Como é que as freiras comem?" Via elas mastigando um mesmo pedacinho de carne durante horas, ela, ela, que não pode aguentar as pessoas que comem devagar. (Por outro lado, gosta muito dos russos que engolem inteiro os canapés de caviar).</p> <p>Pensava que as freiras não a deixariam ir ao campo, que já não poderia sentir a grama gelada debaixo dos pés, nem brincar com a água verde e branca e azul, nem amassar amoras em suas mãos para então dizer que tinha se cortado... Já não poderia ter grandes ferimentos e cobrar para mostrá-los. Porque Lilus tinha o costume de cair, e depois do inevitável curativo, ia encontrar seus amigos:</p> <p>—Se você soubesse que feio eu caí... —Me mostra, Lilus, não seja má... —Mostro, mas cobro. —Quanto? Te dou um beijo ou um dez (se era homem). —Melhor o dez...</p> <p>Lilus descolava lentamente a fita adesiva, e depois de falsas mostras de dor aparecia um pedacinho vermelho, preto e branco...</p> <p>E ao recordar tudo o que já não ia ter, Lilus gritou: "Mamãe, eu não vou para o convento..."</p> <p>Mas Lilus partiu.</p> <p>Partiu em um trem, um trem muito triste de assobios desoladores... Um trem tão triste que leva à neblina crianças que se perdem como Lilus... Trem de garçons negros com sorriso cheio de dentes, que comem sabe Deus o que... Trem de senhoras pálidas que</p>
---	--	---

<p>71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113</p>	<p>juegan canasta y que piensan en el té de caridad que darán a su llegada... Tren de recién casados, muy bañaditos y avergonzados, que recuerdan el cuento de los inditos: "¿Nos dormimos u qué...?"</p> <p>Tren de tristes y de felices, tren lleno de sonidos extraños... tren de Lilus, la niña atormentada que se va al convento...</p> <p>¡Campos de trigo! ¡Campos verdes y árboles en flor!</p> <p>Severa mansión rodeada de cosas que se ríen.</p> <p>—¡Casa con aspecto de viudita alegre!</p> <p>Como esas mujeres que a veces se perciben en las calles, tías y enlutadas, pero con mejillas como manzanas, y verdes ojos que danzan, así son las monjitas. Dentro del negro tenebroso se adivinan interiores mucho menos horribles.</p> <p>Así es el convento, una jaula llena de monjitas que andan como pájaros asustados, distintas al resto del mundo. Dan pasitos que resbalan, pasos dulces y quietos, blancos pasos de conejo que apenas rozan el suelo. Además, las monjas hacen siempre trabajos pequeñísimos y conceden a las menores cosas una gran importancia, como si de ellas dependiera el orden del mundo: "¡El mantel del altar no está bien extendido!" ¡Dios mío, qué crispación interior! "Hay que jalarlo rápidamente, antes de que empiece la misa!"</p> <p>Con apariencia un poco fantasmal, las monjas del convento de Lilus eran todas delgadas, de muslos alargados, de ademanes nerviosos y dulces sobresaltos. De tan chiquitas y flaquitas</p>	<p>jogam canastra e que pensam no chá de caridade que vão fazer em sua chegada... Trem de recém-casados, de banhinho tomado e envergonhados, que lembram o conto dos indiozinhos: "A gente vai dormir ou fazer o que..?"</p> <p>Trem de tristes e de felizes, trem cheio de sons estranhos... Trem da Lilus, a menina atormentada que vai para o convento...</p> <p>Campos de trigo! Campos verdes árvores em flor!</p> <p>Severa mansão rodeada de coisas que ríem.</p> <p>—Casa com aspecto de viuvinha alegre!</p> <p>Que nem essas mulheres que às vezes são vistas nas ruas, duras e enlutadas, mas com bochechas como maçãs, e olhos verdes que dançam, assim são as freiras. Dentro de um tenebroso traje negro dá pra adivinhar interiores bem menos horríveis.</p> <p>Assim é o convento, uma jaula cheia de freirinhas que andam como pássaros assustados, diferente do resto do mundo. Dão passinhos que resvalam, passos doces e quietos, brancos passos de coelho que apenas roçam o chão. Além disso, as freiras sempre fazem trabalhos pequeníssimos e concedem grande importância a coisas menores, como se a ordem do mundo dependesse delas: "A toalha do altar não está bem estendida!" Meu Deus, quanta tensão interior! "Tem que arrumar ela rapidamente antes de começar a missa!"</p> <p>Com aparência um pouco fantasmagórica, as freiras do convento da Lilus eram todas magras, de coxas alongadas, de gestos nervosos e doces sobresaltos. De tão pequenininhas e magrinhas parecem não ter sexo. Todas</p>
---	---	--

<p>114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156</p>	<p>parecen no tener sexo. Todas son Sebastianes, Luises o Tarcisios. Sin embargo, hay en ellas algo de valiente y de enternecedor, una mezcla de decisión y de titubeo.</p> <p>La primera monja que vio Lilus fue la madre portera. Madre ágil, danzarina y cantadora, a la que puso mentalmente pantalones de charro.</p> <p>La madre portera se preocupaba mucho por un panal que tenía en el jardín. Iba constantemente a verlo y siempre se quejaba de que la abeja reina le había picado en un dedo. Por un agujero en el techo la lluvia entraba en el cuarto de la madre portera. A ella le daba risa: "Anoche se metió una rana, le hice una camita al lado de la mía". Sus ojos recordaban a los ojos de las estatuas, que nunca se posan en las cosas feas. Cantaba con voz conmovida las lamentaciones de Semana Santa: <i>Jerusalem, Jerusalem, convertete ad dominum deum nostrum Jesum.</i> Y su voz era como de niña, y sonaba con esas entonaciones tristes e inocentes que tanto hacen pensar...</p> <p>Y Lilus quiso a su convento.</p> <p>Allí le enseñaron que en el mundo solamente los niños están cerca de la verdad y de la pureza... Le hablaron de astros y planetas, de la Vía Láctea... Le dijeron que hay hongos venenosos, saltimbanquis y viento austral y viento norte... ángeles de alas transparentes que vuelan por el espacio en órdenes armoniosos...</p> <p>Supo de la Virgen, se llenó de asombro y la coronó de flores.</p> <p>Le anunciaron que un día iba a ser persona mayor, y que no podría ser un ropavejero, porque eso era muy mal visto. Entonces le explicaron lo "Mal</p>	<p>são Sebastianes, Luises ou Tarcisios. No entanto, existe nelas algo de valentia e de enternecedor, uma mistura de decisão e de titubeio.</p> <p>A primeira freira que Lilus viu foi a madre porteira. Madre ágil, dançarina e cantora, que Lilus colocou mentalmente calças jeans.</p> <p>A madre porteira se preocupava muito com uma colmeia que havia no jardim. Ia vê-la constantemente e sempre se queixava de que a abelha rainha tinha picado seu dedo. Por um buraco no teto, a chuva entrava no quarto da madre porteira. Ela achava engraçado: "Ontem à noite entrou uma rã, fiz uma caminha para ela ao lado da minha". Seus olhos lembravam os olhos das estátuas, que nunca veem as coisas feias. Cantava com voz comovida as lamentações da Semana Santa: <i>Jerusalém, Jerusalém, converte-te ad dominum deum nostrum Jesum.</i> E sua voz era como a de uma menina, e soava com essas entonações tristes e inocentes que tanto fazem pensar...</p> <p>E Lilus gostou do seu convento.</p> <p>Lá ensinaram pra ela que no mundo somente as crianças estão perto da verdade e da pureza... Falaram de astros e planetas, da Via Láctea... Disseram que existem cogumelos venenosos, charlatões e vento austral... anjos de asas transparentes que voam pelo espaço em ordens harmoniosas...</p> <p>Soube da Virgem, se encheu de assombro e a coroou de flores.</p> <p>Contaram que um dia ela seria uma pessoa idosa, e que não poderia ser um belchior, porque isso era muito mal visto. Então explicaram o que era "mal visto" e honorabilidade. Se queria ter filhos, em todo o caso tinha que</p>
--	--	---

<p>157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192</p>	<p>visto" y la honorabilidad. Si quería tener niños, en todo caso tenía que buscarse primero un marido. Y le hablaron de las profesiones. Ser millonario es muy provechoso; ser jardinero no es digno de alabanza. La prepararon para su noche de bodas. Debía bañarse en agua de rosas, y tomar una cucharada de miel. Esperar luego sobre el lecho a su marido, paciente y sumisa. Y sobre todo, que fuera digna, digna. Que quisiera a los animales y que no juzgara... que no juzgara el adulterio, porque es lo que más se juzga y menos se entiende...</p> <p>Le contaron una historia de la Biblia, la del siervo Oza y el arca que Dios hizo construir de madera de acacia chapada en oro a los más hábiles artesanos. El arca fue transportada en un carro de bueyes desde Carithiarim hasta Jerusalén, y en un momento en que el carro se inclinó peligrosamente a un lado del camino, Oza detuvo el arca con su mano. Y cayó muerto porque tocó la casa de Dios. "David se irritó de que Jehová hubiera castigado así a su siervo Oza y tuvo miedo de Dios en ese día."</p> <p>Por este relato, Lilus comprendió que para ser de Dios, había que darse completamente. Había que entenderlo y temerlo. Y creyó en los signos. Tal vez en esta vida, eso es lo más importante: creer en los signos, como Lilus creyó desde ese día.</p>	<p>encontrar primeiro um marido. Falaram sobre as profissões. Ser milionário é muito profícuo; ser jardineiro não é digno de louvor. Prepararam ela para sua noite de casamento. Devia tomar banho com água de rosas, e tomar uma colherada de mel. Depois esperar o seu marido no leito, paciente e submissa. E principalmente, que fosse digna, digna. Que gostasse dos animais e que não julgasse... que não julgasse o adultério, porque é o que mais se julga e menos se entende...</p> <p>Contaram pra ela uma história da Bíblia, a do servo Oza e a arca de madeira de acácia chapada em ouro que Deus mandou os artesãos mais hábeis construírem. A arca foi transportada em uma carroça de bois de Carithiarim até Jerusalém, e no momento em que a carroça se inclinou perigosamente para um lado da estrada, Oza deteve a arca com sua mão. E caiu morto porque tocou a casa de Deus. "Davi se irritou porque Jeová tinha castigado dessa forma o seu servo Oza e teve medo de Deus nesse dia."</p> <p>Com este relato, Lilus compreendeu que para ser de Deus, tinha que se entregar completamente. Tinha que entendê-lo e temê-lo. E acreditou nos signos. Talvez nesta vida, isso seja o mais importante: acreditar nos signos, como Lilus acreditou desde esse dia.</p>
--	--	---

## 5 LILUS KIKUS EM TRADUÇÃO: POR UMA MULTIPLICIDADE LINGUÍSTICO-CULTURAL

*Uma língua, conforme onde é falada, traz heranças culturais que tende a mostrar em suas palavras, sua gramática e sua forma de expressar realidades<sup>157</sup>.*

PABLO FERNEANDEZ CHRISTLIEB

Esta seção reserva-se à análise do processo tradutório de *Lilus Kikus* para o português brasileiro. Reforçamos o desejo da tradutora de lançar mão de elementos da cultura mexicana evitando adaptar o texto traduzido à cultura brasileira, ainda que o tradutor seja inevitavelmente obrigado a recorrer a alguma tendência deformadora (BERMAN, 2007).

Como vimos referenciando ao longo desta tese, as marcas da oralidade são recursos textuais fundamentais do estilo de Elena Poniatowska e, portanto, nos preocupamos em demasia em recriar na tradução efeitos de verossimilhança. Para tanto, recorreremos a elementos fonéticos, lexicais e morfossintáticos correspondentes que acolham a obra na língua de chegada em uma escrita em que conteúdo e forma se complementam a fim de cultivar sua função poética. As marcas de oralidade são compostas por “estruturas que podem ser encontradas na fala de qualquer brasileiro, com qualquer nível de instrução, mas que dificilmente seriam empregadas na escrita” (BRITTO, 2012, p. 88). As marcas morfossintáticas da oralidade, embora marcadamente distintas do que se considera o “português padrão” da gramática tradicional, em especial, têm a característica de variar menos tanto geográfica, quanto diacronicamente, e são mais constantes se comparadas com as marcas lexicais, que variam mais, tanto de uma região/comunidade para outra, quanto de uma geração para outra, tendo em vista que “as características da sintaxe oral do português brasileiro variam relativamente pouco de uma região a outra, se comparadas com as peculiaridades fonéticas e lexicais dos diferentes dialetos” (BRITTO, 2012, p. 95).

Uma vez que objetivamos um projeto de tradução que busca o tão referenciado equilíbrio entre a autonomia e a dependência, explorar as possibilidades de significação no que cerne a fonética, a morfologia e a sintaxe nos ajuda a (re)criar efeitos de sentido similares ou análogos, visto que nesse processo de perdas e ganhos a tarefa de traduzir elementos léxico-semânticos se mostra bastante árdua, dado que tais vocábulos se relacionam a tempos e espaços distintos.

---

<sup>157</sup> “Una lengua, según donde se habla, trae herencias culturales que tiende a mostrar en sus palabras, su gramática y su forma de expresar realidades”.

Portanto, no decorrer deste capítulo procuramos demonstrar um empenho por conceber uma tradução com recursos textuais e linguísticos que correspondam ao âmbito da fala, às vozes presentes no texto, mas que não provoquem excessivas estranhezas. Outrossim, a partir de um constante exercício de leitura e releitura de uma tradução, - que de forma alguma está terminada -, buscamos lançar um olhar a fim de evidenciar de que modo a letra e o significado do texto fonte se plasmassem no entorno linguístico-cultural brasileiro a fim de albergar a experiência-reflexão desse estrangeiro.

Nas próximas seções, desse modo, explicitaremos algumas ponderações levadas a cabo pela tradutora ao longo do processo de traduzir. Para ilustrar esse complexo processo da forma mais transparente possível, apresentaremos, primeiramente, algumas reflexões acerca dos aspectos lexicais e fonéticos que foram considerados no processo. Na sequência, exporemos as considerações acerca dos elementos morfossintáticos que foram abordados ao longo do trabalho. Embora não entendemos que estes aspectos estejam desconectados uns dos outros, mas se complementem, a opção por destacar cada uma das escolhas da tradutora tem a intenção de evidenciar a complexidade deste trabalho. Toda a discussão será acompanhada de exemplos da tradução já apresentada.

## 5.1 ELEMENTOS LEXICAIS E FONÉTICOS

### 5.1.1 Coloquialismos, provérbios e expressões idiomáticas

Os coloquialismos, expressões idiomáticas e provérbios trazem consigo formas lexicais e sintáticas que pertencem a uma determinada comunidade. O coloquialismo<sup>158</sup> é uma manifestação da linguagem popular, em que o vocabulário e a sintaxe são bem próximos dos da linguagem cotidiana. O provérbio expressa sabedoria popular, é “uma frase curta, geralmente de origem popular, frequentemente com ritmo e rima, rica em imagens, que sintetiza um conceito a respeito da realidade ou uma regra social ou moral” (HOUAISS, 2001, p. 1409). Nesse sentido, é importante destacar a função do provérbio como portador de conhecimento e experiência de um povo.

O que define o provérbio não é sua forma interna, mas sua função externa, e esta, comumente, é moral e didática: as pessoas usam os provérbios para dizer a outras o que fazer ou que atitude tomar em relação a uma determinada situação. Assim, os provérbios são “estratégias para situações”, mas estratégias com autoridade, que

---

<sup>158</sup> Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/coloquialismo>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

formulam uma parte do bom senso de uma sociedade, seus valores e a maneira de fazer as coisas. (OBELKEVICH, 1997, p.45).

Assim, os provérbios são portadores de ensinamentos e, por isso, veiculam sentidos, imagens que podem ser encontrados no saber popular de muitas culturas. Em vista disso, traduzi-los é uma tarefa difícil, dado que tais locuções possuem equivalentes em outras línguas, mas a partir de diferentes termos. Já a expressão idiomática ou idiotismo, é um segmento frásico cujo significado completa-se com os outros elementos que compõem a oração por “dar vazão à expressividade dos falantes, exprimindo sentimentos, sensações, modos de ver o mundo e originam-se de fatos que servem de motivação para fomentar a criatividade dos falantes” (SABINO, 2010, p. 336).

Nesse sentido, tais categorias possuem a capacidade de demonstrar uma realidade que é extralinguística. Como afirmado anteriormente são constantes em *Lilus Kikus* traços da oralidade e um vocabulário marcadamente mexicano. Dado que tais vocábulos podem trazer múltiplos significados e que o tradutor, com frequência, recorre a uma busca por equivalências, destacamos que, por vezes, privilegiamos vocábulos e expressões similares ao português brasileiro no sentido de evitar uma ruptura na fruição da leitura, como mencionado anteriormente, devido a um constante encontro com estranhezas.

Schleiermacher (2001) chama de “semelhança estrangeira” a condição tradutória em que, na tentativa de aproximar o texto da língua alvo, a própria língua do tradutor aproxima-se da língua estrangeira, ainda que a expressão se torne ininteligível para o nativo. Para exemplificar isso, observemos um fragmento de *Lilus Kikus* e algumas possibilidades de tradução:

*Lilus está toda guera y toda tostada como un pan recién salido del horno.*

(III: 21-22)<sup>159</sup>

- a) Lilus está metade branca e metade tostada como um pão recém-saído do forno.
- b) Lilus está tostada feito um camarão.
- c) Lilus está um carvão de queimada.
- d) Lilus está toda branca e tostada que nem um pão recém-saído do forno.

<sup>159</sup> Neste capítulo, as referências às páginas da obra *Lilus Kikus* serão de acordo com a paginação da tradução, sendo citado primeiramente o número do conto e posteriormente o número da linha, para que o leitor possa acompanhar a versão em espanhol e a tradução ao português. Ex: I:12 (conto I, linha 12).

A deparar-se com o fragmento acima, o tradutor vê-se diante da dificuldade de encontrar um correspondente para o vocábulo “*guera*” e para a expressão idiomática “*tostada como un pan recién salido del horno*”. À primeira vista, parecem possíveis e compreensíveis todas as quatro opções de tradução; contudo, uma análise mais atenta verificará algumas significativas diferenças entre elas. Em “a” temos uma sentença que se aproxima de uma tradução literal, mas que não se realiza, pois se fossem mantidas as expressões “toda branca” e “toda tostada”, haveria uma significativa contradição. Já em “b” e “c” vemos equivalências da expressão no português brasileiro, porém com marcas dialetais que, possivelmente, poderiam não ser reconhecidas amplamente em todo o território, ainda que não exista “um português brasileiro genérico, mas apenas dialetos regionais” (Britto, 2012, p. 91). Em tal contexto, percebemos como mais adequada a tradução “d” devido à possibilidade de traduzirmos a letra, não domesticando de todo o estrangeiro. Além disso, é possível criar o sentido contido nas expressões brasileiras (“b” e “c”), porém reproduzindo-o para o leitor com uma nova imagem.

No caso de “*guera*”, a domesticação foi inevitável. De acordo com o Dicionario de Modismos Mexicanos (2012, p. 166), “*güero/a*” é um adjetivo afetuoso que caracteriza uma pessoa de cabelo loiro e/ou pele branca. O termo também demonstra uma maneira cortês de se dirigir a um vendedor de rua ou feirante e é amplamente empregado no México desde o século XVIII com tais conotações. Portanto, ao traduzirmos “*guera*” para “branca”, “branquela” ou “branquelinha”, no caso de “*guerita*”, é possível devolver uma parcela do sentido à palavra, como aponta Berman (2007), porém “nunca a verdade sonora e significante”, dado que tais termos remetem a uma “corporeidade icônica”. No entanto, substituímos a conjunção “*como*” pela locução “que nem”, a fim de reestabelecer de alguma forma a expressão popular vinculada pelos vocábulos do trecho.

Uma das preocupações centrais no tangente a elementos léxico-semânticos, considerando sempre suas variações diatópicas, diastrática e diafásicas, é a escolha de vocábulos que acompanhem o uso, o significado e a sonoridade. Nesse sentido, para “*bodocado*” selecionamos em português o adjetivo “parrudo” (II:5) como referência ao Palácio de Belas Artes. No México, “*bodocado*” é uma expressão coloquial antiga, que se refere a um formato arredondado, imponente, forte. Esta palavra deriva de “*bodoque*”, considerada um arabismo em espanhol, fazendo referência a uma pessoa gorda ou algo mal feito (ROBLES, 2012, p. 32). No entanto, os diminutivos “*bodoquito, bodoquita*” são usados ainda com certa frequência como uma forma carinhosa de se dirigir a uma criança. Em

português, a palavra “parrudo” parece mais adequada ao imprimir no texto a volumosidade do edifício, pois corresponde em termos de uso, significado e também sonoridade. Também poderíamos traduzir como “imponente/robusto”, contudo estes vocábulos são usados em contextos mais formais.

Considerando que privilegiamos uma tradução estrangeirizadora, optamos por conservar no texto em português as duas ocorrências do vocábulo “*mamacita*” (III: 83-85). Poderíamos ter traduzido para “gata”, “gostosa” ou, ainda, elaborado uma nova metáfora a partir do adjetivo e substantivo “gatinha”. Contudo, tal escolha implicaria um redirecionamento da leitura bem como um apagamento da polissemia expressada por “*mamacita*”. Além disso, consideramos que a metáfora da sexualidade feminina por meio de atributos físicos e pela maternidade não seria opaca com a manutenção do referido termo, visto que é um vocábulo bastante similar tanto do ponto de vista ortográfico como semântico.

No que se refere às peculiaridades lexicais, o tradutor deve considerar a diferença existente entre gírias e coloquialismos lexicais. De acordo com Britto (2012, p. 93), “a gíria tende a ser efêmera; depois de algum tempo ou bem ela desaparece sem deixar vestígio ou bem ela passa a ser usada por toda a população, caso em que deixa de ser gíria no sentido estrito e passa a ser um coloquialismo”. Nesse sentido, para “*imita monos*”, optamos por “Maria vai com as outras”. Já para “*lo que hace la mano hace la atrás*”, escolhemos a expressão “*quem dá o tapa esconde a mão*”, considerando que tais expressões coloquiais se popularizaram no português brasileiro. No caso da expressão “*porque lo que es aquí, se dan mucho taco*”, optamos por “*porque se acham os tais*”. Tal variação dialetal mexicana, “*darse su taco*”, manifesta um sentimento de superioridade com relação aos demais. Eliminamos expressões do tipo “porque se acha a última bolacha do pacote” ou “porque se acha a última coca-cola do deserto” devido a que, muito provavelmente, podem estar caindo em desuso. Vejamos exemplos de tais nuances e expressões na seguinte passagem:

<p><i>Unas gordas y otras flacas, que saben mucho de leyes, es decir, de <b>braceros</b>, de refugiados y del Chacal de Peralvillo. Discuten entre ellas, comentan: "¡Ay, qué horrible horror! Fijese Doña Rurris, <b>con estos hombres que son tan imita monos. Lo que hace la mano hace la trás.</b></i></p>	<p><i>Um as gordas e outras magras, que sabem muito sobre leis, quer dizer, de <b>trabalhadores braçais</b>, de refugiados e do Chacal de Peralvillo. Discutindo entre elas, comentam: “Ai, que horrível horror! Veja Senhora Rurris, <b>como estes homens são tão Maria vai com as outras. Quem dá o</b></i></p>
--	---

<p><i>Anoche le vi cara de chacal a mi marido". "Doña Felipa, qué barbaridad." Respecto a los refugiados, su veredicto es que se vayan a los Steits, porque <b>lo que es aquí, se dan mucho taco.</b></i></p> <p style="text-align: right;">(IV: 46-59)</p>	<p><i><b>tapa esconde a mão.</b> Ontem achei meu marido com cara de chacal". "Senhora Felipa, que absurdo." Com respeito aos refugiados, seu veredito é que devem ir pros Esteitis, porque <b>se acham os tais.</b></i></p> <p style="text-align: right;">(IV: 45-58)</p>
---	---

Tendo em vista que o alongamento é uma tendência inerente do traduzir (BERMAN, 2007), preferimos traduzir “*braceros*” para “trabalhadores braçais”, já que, em língua portuguesa, costumamos especificar a função à qual se dedica o indivíduo, se operário, camponês etc.. No caso deste fragmento, “*braceros*” é considerado um habitante de uma região pobre e que emigra temporariamente a outra mais desenvolvida ou fora do seu país, podendo ser um operário. Esse termo é corrente desde a Segunda Guerra Mundial com o envio de pessoas aos Estados Unidos em consequência da necessidade de mão de obra. Haveria a possibilidade de utilizarmos a forma em português do termo, “braceiros”, contudo não representaria um uso tão corrente na língua de chegada.

