

LETRAS PÓS-HUMANAS: LITERATURA E TRADUÇÃO EM QUESTÃO

Todos os direitos desta edição reservados à Pontes Editores Ltda.
Proibida a reprodução total ou parcial em qualquer mídia
sem a autorização escrita da Editora.
Os infratores estão sujeitos às penas da lei.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Tuxped Serviços Editoriais (São Paulo – SP)
Bibliotecário Pedro Anizio Gomes CRB-8/8846

O48l Oliveira, Leandra Cristina de (org.) et al.
Letras pós-humanas: literatura e tradução em questão /
Organizadores: Leandra Cristina de Oliveira, Atilio Butturi Junior,
Luciana Wrege Rassier, Celdon Fritzen e Sabrina Moura Aragão.
1. ed. – Campinas, SP : Pontes Editores, 2024; figs.; quadros.

Inclui bibliografia.
ISBN 978-85-217-0383-9.

1. Linguística. 2. Literatura. 3. Tradução.
I. Título. II. Assunto. III. Organizadores.

Índices para catálogo sistemático:

1. Linguística. 410
2. Tradução e interpretação. 418.002
3. Literatura. 800



LETRAS PÓS-HUMANAS: LITERATURA E TRADIÇÃO EM QUESTÃO

Copyright © 2024 - Dos organizadores representantes dos colaboradores
Coordenação Editorial: Pontes Editores
Editoração: Eckel Wayne
Capa: @longe_far
Revisão: Joana Moreira

CONSELHO EDITORIAL:

Angela B. Kleiman
(Unicamp – Campinas)
Clarissa Menezes Jordão
(UFPR – Curitiba)
Edleise Mendes
(UFBA – Salvador)
Eliana Merlin Deganutti de Barros
(UENP – Universidade Estadual do Norte do Paraná)
Eni Puccinelli Orlandi
(Unicamp – Campinas)
Glaís Sales Cordeiro
(Université de Genève - Suisse)
José Carlos Paes de Almeida Filho
(UnB – Brasília)
Rogério Tilio
(UFRJ – Rio de Janeiro)
Suzete Silva
(UEL – Londrina)
Vera Lúcia Menezes de Oliveira e Paiva
(UFMG – Belo Horizonte)

PONTES EDITORES

Rua Dr. Miguel Penteadó, 1038 - Jd. Chapadão
Campinas - SP - 13070-118
Fone 19 3252.6011
ponteseditores@ponteseditores.com.br
www.ponteseditores.com.br

Impresso no Brasil - 2024

SUMÁRIO

OS PÓS-HUMANISMOS NA LITERATURA E NA TRADUÇÃO: UMA APRESENTAÇÃO.....	7
TRADUÇÃO COMENTADA: O SACRO E O PROFANO NAS ENTRELINHAS DE <i>LÉLIA</i> (GEORGE SAND).....	11
Nathalia da Silva Mendes	
REGISTROS POLITEXTUAIS DE JIMI HENDRIX EM WOODSTOCK.....	23
Juliana Oliveira de Oliveira	
A NATUREZA COMO ESPELHO: UMA LEITURA DE <i>A CACHORRA</i> , DE PILAR QUINTANA.....	39
Anieli Cires dos Santos Carolina Severo Figueiredo	
A VOZ DOS ANDES: RELAÇÕES INTERESPECÍFICAS NA OBRA <i>O MANDO DA NOITE</i> DE CAROLA SAAVEDRA	57
Clara Elis Requenha	
JUSTIÇA PARA MEU FILHO E TODAS AS VÍTIMAS: A UTILIZAÇÃO DA CATEGORIA MÃE EM DOCUMENTÁRIOS SOBRE HILLSBOROUGH.....	71
Renato Muchiuti Aranha	
<i>LA NOCHE DE 12 AÑOS</i> (2018) ENTRE O LOCAL E O UNIVERSAL	89
Renato Muchiuti Aranha	

AS AUSÊNCIAS EM O <i>AVESSO DA PELE</i> E COMO SUPERÁ-LAS	105
Rafael Inácio da Silva Durães	
“UMA DOENÇA CHAMADA MACHORRA”: REFLEXÕES SOBRE O CONTO “FLOR, FLORES, FERRO RETORCIDO”, DE NATÁLIA BORGES POLESSO.....	123
Nadege Ferreira Rodrigues Jardim (Diedra Roiz)	
Eliane Santos da Silva	
HÁ LUGAR PARA A TRADUÇÃO PEDAGÓGICA EM ATIVIDADES DIDÁTICAS QUE NÃO ESTEJAM NOS MATERIAIS DESTINADOS ÀS LÍNGUAS ESTRANGEIRAS?	139
Luzia Antonelli Pivetta	
Andrea Cesco	
Juliana Cristina Faggion Bergmann	
SOBRE OS ORGANIZADORES	163
SOBRE OS AUTORES E AS AUTORAS.....	165