Para a expressão “*que le aceleran un guamazo por detrás*” optamos por “recebe uma pancada nas costas” (IV: 66). O termo “*guamazo*” é considerado um termo popular tanto no México, quanto em países como Costa Rica, Guatemala e Venezuela, referindo-se a um golpe forte. No entanto, no México atualmente, esse vocábulo é considerado um arcaísmo, sendo substituído por outros termos populares como “*putazo*” ou “*chingazo*”.

Uma vez que consideramos a prática tradutória como um exercício crítico de leitura, nos empenhamos por buscar uma “elaboração (sonora, conceitual, imagética) do original” (CAMPOS, 2015, p. 16). Assim, para concretizarmos uma tradução que se mostre como prática criativa, não podemos perder de vista nossa dimensão tradutiva que tem como um de seus objetivos cultivar a presença do popular na linguagem. Analisemos o excerto a seguir:

<p><i>Lilus no tiene muñecas. Quizá su físico pueda explicar esta rareza. Es flaca y da pasos grandes al caminar, porque sus piernas, largas y muy separadas la una de la otra, <b>son saltonas, se engarrotan y luego se le</b></i></p>	<p><i>Lilus não tem bonecas. Talvez seu físico possa explicar essa estranheza. É magra e dá passos grandes ao caminhar, porque suas pernas, longas e muito separadas uma da outra, <b>são inquietas e, como se tivessem vida</b></i></p>
--	--

<p><i>atoran. Al caerse Lilus causa la muerte invariable de su muñeca. Por eso nunca tiene muñecas. Sólo se acuerda de una güerita a la que le puso Güera Punch, y que murió al día siguiente de su venida al mundo, cuando a Lilus Kikus se le atoraron las piernas.</i></p> <p>(I: 64-76)</p>	<p><i>própria, se contraem e então travam. Ao cair Lilus causa, inevitavelmente, a morte de sua boneca. Por isso nunca tem bonecas. Somente se lembra de uma branquelinha que chamou de Guera Punch, e que morreu um dia depois de sua vinda ao mundo, quando as pernas de Lilus Kikus travaram.</i></p> <p>(I: 65-78)</p>
---	--

O adjetivo “*saltonas*” mantém uma referência direta com o ato de saltar, pular e com os insetos grilo e gafanhoto que, quando acabam de sair de seu estado larvário, apenas conseguem saltar. Assim, as pernas de Lilus são como as desses insetos saltitantes, mas que ainda possuem pouco domínio e/ou coordenação de seus movimentos. Na sequência, aparecem os verbos “*engarrotarse*” e “*atorarse*” representando o que acontece com as pernas de Lilus já que são “*saltonas*”. “*Engarrotarse*” refere-se a quando uma parte do corpo ou de um músculo se enrijece provocando uma espécie de câibra, em razão de uma contração súbita, involuntária e transitória do tecido muscular. Já “*atorarse*” implica uma obstrução, uma impossibilidade de movimento por motivo de algum obstáculo e que, portanto, deixa de funcionar<sup>160</sup>. Em tal contexto, tais vocábulos esboçam uma imagem dinâmica e expressiva e dificultam ao tradutor encontrar correspondentes em virtude de sua elevada semanticidade e potencial criativo.

A princípio, pensamos em traduzir “*saltonas*” para “saltitantes” ou “saltadoras”, pensando nos movimentos dos insetos e na manutenção de uma palavra ortográfica e foneticamente semelhante. No entanto, perderíamos a imagem das pernas de uma criança que costumeiramente se movimentam muito, que são inquietas e agitadas. No caso de “*se engarrotan*”, pensamos em traduzir para “sentem câibra”, o que perderia o ritmo espontâneo e reproduziria no texto um sentimento explícito de dor. Portanto, optamos por “se contraem” privilegiando o movimento. Para “*se le atorán*” nos pareceu adequado o verbo “travar” considerando a falta de coordenação motora.

Dessa forma, a partir de tais impasses, optamos por recriar o trecho para: “*são inquietas, e como se tivessem vida própria, se contraem e então travam*”. Portanto, para que pudéssemos reelaborar a informação semântica e estética, optamos por inserir na tradução de

<sup>160</sup> *Diccionario del Español de México* (DEM). Disponível em: <<http://dem.colmex.mx>>. Acesso em: 10 mai. 2018.

“*saltonas*” o adjetivo “inquietas” e a expressão “ter vida própria”, considerando a necessidade de um alongamento do trecho para recriar a referida imagem, o que provoca um aumento “da massa bruta do texto” (BERMAN, 2007, p. 54). Destacamos ainda que, com finalidade estética, substituímos o advérbio “logo” por “então” para que pudéssemos recuperar efeitos de assonância por meio do ditongo nasal “ão”, contribuindo com a sonoridade, a oralidade e a espontaneidade que acompanham a obra.

### 5.1.2 Mexicanismos, regionalismos e referências culturais

*Com efeito, todo o modismo tem um determinado grau de informalidade, de jogo lúdico, de desafio ao cânone linguístico convencional e em certa medida às normas sociais e morais*<sup>161</sup>.

JORGE GARCÍA ROBLES

Os contos de *Lilus Kikus* trazem um amplo vocabulário que faz referência a elementos e comportamentos característicos da cultura mexicana, que são, no mais das vezes, reflexo das influências e experiências das comunidades em relação a seus entornos. Em tal contexto, o leitor da tradução se deparará com um texto estrangeiro que se inscreve em um novo horizonte cultural e natural. Por este motivo, nos preocupamos em conduzir o leitor ao encontro do que lhe é pouco familiar, como forma de apreendê-lo e, adotarmos a ética de Berman (2007) em nossa empreitada tradutória, nos esforçando para transmitir a cultura do outro e desviando-nos de comportamentos etnocêntricos.

A variação dialetal é um reflexo da identidade de um povo, de sua personalidade linguística, haja vista que demonstra a rotina e os hábitos linguísticos de uma coletividade e como este conjunto de peculiaridades a caracteriza perante as demais. Dessa forma, entendemos mexicanismo como um “conjunto de vozes, locuções, expressões e acepções caracterizadoras da fala do México, que distanciam a variante mexicana em relação ao espanhol peninsular, concretamente, de sua variedade castelhana”<sup>162</sup> (DICCIONARIO DE MEXICANISMOS, 2010, p. 15, tradução nossa). Nesse sentido, são palavras e expressões que caracterizam a língua popular e/ou culta do território mexicano. Observemos o seguinte diálogo entre a babá, Ocotlana, e Lilus:

<sup>161</sup> “Los modismos se forman cambiando el significado de las palabras de la lengua de la que forman parte o creando vocablos que no existen en esa lengua. [...] En efecto, todo modismo tiene un determinado grado de informalidad, de juego lúdico, de desafío al canon lingüístico convencional y en cierta medida a las normas sociales y morales.”

<sup>162</sup> “conjunto de voces, locuciones, expresiones y acepciones caracterizadoras del habla de México, que distancian la variante mexicana respecto del español peninsular, concretamente, de su variedad castellana.”

<p>—Te voy a acusar con tu mamá.  —Al cabo ni me hace nada.  (Ocotlana echa a correr por el jardín)  —Ándale vieja <b>gacha</b>, <b>chismosa</b>,  <b>cochina</b>...</p> <p style="text-align: right;">(X: 09-13)</p>	<p>—Vou contar pra sua mãe.  —Ela não vai me fazer nada mesmo.  (Ocotlana sai correndo pelo jardim).  —Anda, velha <b>torta</b>, <b>fuxiqueira</b>,  <b>imunda</b>...</p> <p style="text-align: right;">(X: 09-13)</p>
---	--

De acordo com o Dicionario de Modismos Mexicanos (2012, p. 149), o adjetivo “*gacha/o*” refere-se a coisa ou pessoa feia, a um indivíduo mesquinho, egoísta e a um motorista que cobra pouco. Já o *Diccionario del Español de México*<sup>163</sup>, traz mais acepções denotando sua amplitude de significados:

**gacho**

adj

1 Inclinado hacia abajo: cabeza gacha, un ojo gacho

2 (Rural) Tratándose de ganado vacuno, que tiene uno de sus cuernos, o los dos, inclinados hacia abajo; tratándose de equinos, que tiene una oreja, o las dos, inclinadas hacia abajo: un cuerno gacho, orejas gachas

1 En actitud avergonzada o sometida: “Con la cabeza gacha siguió a su horrible verdugo”

2 (Coloq) Feo, desagradable, de mala calidad: un traje gacho, “Ni en el carnaval me vestí tan gacho”

3 adj y adv (Popular y Caló) Malo, de mala fe, con mala entraña: un cuate gacho, “Se lo chingó gacho”

4 interj (Popular y Caló) ¡Qué mal, qué feo, muy mal!: “Si te caen, valiste verga, ¡gacho!”, “Lo agarró la tira y le echó cana, ¡gacho!”. (DEM, 2018, não p.).

A partir das entradas lexicográficas, observamos que “*gacha*”, além de ser um modismo mexicano amplamente utilizado na linguagem coloquial e popular, tem sua origem vinculada ao “caló”, língua dos antigos ciganos espanhóis. Portanto, a infinidade de significados, bem como as possibilidades de variação diatópica, diastrática e diafásica, impossibilitou que encontrássemos em português um vocábulo que correspondesse a tais nuances. Assim, adotamos o adjetivo “*torta*” que caracteriza um xingamento e reproduz o aspecto físico complementando o substantivo “*velha*”. Em “*Ela não vai me fazer nada mesmo*”, poderíamos ter incluído a expressão “tô nem aí” ou “não me importa”, a fim de recuperar “*al cabo*”. No entanto, consideramos que a referida sentença já recupera o traço de despreocupação da personagem com relação às consequências de suas atitudes. Acrescentamos ainda que esta escolha tradutória evitou que caíssemos na armadilha de

<sup>163</sup> Disponível em: <<http://dem.colmex.mx>>. Acesso em: 08 mai. 2018.

prolongar um diálogo que se pretende breve e efetivo. A interjeição “*Ándale*”, anteposta aos adjetivos, também fortalece a ação e a expressividade da frase de Lilus, tendo em vista que incita Ocotlana a correr e também a contar o que estava fazendo à sua mãe. Nesse caso, optamos por “anda” como forma de conservar parte da lexia, a função de encorajamento a duas ações, a coloquialidade e também a sonoridade.

No que se refere ao adjetivo “*chismosa*”, que em espanhol significa “*persona que dice chismes, que le gusta el chisme o que se mete en lo que no le importa*”<sup>164</sup>, optamos pelo vocábulo “fuxiqueira”, a fim de preservar a carga semântica do termo em espanhol. No caso de “*cochina*”, outro vocábulo amplamente utilizado na variedade mexicana, o dicionário traz as seguintes acepções:

***cochino***

*s m*

1 *Cerdo: carne de cochino, matar un cochino*

3 *Alcancia hecha de barro que tiene la figura de un cerdo y se rompe cuando está llena*

4 *Ahorro que uno hace poco a poco: hacer un cochinito*

5 *adj y s Que es o está sucio, o carece de limpieza; que se comporta indebidamente, con falta de honradez o lealtad: un lugar cochino, un vestido cochino, una persona cochina, una acción cochina*

6 *En Veracruz y Oaxaca, bíceps. (DEM, 2018, não p.).*

Nesse sentido, outro fator a ser considerado, é que o próprio significado de vocábulos como “*cochino*”, “*gacha*” e “*chismosa*” pode ser relativo e com diferentes níveis de agressividade ou de informalidade. De certa forma, o anticonvencional de um modismo se dá pelo conteúdo de agressividade. Nesse caso, o grau de agressividade relaciona-se diretamente com a entonação e o contexto comunicacional. Em se tratando do espanhol mexicano, é frequente em um grupo de amigos dizer “*pendejo*” e “*cabrón*” como manifestação de cumplicidade e afeto. Contudo, seria profundamente agressivo usar estes vocábulos em um espaço social de maior formalidade (ROBLES, 2012, p. 13-14). Portanto, tais imagens impossibilitam o tradutor de selecionar um único vocábulo que possa saturar a carga semântica do texto fonte.

Embora conscientes da dificuldade de encontrarmos um termo genérico comum a todos os dialetos, a partir de tais exemplos é possível perceber a constante dificuldade de traduzir vocábulos que, em sua essência, são anticonvencionais, o que inevitavelmente resulta em perdas.

<sup>164</sup> *Diccionario del Español de México (DEM)*. Disponível em: <<http://dem.colmex.mx>>. Acesso em: 18 abr. 2018

No que se refere às variações diatópicas e diafásicas, nos encontramos com termos vinculados a dialetos regionais dos estados de Colima e de Jalisco, ambos no norte do México. A personagem Borrega, ao conversar com Lilus, diz que poderia explicar muitas coisas para ela e justifica: “*pero eres tan nangoreta que no entenderías nada...*”. O adjetivo “*nangoreta*” provém de “*nango*” e se refere a uma pessoa tonta, como demonstração de inocência e, ao mesmo tempo, falta de inteligência (ROBLES, 2012, p. 232). Portanto, optamos pelo vocábulo “besta” como forma de reproduzir tais características: “*mas você é tão besta que não entenderia nada*” (VIII: 32-33). Ainda no mesmo conto, a menina Borrega utiliza outra variante regional, referindo-se à “mala”, objeto de viagem, como “*petaca*” e não “*maleta*” ou “*maletín*”, termos mais correntes em língua espanhola. O termo coloquial “*petaca*” tem origem no náhuatl “*petlacalli*” e pode significar também um tipo de tecido ou, ainda em um registro coloquial, uma referência às nádegas.

Dado que o tradutor deve se esforçar para conduzir o leitor ao Estrangeiro, optamos por não alterar o termo “*chacal*” (IV: 54-55), posto que encontrar outro correspondente seria quase impossível. De acordo com as entradas lexicográficas pesquisadas, “*chacal*” pode fazer referência a:

1 (Zool) (*Canis mesomelas*, *C. adustus* y *C. aureus*) Mamífero carnívoro de la familia de los cánidos; su cuerpo mide de 65 a 70 cm; su cola es de 30 cm y su alzada de 45 a 50 cm; tiene las orejas cortas; su pelaje, comúnmente de color gris o amarillento, al igual que su talla, varía de acuerdo con la zona donde habita. Vive en las regiones templadas de Asia y África, en ocasiones en manada, pero con más frecuencia solo o en pareja. Se alimenta preferentemente de carroña y animales pequeños

2 Persona que se aprovecha con ferocidad y sin misericordia del mal o del daño que ha sufrido otra: “*Esos chacales de la policía se roban lo que queda de las casas asaltadas*”

3 (Zool) Camarón de río perteneciente al género *Procambarus*; es menor que los langostinos pero mayor que los acociles; mide aproximadamente 10 cm

4 (Caló) Ladrón que suele matar a sus víctimas. (DEM, 2018, não p.).

Destacamos que o referido termo também é usado na língua portuguesa como denominação comum a alguns mamíferos carnívoros “de porte intermediário entre as raposas e os lobos”, e de forma pejorativa para uma “pessoa estúpida, tola” e “desprovida de dinheiro”<sup>165</sup>. Em tal contexto, podemos observar que “chacal” provém de um animal carnívoro que pode ser considerado traiçoeiro, aproveitador e com maus instintos. Assim, o referido termo possibilita que o leitor acesse parte de sua rede de significados.

Por outro lado, também não buscamos um correspondente para o adjetivo popular

<sup>165</sup> Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/chacal>>. Acesso em: 21 abr. 2018.

“*chichos*”. De acordo com o Dicionario de Mexicanismos (2010, p, 114) “*chichos*” se refere a algo que é bom ou que fica muito bom, agradável e bonito, representando um recurso lexical altamente expressivo para elaborar a representação do beijo.

<p><i>Lilus platica con Aurelia y le pregunta: "¿Cómo te da besos tu novio?"</i></p> <p><i>—"Besos chichos, niña, besos chichos"...</i></p> <p><i>Lilus se queda pensando en cómo serán los besos chichos...</i></p> <p style="text-align: right;">(V: 36-41)</p>	<p><i>Lilus conversa com Aurélia e pergunta: "Como são os beijos do seu namorado?"</i></p> <p><i>—"Beijos chichos, menina, beijos chichos"...</i></p> <p><i>Lilus fica pensando em como devem ser os beijos chichos...</i></p> <p style="text-align: right;">(V: 35-41)</p>
---	---

Assim, privilegiamos a tradução da letra, deixando ao leitor a tarefa de completar essa caracterização da mesma forma que Lilus. Tal escolha também se deve ao contexto comunicacional em que se insere o vocábulo, visto que a personagem também se põe a pensar sobre o sentido da palavra “*chichos*”, considerando que se trata de uma conversa entre uma criança e um adulto.

#### 5.1.2.1 Paratextos e referências culturais

De modo a fornecer ao leitor informações que contemplem elementos da cultura mexicana que poderiam ser opacos ou quase imperceptíveis, incluímos notas de rodapé em alguns momentos do texto. Tal compreensão nos ocorreu a partir da transcrição literária praticada por Haroldo de Campos em *Transblanco*. Ao traduzir o poema *Blanco* do poeta mexicano Octavio Paz, o tradutor acrescenta um verso no intuito de imprimir no poema um significado importante para a cultura mexicana.

Em ‘Tierra revientas’, Haroldo de Campos transforma um verso em dois, ficando a transcrição como ‘Tremor//terras desventras’. O tradutor acrescenta a palavra ‘tremor’ de modo a esclarecer o significado da expressão em espanhol. Sabe-se que o território mexicano está situado sobre quatro placas tectônicas que se separam e se chocam constantemente, o que ocasiona os frequentes tremores de terra no país [...] Pelo fato da incidência de atividades sísmicas ser quase nula e não vivenciada pelo brasileiro, torna-se importante o acréscimo do vocábulo ‘tremor’, algo marcante na história e identidade cultural mexicana, porém pouco relevante no contexto brasileiro. Dessa forma, o tradutor demonstra clareza e objetividade ao esclarecer a metáfora ‘terra revientas’, restringindo as possibilidades de interpretação por parte

do leitor, já que Campos prima por diminuir o número de metáforas em defesa de um discurso mais fluido. (TIRLONI, 2013, p. 116).

Nesse sentido, ainda que o tradutor concretista não tenha inserido uma nota, a busca por um discurso mais fluido e um direcionamento da leitura amplia as possibilidades interpretativas e, por conseguinte, condiz com o pensamento de que a literatura é um meio de consolidar identidades e alteridades. Vale notar que embora o arcabouço do paratexto na forma de nota de rodapé não seja tal como Haroldo de Campos prevê, corresponde a uma estratégia de escritura que possibilita realizar a mediação em uma tradução que se pretende estrangeirizadora. O paratexto é, portanto, regulado em vista disso, por meio de uma manutenção de termos em espanhol tornando o texto mais ostensivo.

Em *Lilus Kikus*, a referência aos terremotos também aparece no tecido da obra. No conto “O Concerto”, o narrador caracteriza com breves, porém, simbólicas palavras o Palácio de Belas Artes:

<p><i>Un día decidió la mamá de Lilus llevarla a un concierto en <b>Bellas Artes</b>. Ese edificio bodocudo, blanco, con algo de dorado y <b>mucho de hundido</b>.</i></p> <p>(II: 3-6)</p>	<p><i>Um dia, a mãe de Lilus decidiu levar ela a um concerto no Belas Artes. Um edifício parrudo, branco, <b>um pouco dourado e muito afundado</b>.</i></p> <p>(II: 3-6)</p>
---	--

Considerando que o território mexicano está situado sobre placas tectônicas que provocam frequentes tremores de terra, a metáfora instaurada no fragmento em questão insinua as condições do Palácio de Belas Artes. Além disso, os constantes tremores de terra intensificam tal fenômeno. Nesse sentido, na tradução quando aparece a referência a esse fenômeno, teremos a seguinte nota:

Nota: O Palácio de Belas Artes, localizado no centro histórico da Cidade do México, está assentado em uma área argilosa que, também em virtude dos tremores de terra, afunda constantemente.

Portanto, incluir uma nota paratradutiva referenciando os abalos sísmicos decorrentes do choque de placas tectônicas evoca uma referência do contexto sócio-histórico e cultural

mexicano, provocando no leitor uma sensação de envolvimento e pertencimento com o/ao texto literário, bem como o despertar de curiosidades.

No excerto a seguir, há uma referência ao pulque, uma bebida alcoólica tradicional mexicana. Como patrimônio cultural imaterial, desde a época pré-hispânica, o pulque é conhecido como a bebida dos deuses e como parte integrante da identidade mexicana, ainda que seu consumo e produção tenham diminuído de forma significativa (GARCÍA; SALAZAR, [20--]).

<p><i>El pueblo anda vendiendo en inglés billetes de lotería, allá por Madero y San Juan de Letrán, comprando <b>pulque</b> en la Colonia de los Doctores y prendiendo veladoras en la Villa de Guadalupe.</i></p> <p>(IV: 19-24)</p>	<p><i>O povo anda vendendo em inglês bilhetes de loteria, lá por Madero e San Juan de Letrán, comprando <b>pulque</b> no bairro Doutores e acendendo velas na Vila de Guadalupe...</i></p> <p>(IV: 19-23)</p>
---	---

Nesse sentido, na tradução teremos a seguinte nota:

Nota: Bebida tradicional mexicana, de origem pré-hispânica. É branca e espessa, obtida a partir da fermentação do suco extraído da planta agave.

A opção de inserir uma pequena nota de rodapé explicando o que é o “pulque”, e não figuras no meio do texto, por exemplo, permite que a imaginação do leitor siga seu fluxo, mesmo que a alteração do ritmo de leitura interrompa de certa forma a fruição do texto. Tal decisão tradutória complementa as demais reflexões e corrobora para uma busca do leitor pela obra.

No que se refere às tradições mexicanas que acompanham a culinária, a Rosca de Reyes representa um importante ritual que celebra o dia dos Reis Magos. Ao conversar com sua mãe, Lilus comenta que gostaria de mostrar seu bonequinho ao professor filósofo:

<p><i>También le quería enseñar mi muñequito, aquel que me saqué en la Rosca de Reyes..</i></p>	<p><i>Também queria mostrar pra ele meu bonequinho, aquele que peguei na Rosca de Reyes...</i></p>
---	--

(IX: 159-160)

(IX: 162-163)

De origem cristã, a simbólica Rosca de Reyes representa o encontro dos reis magos com o menino Jesus. Essa tradição iniciou na França no século XIV e, posteriormente, se expandiu a outros países. A fim de possibilitar ao leitor conhecer um prato típico da culinária mexicana e também ampliar sua leitura e imaginação acerca das motivações que conduziriam a personagem Lilus Kikus a conversar com o professor filósofo sobre um boneco que acompanha toda uma tradição religiosa, optamos por incluir uma nota:

Nota: Pão doce de forma circular, enfeitado com frutas secas e cristalizadas, servido em 06 de janeiro como sinal de homenagem aos Reis Magos. Segundo a tradição mexicana, quem encontrar em sua fatia um pequeno boneco de plástico que representa o menino Jesus deve custear a festa da Nossa Senhora da Candelaria, em 02 de fevereiro.