OS PÓS-HUMANISMOS NA LITERATURA E NA TRADUÇÃO: UMA APRESENTAÇÃO

Pensar a grande área de Letras implica reconhecer suas múltiplas epistemologias, a pluralidade de interesses, alcances e os diversos, porém (muitas vezes) convergentes, campos disciplinares. É no reconhecimento da convergência que se situa a presente obra, a qual resulta das discussões socializadas nas dezenas de Simpósios Temáticos (ST) contemplados na *14ª Semana Acadêmica de Letras da UFSC* (18-22/09/2023) – Sdel14.

Sob a temática *Letras Pós-Humanas*, que rege, atualmente, os diferentes debates linguísticos e literários sobre a produção das formas do humano e sua relação com a língua, sobre os devires humanos e os devires animais, sobre as associações entre humanos e não humanos, sobre as tecnologias e a natureza, esta coletânea reúne alguns estudos aprovados por coordenadoras/es de ST, nas áreas de Literatura e Estudos da Tradução.

A obra reúne nove capítulos que se encontram sob o escopo desses dois campos disciplinares, vinculados, em maior ou menor medida, ao tema *Pós-Humanas*. Nos parágrafos adiante, situam-se, em breves linhas, os estudos que compõem a obra.

O livro é iniciado pela literatura. Nathalia da Silva Mendes, no capítulo intitulado *Tradução comentada: o sacro e o profano nas entrelinhas de Lélia* (George Sand), aborda a obra de George Sand (pseudônimo de Amandine Lucile Aurore Dupin), escritora

francesa. O romance *Lélia* é considerado um “auto psicológico”. A tradução de dois trechos é comentada por conta de dois pontos essenciais na narrativa: a religiosidade – marcada pela alusão à Bíblia – e a incompreensão entre os personagens – marcada no francês pela mudança pronominal (*tu* e *vous*).

No capítulo *Registros politextuais de Jimi Hendrix em Woodstock*, proposto por Juliana Oliveira de Oliveira, evidenciam-se as potencialidades representativas do texto de protesto político elaborado pelo guitarrista Jimi Hendrix durante o Festival de Woodstock, um politexto icono-musical, acompanhado de recursos expressivo-corporais que significaram para além do código linguístico.

Anieli Cires dos Santos e Carolina Severo Figueiredo propõem, em *A natureza como espelho: uma leitura de A cachorra, de Pilar Quintana*, pensar a relação entre humanos, animais e natureza no texto de Quintana, ambientado na costa da Colômbia e que solicita temas como identidade feminina, maternidade, violência, desigualdade social, solidão – assim como as relações interpessoais e interespecies. Para tanto, a ênfase da análise é posta em passagens que envolvem a protagonista, Damaris, e sua cachorra, Chirli.

O capítulo *A voz dos Andes: relações interespecíficas na obra O manto da noite, de Carola Saavedra* apresenta uma reflexão sobre relações interespecíficas presentes no livro citado. Para tanto, Clara Elis Requenha, autora do trabalho, parte da análise da construção da personagem Cordilheira dos Andes e sua relação com a protagonista, expondo algumas possibilidades de interpretação que evocam filosofias e cosmologias indígenas, como as dos povos Quéchua-Aimará, Yanomami, Selk’nam, entre outros.

Por meio de dois documentários produzidos sobre o tumulto que causou a morte de noventa e sete torcedores no estádio do Sheffield Wednesday, na semifinal da FA Cup, de 1989, o texto de

Renato Muchiuti Aranha, intitulado *Justiça para meu filho e todas as vítimas: a utilização da categoria mãe em documentários sobre Hillsborough*, discute os usos da identidade de mães, categoria imposta e atribuída socialmente às mulheres, na luta política para responsabilização dos culpados.

Indo adiante, o capítulo *La noche de 12 años (2018) entre o local e o universal*, de Renato Muchiuti Aranha, traz uma reflexão sobre o filme uruguaio *La noche de 12 años*, de Álvaro Brechner, a partir das condições de financiamento e feitura do cinema local, as quais preveem a coprodução com outros países. Implicado, portanto, numa lógica que busca tanto um destinatário nacional como cosmopolita, a análise recai sobre cenas emblemáticas do longa e suas relações com o imaginário local e universal.

No capítulo *As ausências em O avesso da pele e como superá-las*, Rafael Inácio da Silva Durães analisa a obra que valeu a Jeferson Tenório o prêmio Jabuti de Romance Literário, em 2021. A reflexão sobre preconceito racial que atinge as relações amorosas, íntimas e internas do sujeito baseia-se na narrativa de Pedro, que escreve para seu pai morto, Henrique, a respeito de duas ausências: a paterna e a de um interlocutor. O autor investiga como o afeto e a educação pela negritude têm potencial para superar tais ausências.

Por sua vez, o capítulo *“Uma doença chamada machorra”: reflexões sobre o conto “Flor, flores, ferro retorcido”, de Natália Borges Polezzo*, que conta com a autoria de Nadege Ferreira Rodrigues Jardim (Diedra Roiz) e Eliane Santos da Silva, traz uma reflexão sobre o conto citado no título a partir da perspectiva da narradora, uma menina de oito anos de idade. O texto concentra-se na discussão sobre as diferentes acepções que a palavra “machorra” adquire na narrativa, evidenciando preconceitos e estigmas imputados às mulheres lésbicas, sobretudo àquelas que performam a masculinidade.

O capítulo *Há lugar para a tradução pedagógica em atividades didáticas que não estejam nos materiais destinados às línguas estrangeiras?*, de Luzia Antonelli Pivetta, Andrea Cesco e Juliana Cristina Faggion Bergmann, socializa uma atividade com poemas de autores brasileiros e trechos da *Divina Comédia* de Dante Alighieri, buscando legitimar a ideia de que as análises paralelas entre os textos-fonte e os textos-alvo podem ser ferramentas importantes para o ensino da língua estrangeira, da língua materna e da Literatura.

Como se pode notar, temos aqui uma *assemblage* bastante significativa das relações que o campo das Letras trava com outros campos e aquelas que estabelece nos limites entre a linguagem e o mundo – e seus efeitos. Esperamos que essa coleção de discussões caras ao tempo presente provoque a leitura dos capítulos que materializam debates na Sdel14, situados nos campos disciplinares da Literatura e dos Estudos da Tradução.

As organizadoras e os organizadores

TRADUÇÃO COMENTADA: O SACRO E O PROFANO NAS ENTRELINHAS DE *LÉLIA* (GEORGE SAND)

Nathalia da Silva Mendes

1. INTRODUÇÃO

Tendo usado a experiência feminina como base de suas criações, George Sand é o pseudônimo de Amandine Lucile Aurore Dupin (1804-1876), escritora francesa conhecida por sua prolífica – e por vezes polêmica – produção literária (Mourre, s. d.). Na prosa poética característica do século XIX, Sand produziu *Lélia*, um romance “auto psicológico” que traz como “elemento caracterológico dominante [...] a busca do ideal”¹ (Naginski, 2003, p. 94).

A primeira versão de *Lélia* foi publicada em 1833 e leva como título o nome da emblemática protagonista do romance: “[...] uma jovem mulher, sem laços aparentes, que vagueia pelo campo italiano expressando em longas diatribes seu mal do século, sua dúvida religiosa, seu sentimento de incompletude existencial”² (Naginski, 2003, p. 87).

1 Todas as traduções são da autora, salvo indicação em contrário. No original: “*L’élément caractérologique dominant qui rapproche Sand de son personnage féminin [Lélia] est la recherche de l’idéal.*”

2 No original: “*C’est qu’il met en scène une jeune femme, sans attaches apparentes, qui arpente la campagne italienne en exprimant dans de longues diatribes son mal du siècle, son doute religieux, son sentiment d’incomplétude existentielle.*”

Desde o início da narrativa, Lélia é descrita através da adoração de Stênio, jovem poeta que a vê como superior aos homens e equiparável a Deus: “Sozinha, completamente sozinha entre nós todos, você recusou sua oração ao Senhor. Seria você então um poder acima dele?”³ (Sand, 1833, p. 13). Tal força é ainda reconhecida por outros personagens da história, como o padre Magnus: “– Lélia, respondeu o padre, eu não posso salvá-la, você sabe disso; seu poder é superior ao meu.”⁴ (Sand, 1833, p. 149).

A repercussão dessa heroína é ampla: um sucesso entre os leitores, um escárnio entre a crítica e um pecado para a Igreja. “Foi com a publicação de Lélia que toda obra sandiana – passada e futura – foi colocada no Index [*Index librorum prohibitorum* ou Índice dos livros proibidos]”⁵ (Naginski, 2003, p. 88). François Trémolières, em seu artigo sobre a literatura francesa do século XIX colocada no Index, esclarece que: “os motivos para a condenação são principalmente morais [...] e doutrinários, porque se trata de descobrir na obra um pecado, um mal, e é mais frequentemente um ataque à devoção, e não ao dogma [...]”⁶ (2019). Nesse contexto, *Lélia* é uma peça central na produção de George Sand, bem como “[...] um marco importante no pensamento feminista do século XIX”⁷ (Naginski, 2003, p. 97).