Para o topônimo “Peralvillo” também preferimos incluir uma referência a fim de elucidar que se trata de um dos principais e mais populares bairros históricos da Cidade do México. Localizado na região norte, no distrito de Cuauhtémoc, atualmente é considerado perigoso devido ao alto índice de criminalidade e ao abandono gradativo do governo.

Nota: Bairro histórico e popular do norte da Cidade do México. Região que alberga a Basílica de Guadalupe e muitos contrastes sociais pela violência e pobreza. No período colonial era conhecido como a aduana do pulque por ser um dos pontos estratégicos para a cobrança de impostos por parte da Coroa Espanhola.

De madeira paradoxal, Peralvillo foi caracterizado ao longo do tempo como portal da cidade para o norte e caminho para a Vila de Guadalupe. Atualmente, segue como um bairro de significativos contrastes entre edificações recentes, construções antigas deterioradas, ruas com nomes de intérpretes e cantores de ópera, espaços de delinquência e pobreza, porém com monumentos históricos que rememoram a antiga Cidade do México.

### 5.1.3 Nomes próprios, nomes *parlantes*

Quando se trata de tradução de nomes próprios é importante lembrar a necessidade

de valorizar a riqueza dos significados culturais. Nesse sentido, traduzi-los ou deixar tais vocábulos em itálico ou com sinal gráfico, seria novamente domesticar o estrangeiro, dado que se está marcando uma diferença (BERMAN, 2003). Em tal contexto, os nomes próprios possuem um alto valor conotativo, pois de acordo com o lugar, um nome pode ser mais frequente, estranho ou exótico. Assim sendo, optamos por não traduzir uma série de nomes próprios que designam pessoas, os chamados antropônimos e, lugares, que são os topônimos.

No que se refere a Elena Poniatowska e, mais especificamente, a *Lilus Kikus*, a presença do inglês, do latim, do náhuatl e do francês reforça as decisões tradutórias de estabelecer uma ponte entre estrangeiridades na tradução. A fim de demonstrar tal multiplicidade linguística e cultural, passemos à observação de alguns trechos.

<p><i>¿La lagartija...? ¿A dónde se fue la lagartija? Esa tonta de <b>Ocotlana</b> la espantó. ¡Ocotlana! Cada vez que habla, en la esquina de la boca le sale un hilito de saliva...</i></p> <p style="text-align: right;">(X: 13-17)</p>	<p><i>Lagartixa...? Aonde foi parar a lagartixa? A tonta da <b>Ocotlana</b> espantou ela. Ocotlana! Cada vez que ela fala, sai um fiozinho de saliva no canto da boca...</i></p> <p style="text-align: right;">(X: 13-17)</p>
--	---

Ocotlana é a babá de Lilus, e esse é um nome tradicional de origem náhuatl. Tal vocábulo deriva de “*ocote*”, “nome genérico de várias espécies de pino americano, aromático e resinoso, nativo do México à Nicarágua”<sup>166</sup> (DICCIONARIO DE MEXICANISMOS, 2010, p. 408, tradução nossa). Coloquialmente, pode ser usado para referir-se a alguém que promove intrigas. Já o topônimo “Ocotlán” é um município do estado de Jalisco que também é conhecido como um lugar de pinos. É interessante destacar que “Ocotlán” é o único nome de origem náhuatl que sobreviveu no tempo tornando-se tradicional em distintas regiões do México. Em tal contexto, ainda que se trate de uma categoria de aparente neutralidade, temos um nome carregado de significados, por isso optamos por não traduzi-lo. A rede de significados que compõe esta palavra contribui para uma descrição da personagem e da importância dessa figura feminina na vida de Lilus.

Outra personagem, que inclusive intitula um dos contos, se chama “Borrega”. Ela é uma amiga de Lilus que deixa o convento de uma forma abrupta, pois desobedecia as ordens

<sup>166</sup> “*nombre genérico de varias especies de pino americano, aromático y resinoso, nativo desde México a Nicaragua.*”.

das freiras e já não era pura como as demais meninas, colocando em suspenso a possibilidade de uma gravidez. No México, este termo carrega traços distintos, aumentando sua ambiguidade ao transitar entre a categoria de adjetivo e de substantivo, podendo ser o nome próprio da personagem, o sobrenome e, principalmente, o apelido. Neste sentido, “*borrego/borrega*”<sup>167</sup> pode referir-se a um cordeiro novinho, mas também a “*1. persona que sigue posturas ajenas e impuestas y de las que tiene poco conocimiento; 2. Falsa noticia, de contenido, por lo regular, escandaloso; 3. Nube blanca, redonda y pequeña.*” (DEM, 2018, não p.).

<p>— <i>Borrega, qué bárbara!</i>  <i>La Borrega para en seco toda la</i>  <i>procesión y ante el estupor general,</i>  <i>ejecuta un baile diabólico</i></p> <p>(VII: 80-83)</p>	<p>— <i>Borrega, que bruta!</i>  <i>A Borrega interrompe a procissão e,</i>  <i>para o espanto geral, executa uma</i>  <i>dança diabólica</i></p> <p>(VII: 77-80)</p>
---	---

O termo “borrego”<sup>168</sup> também é empregado em língua portuguesa como referência ao carneiro “que deixa de ser um cordeirinho e ainda não está em idade de procriar”, como “pessoa mansa e pacífica”, na linguagem popular, ou como uma “ação tida como grosseira, mas que pode ser oportuna e adequada à situação”. Partindo destas acepções, seria possível utilizar, por exemplo, o termo “cordeirinha”, pensando nas conotações semânticas entre o substantivo e o adjetivo, de uma transição entre a infância e a adolescência “cordeira”. Por outro lado, se nos referimos a uma pessoa sem caráter, que aceita o que os outros dizem, ou se nos remetemos àquela que infringe regras, poderíamos substituir o termo por expressões amplamente conhecidas na cultura brasileira, como é o caso de “ovelha negra” ou “Maria vai com as outras”. Contudo, tais caminhos tradutórios provocariam uma perda da carga semântica que reside no vocábulo mexicano, bem como na narrativa. Portanto, novamente optamos por imprimir no texto de chegada esse elemento estrangeiro a favor da manutenção de uma heterogeneidade linguística.

Nesse sentido, considerando que a língua é um reflexo de modos de pensar, de sentir e de crenças de uma comunidade, ela também atua na transmissão de saberes de geração a geração. No que tange às interrelações existentes entre língua e cultura, é por meio de uma

<sup>167</sup> *Diccionario del Español de México* (DEM). Disponível em: <<http://dem.colmex.mx>>. Acesso em: 10 mai. 2018.

<sup>168</sup> Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/borrego>>. Acesso em: 12 mai. 2018.

perspectiva etnolinguística que se realiza um estudo das relações entre as estruturas linguísticas e as sociais. Em tal contexto, um olhar onomástico<sup>169</sup> sobre os nomes próprios e suas relações com as línguas ou dialetos pode trazer dados interessantes sobre os personagens de uma obra literária. Dessa forma, os antropônimos e os topônimos contêm significados implícitos no próprio nome, e assim são chamados “nomes parlantes”, que podem se relacionar, por exemplo, a aspectos físicos, ao caráter, à trajetória de um indivíduo.

Os antropônimos, os topônimos, os nomes de divindades e outros não foram, ao menos em sua origem, meramente designativos, visto que tiveram um significado preciso e sempre de acordo com os desejos, crenças e esperanças da tribo ou do membro da tribo que executava a ação de nomear<sup>170</sup>. (FERNÁNDEZ, 1992, p. 908, tradução nossa).

Esta autora destaca ainda que estes “nombres parlantes” proporcionam informações específicas sobre as pessoas ou personagens. Logo, sublinhamos a preocupação em manter os nomes próprios do texto fonte por retratarem um universo vivo e repleto de efeitos expressivos. Em vista disso, é de suma importância ressaltar a decisão de não buscar um novo nome para a protagonista Lilus Kikus, dado que carrega uma série de significados e estrangeiridades que se bifurcam, conforme abordado no segundo capítulo desta tese<sup>171</sup>. Da mesma forma que o título “Lilus Kikus”, o nome “Guera Punch”<sup>172</sup> também foi mantido a fim de estabelecer esse encontro do local (“*guera*”, vocábulo popular mexicano) com o estrangeiro (“*punch*”, termo em inglês). Contudo, em “*sólo se acuerda de una güerita a la que le puso Güera Punch*”, optamos por traduzir “*güerita*” para “branquelinha” a fim de não provocar um excessivo estranhamento e assim fornecer ao leitor uma parcela da imagem da boneca. Logo, sublinhamos a preocupação em manter os nomes próprios do texto fonte por retratarem um universo vivo e repleto de efeitos expressivos.

No que se refere ao papel das línguas no imaginário infantil da protagonista Lilus, a presença do inglês logo no começo do texto reforça a ideia de uma narrativa que já em seu nascimento se revela nas margens entre algumas das línguas pelas quais transita a personagem em sua infância.

<sup>169</sup> Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/onomastico>>. Acesso em: 03 mai. 2018.

<sup>170</sup> “*Los antropónimos, los topónimos, los nombres de las deidades y otros no han sido, al menos en su origen, meramente designativos, sino que han tenido significado preciso y siempre de acuerdo con los deseos, creencias y esperanzas de la tribu o del miembro de la tribu que ejecutaba la acción de nombrar.*”.

<sup>171</sup> A análise do nome “Lilus Kikus” foi realizada no capítulo 2.

<sup>172</sup> A análise do nome “guera punch” foi realizada no capítulo 2.

<p><i>Miss Lemon era un limón verde que sufría espantosos dolores abdominales y que Lilus inyectaba con café negro [...] y en la tarde atendía a otros pacientes: la señora Naranja, Eva la Manzana, la viuda <b>Toronja</b> y don <b>Plátano</b>. Amargado por las vicisitudes de esta vida, don Plátano sufría gota militar, y como era menos resistente que los demás enfermos, veía llegar muy pronto el fin de sus días.</i></p> <p style="text-align: right;">(I: 52-63)</p>	<p><i>Miss Lemon era um limão verde que sofria dores abdominais espantosas e que Lilus dava injeção com café preto [...] e de tarde atendia outros pacientes: a senhora Laranja, Eva a Maçã, a viúva <b>Toronja</b> e o <b>senhor Banana</b>. Amargurado pelas vicissitudes desta vida, o senhor Banana sofria de gota militar, e como era menos resistente que os outros doentes, via chegar muito rápido o fim dos seus dias.</i></p> <p style="text-align: right;">(I: 52-64)</p>
--	--

Considerando que “o projeto polilíngue da prosa inclui obrigatoriamente uma pluralidade de elementos vernaculares”, evitamos ao máximo incorrer na destruição ou exotização das redes de linguagens vernaculares (BERMAN, 2007, p. 58). No que se refere ao contexto do primeiro fragmento da obra, a protagonista Lilus está brincando e faz das frutas seus pacientes. A palavra “*miss*”, como forma de tratamento dado à professora em algumas escolas, é muito frequente no vocabulário mexicano e origina-se nas “*guarderías*” (em português seriam como creches ou berçários) sendo um estrangeirismo herdado da língua inglesa. Dessa forma, quando pequenas, as crianças são ensinadas a chamar a professora de “*miss*” juntamente com o seu sobrenome. O referido termo também começa a difundir-se com as escolas bilíngues, substituindo o vocábulo “*profesora*” e adquirindo um valor bastante sentimental e de reconhecimento. Há também discussões que relacionam o termo a um status econômico, haja vista que as crianças que podem frequentar a educação privada não possuem professoras, mas “*misses*”. Por outro lado, na atualidade, o vocábulo vem sendo bastante estigmatizado e caracterizado como sexista e discriminatório.

No caso de “*toronja*”<sup>173</sup>, talvez pudéssemos pensar em uma fruta típica brasileira como é o caso da bergamota, contudo o vocábulo é alterado de acordo com a região do Brasil podendo ser “*mexerica*” ou “*tangerina*”, o que ocasiona uma vulgarização do vernacular estrangeiro. Dessa forma, se torna desafiador traduzir termos específicos a regiões, pois

<sup>173</sup> “*Es un árbol de la familia de las rutáceas, cultivado por su fruta, el pomelo, toronja o pomelo rosado. Es un híbrido, probablemente producido de manera espontánea entre la pampelmusa y la naranja dulce en las plantaciones del mar Caribe alrededor del siglo XVII. En el breve periodo desde su descubrimiento ha ganado sin embargo gran favor y se consume fresca, cocida o en zumos y otras preparaciones, y es un cultivo importante en varios estados de Estados Unidos, en Sudamérica e Israel.*”. Disponível em: <<https://educalingo.com/es/dic-es/toronja>>. Acesso em: 12 mar. 2018.

podemos cair na adaptação e traduzir para o contexto brasileiro ou ser generalizante. Além disso, o sentido diverge do termo original, ocasionando uma perda de conteúdos. Pensamos ainda em inserir uma nota de rodapé caracterizando a “toronja”. No entanto, optamos por preservar a integridade do vocábulo, considerando que é um termo que consta nos dicionários de língua portuguesa como sinônimo de “toranja”<sup>174</sup> e, principalmente, devido a que estamos diante de um híbrido que também denota a multiplicidade de vozes do texto.

Em tal contexto, nossas escolhas privilegiaram a hibridez da escrita de Poniatowska, conservando “Miss Lemon” e “viúva Toronja”, devido à importância das línguas e culturas em questão, proporcionando ao leitor deparar-se com as estranheiras que acompanham a obra. Recordemos que Poniatowska viveu com sua avó inglesa até os 10 anos de idade, então é muito provável que a convivência se dava em meio às brincadeiras. Já a fruta “toronja”, que é um híbrido, marca bastante a cultura mexicana, tanto pelo seu consumo como pela hibridação, enquanto que laranja e banana são frutas que tanto o México como o Brasil compartilham.

No entanto, para “Don Plátano” adotamos um procedimento diferenciado e tentaremos justificá-lo a partir do último trecho do fragmento em análise. Nesse sentido, nos parece central a questão que envolve o gênero da fruta, visto que na narrativa elaborada pela personagem Lilus, trata-se de um paciente, diferentemente das outras frutas/pacientes do gênero feminino. Além disso, essa figura masculina é caracterizada, recebe um maior tratamento na narrativa em comparação com as outras frutas e há uma espécie de anúncio de um destino futuro: “*Amargado por las vicisitudes de esta vida, don Plátano sufría gota militar, y como era menos resistente que los demás enfermos, veía llegar muy pronto el fin de sus dias.*” (I: 59-63).

Dessa forma, ainda que em língua espanhola o termo “plátano” não tenha a mesma conotação popular e pejorativa de “banana”, como adjetivo referindo-se a uma pessoa covarde e incapaz de impor sua autoridade, nos parece que tais significados são provocados pela própria narrativa. Logo, optamos por uma solução mais domesticadora, a fim de deixar tais interpretações a disposição do leitor que pode identificar o “senhor Banana” como um paciente da história da menina Lilus, juntamente com as outras frutas, e/ou interpretar como um nome escolhido intencionalmente devido à descrição final da passagem.

No que se refere aos ritmos musicais “*charleston y Cancán*”, optamos por conservá-los. “Charleston” faz referência a uma dança rápida que surgiu nos Estados Unidos na década

---

<sup>174</sup>Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/toronja>>. Acesso em: 12 mar. 2018.

de 1920, e “cancan” a uma dança francesa popular na década de 1840 e que, a partir da segunda metade do século XIX, foi importada a outros países<sup>175</sup>. Da mesma forma, optamos por conservar as ocorrências em latim, como, por exemplo, em “*Jerusalém, Jerusalém, converte-te ad dominum deum nostrum Jesum.*”, a fim de preservar a heterogeneidade linguístico-cultural da obra.

No caso dos topônimos, como já referenciamos anteriormente, consideramos que são categorias que carregam uma infinidade de significados vinculados a esses espaços e temporalidades. Portanto, mantivemos na tradução os nomes de bairros “San Juan de Letrán”, “Madero”, “Doctores” e “Las Lomas”. Este último é conhecido também como “Lomas de Chapultepec”, porém, atualmente, embora essa região bastante arborizada contemple outros bairros, ela segue sendo chamada coloquialmente como “Lomas” ou “Las Lomas”. Nesse sentido, em nossa tradução, preferimos conservar essa referência que novamente imprime familiaridade e reconhecimento do topônimo ao passo em que evitamos também domesticar o estrangeiro.

Ao mesmo tempo, “Bellas Artes” e “Villa de Guadalupe” podem ser traduzidos para “Belas Artes” e “Vila de Guadalupe”, por fazerem parte do léxico do português, o que possibilita sua tradução em conformidade com a recomendação de que sejam traduzidos nomes já socialmente aceitos e conhecidos na cultura de chegada.

Nessa perspectiva, vale destacar que a manutenção dos nomes próprios revela o caráter estrangeiro do texto possibilitando o encontro com esse Outro. Resgatar tais escolhas tradutórias contribui para uma reflexão sobre a multiplicidade cultural e sobre a própria experiência do traduzir, visto que são elementos capazes de marcar proximidades, distanciamentos e também uma dinâmica entre unidade e diversidade.

#### 5.1.4 Fonética, semântica e literalidade

No que se refere à identidade estética do texto na língua de chegada, buscamos privilegiar elementos semânticos que possam ser expressos por intermédio de suas combinações morfológicas, sintáticas e fonológicas. Nesse sentido, a assonância e a aliteração são recursos de linguagem com a finalidade de reproduzir efeitos estilísticos por meio de sons específicos. No caso da aliteração<sup>176</sup>, tem-se uma repetição de fonemas na mesma frase ou verso, de sons consonantais. Já a assonância refere-se a uma semelhança de sons, a uma

<sup>175</sup> Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/>>. Acesso em: 05 mai. 2018.

<sup>176</sup> Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/aliteracao>>. Acesso em: 03 mai. 2018.

“conformidade ou aproximação fonética entre as vogais tônicas de palavras diferentes”<sup>177</sup>. Por esse viés, quando traduzimos, temos a possibilidade de recriar e/ou reinventar esses sons na língua de chegada ou reforçar a imagem do texto de partida. Observemos os fragmentos a seguir:

ALITERAÇÃO	
“z” e “s” → /s/	“ç” e “c” → /s/
<p><i>Dormía tristemente, con la cabeza de lado, inquieto por haberse dormido.</i></p> <p>(II: 31-33)</p>	<p><i>Dormia tristemente, com a cabeça de lado, inquieto por ter adormecido.</i></p> <p>(II: 30-32)</p>

Para manter a sonoridade e recriar os efeitos aliterativos, optamos pela palavra “adormecido” no lugar de “dormido”, a fim de recuperar a sonoridade expressa em “*haberse dormido*”. Dessa forma, esse recurso estilístico repete unidades sonoras similares a fim de imprimir um ritmo no texto que vai ao encontro de seu conteúdo. Assim, também nos parece central para o processo tradutório examinar o texto literário a partir de um minucioso exercício de leitura e de um olhar estético a fim de articular vocábulos que se sobreponham e se ajustam do ponto de vista fônico e semântico.

<p><i>Lilus nunca juega en su cuarto, ese cuarto que el orden ha echado a perder.</i></p> <p>(I: 9-11)</p>	<p><i>Lilus nunca brinca em seu quarto, um quarto em que a ordem colocou tudo a perder.</i></p> <p>(I: 9-11)</p>
--	--

No fragmento em questão, também é possível observar uma harmonia entre os sons devido a repetição de vogais e fonemas consonantais que se dão na mesma posição e em diferentes palavras. Além disso, o predomínio de vocábulos dissílabos também contribui para a concretização de um efeito rítmico e, assim, para uma “reconstituição da ambiência fonosemântica” (CAMPOS, 2015, p. 183). No tocante à expressão “*el orden ha echado a perder*”, gostaríamos de justificar a escolha por uma tradução mais literal. Em língua portuguesa,

<sup>177</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 2004 p. 214.

utilizamos com frequência o termo “organização” precisamente quando nos referimos a um conjunto de ações com o objetivo de arrumar, planejar ou administrar algo. Já o termo “ordem” reserva-se a um âmbito mais estrutural a partir de posições pré-estabelecidas. Ainda que no fragmento em questão haja uma referência à organização do quarto da personagem Lilus, optamos pelo vocábulo “ordem” para que não perdêssemos sua carga semântica, visto que a protagonista possui uma profunda identificação com espaços em que as regras não exercem tanta influência.

#### 5.1.4.1 Marcas fonéticas da oralidade

Britto (2012, p. 92) destaca que, diferentemente da literatura de língua inglesa, é menos frequente escritores brasileiros utilizarem marcas fonéticas da oralidade, sendo “pra” e “né” os recursos encontrados em grande parte dos diálogos. Há, ainda, formas reduzidas do verbo auxiliar “estar”, como “tá” e “tava”, contudo, estas são pouco usadas na literatura brasileira. Já na língua espanhola e, mais especificamente, no espanhol mexicano, podemos observar que o uso de marcas fonéticas para caracterizar a oralidade é bastante recorrente. Nesse sentido, em nossa tradução, optamos pelos recursos que se apresentam nos seguintes fragmentos:

<p><i>Hoy no tiene nada <b>qué</b> hacer.</i></p> <p>(V: 22)</p>	<p><i>Hoje não tem nada <b>pra</b> fazer.</i></p> <p>(V: 22)</p>
<p><i>—¡Ay Borrega! Yo nunca <b>te</b> he preguntado eso...</i></p> <p>(VIII: 21:22)</p>	<p><i>—Ai Borrega! Eu nunca perguntei isso <b>pra</b> você...</i></p> <p>(VIII: 20:21)</p>

Sobre o uso de “para” no português contemporâneo, há uma tendência a não pronunciar a primeira vogal da referida preposição. Nos excertos acima selecionados, podemos observar que a preposição reduzida ao monossílabo “pra”, além de representar um efeito da oralidade, também demonstra algumas nuances da variação do português no que se refere à substituição da preposição “a” pela preposição “para”. Portanto, esse é um fenômeno

altamente recorrente tanto na oralidade quanto na escrita, sendo a marca fonética mais representativa em nossa tradução e, assim, demonstrando a preferência do brasileiro por “para” e “pra” quando acompanhado de pronomes pessoais do caso reto.