Os dois trechos escolhidos para a tradução comentada destacam dois pontos essenciais na narrativa: a religiosidade – marcada pela alusão à Bíblia – e a incompreensão entre os personagens – marcada no francês pela mudança pronominal (*tu* e *vous*) – e

3 No original: “*Seule, toute seule parmi nous tous, vous avez refusé votre prière au Seigneur. Seriez-vous donc une puissance au-dessus de lui ?*”

4 No original: “– Lélia, répondit le prêtre, je ne peux pas vous sauver, vous le savez bien ; votre puissance est supérieure à la mienne.”

5 No original: “[...] *ce soit avec la publication de Lélia que toute l'oeuvre sandienne passée et à venir ait été mise à l'Index.*”

6 No original: “*Les motifs de condamnation sont principalement moraux [...] et doctrinaux, car il s'agit de découvrir dans l'œuvre une faute, un mal, et c'est le plus souvent une atteinte à la piété, plutôt qu'au dogme [...]*”

7 No original: “*On fera référence à Lélia comme à un jalon important de la pensée féministe du XIXe siècle.*”

fazem parte do primeiro capítulo da história, escrito em narração epistolar e traduzido integralmente no final do texto.

2. PROJETO DE TRADUÇÃO

Considerando a importância da obra para a literatura da autora e o impacto da protagonista no pensamento feminista proveniente da impossibilidade de existência da heroína tal como foi representada, a tradução de *Lélia* justifica-se sem maiores elucidações.

Hoje, ela não deixa de nos surpreender com a modernidade de seu pensamento e de seu comportamento. Lélia é, sem dúvida, uma personagem impossível. Mas ela se elevará, a partir de agora, como a figura incontornável da mulher que exige seu lugar na tribuna dos personagens pensantes⁸ (Naginski, 2003, p. 105).

Sendo assim, com o objetivo de ressaltar a importância da protagonista na representação da mulher hoje, o público-alvo dessa tradução é o leitor contemporâneo.

Partindo da noção de criação paralela, proposta por Haroldo de Campos em *Metalinguagem e outras metas* (2004), no que se refere ao projeto estético da tradução, destaca-se uma atenção especial ao léxico religioso, essencial para a coerência interna, caracterização dos personagens e construção de sentido entre as relações da trama.

8 No original: “Aujourd’hui, elle ne cesse de nous étonner par la modernité de sa pensée et de son comportement. Lélia est sans doute un personnage impossible. Mais elle se dressera désormais comme la figure incontournable de la femme qui exige sa place sur la tribune des personnages pensants.”

3. ESCRITURAS SAGRADAS: A CRIAÇÃO DO HOMEM

LÉLIA. I <i>Qui es-tu ? et pourquoi ton amour fait-il tant de mal ? Il doit y avoir en toi quelque affreux mystère inconnu aux hommes. A coup sûr tu n'es pas un être pétri du même limon et animé de la même vie que nous ! Tu es un ange ou un démon, mais tu n'es pas une créature humaine. Pourquoi nous cacher ta nature et ton origine ? Pourquoi habiter parmi nous qui ne pouvons te suffire ni te comprendre ?</i> (Sand, 1833, p. 3, grifo próprio).	LÉLIA. I Quem é você? e por que seu amor faz tão mal? Você deve ter dentro de si um atroz mistério desconhecido aos homens. Com toda certeza você não é um ser formado da mesma terra e inspirado na mesma vida que nós! Você é um anjo ou um demônio, mas você não é uma criatura humana. Por que nos esconder sua natureza e sua origem? Por que habitar entre nós que não podemos lhe satisfazer nem lhe compreender?
--	---

Fonte: Autora (2023)

O trecho destacado: “[...] *tu n'es pas un être pétri du même limon et animé de la même vie que nous !*” evoca o versículo bíblico da criação do homem: “*Le Seigneur Dieu forma l'homme du limon de la terre, et il répandit sur son visage un souffle de vie, et l'homme eut une âme vivante*” (La Genèse 2 : 7, La Sainte Bible, 1838, grifo próprio), através da semelhança entre “um ser formado do mesmo lodo” e “o Senhor Deus forma o homem do lodo da terra”.