Ao traduzir *Lilus Kikus*, é importante considerar as marcas que caracterizam a fala dos personagens, dado que foram colocadas com um determinado propósito expressivo. No excerto a seguir, em que Lilus conversa com sua amiga Chiruelita, nos pareceu possível recriar em português uma linguagem infantil. Assim, utilizamos a forma reduzida do verbo “estar”, considerando que se trata de uma criança que aparentemente ainda se encontra em processo de aquisição de linguagem. Vejamos:

<p><i>Chiruelita hablaba a los once años como en su más tierna infancia. Cuando Lilus volvía de Acapulco, su amiga la saludaba: ¿Qué tal te jué? ¿No te comieron los tibulonchitos, esos felochíchimos hololes?</i></p> <p>(XI: 04-10)</p>	<p><i>Chiruelita aos onze anos falava como em sua mais terna infância. Quando Lilus voltava de Acapulco, sua amiga a cumprimentava: Como vochê tá? Os tubalões não te comelam? Esses feloizícimos hololes?</i></p> <p>(XI: 04-09)</p>
--	---

Tais marcas da oralidade são bastante reconhecidas na cultura brasileira também por dois motivos: porque muitos adultos, quando se dirigem a uma criança e/ou desejam assumir uma postura infantil, trocam a consoante “r” por “l”, por exemplo; e também porque temos um personagem bastante conhecido, o Cebolinha das histórias em quadrinhos da Turma da Mônica, que fala “elado”. Dessa forma, é possível recriar uma imagem semelhante da versão em língua espanhola, sem a necessidade de recorrer a uma tendência deformadora. Poderíamos ter traduzido *¿Qué tal te jué?*, por exemplo, para *E aí, como foi lá?*, contudo, para imprimir marcas da fala de Chiruelita, traduzimos como “vochê”.

Da mesma forma, no próximo fragmento removemos a segunda sílaba da preposição “para” a fim de produzirmos efeito que correspondesse à pronúncia da personagem:

<p><i>¿Hoy no hice comilita pala ti!</i></p> <p>(XI: 71-72)</p>	<p><i>Hoje não fiz comidinha pa vochê!</i></p> <p>(XI: 70-71)</p>
---	---

Ainda no que concerne às marcas fonéticas, na obra em língua espanhola aparecem os termos “*pues*” e “*nomás*” como recursos expressivos da linguagem coloquial, os quais solicitaram distintos elementos textuais na tradução ao português. Vejamos:

<p>—<i>¡Lilus! ¿Qué es lo que estás diciendo en voz baja? Exijo que lo digas en este preciso momento, frente a toda la escuela...</i></p> <p>—<b>Pues...</b> (1.1) <i>Nomás dije que a Marta le queda muy mal el blanco y que su azucena...</i></p> <p>(VII: 24-30)</p>	<p>—<i>Lilus! O que você está cochichando? Exijo que diga neste exato momento, na frente de toda a escola...</i></p> <p>—<b>Eh...</b> (1.2) <i>Só disse que a Marta fica feia de branco e que sua açucena...</i></p> <p>(VII: 24-28)</p>
<p>—<i>¿Qué cosas?</i></p> <p>—<b>Pues</b> (2.1) <i>esas cosas que se le ocurren a usted, como el teorema de Pitágoras, las antinomias que me dijo, y las geometrías no eudiclianas...</i></p> <p>(X: 122-126)</p>	<p>—<i>Que coisas?</i></p> <p>—<b>Ah,</b> (2.2) <i>essas coisas que vem a sua cabeça, como o teorema de Pitágoras, as antinomias que me falou, e as geometrias não eudiclianas...</i></p> <p>(X: 121-125)</p>

A conjunção “*pues*” imprime sutis diferenças no que se refere à expressão de sentimentos e emoções. Enquanto em (1.1) introduz uma breve suspensão de pensamento em que a personagem pensa rapidamente em uma resposta, em (2.1) é empregado como forma de dar ênfase ao que está sendo dito. O *Diccionario del Español de México* traz as seguintes entradas para o vocábulo em questão:

**pues**

conj

1 *Ya que, debido a que, puesto que: “Esperamos las lluvias, pues aquí no hay agua”, “Les gustó la obra pues estaba bien actuada”, “No lo visité, pues no tuve tiempo”*

2 *En consecuencia, por lo tanto, cuando se quiere resaltar que es la consecuencia de una situación anterior: “La solución del problema sirvió, pues, para unir grupos enemigos”, “Su curación depende, pues, de que permanezca en cama”, “Espero, pues, su más pronta respuesta”, “Pues habría que pensarlo”*

3 *Pues bien Se usa para retomar algo anterior, o que se ha interrumpido, y darle continuación o conclusión: “-¿Te acuerdas que un día te pedí dinero prestado? - Pues bien, hoy te voy a pagar”*

4 (Coloq) *Subraya o enfatiza una expresión: “Pues sí”, “Pues claro”, “Pues se lo merecía”, “Pues cállate”, “Pues deja de molestar”.* (DEM, 2018, não p.).

Por conseguinte, devido a amplitude de acepções, se mostrou como possibilidade de imprimir tais efeitos na língua de chegada o uso de interjeições, haja vista que representam marcas com um valor semântico característico de acordo com o contexto. De acordo com o dicionário Aulete<sup>178</sup>, a interjeição “ah” pode expressar “admiração, alegria, tristeza, decepção, compaixão, espanto, indignação” enfatizando o início da resposta como em (2.2); enquanto que “eh” expressa “dúvida, indecisão, protesto, prevenção ou admiração”. Nesse sentido, em (1.2) a interjeição “eh” acompanhada de reticências reforça o sentimento de imprecisão ao responder.

É importante destacar que os signos de pontuação contribuem com a função expressiva do texto, tendo em vista que destinam-se a ajustar a entonação do falante cumprindo também com a função de auxiliar o leitor a perceber o significado de uma sentença (RÓNAI, 2012, p. 73). Considerando que os hábitos de pontuação podem variar de acordo com a língua e que cumprem com a função de completar a narrativa, destacamos que, em nossa tradução, mantivemos os signos tipográficos do texto original, dado que também são recursos expressivos.

Relembramos que, no que se refere à estrutura da narrativa, os contos de *Lilus Kikus* estabelecem uma forte conexão com o gênero diário, portanto as reticências permeiam todas as páginas da obra, indicando suspensões de pensamento de uma personagem que relata momentos e sentimentos experienciados no cotidiano. Contudo, no caso dos sinais de interrogação e de exclamação, “o requinte castelhano de usá-los dobrados, antes e depois da frase, constitui aperfeiçoamento engenhoso” e reforça a expressividade da mensagem; efeito que não podemos reproduzir, visto que em língua portuguesa estes signos encontram-se no final das sentenças. (RÓNAI, 2012, p. 73). As reticências, em especial, permitem ao leitor completar sentidos que muitas vezes ficam em aberto, visto que podem ser interpretados como hesitações, suspensão ou interrupção de pensamentos e realce de alguma passagem. Assim sendo, esses signos gráficos possuem um grande potencial sugestivo e subjetivo para o texto literário.

A respeito de “*nomás*”, amplamente usado em países latino-americanos, também buscamos correspondentes na língua de chegada que transmitam esse movimento proporcionado pela linguagem coloquial. O *Diccionario de Mexicanismos* define o referido

<sup>178</sup> Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/>>. Acesso em: 19 abr. 2018.

termo como:

**nomás.**

*ADV. coloq.*

1. *Sin razón ni finalidad alguna: 'Se le ocurrió irse de paseo el domingo a las cuatro de la tarde nomás porque sí'.*

2. *ADV. supran. coloq. No más, nada más, solamente: '- ¿Te dolió mucho el golpe? - No, nomás tantito'. || LOC. INTERJ. coloq. Se usa para afirmar algo: 'Te voy a acompañar al doctor, ¡nomás faltaba!'. (DICCIONARIO DE MEXICANISMOS, 2010, p. 401).*

Dessa forma, o advérbio “nomás” confere ênfase aos diálogos devido a sua função expressiva, e em virtude disso, em *Lilus Kikus*, o vocábulo aparece em três momentos. Em português, poderíamos usar advérbios como “samente”, “unicamente”, “apenas”, “exclusivamente”, contudo, nos pareceu mais adequado o termo “só”, nos dois primeiros fragmentos a seguir. Já no terceiro, a fim de demonstrar a proximidade espacial e, ao mesmo tempo, familiar com o lugar, optamos pelo advérbio “bem”. Todas as três decisões se devem à frequência de uso na oralidade, além de que a sonoridade e suavidade dos monossílabos também contribuem com a realização das sentenças.

<p>—Pues... <b>Nomás</b> dije que a Marta le queda muy mal el blanco y que su azucena...</p> <p>(VII: 26-27)</p>	<p>—Eh... <b>Só</b> disse que a Marta fica feia de branco e que sua açucena...</p> <p>(VII: 26-27)</p>
<p>Es un filósofo, y tú estás allí <b>nomás</b> sacándolo de sus casillas...</p> <p>(X: 185-186)</p>	<p>É um filósofo, e você está ali <b>só</b> para tirar ele do sério...</p> <p>(X: 187-190)</p>
<p>Allí <b>nomás</b> arribita de Las Lomas.</p> <p>(X: 131-132)</p>	<p>Ali <b>bem</b> pertinho de Las Lomas.</p> <p>(X: 130-131)</p>

Destacamos ainda que, a partir de um olhar fônico e semântico, procuramos recriar na língua portuguesa a informação estética da obra. Nesse último fragmento, em que a

personagem Lilus explica ao filósofo a localização do campo, tivemos que buscar um vocábulo que correspondesse à “*arribita*”. Poderíamos pensar em “acima”, “pra cima” como uma tradução para “*arriba*”, e devido à impossibilidade de reproduzir na língua de chegada o diminutivo com a palavra “acima”, também seria possível outros referentes espaciais como “depois”, “atrás” ou expressões como “logo depois”. No entanto, tais termos ocasionariam uma perda significativa do efeito de sentido e esquema sonoro. Portanto, sem nos distanciarmos do âmbito semântico, optamos pelo advérbio “perto” que denota proximidade espacial e que ao receber o sufixo diminutivo, “pertinho”, concede à sentença uma relação de intimidade com o bairro “Las Lomas”.

A respeito das interjeições, estas palavras com as quais manifestamos estados emocionais, optamos por manter os sentimentos provocados buscando uma expressão linguística correspondente em português. Sabe-se que a variante mexicana da língua espanhola reúne uma ampla e também folclórica quantidade de expressões usadas de maneira espontânea no cotidiano e que dão voz de forma oral ou escrita a uma gama de emoções, reações, estados de ânimo. No conto “As eleições”, Lilus Kikus se vê diante de uma multidão de manifestantes e reage com indignação:

<p><i>¡Chole! ¿Por qué no dejan al mismo presidente y así se quitan de líos?</i></p> <p>(IV: 11-12)</p>	<p><i>Chega! Por que não deixam o mesmo presidente e assim não se metem em problemas?</i></p> <p>(IV: 11-12)</p>
---	--

O termo “*Chole*” aparece no final do século XIX na linguagem popular mexicana, usado para expressar aborrecimento, irritação perante uma circunstância ou alguém. Em português poderíamos utilizar muitas expressões como “basta”, “tá bom”, “aham”, “tá tá”, contudo selecionamos a interjeição “chega”, amplamente usada com o mesmo sentido e pelo fato de ser um parecido sonoro. Já a expressão “*Éjele*” aparece no diálogo entre Ocotlana e Lilus:

<p>— <i>Te estoy diciendo que te bajes.</i></p> <p>— <i>Que no</i></p> <p>— <i>Las niñas bonitas no se suben...</i></p>	<p>— <i>Estou falando pra você descer.</i></p> <p>— <i>Não vou.</i></p> <p>— <i>As meninas bonitas não sobem...</i></p>
---	---

<p>— <i>Éjele...</i>  — <i>Te voy a acusar con tu mamá.</i>  — <i>Al cabo ni me hace nada.</i></p> <p style="text-align: right;">(X: 5-10)</p>	<p>— <i>Uiiii...</i>  — <i>Vou contar pra sua mãe</i>  — <i>No final ela nem faz nada.</i></p> <p style="text-align: right;">(X: 5-10)</p>
--	--

“Éjele” é uma interjeição antiga, que se origina do náhuatl<sup>179</sup> e que também é frequentemente usada na linguagem popular mexicana para expressar burla, incredulidade ou ironia<sup>180</sup>. Com significado de burla, porém com um tom amigável, “éjele” se tornou famoso com alguns filmes como os de Pedro Infante e de Tintán. De modo a reproduzir essa interjeição, encontramos na onomatopeia “ui ui ui” uma possibilidade de reproduzir esse sentimento de deboche, de provocação, afronta e que ao mesmo tempo pode ser dito em um tom amável.

Outro termo comumente usado para expressar espanto ou surpresa diante de algo inesperado é “Hijole”. Este mexicanismo também pode ser empregado como pedido de desculpas quando se sabe como responder a um questionamento ou para lamentar-se por algo. Em *Lilus Kikus*, esta interjeição aparece “disfarçadamente” no diálogo entre Lilus e Borrega.

<p>—¿<i>Qué te dijo la Superiora?</i>  —<i>Puras insolencias. Entre otras... que era yo "la oveja negra de este blanquísimo rebaño..."</i>  —¡<i>Hijos!</i>... <i>Te voy a extrañar, Borrega.</i></p> <p style="text-align: right;">(VIII: 10-15)</p>	<p>—<i>O que a Superiora disse?</i>  —<i>Um monte de insolências. Entre elas... que eu era "a ovelha negra deste branquíssimo rebanho..."</i>  —<i>Puxa!</i>... <i>Vou sentir sua falta, Borrega.</i></p> <p style="text-align: right;">(VIII: 9-14)</p>
---	--

Nesta passagem, “hijole” aparece como “hijos” devido ao eufemismo que acompanha a expressão “hijo de la chingada”, sendo considerada, portanto, uma expressão vulgar entre os mexicanos, ainda que seja frequentemente usada através de várias expressões que acompanham a linguagem coloquial e popular. Em tal contexto, a fim de evitar o vulgar ou, inclusive, para economizar palavras, essa expressão tornou-se “hijo-e-la”, depois “hijole” e, posteriormente, “hijos” como forma de ocultar ainda mais seu significado. Nesse sentido, é

<sup>179</sup> A respeito da origem do falso sufixo dativo pode se consultar Austin (1989).

<sup>180</sup> *Diccionario del Español de México* (DEM). Disponível em: <<http://dem.colmex.mx>>. Acesso em: 22 abr 2018.

perfeitamente compreensível que, no diálogo, a personagem censure o vocábulo já que estão em um espaço religioso. Em nossa tradução, devido à impossibilidade de elaborarmos a mesma imagem, optamos pela interjeição “puxa” como forma de demonstrar o espanto e o lamento que Lilus sente com a partida de Borrega.

Ainda sobre este fragmento, destacamos a tradução de “*puras insolencias*” para “um monte de insolências” como forma coloquial de nos referirmos ao advérbio “somente”, e a manutenção do sufixo superlativo em “branquíssimo” já que a personagem utiliza esse adjetivo de forma irônica.

## 5.2 ELEMENTOS MORFOSSINTÁTICOS

*Haverá enigma de maior sedução do que uma frase latina de que se identificaram todas as palavras e relações sintáticas, mas que, apesar disso, só entrega o próprio segredo a quem se mostra capaz de extraordinário esforço de concentração mental?*

PAULO RÓNAI

Dado que as palavras são ferramentas do pensamento, uma análise estrutural da língua permite uma melhor compreensão da palavra. Nessa perspectiva, pensar a tradução também a partir de questões que norteiam a morfossintaxe das línguas, é de suma importância na tomada de decisões que por vezes parecem ser aparentemente linguísticas (como por exemplo: artigos, preposições, substantivos, pronomes), mas que influenciam profundamente a linguagem do texto e, conseqüentemente, a estrutura da narrativa e a cosmovisão. Assim sendo, refletir sobre a funcionalidade da palavra que se materializa na escritura, permite ao leitor/tradutor observar distintas nuances e mecanismos de (re)produção e (re)criação de sentidos.

### 5.2.1 Formas nominais e pronominais

#### 5.2.1.1 Sufixos flexionais: o uso dos diminutivos

No processo de formação das palavras, a derivação é caracterizada pela adição de morfemas (unidades mínimas com significado) a raízes já existentes. No que se refere ao sufixo diminutivo, percebe-se que a língua espanhola, além de usá-lo no sentido comum de diminuir, atenuar proporções, tem um frequente e abrangente uso do grau diminutivo com

conotação afetiva ou, mesmo, depreciativa, algo que também detectamos na língua portuguesa.

Ao analisarmos o contexto discursivo que possibilita o aparecimento do diminutivo de acordo com as intenções comunicativas do emissor, é possível observar um leque de ambiguidades que se relacionam diretamente às idiossincrasias presentes no referido contexto de comunicação. Para tanto, a pesquisadora Jeanett Reynoso Noverón (2005) examina um corpus de 7160 contextos de uso e classifica o diminutivo em espanhol como processos de *subjektivización*<sup>181</sup> condicionados culturalmente (LANGACKER, 1985, 1987, 1990, 1991a, 1991b, 1999; TRAUGOTT, 1989, 1995, 1999; TRAUGOTT; DASHER, 2001; NOVERÓN, 2001; apud NOVERÓN, 2005). Nesse sentido a autora afirma: “O uso do diminutivo no espanhol é um importante fenômeno pragmático de comunicação, mediante o qual o falante codifica sua idiossincrasia cultural e suas intenções comunicativas.”<sup>182</sup> (NOVERÓN, 2005, p. 79, tradução nossa). Por esse viés, o lugar que ocupa o falante em determinado contexto está expresso na relação que este estabelece com a linguagem, motivando o uso do diminutivo como recurso discursivo.

No que concerne ao frequente uso dos diminutivos, este se confunde também com a história e as línguas dos povos originários da Mesoamérica. A cultura popular acredita que o amplo uso de diminutivos no México, como é o caso do enigmático e amável “*ahorita*”, que posteriormente abordaremos, tem sua origem no idioma náhuatl. O pesquisador José Ignacio Dávila Garibi (1959), em um artigo especializado para a revista de *Estudios de Cultura Náhuatl* da UNAM compila termos amplamente usados em náhuatl para marcar o diminutivo. Para tanto, inicia sua reflexão comparando México e Espanha e destacando o notório uso do diminutivo no cotidiano em terras astecas: “O abuso do diminutivo chega até os advérbios, que por sua natureza são invariáveis, e se estende a alguns modos e locuções adverbiais, tão abundantes na linguagem popular no México. Sirvam de exemplos ‘*adiosito*’, ‘*por favorcito*’,

---

<sup>181</sup> A pesquisadora define o termo como: “*el acto lingüístico mediante el cual el hablante, conceptualizador de la escena discursiva, ubica el lugar que quiere ocupar dentro de dicha escena, con respecto de las otras entidades participantes (interlocutor, objeto de la enunciación y/o entidad disminuida) y, con ello, establece relaciones de tipo jerárquico al interior de cada acto comunicativo, con intenciones pragmáticas de determinado tipo que intento analizar. De la posición que el hablante/conceptualizador ocupa en la escena discursiva se desprenden valoraciones pragmáticas subjetivas que creo son la motivación básica en el uso del diminutivo en español.*” (Traugott, 1995, p. 31-32\* apud Noverón, 2005, p. 31- 32).

\*TRAUGOTT, Elizabeth Closs. Subjectification in grammaticalization. In: **Subjectivity and subjectivisation in Language**. STEIN, D.; WRIHGT, S. (Eds.), Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1995.

<sup>182</sup> “*El uso del diminutivo en español es un importante fenómeno pragmático de comunicación mediante el cual el hablante codifica su idiosincrasia cultural y sus intenciones comunicativas.*”

‘apenitas’, etc.”<sup>183</sup> (GARIBI, 1959, p. 92). Um dado interessante é que muitos nomes indígenas, de diversas procedências linguísticas, quase sempre são usados no diminutivo. Inclusive vocábulos de origem estrangeira como “*swetter*”, em espanhol “*suéter*”, recebem o diminutivo “*swettercito*”.

No entendimento do referido estudioso, o náhuatl influenciou consideravelmente a língua espanhola de variante mexicana devido a que à época da conquista, os conquistadores espanhóis viram-se obrigados a falar tal idioma para que pudessem se comunicar com os indígenas. Ainda no que se refere a este momento histórico, a influência constante e recíproca entre o idioma do conquistador e o idioma do conquistado repercutiu diretamente nos hábitos linguísticos de astecas e *criollos*<sup>184</sup> da Nova Espanha, onde pode ser observado o fenômeno do bilinguismo, aspecto que contribuiu significativamente para a conformação do espanhol do México (GARIBI, 1959, p. 94, tradução nossa). Ainda de acordo com Dávila Garibi (1959, p. 92-93), os diminutivos em náhuatl pertencem a diversas classes e com diferentes significados, de acordo com o sufixo secundário com o qual se substitui o primário; por exemplo, a partir do prefixo “*tzin*” é possível compor uma série de palavras que integram o léxico usual no México, como é o caso de “*Nono paltzinco*” para “*nopalitos*”, que é um tipo de cactos (*nopalli* em náhuatl), alimento fundamental da vasta culinária mexicana. Além disso, em algumas regiões, os habitantes que têm o náhuatl como primeira língua usam com frequência determinados vocábulos no diminutivo, como: “*frijolitos*” para feijão (*etzintli* em náhuatl), “*tantito*” e “*poquito*” para um pouquinho (*tepitzin* em náhuatl) (GARIBI, 1959, p. 94).

Nessa perspectiva, o náhuatl percorre todo o vocabulário mexicano, dando origem a diversas palavras e expressões que demonstram o quanto esta cultura milenar imprimiu seus sentimentos nos objetos, lugares e pessoas. É válido destacar que, mesmo que o diminutivo também carregue traços de desprestígio, o afeto que marca o léxico mexicano e que diminui distâncias, proporções, atenua situações de conflito faz com que as marcas do diminutivo apresentem um condicionamento pragmático que determina as relações que os falantes estabelecem com seus interlocutores. É importante destacar também que ainda que os filhos dos espanhóis aprendessem de seus pais e familiares a língua espanhola, era com as criadas que eles passavam mais tempo, aprendendo ao mesmo tempo o náhuatl.

<sup>183</sup> “*El abuso del diminutivo llega hasta los adverbios, que por su naturaleza son invariables y se hace extensivo a algunos giros, modos o locuciones adverbiales tan abundantes en el lenguaje popular de México. Sirvan de ejemplo ‘adiosito’, por ‘favorcito’, ‘apenitas’, etc.’.*”

<sup>184</sup> De acordo com o Dicionário Señas, de Martins Fontes (2001, p. 361), *criollo* é aquele que é descendente de países europeus e nasceu em um território americano que esteve sob o domínio da Espanha ou de outro país da Europa. Em tal contexto, devido a que a Nova Espanha do século XVII era uma sociedade mestiça (mesmo sem o reconhecimento por parte de seus habitantes), chamavam-se *criollos* os que haviam nascido nessa nova sociedade de pais espanhóis ou europeus.

Em tal contexto, no que se refere à tradução, optamos por preservar sempre que possível esse encadeamento de significantes por meio dos sufixos diminutivos. Tais palavras formam redes de acordo com sua intencionalidade, conformando o tecido do texto, pois são unidades linguísticas que podem ser alvo da “expressão de realidades pragmáticas e discursivas, além de semânticas e morfossintáticas” (ALVES, 2006, p. 694). No fragmento a seguir, temos a representação de um universo infantil permeado de ternura e imaginação:

<p><i>Lilus cree en las brujas y se cose en los calzones un <b>ramito</b> de hierbas finas, <b>romerito</b> y <b>pastitos</b></i></p> <p>(I: 18-20)</p>	<p><i>Lilus acredita em bruxas e costura na calcinha um <b>raminho</b> de finas ervas, de <b>alecrim</b> e <b>graminhas</b></i></p> <p>(I: 18-20)</p>
---	---

A fim de cultivar essa dimensão intimista da obra, reproduzimos o diminutivo em “raminho” e “graminhas”. A decisão de não colocar no diminutivo todas as palavras se deve a que na referida sentença soaria um pouco repetitivo, considerando que o vocábulo “calcinha” recupera também os efeitos expressivos do diminutivo. Destacamos que em português brasileiro, de acordo com o espaço discursivo e com os interlocutores, o emprego desses sufixos no cotidiano e na fala é menos frequente que se comparado ao espanhol. Contudo, tanto em espanhol como em português brasileiro, esses recursos morfológicos revelam um alto potencial de significação que demonstra a forma como os indivíduos se relacionam com o seu entorno a partir de seus propósitos pragmáticos. No que se refere ao uso de diminutivos por brasileiros, pesquisas como a de Santero (2011, p. 77), demonstram que o uso de diminutivos sintéticos para a expressão de subjetividades é característico do gênero feminino. Paralelamente, para indicar a diminuição de tamanhos, o gênero masculino utiliza os diminutivos analíticos (como “muito pequeno”) e utiliza outros recursos linguísticos para expressar sentimentos.

No que concerne às perdas e ganhos envolvidos na tradução, há ainda a possibilidade de reproduzir sentidos em outras partes do texto, uma tentativa de compensação de jogos de sentido. Observemos:

<p><i>Un pobre señor <b>chiquito</b> dormía en el concierto. Un pobre señor</i></p>	<p><i>Um pobre senhor <b>pequeninho</b> dormia no concerto. Um pobre senhor</i></p>
---	---

<p><i>chaparrito</i> de sonora respiración. Dormía tristemente, con la cabeza de lado, inquieto por haberse dormido. Cuando el violín dejaba de tocar, el sueño se interrumpía y el señor levantaba <b>tantito</b> la cabeza.</p> <p>(II: 29-36)</p>	<p><i>baixinho</i> de sonora respiração. Dormia tristemente, com a cabeça de lado, inquieto por ter adormecido. Quando o violino parava de tocar, o sono era interrompido e <b>aquele</b> senhor levantava <b>a cabeça um tantinho</b>.</p> <p>(II: 28-35)</p>
--	--

Neste trecho “*chaparrito*” é o vocábulo que provoca a impossibilidade da tradução. De acordo com o Dicionario de Mexicanismos (2010, p. 105), “*chaparro/a*” se refere a uma pessoa de baixa estatura ou a um arbusto ou árvore de até 6 metros de altura. Pode ser usado coloquialmente para referir-se a alguém como “gorducho”: *Se puso bien chaparro*; ou de forma afetuosa: *¿Cómo estás chaparrita?*. Assim sendo, “*chaparro*” é um significativo recurso expressivo o que nos impossibilita de encontrar em português brasileiro uma palavra correspondente, fazendo com que a tradução deixe para trás parte do conteúdo, porque porta noções particulares da variante mexicana.

Eis que se instaura a dúvida: devemos escolher um destes significados ou incorporar essa palavra ao vocabulário brasileiro? Ou, talvez, inserir uma nota de rodapé dando o significado? Neste momento, escolhemos a palavra “*baixinho*”, pois expressa a estatura do senhor e o olhar afetuoso de Lilus. Para “*tantito*”, que significa “pouquinho” poderíamos pensar em algumas expressões que trariam essa afetividade e coloquialismo para o texto, como: *cadinho/cadim*, *pouquinho/poquim*, *bucado/bucadinho*, *um tantinho/um tantinho só*. Contudo, algumas poderiam restringir a leitura, pois não são expressões amplamente usadas no português brasileiro. Em tal contexto e, de forma a contribuir para a doçura que permeia a descrição feita por Lilus, traduzimos “*chiquito*” e “*tantito*” para “*pequeninho*” e “*um tantinho*”. Ainda que tenhamos perdido parte dos significados que acompanham o vocábulo “*chaparrito*”, ganhamos em termos de sonoridade e de expressão de sentimentos.

No próximo fragmento, a menina Lilus observa atentamente a rotina de um pássaro:

<p><i>Seguía paso a paso, con gran interés todas las ocupaciones del pajarito: ‘Ahorita duerme... al rato se irá a buscar comida’.</i></p>	<p><i>Seguia passo a passo, com muita atenção, todos os afazeres do passarinho: ‘Já já ele dorme . . . daqui a pouquinho vai buscar comida’.</i></p>
--	--

(I: 39-42)

(I: 39-42)

*Ahora, ahorita, ahoritita*: assim se mede o tempo em território mexicano. Como o vocábulo mais compartilhado, o termo “*ahora*”, “*ahorita*” é amplamente usado pelos mexicanos com distintas temporalidades e intencionalidades. No Dicionario de Mexicanismos da Academia Mexicana de la Lengua (2010, p. 15), o advérbio “*ahorita*” traz a seguinte acepção: “*después, dentro de un momento, en seguida: ‘Espérame tantito, ahorita vengo’*”. Contudo, viver o “*ahorita*” no cotidiano mexicano demonstrará o quão indeterminado resulta esse tempo marcado pela lexia “*ahora*” no diminutivo, que pode significar “agora mesmo”, “mais tarde” ou “nunca”. Dessa forma, a busca por explicar tal vocábulo aparece em distintos trabalhos. Em seu livro *Lo que se siente pensar o la cultura como psicología* (2007), Pablo Fernández Christlieb caracteriza o “*ahorita*” como representação de um poema no espanhol mexicano e discorre sobre o uso dos diminutivos na fala cotidiana: “*Por alguna razón, seguramente tropical, en el castellano de América hay una vocación imperiosa por convertir todas las palabras en chiquitas*”. O pesquisador ainda destaca que:

Os diminutivos tiram da linguagem o tom duro de uma ordem [...] e dão um caráter mais amigável de conselho [...] Alguém dizer que ‘*de veritas*’ vai fazer os deveres ‘*al ratito*’, significa que só Deus sabe se isso será feito ou não. Entre prometer cumprir algo agora e prometer cumprir algo ‘*ahorita*’, dá tempo até de esquecer as promessas.<sup>185</sup> (CHRISTLIEB, 2007, p. 22, grifo do autor, tradução nossa).

Portanto, a partir dos exemplos dados, percebemos a amabilidade e simpatia de uma linguagem que, ao mesmo tempo, rompe as fronteiras da norma culta de uma língua que, recordemos, foi historicamente imposta na América Latina e, é uma herança cultural que pode ser vista de duas perspectivas distintas: 1. como forma de não enfrentamento; 2. como estratégia de desvio ao não posicionar-se. Para pesquisadores como Fernández Christlieb, essa estratégia de desvio é uma forma sutil de enfrentamento. Em perspectiva diametralmente oposta, se nos remetemos a aspectos constituintes da sociedade mexicana, o poeta e ensaísta Octavio Paz em *El Laberinto de la Soledad* (1950, p. 42) observa que: “*En todas sus dimensiones, de frente y de perfil, en su pasado y en su presente, el mexicano resulta un ser cargado de tradición que, acaso sin darse cuenta, actúa obedeciendo a la voz de la raza*”.

<sup>185</sup> “*Los diminutivos le quitan al lenguaje el tono duro de la orden [...] y le otorgan más bien el matiz amigable del consejo [...] Decir que uno de veritas va a hacer los deberes al ratito significa que ya Dios dirá si se hacen o no. Entre prometer cumplir algo ahora, y prometer cumplirlo ahorita, da tiempo de olvidar las promesas.*”.

Portanto, tais aspectos constituintes da identidade mexicana percorrem a linguagem e atuam como uma herança cultural carregada de questões idiossincráticas.

### 5.2.1.2 Pronome sujeito x Pronome complemento

No que concerne à morfossintaxe do português brasileiro (PB) e da língua espanhola (E) em perspectiva contrastiva, há uma significativa diferença no uso dos pronomes sujeito<sup>186</sup> e dos pronomes complemento<sup>187</sup>. De acordo com estudos descritivos comparados, o português brasileiro utiliza majoritariamente os pronomes sujeito, enquanto que a língua espanhola os pronomes complemento. Em *Espanhol e português brasileiro: estudos comparados* (2014), organizado por Adrián Pablo Fanjul e Neide Maia González, as (as)simetrias na ocorrência de pronomes pessoais sujeito e complementos ocupam um lugar de discussão e análise bastante significativo por demonstrar o funcionamento do E e do PB. Em E, a ausência do pronome sujeito, em caso nominativo, garante a construção da mesma referência. Já a presença do referido pronome introduziria uma incerteza possibilitando a inclusão de um terceiro envolvido (FANJUL; GONZÁLEZ, 2014, p. 31). Em tal contexto, são distintos os mecanismos de retomada de referência nos enunciados. Observemos o seguinte fragmento do conto “*Los juegos de Lilus*” e sua respectiva tradução “As brincadeiras da Lilus”:

<p><i>Desde que fue al rancho de un tío suyo, (1) <b>Lilus</b> (ponto de referência) encontró sus propios juguetes. (2) Allí Ø tenía un nido y se pasaba horas enteras mirándolo fijamente, observando los huevitos y las briznas de que estaba hecho. (3) Ø Seguía paso a paso, con gran interés todas las ocupaciones del (4) <b>pajarito</b> (deslocamento da referência): (5) ‘Ahorita Ø duerme... al rato Ø se irá a</i></p>	<p><i>Desde que foi ao sítio de um tio, (7) <b>Lilus</b> (ponto de referência) encontrou seus próprios brinquedos. (8) Lá <b>ela</b> tinha um ninho que ficava horas e horas olhando (9) Ø fixamente, observando os ovinhos e os seus raminhos. (10) Ø Seguia passo a passo, com muita atenção, todos os afazeres do (11) <b>passarinho</b> (deslocamento da referência): (12) ‘Já já <b>ele</b> dorme . . . daqui a pouquinho</i></p>
---	--

<sup>186</sup> Os pronomes sujeito em PB/E são: eu/yo, tu-você/tú-vos-usted, ele-ela/él-ella, nós-a gente/nosotros(as), vocês-vós/ustedes-vosotros(as), eles-elas/ellos-ellas. PB também possui o/a/s senhor/a/es/as como tratamento de respeito.

<sup>187</sup> Mais especificamente, os pronomes oblíquos na função de complementos verbais. Na norma culta do português são: me, te, o-a-lhe-se, nos, vos, os-as-lhes-se; mas os usos vernaculares diferem bastante desse quadro inicial, como observaremos nas próximas páginas. Em E: me, te, lo-la-le/se, nos, os, los-las-les/se.

<p><i>buscar comida'. (6) Ø Tenía también un ciempiés, guardado en un calcetín, y unas moscas enormes que operaba del apéndice.</i></p> <p style="text-align: right;">(I: 34-45)</p>	<p><i>vai buscar comida'. (13) Lilus também tinha uma centopeia, guardada em uma meia, e umas moscas enormes que operava do apêndice.</i></p> <p style="text-align: right;">(I: 34-45)</p>
--	--

Em espanhol, o morfema vazio (Ø), também conhecido como “objeto nulo” (RIBEIRO, 1998, p. 247) ou “objeto direto vazio” (CASTILHO, 1992, p. 258), atua nos enunciados marcando a ausência do pronome e garantindo a retomada do sujeito anteriormente citado. Nessa perspectiva, em (2), (3), (5) e (6), não há a necessidade de inclusão do pronome sujeito, pois “Lilus” segue como marco de referência: “Trata-se de um processo orientado por fatores relacionados à progressão da informação, com consequências na interpretação, especificamente na identificação da referência” (FANJUL; GONZÁLEZ, 2014, p. 35). Em análise análoga, a menção ao “*pajarito*” em (4), juntamente com os signos de pontuação, introduz a fala da própria personagem, tornando acessível essa informação e, assim, a presunção de um terceiro que é recuperado pelo objeto nulo em (5). Após o período em discurso direto, o narrador retoma as rédeas do texto dando seguimento à narrativa e fazendo uso do mesmo recurso representado em (6) pelo morfema vazio, pois “Lilus” segue como referente das ações do conto.

No que tange aos pronomes átonos na função de objeto direto, por exemplo, é possível visualizar as referidas assimetrias entre o E e o PB. Enquanto que no E esses pronomes ocorrem “desde os mais formais até os mais informais ou ainda vulgares, e na fala de todos os setores sociais, qualquer que seja seu grau de escolaridade, no PB, alguns dos equivalentes desses pronomes, sobretudo os de 3ª pessoa, ocorrem apenas em enunciados com fortes requisitos de formalidade, predominantemente escritos” (FANJUL; GONZÁLEZ, 2014, 2014, p. 40-41). Por exemplo, em “*Un día decidió la mamá de Lilus llevarla a un concierto en Bellas Artes*” podemos observar que o pronome de 3ª pessoa “*la*” posposto ao verbo “*llevar*” no infinitivo, retoma “Lilus”. Já na tradução, “*Um dia a mãe de Lilus decidiu levar ela a um concerto no Belas Artes*”, optamos por substituir o pronome complemento pelo pronome sujeito a fim de adequar à linguagem da obra que é permeada por marcas da oralidade.

Tal contraste pode ser verificado também a partir do excerto (2) “*Allá Ø tenía un nido y se pasaba horas enteras mirándolo fijamente*” e em sua tradução (8) “*Lá ela tinha um*

*ninho que ficava horas e horas olhando*”. Enquanto em (2) a categoria vazia mantém “Lilus” como a referência anteriormente exposta, em (8) a referida categoria marca a retomada do objeto direto “ninho”. Isso se deve a que no PB o pronome sujeito retoma os nomes, o que em muitos casos é considerado como redundância, repetição desnecessária. Contudo, no PB, o uso dos pronomes sujeitos está mais presente na língua falada, acompanhado de estratégias/decisões de ordem prosódica, e à escrita reserva-se o lugar em que os pronomes complemento aparecem, ainda que sutilmente, em comparação com o E.

Estudos como o de González (2008) demonstram que, no PB, a categoria vazia aparece nos enunciados quando é retomado o objeto direto de 3ª pessoa. No entanto, essa ocorrência em E seria por meio de um pronome átono. Sob essa ótica, a partir das traduções em (8), (12) e (13) é possível observar a tendência do PB de retomar o sujeito gramatical, por meio do pronome tônico. Em (12) “*Já já **ele** dorme . . . daqui a pouquinho vai buscar comida*” acrescentamos o pronome “ele” de modo a estabelecer referência com o sujeito. E em (13), “***Lilus** tinha também uma centopeia, guardada em uma meia, e umas moscas enormes que operava do apêndice*”, a inserção de “Lilus” acompanhando o verbo “ter” demonstrou-se mais adequada, pois sua falta romperia um pouco com a progressão na leitura, além de imprimir na linguagem um toque mais infantil que vai ao encontro do contexto em questão, representado pela infância, imaginação e brincadeiras da personagem.

Por outro lado, nas traduções de (9) e (10) - “*Lá **ela** tinha um ninho que ficava horas e horas olhando Ø fixamente, observando os ovinhos e os seus raminhos. Ø Seguia passo a passo, com muita atenção, todos os afazeres do passarinho*” -, é possível recuperar o objeto direto sem o pronome, possibilidade que em espanhol seria limitada. Desta forma, é possível verificar que, em PB, os objetos diretos podem ser recuperados tanto mediante categoria vazia, como através de uma forma tônica de nominativo (GONZÁLEZ, 2008).

Com respeito ao acréscimo do pronome sujeito em (8) “*Lá **ela** tinha um ninho que ficava horas e horas olhando fixamente*”, é importante destacar que se deve à presença do verbo “ter”, comumente usado no PB com sentido de existir e de posse. Portanto, se não acrescentássemos o referido pronome, ocasionaria um possível desvio semântico como se o “ninho” não estivesse em posse de Lilus, ainda que em sua imaginação. Em espanhol, há uma significativa diferença no uso dos verbos “tener” (*allá tenía un nido*), que indica posse, e “haber” (*allá había un nido*), utilizado na forma impessoal para expressar existência ou como verbo auxiliar. Ainda que em PB haja a mesma diferença, o uso do verbo “ter” é predominante.

De forma sintética, é possível dizer, sempre a partir de vários estudos consultados, que enquanto o PB é uma língua de sujeito pronominal predominantemente pleno e que privilegia as categorias vazias ou as formas tônicas para a expressão dos complementos, o E é claramente uma língua de sujeitos pronominais predominantemente nulos e de complementos clíticos abundantes, às vezes duplicando (ou talvez duplicados por) uma forma tônica.<sup>188</sup> (GONZÁLEZ, 1998, p. 247, tradução nossa).

Em tal contexto, em uma perspectiva contrastiva, as assimetrias no uso das formas pronominais são determinantes no funcionamento do PB e do E, visto que permitem uma reflexão mais ampla que se integra à prática tradutória e tornam possível a recriação de uma linguagem adequada ao texto fonte que colabora para uma materialização das intenções e mecanismos engendrados e mobilizados no processo de transcrição literária. Isso se deve ao fato de que o texto traduzido tem um compromisso com a palavra, palavra que é única, que se completa com o ser, mas que também é dinâmica e, por isso, sentimento, é a expressão de um povo e de suas idiossincrasias. Por esse viés, observar as semelhanças e distanciamentos entre as línguas mantém estreita relação com questões identitárias, com percepções de mundo de seus falantes e de seu entorno.

Ainda no que se refere à colocação pronominal, outra significativa diferença é que no PB, no caso do objeto indireto (OI), cada verbo possui apenas um único complemento indireto, ao contrário do E, que explicita no sintagma o complemento indireto e o pronome que o acompanha. Vejamos outro excerto:

<p><i>En el rancho había hormigas, unas hormigas muy gordas. <b>Lilus les</b> daba a beber jarabe para la tos y <b>les</b> enyesaba las piernas fracturadas. Un día Ø <b>buscó</b> en la farmacia del pueblo una jeringa con aguja muy fina, para <b>ponerle</b> una inyección de urgencia a <b>Miss Lemon</b>.</i></p> <p>(I: 45-52)</p>	<p><i>No sítio tinha formigas, umas formigas muito gordas. Lilus dava xarope de tosse <b>pra elas</b> e engessava as pernas fraturadas. Um dia <b>buscou</b> na farmácia da cidade uma seringa com agulha muito fina, (14) para dar Ø uma injeção de urgência na Miss Lemon.</i></p> <p>(I: 45-52)</p>
---	--

De acordo com o referido fragmento e sua respectiva tradução, é possível observar

<sup>188</sup> “De forma sintética, se puede decir, siempre a partir de los varios estudios consultados, que mientras el PB es una lengua de sujeto pronominal predominantemente pleno y que privilegia las categorías vacías o las formas tónicas para la expresión de los complementos, el E es claramente una lengua de sujetos pronominales predominantemente nulos y de complementos clíticos abundantes, a veces duplicando (o quizás duplicados por) una forma tónica.”.

como se estabelecem as relações de correferência a fim de cumprir com a progressão informativa. Em *para ponerle una inyección de urgencia a Miss Lemon*, as formas destacadas possuem a função de objeto indireto, sendo a ação do verbo focada na pessoa que recebe tal procedimento (*ponerle una inyección*). Ainda que nesse contexto seja opcional o uso do referido pronome átono, dado que o “OI preposicionado é um sintagma não pronominal e posposto a um verbo de três argumentos”, é mais frequente a ocorrência do átono (FANJUL; GONZÁLEZ, 2014, p. 44-45).

Já no excerto em português, podemos verificar que o verbo “dar” possui como objeto direto “uma injeção” e como objeto indireto “na Miss Lemon”. Nesse caso, a inserção de um clítico poderia comprometer a interpretação do enunciado. Cabe salientar também que, no português brasileiro, é constante o uso da preposição “para” nos objetos indiretos preposicionados (*Lilus dava xarope de tosse para elas*). Também é importante destacar que poderíamos ter colocado a preposição “a”, da mesma forma que em língua espanhola, contudo, devido ao registro de linguagem do texto, optamos por traduzir dessa forma.

No que se refere à topicalização, o PB e o E possuem modos distintos de não focalizar o agente da ação. De acordo com a *Gramática do Português Brasileiro* (PERINI, 2010, p. 331), o tópico é o elemento da sentença que delimita a informação central do enunciado e é marcado por sua posição no início do enunciado. Tal fenômeno é de extrema relevância, porque a maneira como é colocado o enunciado desloca o centro de interesse da informação. De modo a exemplificar, observemos o seguinte fragmento do conto *El concierto/O concerto* e suas possíveis traduções:

*A Lilus no le vigilaban las lecturas*

(II: 16-17)

- a. *Ninguém vigiava as leituras de Lilus.*
- b. *As leituras de Lilus não eram vigiadas.*
- c. *As leituras de Lilus, ninguém vigiava.*

No excerto em língua espanhola, o sintagma “Lilus” é deslocado para a esquerda, sendo a expressão do possuidor por meio do pronome átono “le”. Em tal contexto, não parece ser relevante quem vigiava as leituras de Lilus, ou seja, o agente desta ação, mas sim a própria personagem. Por isso, no momento de traduzir poderíamos ter como possibilidades (a), (b) e

(c). No entanto, a opção (c) mostra-se como a mais adequada dado que o posicionamento na sentença de “As leituras de Lilus” adquire a função de foco estabelecendo que as leituras de Lilus não eram vigiadas, mas que provavelmente era monitorada em outras circunstâncias e práticas. Dessa forma, descartamos as traduções de (a) e (b), pois em (a) o agente da ação é focalizado (“ninguém” atua como centro de interesse) e, em (b), a informação apenas é apresentada sem privilegiar nenhuma parte do enunciado.

### 5.2.1.3 Formas de tratamento

Dentre os elementos morfossintáticos, não há uma uniformidade de uso para “o sistema de pessoa-número e formas de tratamento”, mas sim variações regionais (BRITTO, 2012, p. 97). Portanto, o uso do pronome “tu”, por exemplo, se restringe a algumas regiões do Brasil e foi substituída na fala do brasileiro pelo pronome “você”. No caso de “(o)s senhor(es) - a(s) senhora(s)”, estas formas são empregadas em sinal de respeito a uma pessoa mais velha ou formalidade (CARVALHO; BAGNO, 2015, p. 44-45). Portanto, o pronome “você” é considerado como uma forma neutra, sendo associado a formas verbais e pronominais da terceira pessoa do singular. Em língua espanhola, o “*tú*” representa tratamento informal, de confiança, correspondendo ao “você” do português, enquanto que “*usted*”, em um registro mais formal, marca distanciamento e hierarquia, como o “(o)s senhor(es) - a(s) senhora(s)” em português (MORENO; FERNÁNDEZ, 2012, p. 24-25). Vejamos:

<p><i>Está <b>usted</b> tan flaco. Me gustaría saber lo que come. Y tiene los ojos tan hundidos. Mi mamá hizo ahora merengues. ¿Quiere que <b>le</b> traiga uno?</i></p> <p>(X: 163-167)</p>	<p><i>O <b>senhor</b> está tão magro. Gostaria de saber o que come. E tem os olhos tão fundos. Minha mãe fez merengues agora. Quer que eu traga um <b>para o senhor</b>?</i></p> <p>(X: 163-167)</p>
<p>—Niña, <b>bájate</b> de la tapia. —No. —<b>Te</b> estoy diciendo que <b>te</b> bajes.</p> <p>(X: 03-05)</p>	<p>—Menina, <b>desça já</b> do muro. —Não. —Estou falando pra <b>você</b> descer.</p> <p>(X: 03-05)</p>

Em tal contexto, percebemos nestas passagens que o tratamento formal e informal são semelhantes em português e em espanhol, ainda que em português haja a tendência de empregar o tratamento informal. Entretanto, é importante considerar os contextos em que tais formas de tratamento se circunscrevem, visto que, por diversas vezes, em traduções e gramáticas, encontramos o pronome “você” também correspondente a “*usted*”. Nesse sentido, é importante observar a relação estabelecida entre os interlocutores. Destacamos que no primeiro excerto, a fim de evitarmos um “enfraquecimento” do efeito de oralidade, optamos por substituir o pronome de objeto indireto pela preposição “para” seguida do pronome “o senhor” devido a que é corrente na linguagem coloquial.

A respeito do segundo fragmento, além de usarmos a forma neutra “você” como correspondente a segunda pessoa do singular do espanhol, gostaríamos de salientar o uso das formas do imperativo. No caso do verbo “descer”, poderíamos conjugá-lo na segunda ou terceira pessoa do plural, haja vista que tanto “tu” quanto “você” podem ser considerados como correspondentes no que se refere a um tratamento informal. Contudo, quando no imperativo “o emprego da forma de terceira pessoa é quase sempre marcado: trata-se de uma opção mais formal que só é utilizada numa situação cotidiana quando o falante quer se colocar numa posição hierarquicamente superior ao ouvinte.” (BRITTO, 2012, p. 99). Em tal contexto, em “*Niña, bájate de la tapia*”, traduzido para “*Menina, desça já do muro*” podemos observar a superioridade de Ocotlana ao ordenar que Lilus desça do muro. Na sequência, em outro excerto, a mãe de Lilus apela “para sua autoridade parental”: “*¡Niña! Bájate inmediatamente*” *Tienes que ir a hacer tu tarea...*” -> “*Menina! Desça daí imediatamente. Tem que fazer sua tarefa...*”. Dessa forma, os matizes presentes na oralidade são retomados na tradução pela forma do verbo e reforçados pelo advérbio “já” e pela contração “daí” .

#### 5.2.1.4 “Que” após pronome interrogativo

É corrente também na fala espontânea do brasileiro a inserção de “é que” depois do pronome interrogativo com a finalidade de realçar a pergunta. Tais construções também ocorrem em perguntas indiretas ou em frases declarativas acompanhadas de “o que, quando, onde etc.” (CARVALHO; BAGNO, 2015, p. 151). Por reforçar esse aspecto da oralidade, optamos por reproduzi-lo em nossa tradução.

<p><i>¿Qué más da? Yo no soy virgen...</i></p> <p>(VII: 91-92)</p>	<p><i>E o que é que tem? Eu não sou virgem...</i></p> <p>(VII: 88-89)</p>
--	---

<p><i>¿Pero <b>qué</b> te pasa, Lilus?</i></p> <p>(X: 115)</p>	<p><i>Mas o que é que você tem, Lilus?</i></p> <p>(X: 114-115)</p>
--	--

#### 5.2.1.5 Como x Que nem

Em razão de que, em *Lilus Kikus*, estamos constantemente reproduzindo a fala de um personagem, o texto solicita do tradutor uma seleção de vocábulos e expressões que manifestem uma linguagem coloquial. No que se refere ao emprego de “que nem”, trata-se de uma “expressão popular, equivalente à conjunção comparativa *como*” (CEGALLA, 1999, p. 344). Dessa forma, nos pareceu mais adequado buscar um correspondente a fim de evidenciar o seu uso no cotidiano.

<p><i><b>Como</b> esas mujeres que a veces se perciben en las calles, tiasas y enlutadas, pero con mejillas como manzanas, y verdes ojos que danzan, así son las monjitas.</i></p> <p>(XII: 87-91)</p>	<p><i><b>Que nem</b> essas mulheres que às vezes são vistas nas ruas, duras e enlutadas, mas com bochechas como maçãs, e olhos verdes que dançam, assim são as freiras.</i></p> <p>(XII: 89-93)</p>
--	---

<p><i>—Pues claro. Como ya no <b>tendrás</b> a quién preguntarle por qué tus faldas se abrochan de lado, y no de frente, con tres botoncitos grises... <b>como</b> los muchachos...</i></p> <p>(VIII: 16-20)</p>	<p><i>—Claro né. Você já não <b>vai ter</b> pra quem perguntar porque suas saias abotoam do lado, e não na frente, com três botõezinhos cinzas... <b>que nem</b> os meninos...</i></p> <p>(VIII: 15-19)</p>
--	---

Nos trechos acima expostos, poderíamos ter mantido a conjunção “*como*” ou optar por “igual a”. Contudo, priorizamos a locução “que nem”, uma vez que será aceita com naturalidade pelos leitores.

## 5.2.2 Formas adverbiais

### 5.2.2.1 Dêiticos de lugar

No que refere a possibilidades de contrastes entre advérbios demonstrativos, embora “*allí*” e “*allá*” geralmente sejam contemplados pelas gramáticas de língua espanhola com o mesmo valor de uso, no sentido de que se referem a um lugar distante do falante, há especificidades no que tange ao referente espacial. Ao buscarmos tais advérbios em dicionários, também encontraremos com frequência essa mesma distinção: para “*allí*”, “*en aquel lugar, a aquel lugar*”; e para “*allá*”, “*en aquel lugar o en sus proximidades*”, “*a aquel lugar o cerca de aquel lugar*”<sup>189</sup>. Por outro lado, o *Diccionario del Español de México*<sup>190</sup> contempla os significados que gostaríamos de destacar a fim de justificarmos, posteriormente, nossas escolhas tradutórias.

#### ***allí***

*adv*

1 *En ese preciso lugar, ese lugar*: “*Se quedó allí dentro*”, “*De allí viene*”, “*Por allí lo introduje*”, *allí frente a todos*, “*Allí murió*”

2 *En ese preciso momento*: “*Allí fue cuando empezaron los gritos y las protestas*”, “*De allí en adelante podía quedar inmune*”

#### ***allá***

*adv*

1 *En un lugar lejano del que habla, aquel lugar, ese lugar*: “*Allá nos vemos*”, *allá en Mérida*, “*Voy para allá*”, “*Juan es de allá*”, *más allá de la raya*, *allá arriba*, *allá afuera*, *allá adentro*, *allá atrás*, *allá abajo*, *allá a lo lejos*, “*Córrete para allá*”, “*Que se dé una vuelta por allá*”, “*Desde allá me mandó un retrato*”, “*Hasta allá la tiene*”

2 *De aquí para allá De un lugar a otro*: “*Se arrastraba de aquí para allá*”, “*Lo traían de aquí para allá y nadie lo atendía*”. (DEM, 2018, não p.).

A partir das referidas entradas lexicográficas, podemos observar que enquanto “*allá*” se refere a um lugar menos determinado, no sentido de estar realmente distante da relação entre os falantes, “*allí*” pode referir-se a um lugar concreto e, por isso, com uma relativa

<sup>189</sup> *Diccionario de la Real Academia Española*. Disponível em: <<http://dle.rae.es>>. Acesso em: 05 mai. 2018.

<sup>190</sup> *Diccionario del Español de México* (DEM). Disponível em: <<http://dem.colmex.mx>>. Acesso em: 05 mai. 2018.

proximidade. Observemos o seguinte excerto e sua tradução:

<p><i>Mejor juega en la esquina de la calle, debajo de un árbol chiquito, plantado en la orilla de la acera. De allí ve pasar a los coches y a las gentes que caminan muy apuradas, con cara de que van a salvar al mundo...</i></p> <p>(I: 11-17)</p>	<p><i>Melhor brincar lá na esquina, debaixo de uma árvore pequenina, plantada na beira da calçada. Dali vê passar os carros e as pessoas que caminham muito apressadas, com cara de que vão salvar o mundo...</i></p> <p>(I: 11-17)</p>
--	---

Nesse sentido, ainda que gramaticalmente pudéssemos utilizar “de lá” como correspondente para “*de allí*”, a tradução do referido advérbio para “dali” contribui com a relação de intimidade que a personagem Lilus estabelece com os espaços. Ainda sobre os advérbios de lugar, é corrente no português brasileiro utilizar sentenças como: 1. “Passa lá em casa depois!”, e 2. “Vou pegar as almofadas lá da sala”. Em ambos os casos estamos nos referindo a lugares concretos e próximos, no entanto, em (1) poderíamos usar também o advérbio “ali”, enquanto que em (2) seria possível “aqui” e “ali”.

Destacamos que a inclusão do vocábulo “lá” na referida tradução se deve a que preferimos não traduzir literalmente “*esquina de la calle*” para “esquina da rua” a fim de manter o efeito sonoro e assim cultivar efeitos da oralidade. Dessa forma, decidimos recuperar essa referência espacial com a inserção de “lá”, haja vista que, como referenciamos anteriormente, no português brasileiro este advérbio de lugar permite recriar sua corporeidade. No entanto, mantivemos o advérbio de intensidade “*mucho/muito*” sem incorporarmos um elemento que cumprisse com a função de nexos, o que forneceria maior coerência ao texto escrito, mas diminuiria a harmonia entre os elementos da narrativa. Logo, novamente, nos esforçamos por preservar marcas morfossintáticas da oralidade que contribuem com a constante fragmentariedade da narrativa.

#### 5.2.2.2 Dupla negação

Outro elemento relevante em nossas escolhas tradutórias foi incluir a dupla negação: “a maneira mais comum de negar um verbo é colocar não antes dele e outro não no final do período” (PERINI, 2010, p. 128). Assim, é frequente na língua falada a inserção de uma nova

partícula negativa em posição final, “onde ela possa receber acento primário e, portanto ser ouvida com clareza” (BRITTO, 2012, p. 103).

<p>—Niña Lilus... Jesús <b>no</b> era rigorista, y aquellas buenas gentes necesitaban divertirse... les hacía falta vino, mucho vino...</p> <p>(IX: 47-50)</p>	<p>—Menina Lilus... Jesus <b>não</b> era moralista <b>não</b>, e aquelas pessoas de bem precisavam se divertir... fazia falta um vinho, muito vinho...</p> <p>(IX: 46-49)</p>
<p>Lilus se despierta. Le acaban de gritar: "¡Ay, mamacita, quién fuera tren para pararse en tus curvas!" Eso le da en qué pensar. ¿Cuáles curvas? Lo de mamacita <b>no</b> le preocupa mucho, al fin y al cabo, ella no es la mamá del gritón.</p> <p>(III: 81-87)</p>	<p>Lilus acorda. Acabam de gritar: "Ai, mamacita, quem dera ser um trem para parar em suas curvas!" Isso faz ela pensar. Quais curvas? Pela mamacita <b>não</b> se preocupa muito <b>não</b>, afinal de contas, ela não é mãe do gritão.</p> <p>(III: 82-87)</p>

A partir dos fragmentos em questão, vemos que o emprego enfático da negativa ressalta a intencionalidade da fala dos personagens desafiando o interlocutor e o leitor a questionar seu posicionamento e ampliando o caráter expressivo do texto literário. Além disso, como expressão típica da oralidade, constitui-se como adequada tanto do ponto de vista semântico, quanto gramatical.

### 5.2.3 Formas verbais

#### 5.2.3.1 Ter x Haver

No português brasileiro, os verbos auxiliares “ter” e “haver” participam da formação dos tempos compostos e também são empregados para representar impessoalidade. No entanto, o uso do verbo “haver” é restrito a textos escritos formais e, mais especificamente, no caso da terceira pessoa do singular; o que corresponderia ao verbo “*haber existencial*” do espanhol, é predominante o uso do verbo “ter” (CARVALHO; BAGNO, 2015, p. 60-61).

Portanto, se fez necessário em nossa tradução a substituição do verbo “haver” por “ter”:

<p><i>Hay unos que concentran su atención inquieta en la orquesta, y que sufren como si los músicos estuvieran a punto de equivocarse. Ponen cara de grandes conocedores, y con un gesto de la mano, o tarareando en voz bajísima algún pasaje conocido, inculcan en los vecinos su gran conocimiento musical. Hay otros que oyen con humildad.</i></p> <p>(II: 71-80)</p>	<p><i>Tem aqueles que concentram sua atenção inquieta na orquestra, e sofrem como se os músicos estivessem a ponto de se equivocar. Fazem uma cara de grandes conhecedores, e com um aceno de mão ou cantarolando em voz baixíssima alguma passagem conhecida, inculcam nos vizinhos o seu grande conhecimento musical. Tem outros que ouvem com humildade.</i></p> <p>(II: 70-80)</p>
<p><i>En la escuela hay unos que pegan propaganda y otros que la despegan.</i></p> <p>(IV: 25-27)</p>	<p><i>Na escola tem uns que colam propagandas e outros que descolam.</i></p> <p>(IV: 24-26)</p>

Nesse sentido, podemos observar que ainda que em português o verbo “haver” também seja usado como auxiliar, na linguagem coloquial predomina o verbo “ter”, inclusive para a expressão de existência (MORENO; FERNÁNDEZ, 2012, p. 267). Assim, observamos que tal efeito contrastivo suscitou uma alteração na forma verbal para que pudéssemos trazer para o nosso texto uma significativa marca de oralidade.

#### 5.2.3.2 Ir x Ir-se

Ainda no que se refere às convergências e divergências no emprego de formas pronominais em português e espanhol, é importante discorrer sobre os significados e usos do verbo “ir” e “irse”. Em português o verbo “ir” é utilizado principalmente com o sentido de “dirigir-se a, locomover-se, deslocar-se de um ponto para outro”; contudo, quando pronominal “ir-se” adquire outro matiz correspondendo à “morte”. Por outro lado, se o objetivo é informar um abandono de local, o português acrescenta ao verbo “ir” o advérbio “embora” e outras expressões podem ser utilizadas, como “já foi/vai” e também é possível

usar o verbo “partir”, para assim expressar uma ideia de partida, de deslocamento<sup>191</sup>.

Já em língua espanhola, enquanto o verbo “ir” também denota um deslocamento de um local a outro, a forma reflexiva “irse” é utilizada sempre que o deslocamento implica a intenção e/ou a possibilidade de não haver retorno<sup>192</sup>. Assim, quando usamos a forma pronominal em espanhol, indica um abandono imediato do local. Vejamos como tais nuances se manifestam em nossa tradução:

<p><i>Lilus se va muy contenta meneando la cola.</i></p> <p>(III: 88-89)</p>	<p><i>Lilus vai embora muito contente balançando as cadeiras.</i></p> <p>(III: 88-89)</p>
<p><i>Pero así como se queda uno impregnado de alguien, después de que ese alguien se va, así se quedaba Lilus, llena de Nuestro Señor, que había bajado a su alma en un elevadorcito...</i></p> <p>(VI: 36-40)</p>	<p><i>Mas assim como quando alguém fica impregnado de outra pessoa, depois que essa pessoa vai embora, Lilus ficava assim, cheia de Nosso Senhor, que tinha descido até a sua alma em um elevadorzinho...</i></p> <p>(VI: 36-41)</p>

A partir desses fragmentos, podemos perceber as diferenças no emprego da forma pronominal e, portanto a necessidade de incluir o vocábulo “embora” a fim de representar a saída do espaço de interlocução. No primeiro trecho entendemos que a personagem segue seu caminho, abandonando a situação e o local em que se encontra; no segundo, a ação de retirar-se amplia a interpretação deixando em aberto a possibilidade de retorno. Ainda no que se refere ao primeiro excerto, aproveitamos para elucidar que a expressão “meneando la cola” poderia ser traduzida também para “movendo a cintura”, porém, optamos pela expressão “balançando as cadeiras” a fim de recuperar a sonoridade e o movimento das aliterações e assonâncias da frase em língua espanhola. Destacamos ainda que a referida escolha corrobora com os efeitos de sentido da expressão no texto fonte dado que é possível perceber que Lilus move-se com inocência e sensualidade por meio das palavras desde o momento em que é chamada de “mamacita”.

Com a finalidade de recriar um efeito de oralidade, no português brasileiro é possível

<sup>191</sup> Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/>>. Acesso em: 18 abr. 2018.

<sup>192</sup> *Diccionario de la Real Academia Española*. Disponível em: <<http://dle.rae.es/>>. Acesso em: 18 abr. 2018.

utilizar outras expressões que correspondam à ação de “ir embora”. Vejamos:

<p><i>Así que cuando su mamá le anunció que la llevaría al concierto, Lilus puso cara de explorador, y <b>se fueron las dos...</b></i></p> <p>(II: 25-28)</p>	<p><i>Então, quando sua mãe contou que levaria ela no concerto, Lilus fez cara de aventureira, e <b>as duas foram...</b></i></p> <p>(II: 25-27)</p>
---	---

<p><i>¿A dónde <b>se fue</b> la lagartija?</i></p> <p>(X: 13-14)</p>	<p><i>Aonde <b>foi parar</b> a lagartixa?</i></p> <p>(X: 13-14)</p>
--	---

Dessa forma, no primeiro fragmento, omitimos o advérbio “embora” visto que o contexto deixa claro o destino de Lilus e sua mãe. Além disso, as reticências também contribuem com a continuidade do movimento em direção ao Palácio de Belas Artes. No segundo trecho, em que Lilus está brincando com sua babá, Ocotlana, preferimos a expressão “foi parar” de modo a reforçar a linguagem coloquial dos diálogos.

Nos próximos exemplos, a forma pronominal outorga ao fragmento do texto fonte um matiz que amplia a expressividade da narrativa. Dessa forma, fornece ao leitor a representação de um momento de despedida, como se estivéssemos na qualidade de espectadores diante da projeção de um filme e pudéssemos acompanhar a cadência desse deslocamento.

<p><i>Expulsaron a la Borrega. <b>Se fue</b> con su petaca escocesa, y sus grandes anteojos negros eran como lágrimas postizas.</i></p> <p>(VIII: 91-94)</p>	<p><i>Expulsaram a Borrega. <b>Partiu</b> com sua mala escocesa, e seus grandes óculos escuros eram como lágrimas postiças.</i></p> <p>(VIII: 88-91)</p>
--	--

<p><i>Pero Lilus <b>se fue</b>. <b>Se fue</b> en un tren, un tren muy triste de silbidos desoladores...</i></p>	<p><i>Mas Lilus <b>partiu</b>. <b>Partiu</b> em um trem, um trem muito triste de assobios desoladores...</i></p>
---	--

(XII: 63-65)

(XII: 65-67)

Nesse sentido, podemos razoar que, enquanto em língua espanhola o valor enfático é concedido pelo pronome “*se*”, podemos representá-lo em português por intermédio do verbo “partir”, contribuindo para a ênfase dada às personagens que dirigem a ação.

### 5.2.3.3 Futuro do presente

Dado que o português brasileiro possui “dois sistemas de tempo, modo e aspecto, bem diferentes: um para a língua formal e escrita, e outro para a língua informal e falada”, algumas formas verbais sintéticas, como o futuro do presente, tendem a ser substituídas na fala por formas analíticas (BRITTO, 2012, p. 96). No último fragmento exposto, podemos observar na fala da personagem Borrega essa frequente substituição: “*Como ya no **tendrás** a quién preguntarle*” -> “*Como você já não **vai ter** pra quem perguntar*”.

Portanto, o emprego do futuro simples é de escassa frequência na fala cotidiana sendo substituído pelo futuro formado pelo verbo “ir” + infinitivo (CARVALHO; BAGNO, 2015, p. 68). Outro fator a ser considerado, nesse caso, é que se tivéssemos mantido o futuro em sua forma sintética, a tradução também destoaria da voz infantil da personagem.

Nesse sentido, ainda que o futuro simples expresse uma ação em um tempo posterior ao momento da enunciação tanto em português quanto em espanhol, tais regras nem sempre coincidem. Em espanhol é corrente também o uso do futuro sintético para realizar suposições, hipóteses com relação ao presente (MORENO; FERNÁNDEZ, 2012, p. 228-232).

*Pero ella no le **dejará** acabar el regaño, le **echará** sus brazos de agua y de sal al cuello; le **enseñará** sus collares de conchas azules pequeñísimas, tan tiernas que se parecen a los párpados de los niños dormidos y los de conchas duras que parecen dientes de pescados sanguinarios... o le **dirá** que Dios ha hecho la naturaleza no solamente para verla sino para que **vivamos** en ella, y que cada quien tiene su ola y que por*

*Mas ela não **vai deixar** ele terminar a bronca, **vai jogar** seus braços de água e de sal em seu pescoço; **vai mostrar** seus colares de pequeníssimas conchas azuis, tão macias que se parecem com as pálpebras de crianças dormindo e as de conchas duras que parecem dentes de peixes sanguinários... ou **vai dizer** pra ele que Deus não fez a natureza somente para olhar mas para que **a gente viva** nela, e que cada um tem*

<p><i>favor él escoja la suya, y que desde lo alto del cielo, Dios está viendo a sus hijos bañándose en el mar. Igual que una pata mira nadar a sus patitos... Y le dirá... Y lo dejará sin aliento y sin protestas...</i></p> <p>(III: 63-80)</p>	<p><i>sua onda e que por favor ele escolha a sua, e que do alto do céu, Deus está vendo os seus filhos tomando banho de mar. Igual a uma pata que olha seus patinhos nadarem... E vai dizer... E vai <b>deixar</b> ele sem fôlego e sem reclamações...</i></p> <p>(III: 65-81)</p>
--	--

No trecho em questão Lilus idealiza ter um marido e, a partir de sua imaginação, formula hipóteses de como seria esse encontro. Nesse sentido, ao realizarmos a tradução devemos considerar as nuances que diferenciam línguas tão próximas a fim de perceber que no português brasileiro é mais frequente o uso do futuro perifrástico do que do conjugado, principalmente em um texto permeado pela fala de uma criança.

Ainda sobre esta passagem, destacamos a opção por traduzir “*para que **vivamos** en ella*” para “*para que **a gente viva** nela*”. Considerando que no português o pronome “a gente” é preferível para designar a 1ª pessoa do plural, sendo o seu uso considerado informal, enquanto que em situações mais formais seja empregado o “nós”, optamos pela forma “a gente” devido à predominância na fala coloquial brasileira.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como uma escritora em constante trânsito, Elena Poniatowska incorpora em sua voz autoral as múltiplas vozes que se sobrepõem em suas narrativas. Nesse sentido, destacamos novamente a importância das línguas que integram a infância da autora e o fato de ela ter escolhido a língua espanhola para a sua escritura, como um ato de amor, de rebeldia e de profunda filiação. Assim, considerando que o lugar de relação com o outro é a linguagem, Elena coexiste desde perspectivas plurais.

No que se refere às experiências de exílio, estas fundam e percorrem a obra e a vida de Elena, um exílio assumido principalmente considerando o pertencimento como resultado da relação, do lugar com. Nesse sentido, um pertencimento que se dá por meio de uma relação com as suas *nanas de provincia* e pela atenção aos menos favorecidos. Portanto, Elena assume uma postura de desapego e de entrega, um “desterro” como possibilidade de estabelecer vínculos afetivos. Em tal contexto, percebemos o exílio como asilo, na esteira aberta por Jean Luc-Nancy (1996). Sendo o exílio parte da constituição humana, o ser na sua singularidade só tem sentido sem em relação com o outro. Dessa forma, em Elena Poniatowska, são os territórios discursivos e múltiplos que preenchem os vazios deixados

Assim sendo, os escritos de Elena Poniatowska bem como a América Latina, são espaços de resistência e de autodeterminação social, política e cultural. A transculturação narrativa em Elena, “la que te golpea con una sonrisa”, atua como uma intervenção contra-hegemônica que busca romper com o conservadorismo e encontrar caminhos alternativos pela literatura e pelo jornalismo. Dessa forma, Poniatowska mostra a que veio e segue mostrando de que forma se asila no México, mostra como, nesse devir, foi se mexicanizando e tendo sempre como norte de escritura e de vida o território mexicano. Este é seu ponto de origem, destino e retorno. Portanto, a produção literária de Poniatowska é uma face expressiva para um multifacetado espelho nacional.

Portanto, a análise literária de *Lilus Kikus*, a partir dos níveis da transculturação narrativa (nível linguístico, da estrutura narrativa e da cosmovisão), nos permitiu um olhar sensível sobre a obra de Poniatowska, a partir de um profundo exercício de leitura que contribuiu na elaboração de nosso projeto de tradução e, conseqüentemente, nas decisões e caminhos que se delinearão em nosso horizonte tradutório.

Essa exploração minuciosa nos permitiu, por exemplo, observar metodicamente a presença de marcas de oralidade reforçadas por um léxico, prosódia e morfossintaxe que reforçam o estilo e, portanto, a originalidade e criatividade da autora e da obra. Além disso,

estes elementos são fundamentais para elucidar como a personagem Lilus faz um uso quase que agressivo e combativo de sua ingenuidade e espontaneidade infantil. Assim, em *Lilus Kikus*, a perspectiva narrativa em 3ª pessoa oportunizou aproximar o leitor de uma voz que deixa permear pelos personagens, com o auxílio de múltiplos registros de linguagem, que nos possibilitaram, por sua vez, refletir sobre a hibridez ou mestiçagem na escrita da autora.

Além disso, evidenciamos que os contos, como resultado de uma prática literária que funda a obra de Elena, combinam oralidade e fragmentariedade, instaurando uma dimensão intimista na obra que carrega uma estreita relação com o gênero diário. Por outro lado, essa oralidade, como aspecto básico da cultura popular, é inerente à coletividade que a autora propõe como autoria. Logo, por se tratar de textos que já nascem na encruzilhada de diversas línguas maternas, como referenciamos ao longo desta tese, um olhar investigativo e reflexivo se fez necessário, haja vista que são múltiplos os papéis que Poniatowska desempenha nesse trânsito entre línguas-culturas. Em tal contexto, destacamos que Elena, além de leitora voraz, também é uma tradutora ao escrever.

Desse modo, a experiência e a reflexão, que acompanham o texto desde a leitura interpretativa até as escolhas pontuais, norteiam o processo tradutório conformando um projeto de tradução. Levando em consideração a percepção de Berman (2007) sobre o texto traduzido como o lugar onde se manifesta a cultura do outro, objetivamos, em nosso projeto de tradução de *Lilus Kikus*, trazer para o leitor da maneira mais eficaz possível, elementos que direta ou indiretamente enunciam questões que constituem a sociedade e cultura mexicana. Em análise análoga, Levý (2011, p. 69) aponta que o propósito de comunicação da tradução deve adequar-se a seu objetivo de compartilhar a experiência do texto fonte com o leitor da língua de chegada.

Isto posto, e considerando que “o ato ético consiste em reconhecer e em receber o Outro enquanto Outro”, acreditamos ter alcançado o nosso objetivo de lançar uma mirada a fim de evidenciar de que modo a letra e o significado do texto fonte se plasmassem no entorno linguístico-cultural brasileiro a fim de albergar a experiência-reflexão desse estrangeiro. (BERMAN, 2007, p. 68)

Ao mesmo tempo, uma vez que objetivamos um projeto de tradução que buscava o tão referenciado equilíbrio entre a autonomia e a dependência, explorar as possibilidades de significação no que cerne a fonética, a morfologia e a sintaxe nos ajudou a (re)criar efeitos de sentido similares ou análogos, visto que, nesse processo de perdas e ganhos, a tarefa de traduzir elementos léxico-semânticos se mostrou bastante árdua, dado que tais vocábulos se relacionam a tempos e espaços distintos. Ainda assim, enfrentamos tal desafio para que

podéssemos proporcionar ao leitor lusófono uma experiência análoga à leitura de Elena Poniatowska em espanhol mexicano, cultivando traços linguísticos e literários fundamentais, ainda que por vezes aproximando o texto de nosso universo particular, o da língua portuguesa.

Nesta constante busca pelo equilíbrio entre o estrangeiro e o familiar, no que se refere à rede de significação que compõe a tradução de provérbios, coloquialismos e expressões idiomáticas, muitas vezes tivemos que privilegiar vocábulos e expressões similares ao português brasileiro no sentido de evitar excessivas estranhezas. Por outro lado, embora não perdendo de vista nossa dimensão tradutiva que tem como um de seus objetivos cultivar a presença do popular na linguagem, privilegiamos coloquialismos lexicais em detrimento de gírias, considerando que estas com frequência caem em desuso (BRITTO, 2012).

Destacamos que uma das preocupações centrais no tangente a elementos léxico-semânticos, sempre considerando suas variações diatópicas, diastrática e diafásicas, foi a escolha de vocábulos que acompanhassem o uso, o significado e a sonoridade. Como também referenciamos neste trabalho, ainda que nossa tradução não seja enquadrada como um “texto de invenção”, como desafio transcriativo, nos preocupamos em recriar informações estéticas análogas. Assim sendo, buscamos com esmero desviar-nos da tentadora propensão a limitar ou rasurar marcas da língua-cultura de origem, ainda que o tradutor sempre esteja transitando pelas tendências deformadoras. Por outro lado, considerando que o sistema de deformação acompanha o exercício tradutório e que o alongamento é uma tendência inerente do traduzir (BERMAN, 2007), optamos por recorrer a esta deformação, em alguns momentos, para privilegiar uma tradução que refletisse as intenções de nosso projeto.

Nesse sentido, alguns fatores corroboraram para a adoção de uma estratégia mais estrangeirizadora do que domesticadora. No que se refere aos mexicanismos, regionalismos e referências culturais, por exemplo, buscamos conservá-los na língua de chegada. Dessa forma, nos preocupamos em conduzir o leitor ao encontro do estrangeiro, adotando a ética de Berman (2007), e desviando-nos de comportamentos etnocêntricos. Consequentemente, esforçamo-nos para alcançar uma tradução que respeitasse a letra.

Ainda, considerando o alto valor conotativo dos nomes próprios, optamos por não traduzir uma série de nomes que designam pessoas, os chamados antropônimos e, lugares, que são os topônimos, como no caso de “Borrega” e a própria “Lilus Kikus”. Por conseguinte, o aparato paratextual em formato de nota de rodapé, devido a seu caráter valorativo, correspondeu a uma estratégia de escritura na mediação entre o texto de partida e o texto de chegada a fim de revelar ao leitor elementos culturais e/ou históricos que seriam opacos, como na referência aos constantes terremotos no território mexicano.

Finalmente, para os elementos morfossintáticos, também profundamente marcados pela oralidade, buscamos correspondentes em português brasileiro, a fim de preservar efeitos de verossimilhança que são uma constante em prosa ficção, sendo, neste caso, estratégias inevitavelmente mais domesticadoras.

Em tal contexto este projeto de tradução trilha um dos múltiplos caminhos possíveis; um caminho que de forma alguma está acabado e que, por isso, segue buscando seu aperfeiçoamento. Nesse sentido, a experiência de traduzir *Lilus Kikus* nos mostra uma profunda necessidade de refletirmos em trabalhos futuros sobre as decisões que conformaram nosso horizonte e, portanto, de releituras e de amadurecimento do texto. Dessa forma, acreditamos que podemos ampliar nossa análise sobre as (as)simetrias linguístico-culturais, principalmente no que se refere à tradução de nomes próprios e a inserção de paratextos, além de desenvolver de forma mais aprofundada as relações e contribuições de uma aproximação ao texto literário para o processo tradutório. Destarte, também seria interessante explicitar de que forma a experiência-reflexão das proximidades e distanciamentos do par português-espanhol se plasmam em nossas escolhas, a fim de promover uma reflexão sobre a tradução como forma de conscientização e contraste no processo de ensino-aprendizagem de línguas próximas.

Esperamos que esta análise possa contribuir para a ampliação dos estudos em análise literária e em análise da tradução. Também almejamos que este trabalho se desdobre na tradução de outros livros da escritora mexicana, como forma de contribuição para o conhecimento e a difusão, no Brasil, de vozes autorais femininas que participam da construção da história e da memória da América Latina. Enfim, como resultado maior do projeto aqui apresentado, planejamos a publicação da obra *Lilus Kikus* em português.

## REFERÊNCIAS

ACADEMIA MEXICANA DE LA LENGUA. **Diccionario de mexicanismos**. México: Concepción Company Company (Dir.). México: Siglo XXI, 2 ed. 2010.

AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. **Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina**. Edusp, 2001.

ALEGRE, Manuel. Errancia y enraizamiento. Archipiélago. **Cuadernos de crítica de la cultura**. n. 26-27, p. 111-118, 1996.

ALVES, Elisabeth. O diminutivo no português do Brasil: funcionalidade e tipologia. **Estudos Lingüísticos XXXV**, p. 694-701, 2006.

AUSTIN, Alfredo López. Sobre el origen del falso sufijo dativo – le del español de México. In: INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ANTROPOLÓGICAS (Ed.). **Anales de Antropología**. Ciudad de México: UNAM, 1989. p. 407-416.

BÁEZ, Ivette J. Transparencia de los enigmas: Lilus Kikus de Elena Poniatowska. Entre textos. In: PERALTA, N.; PEÑA, M. (Orgs.). **La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica**. México: Ediciones Era, 2003, p. 93-101.

BAGNO, Marcos. O português não procede do latim: Uma proposta de classificação das línguas derivadas do galego. **Grial: revista galega de cultura**, n. 191, p. 34-39, 2011.

\_\_\_\_\_. Do galego ao brasileiro, passando pelo português: crioulização e ideologias linguísticas. In: MOITA LOPES, Luiz Paulo da. (Org.). **O português no século XXI: Cenário geopolítico e sociolinguístico**. São Paulo: Parábola, 2013. p. 319-338.

\_\_\_\_\_. **Preconceito linguístico**. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

\_\_\_\_\_. O impacto das línguas bantas na formação do português brasileiro. **Cadernos de Literatura em Tradução**, Brasil, n. 16, mai. 2016.

BASSNETT, Susan. **Estudos de tradução: fundamentos de uma disciplina**. Tradução de: FIGUEIREDO, Vivina de Campos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003. Título original: Translation Studies.

BERMAN, Antoine. **Pour une critique des traductions: John Donne**. Paris: Gallimard, 1995.

\_\_\_\_\_. **La prueba de lo ajeno: cultura y traducción en la Alemania romántica**. Tradução de: GARCÍA, Rosario López. Gran Canaria: ULPGC, 2003. Título original: L'épreuve de l'étranger: culture et traduction dans l'Allemagne romantique.

\_\_\_\_\_. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução de: TORRES, Marie-Hélène Catherine; FURLAN, Mauri; GUERINI, Andreia. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007. Título original: La traduction et la lettre. Ou l'auberge du Lointain

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1972.

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BUTRAGUEÑO, Pedro Martín. **24. La división dialectal del español mexicano**. 2014.

CACCIARI, Massimo. La paradoja del extranjero. **Archipiélago**, cidade, n. 26, 27, invierno, p. 16-21, 1996.

CAMPOS, Haroldo de. Transluciferação mefistofaústica. In: \_\_\_\_\_. **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 179- 209.

\_\_\_\_\_. Minha relação com a tradição é musical. In: \_\_\_\_\_. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 257-268.

CAMPOS, Haroldo de; PAZ, Octavio. **Transblanco**. São Paulo: Siciliano, 1994.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Trabalho original publicado em: 1992).

\_\_\_\_\_. **Metalinguagem e outras metas: ensaios de literatura e crítica literária**. 2006.

\_\_\_\_\_. **Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora**. Cadernos Viva Voz, Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.

\_\_\_\_\_. Da Tradução Como Criação e Como Crítica. In: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médiçi. (Orgs). **Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 01-18.

\_\_\_\_\_. Tradição, Transcrição, Transculturação: o ponto de vista do ex-cêntrico. In: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médiçi. (Orgs). **Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 197-205.

CANCLINI, Néstor, García. **Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad**. Buenos Aires: Paidós, 2013.

CARVALHAL, Tania Franco. De traduções, tradutores e processos de recepção literária. **Revista Brasileira de Literatura Comparada, ABRALIC**, Salvador, v. 1, n. 5, p. 85-92, 2000.

\_\_\_\_\_. Traducción e recepción en la práctica comparatista. In: \_\_\_\_\_. **Lo propio y lo ajeno: Ensayos de literatura comparada**. Barcelona: PPU, 2006. p. 13-25

CARVALHO, Orlene Lúcia S.; BAGNO, Marcos. **Gramática brasileira para hablantes de español**. São Paulo: Parábola, 2015.

CASTILHO, A.. O português do Brasil. In: ILARI, R. **Linguística românica**. São Paulo: Ática, 1992, p.237-285.

CEGALLA, Domingos Paschoal. **Dicionário de Dificuldades da Língua Portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

CHEVIGNY, Bell G. La transformación del privilegio en la obra de Elena Poniatowska. Entre textos. In: \_\_\_\_\_. (Orgs.). **La palabra contra el silencio**: Elena Poniatowska ante la crítica. México: Ediciones Era, 2003, p. 217-232.

CHRISTLIEB, Pablo Ferneandez. **Lo que se siente pensar o la cultura como psicología**. Taurus, 2007.

CLIFFORD, James. **Itinerarios transculturales**. Barcelona: gedisa, 1999.

COSERIU, Eugenio. Los conceptos de dialecto, nivel y estilo de lengua y el sentido propio de la dialectología. **Lingüística Española Actual**, v. 3, n. 1, p. 1-32, 1981.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **El Anti Edipo**: capitalismo y esquizofrenia, escrito junto con Félix Guattari. Tradução de: MONGE, Francisco. Buenos Aires: Paidós, 1996. Título original: L'Anti-Oedipe: capitalisme et schizophrénie.

DERRIDA, J.. **Posições**. Tradução de: BARAHONA, Maria Margarida C. C.. Lisboa: Plátano Editora, 1975. Título original: Positions.

DICCIONARIO DE SEÑAS. **Diccionario para la Enseñanza de la Lengua Española para Brasileños**. Universidad de Alcalá de Henares. Departamento de Filología. tradução de: BRANDÃO, Eduardo; BERLINER, Claudia. 2 ed.. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ERAZO, Angela Maria M.. **L'intercompréhension dans le contexte plurilingue de l'Université Fédérale de l'intégration Latino-Américaine (UNILA)**: expériences, contact et interaction plurilingue. 271 f. Tese (Doutorado em Sciences du langage) Université Grenoble Alpes, Grenoble/França, 2016.

FANJUL, Adrián Pablo; GONZÁLEZ, Neide Therezinha Maia (Orgs.). **Espanhol e português brasileiro**: estudos comparados. São Paulo: Parábola Editorial, 2014.

FERNÁNDEZ, María Angeles Calero. “Nombres parlantes” femeninos en la onomástica paremiológica española. In: ARIZA, Manuel. (Ed.). **Actas del II Congreso Internacional de Historia de la lengua española**. Madrid: Pabellón de España, 1992, p. 907-918.

FERRER, Maria Reyes. El Bildungsroman femenino: análisis de la novela de formación Un karma pesante. **Acta Scientiarum: Language and Culture**. v. 40, n. 1, p. e34611, 2018.

FLUSSER, Vilém. **Bodenlos**: uma autobiografia filosófica. São Paulo: Annablume, 2007.

FRUTOS, Sonia Valle de. Los procesos de transculturación desde la identidad de nuestra América y la Europa mediterránea. **Cuadernos Americanos** 132, México, 2010/2, p. 55-63, 2010.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **As formas do falso**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GARCÍA, Ximena A.; SALAZAR, María R. Mojica. El pulque: la bebida de ayer perdida en el ahora. **Correo del Maestro**. México, [20--]. Disponible em: <[http://www.correodelmaestro.com/publico/html5022016/capitulo5/el\\_pulque.html](http://www.correodelmaestro.com/publico/html5022016/capitulo5/el_pulque.html)>. Acceso em: 15 abr. 2016.

GARIBI, José Ignacio Dávila. Posible influencia del náhuatl en el uso y abuso del diminutivo en el español de México. **Estudios de cultura Náhuatl**, n. 1, 1959.

GELPÍ, Juan G. Sujeto y cultura urbana (Octavio Paz, Elena Poniatowska y José Joaquín Blanco). In: \_\_\_\_\_. (Orgs.). **La palabra contra el silencio**. Elena Poniatowska ante la crítica. México: Ediciones Era, 2003, p.505-517.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução de: FALEIROS, Álvaro. Cotia: Ateliê Editorial, 2009. Título original: Paratexte éditorial.

GLANTZ, Margo. Las hijas de la Malinche. In: ERRO-PERALTA, Nora; Magdalena, Maiz-Peña (Eds). **La palabra contra el silencio**: Elena Poniatowska ante la crítica. México. Ediciones Era, 2003, p. 72-90.

GLISSANT, Édouard. **Por uma poética da Relação**. Tradução de: MENDONÇA, Manuela. Lisboa: Porto, 2011. Título original: Poétique de la Relation.

GONZÁLEZ, Neide T. M. **Pero ¿qué gramática es ésta?** Los sujetos pronominales y los clíticos en la interlengua de brasileños adultos aprendices de Español/LE. RILCE. Revista de Filología Hispánica, v. 14, n. 2, p. 243-263. Pamplona: Universidad de Navarra, 1998.

\_\_\_\_\_. Portugués brasileño y español: lenguas inversamente asimétricas. In: CELADA, M.T.; GONZÁLEZ, N.M (Orgs.). Gestos que trazan distinciones entre la lengua española y el portugués brasileño. **SIGNOS ELE**, n. 1-2, p. 1-7, 2008.

HERRERA, Sara Poot. Tina Modotti y Elena Poniatowska: dos mujeres, un libro. In: LÓPEZ, Aralia González (Org.). **Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas del siglo XX**. México: El Colegio de México, 1995. p. 393-404.

\_\_\_\_\_. Elena (moramiento) de México: Poniatowska. In: PERALTA, N.; PEÑA, M. (Orgs.). **La palabra contra el silencio**. Elena Poniatowska ante la crítica. México: Ediciones Era, 2003, p. 54- 71.

HILLIS MILLER, J. The Critic as Host. In: BLOOM, H. **De-construction and criticism**. New York: Continuum, 1979, p. 217-225.

HOUAISS, A. **Dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JAMET, Marie-Christine. L'intercompréhension: de la définition d'un concept à la délimitation d'un champ de recherche ou vice versa? Autour de la définition. **Publifarum**, n. 11, 2010, p. 1-15.

JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In: \_\_\_\_\_. **Linguística e comunicação**. Tradução de: BLIKSTEIN, Izidoro; PAES, José Paulo. São Paulo: Cultrix, 1971. p. 63-72 .Título original: On Linguistic Aspects of Translation.

JASINSKI, Isabel. **A condição do estrangeiro: literatura e exílio em Francisco Ayala.** Curitiba: UFPR, 2012.

JÖRGENSEN, Beth. **Engaging Dialogues: the Writing of Elena. Poniatowska,** Austin: University of Texas Press, 1994.

KATZ, Friedrich; LOMNITZ, Claudio. **El Porfiriato y la Revolución en la historia de México.** Una conversación. Ciudad de México: Ediciones Era, 2016.

KOVADLOFF, Santiago. **Una biografía de la lluvia: y otros ensayos sobre lo difuso.** Buenos Aires: Emecé Editores, 2004.

LAGOS-POPE, María Inés. **En tono mayor: relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica.** Santiago de Chile, CH: Cuarto Propio, 1996.

LAMAS, Marta. Elena Poniatowska ¿feminista?. In: ERRO-PERALTA, Nora; MAIZ-PEÑA, Magdalena (Eds.). **La palabra contra el silencio: Elena Poniatowska ante la crítica.** Ediciones Era, 2003. p. 41-48.

LANGACKER, Ronald. Observations and speculations on subjectivity. In: HAIMAN, J. (Ed.). **Iconicity in syntax.** Amsterdam: John Benjamins, p. 109-150, 1985.

\_\_\_\_\_. **Foundations of Cognitive Grammar.** v. 1, Theoretical Prerequisites, Stanford: Stanford University Press, 1987.

\_\_\_\_\_. Subjectification. **Cognitive Linguistics.** v. 1, p. 5-38, 1990.

\_\_\_\_\_. **Concept, Image, and Symbol: The Cognitive Basis of Grammar (Cognitive Linguistics Research 1),** Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 1991a.

\_\_\_\_\_. **Foundations of Cognitive Grammar.** v. 2, Descriptive Application. Stanford: Stanford University Press. 1991b.

\_\_\_\_\_. Losing control: Grammaticization, subjectification and transparency. In: BLANK, A.; KOCH, P. (Eds.). **Historical semantics and cognition,** Berlin-New York: Mouton de Gruyter, 147-176. 1999.

LARA, Luis Fernando. Para la historia de la expansión del español por México. **Nueva Revista de Filología Hispánica,** v. LVI, n. 2, jul.-dez, 2008, p. 297-362. Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios Distrito Federal, México.

\_\_\_\_\_. (Dir.) **Diccionario del español usual en México.** El Colegio de México. Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2005.

\_\_\_\_\_. Para la historia de la expansión del español por México. **Nueva Revista de Filología Hispánica,** v. 56, n. 2, p. 297-362, 2008.

LEVÝ, Jiří. **The Art of Translation.** Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2011.

LUDMER, Josefina. **Aquí América Latina. Una especulación.** Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo:** Vagabundagens Pós-Modernas. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

MANJARREZ, Héctor. **Útil y muy ameno vocabulario para entender a los mexicanos.** México: Grijalbo, 2010.

MARSAL, Meritxell Hernando. A tradução cultural na literatura latino-americana. **Fragmentos:** Revista de Língua e Literatura Estrangeiras, v. 21, n. 2, p. 073-083, 2010.

MEDEIROS-LICHEM, María Teresa. **La voz femenina en la narrativa latinoamericana:** una relectura crítica. Editorial Cuarto Propio, 2006.

MEISSNER, Franz-Joseph, et al.. **EuroComRom - Les sept tamis :** lire les langues romanes dès le départ. Avec une introduction à la didactique de l'eurocompréhension. Aachen: Shaker Verlag, EuroCon, v. 6, 2004.

MÉXICO. **Declaración De México Sobre Las Políticas Culturales.** Conferencia mundial sobre las políticas culturales, México D.F., 26 de julio - 6 de agosto de 1982.

MOLINA CABRERA, Marta Ingrith. **Migrações e impasses no acesso à saúde:** traduzir-se é preciso. 137 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução)—Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

MORAES, Luciano Passos. **Identidades transculturais:** um estudo da série 'Visitantes ao Sul', de Luiz Antonio de Assis Brasil. 133 f. Dissertação (Mestrado em História da Literatura)- Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2007.

MORENO, Concha; FERNÁNDEZ, Gretel Maria Eres. **Gramática contrastiva del español para brasileños.** Sociedad General Española de Librería, 2012.

NANCY, Jean-Luc. La existencia exiliada. Tradução de: LÓPEZ GUIX, Juan Gabriel. **Archipiélago,** Barcelona, n. 26/27, invierno, 1996, p. 34-39.

NOVERÓN, Jeanett Reynoso. **Los diminutivos en el español:** un estudio de dialectología comparada. Tese (Doutorado em Lingüística) Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001.

\_\_\_\_\_. Procesos de gramaticalización por subjetivización: el uso del diminutivo en español. In: **7th Hispanic Linguistics Symposium.** Cascadilla Proceedings Project, 2005. p. 79-86.

OBELKEVICH, James. Provérbios e história social. In: PORTER, Roy; BURKE, Peter. **História social da linguagem.** São Paulo: UNESP, 1997, p. 43-81.

OLMO, Francisco Javier Calvo del. La Romania: ébauche d'un carrefour linguistique. **Mutatis Mutandis.** v. 5, n. 2, p. 391-409, 2012.

\_\_\_\_\_. **Tradução, língua e identidade em poetas occitanos e catalães do século XIX:** elementos para uma tradução entre línguas românica. 436 f. Tese (Doutorado em Estudos de Tradução)- Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

\_\_\_\_\_. Perspectivas y contribuciones para la traducción de las lenguas románicas. **Estudios de Traducción**, Norteamérica, 5, jul. 2015. Disponível em: <<http://revistas.ucm.es/index.php/ESTR/article/view/49408>>. Acesso em: 30 mai. 2018.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del azúcar y el tabaco**. Barcelona: Editorial Ariel, 1973.

PACHECO, José Emilio. **Batallas en el desierto**. Ciudad de México: Ediciones Era, 1991.

PAGEAUX, Daniel Henri. Literaturas, Intertextualidade, Interculturalidade. In: MARINHO, Marcelo; SILVA, Denise Almeida; UMBACH, Rosani Ketzer (org.). **Musas na encruzilhada:** ensaios de Literatura Comparada. São Paulo, Santa Maria, Frederico Westphalen: HucitecUFSMURI, 2011. p. 183-209.

PAZ, Octavio. **El Laberinto de la Soledad**. Madrid: Cátedra, 1950.

\_\_\_\_\_. **Traducción:** literatura y literalidad. Barcelona: Tusquets, 1971.

PERALTA, N.; PEÑA, M. Elena Poniatowska: hablando del género y desde el género. In: \_\_\_\_\_. (Orgs.). **La palabra contra el silencio:** Elena Poniatowska ante la crítica. México: Ediciones Era, 2003, p. 93-101.

PÉREZ-LAGUNES, Rosario. **The Myth of La Malinche:** From the Chronicles to Modern Mexican Theater. Blacksburg, Virginia: Virginia Polytechnic Institute and State University, 2001.

PERINI, Mário Alberto. **Gramática do português brasileiro**. Parábola Ed., 2010.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A autoficção e os limites do eu. In: \_\_\_\_\_. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 204-219.

PFEIFFER, Erna. Construcciones de identidad en novelas mexicanas de infancia. *Iberoamericana*. América Latina, n 8, 2002, p. 133-150.

PIGLIA, Ricardo. **Novela y Traducción**. Invitado: Ricardo Piglia | 2013. Santiago, 2013. (50 min.), son., color. Aula Magna na Faculdade de Filosofia e Letras na Universidad Alberto Hurtado, Chile. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?list=PLcExhMmoNXxDJrVDXtbNuQaRuWCUtO\\_fs&v=iutp8nvfxOM](https://www.youtube.com/watch?list=PLcExhMmoNXxDJrVDXtbNuQaRuWCUtO_fs&v=iutp8nvfxOM)>. Acesso em: 08 abr. 2018.

PONIATOWSKA, Elena. **Lilus Kikus**. México: Ediciones Era, 1992.

\_\_\_\_\_. Ser un escritor en México. José Miguel Oviedo (ed.). **Literatura mexicana**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993. p. 10-20.

\_\_\_\_\_. **Nada, nadie: las voces del temblor.** México: Ediciones Era, 1988.

\_\_\_\_\_. **Hasta no verte, Jesús mío.** México: Ediciones Era, 1969.

\_\_\_\_\_. **La noche de Tlatelolco.** México: Ediciones Era, 1979.

\_\_\_\_\_. **La Flor de Lis.** México: Ediciones Era, 1988.

\_\_\_\_\_. **Luz y luna, las lunitas.** México: Era, 1994.

\_\_\_\_\_. **La piel del cielo.** México: Alfaguara, 2001.

\_\_\_\_\_. **A pele do céu.** São Paulo: Objetiva, 2002.

POZO, Juan Ignacio. **Teorías cognitivas del aprendizaje.** Ediciones Morata, 1989.

QUIÑONERO, Llum. **Elena Poniatowska, la princesa que salió del cuento para escribirlo.** 28 fev. 2007. não p. Disponível em: <http://www.llumquinonero.es/2007/02/28/elena-poniatowska-la-principisa-que-salio-del-cuento-para-escribirlo/>. Acesso em: 04 fev. 2015.

RAMA, Ángel. **Transculturación Narrativa en América Latina.** México: Siglo Veintiuno, 1982.

RIBEIRO, I. A mudança sintática do português brasileiro é mudança em relação a que gramática? In: CASTILHO, A. (Org.). **Para a história do português brasileiro.** Volume 1: Primeiras ideias. São Paulo: Humanitas, 1998. p. 101-119.

ROBLES, Jorge García. **Diccionario de Modismos Mexicanos.** México: Editorial Porrúa, 2012.

RÓNAI, Paulo. **A tradução vivida.** 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

SABINO, Marilei Amadeu. Expressões idiomáticas, provérbios e expressões idiomáticas proverbiais: iguais, semelhantes ou diferentes? In: BARROS, Lídia Almeida; ISQUERDO, Aparecida Negri (Orgs.). **O léxico em foco: múltiplos olhares.** São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. p. 331-347.

SAER, Juan José. **El concepto de ficción.** Espasa-Calpe Argentina/Ariel, Buenos Aires, 1997.

SAID, Edward W. Reflexões sobre o exílio. In: \_\_\_\_\_. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios.** Tradução de: SOARES, Pedro Maia. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SALINAS, Adela. Los ojos que Elena Poniatowska tiene escondidos. **Revista de la Universidad de México.** México: UNAM, n. 494, p. 54, 1992.

SANTERO, Camilla Guimarães. **O uso do diminutivo em uma interação face a face: análise comparativa em corpora orais das variantes madrilena e carioca.** 82 f. Dissertação (Mestrado em Letras Neolatinas)-Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro,

2011.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

\_\_\_\_\_. Literatura é paradoxo. **Trópico**, Dossiê Ficção, não p. [20--]. Entrevista concedida a Carlos Eduardo Ortolan Miranda. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2375,1.shl>>. Acesso em: 12 jun. 2017.

SARLO, Beatriz. Ángel Rama y Antonio Cornejo Polar: tradición y ruptura en América Latina. Punto de vista. **Revista de cultura**. Buenos Aires, a. 3, n. 8, p. 10-14, 1980.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. Sobre os diferentes métodos de tradução. Tradução de: POLL, Margarete von Mühlen. In: HEIDERMANN, Werner (Org.). **Clássicos da teoria da tradução**. Florianópolis: UFSC, Núcleo de tradução, 2001.

\_\_\_\_\_. Des différentes méthodes du traduire. In: BERMAN, Antoine. **Les Tours de Babel** : essais sur la traduction. Tradução de : BERMAN, Antoine. Mauvezin: Trans-Europ-Repress, 1985. p. 207-245. Título original: “**Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens**”.

SCHUESSLER, Michael K. **Elenísima**: Ingenio y figura de Elena Poniatowska. México: Editorial Planeta Mexicana, 2003.

SCHWARZ, Roberto. **A sereia e o desconfiado**: ensaios críticos. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SNOOK, Margaret L. Elena Poniatowska's La piel del cielo: Mexican History Written on the Female Body. **Hispania**: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese. (89).2. p. 259-267, 2006.

SPIVAK, Gayatri Chakravorti. Puede hablar el sujeto subalterno?. **Orbis Tertius**, v. 3, n. 6, 1997.

TIRLONI, Larissa Paula. **A obra poética de Octavio Paz**: transculturação e transcrição na tradução de Blanco, por Haroldo de Campos. 136 f. Dissertação (Mestrado em Letras - Literatura Comparada)-Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões – URI, Frederico Westphalen, 2013.

TRAUGOTT, Elizabeth Closs. On the rise of epistemic meanings in English: An example of subjectification in semantic change. **Language**, v. 65, n. 1, p. 31-55, 1989.

\_\_\_\_\_. Subjectification in grammaticalization. In: **Subjectivity and subjectivisation in Language**. STEIN, D.; WRIHGT, S. (Eds.), Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1995.

\_\_\_\_\_. The rethoric of counter-expectation in semantic change: a study. In: **Subjectification, Historical semantics and cognition**. BLANK, A.; KOCH, P. (Eds.). Berlin-New York: Mouton de Gruyter, p. 177-196, 1999.

\_\_\_\_\_ ; DASHER, R. B.. **Regularity in semantic change**. Cambridge: Cambridge University Press. 2001.

VAN DEN BROECK, R. Translation theory after deconstruction. **Lingüística Antverpiensia**, Liège, n. 22, p. 266-288, 1988.

YANQUELEVICH, H., La langue maternelle. **Esquisses psychanalytiques**. Printemps, n. 21 p. 143, 1994

### **DICIONÁRIOS DIGITAIS:**

**Dicionário Aulete**. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br>>.

**Diccionario del Español de México**. Disponível em: <<http://dem.colmex.mx>>.

**Diccionario de la Real Academia Española**. Disponível em: <<http://dle.rae.es>>.

**APÉNDICE A - ENTREVISTA CON ELENA PONIATOWSKA, CONCEDIDA A  
LARISSA PAULA TIRLONI – ESPAÑOL.**

CIUDAD DE MÉXICO, 06 AGO. 2015.

**Larissa Tirloni:** - *¿Qué recuerdos, impresiones usted tiene de cuando llegó a México?*

**Elena Poniatowska:** - Bueno...estos están casi todos en un libro, que no ha sido traducido, que se llama *La Flor de Lis*. Cuando llegué, en 1946, mi padre se quedó en Francia por la guerra, él era un soldado en la guerra y entonces, era una separación. Llegamos mi hermana, mi madre y yo en un barco que se llamaba *Marqués de Comillas*. Llegamos primero a Cuba y luego de Cuba, en avión, a México. Pero todo está en este libro que se llama *La Flor de Lis*.

.....

**Larissa Tirloni:** - *¿Cómo usted percibe la expresión de la subjetividad en sus obras? Lo que mueve sus voces poéticas...*

**Elena Poniatowska:** - Pues realmente yo prefiero proyectarme hacia el exterior. No creo que escriba tanto a partir de mí misma sino que gracias al periodismo, como soy periodista desde los 20 años, entonces siempre he trabajado entorno a lo que le sucede a los demás y no a lo que me sucede a mí, sino a lo que sucede, obviamente, a mi país.

.....

**Larissa Tirloni:** - *Dijo usted en una entrevista, que necesitaba justificar la vida que tenía....entonces le pregunto, ¿por qué esa necesidad de justificarse?*

**Elena Poniatowska:** - Creo que yo dije que yo sentía que era una privilegiada en un país donde muchos no tenían ni un solo privilegio, pero no creo que me tenía que justificar, sino más bien que a través del trabajo que hago todos los días y sigo haciendo, darle un sentido a mi propia vida, que lo ligara a la vida de los demás, que además no tenían los privilegios que yo tengo: de flores en la casa, de jardines, un árbol que da limones, limoneros, en fin, todos los privilegios que tengo.

.....

**Larissa Tirloni:** - **¿De qué manera la palabra tiene la capacidad de expresar una realidad?**

**Elena Poniatowska:** - Bueno, la tiene en la medida en que uno la cultiva. Porque si uno escribe mal o no logra transmitir lo que uno quisiera transmitir....bueno, entonces es un acto fallido, ¿verdad? Pero, la palabra sí ha sido mi medio de comunicación, podría haber sido la pintura o quizá el teatro, ¿no? La música...Yo toqué el piano. Pero, finalmente fue a través de la palabra.

.....

**Larissa Tirloni:** - **¿Qué me puedes contar de su libro *La piel del cielo*?**

**Elena Poniatowska:** - *La piel del cielo* es una novela basada en la vida de un astrónomo, el padre de mis hijos. Yo me casé con un astrónomo... para mí y para mi familia fue una gran ilusión estar ligada a alguien que estudiaba el cielo. Además ese libro está traducido al portugués, entonces...pues fue de veras una emoción muy grande pero yo después escribí otro libro que es la verdadera biografía de mi esposo, porque me decían siempre que la novela era de Guillermo Haro, pero no es cierto...es que en este momento yo estaba cerca de lo que era la astrofísica, la astronomía, pero es una novela de ficción. Después escribí un libro que se llama *El Universo o Nada*, que es una biografía verdadera, auténtica con cartas, cartas que él me escribió, con los documentos que él dejó aquí en la casa de su vida, entonces es una biografía.

.....

**Larissa Tirloni:** - **¿Cómo usted observa la evolución de la posición de la mujer en la sociedad mexicana y en América Latina?**

**Elena Poniatowska:** - En América Latina es difícil que yo lo diga pero supongo que se parece a la de México. Ahora por razones económicas las mujeres participan mucho más en la vida. Una pareja que se casa, un joven, un muchacho y una muchacha para poder vivir y tener un hijo necesitan el sueldo de dos... entonces esto ha hecho que la mujer vaya a la Universidad, el marido se queda cuidando al niño, la mujer trabaja y gana la aportación económica en la casa. Antes en México era más bien el hombre quien trabajaba y la mujer se quedaba en la casa cuidando a los hijos. Ahora muchísimos hombres, yo lo veo con mis hijos, saben cuidar a un bebé mucho mejor o mejor que la propia mamá...saben exactamente cómo

cuidarlo, qué hacer con él y todo. Y antes eso no sucedía. Antes por razones de atavismos, religiones, la mujer no tenía muchos derechos sobre las decisiones, sobre su vida, ni derecho sobre su cuerpo. Y ahora la mujer ya ha cambiado la situación. El blue jeans, el pantalón que usted trae también ha igualado a las mujeres con los hombres... el hecho de que se puedan vestir igual...de que la mujer tenga la misma libertad de movimiento que el hombre propicia muchísimo la igualdad.

.....

**Larissa Tirloni: - ¿Y cómo es la vida literaria en México con relación a latinoamérica?**

**Elena Poniatowska:** - Ha habido aquí escritores, premios nobeles como Octavio Paz. Carlos Fuentes murió, pero desde luego durante varios años fue candidato al premio Nobel. Ha habido Juan Rulfo, que es un escritor muy reconocido. José Revueltas, es un escritor también de la izquierda, muy amado por los estudiantes y los universitarios. Entonces yo creo que ha habido una vida cultural muy rica y actividades culturales continuas: el teatro, conferencias, talleres, talleres de escritura, talleres de lectura y presentaciones de libros, casi a cada semana. Hay una vida editorial muy fuerte y también una vida cultural fuerte.

.....

**Larissa Tirloni: - ¿Entonces las obras sí están circulando mucho?**

**Elena Poniatowska:** - No sé si los librereros se quejan de que no venden sus libros...pero finalmente, es en Guadalajara donde se hace ahora la feria del libro, se llama La Fil, La Feria Internacional del Libro más importante de toda América Latina, incluso ha desbancado la feria internacional del libro en Buenos Aires, Argentina.

.....

**Larissa Tirloni: - Muchos de sus escritos ya fueron traducidos a otras lenguas así como usted también tradujo textos como la autobiografía de su mamá. Entonces le pregunto, ¿cómo usted ve el proceso de traducción literaria?**

**Elena Poniatowska:** - Traducir el libro de mi madre fue una alegría muy grande pues ella escribió en francés, se sintió más segura en francés, fue un acto de amor, ¿no? El francés es mi idioma materno, entonces fue regresar a mi idioma materno. Ahora yo no lo practico, pero

sí es un idioma que yo traigo adentro desde hija. Con este idioma hablé hasta mis diez años de edad.

.....

**Larissa Tirloni:** - ¿Usted acompaña las traducciones de sus obras? Las correcciones, sugerencias...

**Elena Poniatowska:** - Si el traductor me lo pide sí, pero si no, hay idiomas que yo no conozco, yo no podría traducir pues ni siquiera puedo leer chino, no puedo leer japonés, así que hay muchos idiomas que no puedo acompañar. En francés y en inglés sí, pues son los idiomas que conozco, pero a otros no puedo.

.....

**Larissa Tirloni:** - ¿Y *La piel del cielo*?

**Elena Poniatowska:** - Traducida al portugués, no, no sé qué diga, yo no lo puedo leer, no tengo idea de lo que dice. Mejor que traduzca usted otro libro, ¿no?. A mí me encantaría. Y a mí me gustaría mucho que se tradujera *Leonora*. Es un libro que se publicó hace unos cuatro años.

.....

**Larissa Tirloni:** - Y en este momento, ¿qué está haciendo la señora?

**Elena Poniatowska:** - Ahora va a salir una novela que se llama *Dos veces única*, sobre la vida de la segunda mujer de Diego Rivera, Lupe Marín. Yo creo que ya va a salir. Seguro sale en septiembre.

**APÊNDICE B – ENTREVISTA COM ELENA PONIATOWSKA, CONCEDIDA A  
LARISSA PAULA TIRLONI - PORTUGUÊS.**

CIDADE DO MÉXICO, 06 AGO. 2015.

*Traduzida pela autora.*

**Larissa Tirloni: - Quais recordações, impressões a senhora tem de quando chegou no México?**

**Elena Poniatowska: -** Bom...elas estão quase todas em um livro, que não foi traduzido, que se chama *La Flor de Lis*. Quando cheguei, em 1946, meu pai ficou na França por causa da guerra, ele era um soldado na guerra e, então, era uma separação. Chegamos minha irmã, minha mãe e eu em um barco que se chamava *Marqués de Comillas*. Chegamos primeiro em Cuba e depois fomos de avião para o México. Mas tudo está nesse livro que se chama *La Flor de Lis*.

.....

**Larissa Tirloni: - Como a senhora percebe a expressão da subjetividade nas suas obras? O que move suas vozes poéticas...**

**Elena Poniatowska: -** Pois, realmente, eu prefiro me projetar para o exterior. Não acho que escrevo tanto a partir de mim mesma, mas sim que, graças ao jornalismo, como sou jornalista desde os meus 20 anos, então sempre trabalhei em torno ao que acontece aos demais e não ao que acontece comigo, mas ao que acontece, obviamente, com meu país.

.....

**Larissa Tirloni: - A senhora disse, em uma entrevista, que necessitava justificar a vida que tinha... então eu lhe pergunto, por que essa necessidade de se justificar?**

**Elena Poniatowska: -** Acho que disse que eu sentia que era uma privilegiada em um país no qual muitos não tinham sequer um privilégio. Mas não acho que eu tinha que me justificar; mas sim dar um sentido à minha própria vida através do trabalho que faço todos os dias, e sigo fazendo, que se relacionasse à vida dos demais, que além disso não tinham os privilégios que eu tenho: de ter flores em casa, jardins, uma árvore que dá limões, limoeiros, enfim, todos os privilégios que tenho.

.....

**Larissa Tirloni:** - De que maneira a palavra tem a capacidade de expressar uma realidade?

**Elena Poniatowska:** - Bom, ela tem na medida em que é cultivada . Porque se alguém escreve mal ou não consegue transmitir o que queria transmitir... bom, então é um ato fracassado, certo? Mas, sim, a palavra tem sido meu meio de comunicação, poderia ter sido a pintura ou até o teatro, não é? A música... Eu toquei piano. Mas, acabou sendo através da palavra.

.....

**Larissa Tirloni:** - Pode falar um pouco sobre o seu livro *La piel del cielo*?

**Elena Poniatowska:** - *La piel del cielo* é um romance baseado na vida de um astrônomo, o pai dos meus filhos. Eu me casei com um astrônomo... para mim e para minha família era entusiasmante ter um vínculo com alguém que estudava o céu. Além do mais, esse livro foi traduzido para o português, então..., foi realmente uma emoção muito grande, mas depois eu escrevi outro livro que é a verdadeira biografia do meu esposo, porque sempre me diziam que o romance era sobre Guillermo Haro, mas não é verdade... é que nesse momento eu estava próxima do que era a astrofísica, a astronomia, mas é um romance de ficção. Depois escrevi um livro que se chama *El Universo o Nada*, que é uma biografia verdadeira, autêntica, com cartas que ele me escreveu, com os documentos da sua vida que ele deixou aqui em casa, então é uma biografia.

.....

**Larissa Tirloni:** - Como a senhora vê a evolução da posição da mulher na sociedade mexicana e na América Latina?

**Elena Poniatowska:** - Na América Latina é difícil falar, mas suponho que seja parecida com a do México. Agora, por razões econômicas, as mulheres participam muito mais na vida. Um casal que se casa, um jovem, um rapaz e uma moça, para poder viver e ter um filho necessita do salário dos dois... então, isto tem feito com que a mulher vá para a universidade, o marido fique cuidando da criança, a mulher trabalhe e ganhe para o sustento da casa. Antes, no

México, era mais o homem que trabalhava e a mulher ficava em casa cuidando dos filhos. Agora muitos homens, eu vejo pelos meus filhos, sabem cuidar de um bebê muito melhor ou até melhor que a própria mãe... sabem exatamente como cuidar dele, o que fazer e tudo mais. E antes, isso não acontecia. Antes, por razões religiosas, a mulher não tinha muitos direitos sobre as decisões, sobre sua vida, nem o direito sobre seu corpo. E agora a mulher já mudou a situação. O jeans, a calça que você está usando, também igualou as mulheres aos homens... o fato de que possam se vestir igual... de que a mulher tenha a mesma liberdade de movimentos que o homem, propicia muito a igualdade.

.....

**Larissa Tirloni: - E como é a vida literária no México com relação à América Latina?**

**Elena Poniatowska:** - Já tivemos aqui escritores, prêmios nobels como Octavio Paz. Carlos Fuentes já morreu, mas há muitos anos foi candidato ao prêmio Nobel. Tivemos o Juan Rulfo, que é um escritor muito conhecido; José Revueltas é um escritor, também de esquerda, muito amado pelos estudantes e pelos universitários. Então eu acho que há uma vida cultural muito rica e atividades culturais contínuas: teatro, conferencias, talleres, talleres de escrita, talleres de leitura e apresentações de livros, quase toda semana. Há uma vida editorial muito forte e também uma vida cultural forte.

.....

**Larissa Tirloni: - Então as obras realmente estão circulando muito?**

**Elena Poniatowska:** - Não sei se as livrarias reclamam que não vendem seus livros... mas, finalmente, é em Guadalajara que ocorre agora a feira do livro, se chama *La Fil*, a Feira Internacional do Livro mais importante de toda a América Latina, inclusive desbancou a feira internacional do livro de Buenos Aires, Argentina.

.....

**Larissa Tirloni: - Muitos dos seus escritos já foram traduzidos para outras línguas, assim como a senhora também traduziu textos, como a autobiografia da sua mãe. Então eu pergunto, como a senhora concebe o processo de tradução literária?**

**Elena Poniatowska:** - Traduzir o livro da minha mãe foi uma alegria muito grande, pois ela escreveu em francês, se sentiu mais segura em francês, foi um ato de amor, não é? O francês é meu idioma materno, então foi retornar ao meu idioma materno. Agora eu não pratico, mas é um idioma que eu trago comigo desde criança. Eu falei nesse idioma até os meus dez anos de idade.

.....

**Larissa Tirloni:** - **A senhora acompanha as traduções das suas obras? As correções, sugestões...**

**Elena Poniatowska:** - Se o tradutor me pede, sim, mas se não, tem idiomas que eu não conheço, eu não poderia traduzir nem sequer posso ler em chinês, não posso ler em japonês, ou seja, há muitos idiomas que não posso acompanhar. Em francês e em inglês sim, pois são os idiomas que conheço, mas tem outros que não consigo.

.....

**Larissa Tirloni:** - **E *La piel del cielo*?**

**Elena Poniatowska:** - Traduzida para o português, não é, nem imagino, eu não consigo ler, não tenho nem ideia do que diz. É melhor você traduzir outro livro, não é? Eu adoraria. Gostaria muito que *Leonora* fosse traduzido. É um livro que foi publicado faz uns quatro anos.

.....

**Larissa Tirloni:** - **E neste momento o que a senhora está fazendo?**

**Elena Poniatowska:** - Agora vai sair um romance que se chama *Dos veces única*, sobre a vida da segunda mulher de Diego Rivera, Lupe Marín. Eu acho que vai sair em breve. É provável que saia em setembro.