A tradução da bíblia utilizada para comparação é a de Eugène de Genoude, publicada em 1838. No aviso dos editores pode-se vislumbrar o foco desse projeto tradutório:

Uma nova tradução que reproduzisse a elevação, a força, a ousadia da poesia hebraica, que transportaria para nossa língua seus movimentos, suas imagens, seus sentimentos, suas mais audazes metáforas, sua majestade e sua doçura, que finalmente traria o sublime dos Livros sagrados [...]. Este é o objetivo de M. de Genoude; e aqueles que não conseguem ler a Vulgata encontram em sua tradução alguma ideia da

simplicidade e da sublimidade dos Livros sagrados⁹
(La Sainte Bible, p. I, 1838).

Entretanto, a proposta de tradução deste artigo tem como público-alvo o leitor contemporâneo, de forma que a pesquisa do versículo de Gênesis na versão da bíblia em francês padrão se fez necessária, sendo ela: “*Le Seigneur Dieu prit de la poussière du sol et en façonna un être humain. Puis il lui insuffla dans les narines le souffle de vie, et cet être humain devint vivant*” (BFC, p. 2, 1970, grifo próprio). Nessa versão, uma possível tradução para o trecho sublinhado seria: “O Senhor Deus tirou o pó do solo e dele formou um ser humano”.

Seguindo o método proposto por Eugène Nida, conhecido como equivalência dinâmica ou equivalência funcional – diferente da versão do século XIX – a bíblia francesa de 1970 procura ser informativa, clara e simples (Alliance Biblique Française, s. d.). Tal método “[...] é aquele que prima pela observância ao sentido na produção do texto-alvo” (Lima, 2019, p. 59).

No Brasil, ainda segundo Francinaldo de Souza Lima, “[...] duas traduções [da Bíblia] se destacam: a tradução de João Ferreira de Almeida (1628-1691) e do Pe. Antônio Pereira de Figueiredo (1725-1797)” (p. 43, 2019). Apesar da tradução encontrada de João Ferreira de Almeida já estar atualizada, ambas são apresentadas no quadro comparativo abaixo:

9 No original: “*Une traduction nouvelle qui reproduirait l’élévation, la force, la hardiesse de la poésie hébraïque, qui transporterait dans notre langue ses mouvements, ses images, ses sentiments, ses métaphores les plus audacieuses, sa majesté et sa douceur, qui rendrait enfin ce sublime des Livres saints [...] Tel est le but que s’est proposé M. de Genoude ; et ceux qui ne peuvent lire la Vulgate retrouvent dans sa traduction quelque idée de la simplicité et de la sublimité des Livres saints.*”

Formou pois o Senhor Deos ao homem do barro da terra, e inspirou no seu rosto hum assopro de vida, e foi feito o homem em alma vivente (Gênesis 2:7, Tradução de Antônio Pereira de Figueiredo, p. 11, 1855, grifo próprio).	E formou o Senhor Deus o homem do pó da terra, e soprou em suas narinas o fôlego da vida; e o homem foi feito alma vivente (Gênesis 2:7, Tradução de João Ferreira de Almeida. Revisão da Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil (SBTB), Edição Almeida Corrigida Fiel (ACF), p. 31, 2007, grifo próprio).
--	--

Fonte: Autora (2023)

De acordo com a Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil (SBTB) na Introdução à Edição Almeida Corrigida Fiel (ACF) da Bíblia Sagrada publicada em 2007, em 1968 foi realizada uma revisão com correções ortográficas da tradução de João Ferreira de Almeida (versão utilizada no quadro acima) que seguiu o método da equivalência formal, “[...] aquele que prima pela observância à forma do texto-fonte” (Lima, 2019, p. 59). Percebe-se, portanto, que as traduções da bíblia para o francês e da bíblia para o português seguem métodos diferentes, ainda assim – comparando as duas versões mais recentes nos dois idiomas (quadro abaixo) – a diferença entre os textos no versículo destacado é sutil.

La Genèse 2 : 7 <i>Le Seigneur Dieu prit de la poussière du sol et en façonna un être humain. Puis il lui insuffla dans les narines le souffle de vie, et cet être humain devint vivan.</i> (BFC, p. 2, 1970).	Gênesis 2:7 E formou o Senhor Deus o homem do pó da terra, e soprou em suas narinas o fôlego da vida; e o homem foi feito alma vivente (Bíblia Sagrada, 2007, p. 31).
LÉLIA. [...] <i>tu n’es pas un être pétri du même limon et animé de la même vie que nous !</i> (Sand, 1833, p. 3).	LÉLIA. [...] você não é um ser formado da mesma terra e inspirado na mesma vida que nós!

Fonte: Autora (2023)

Com isso, a tradução escolhida para esse trecho preza pela alusão religiosa e pela clareza de leitura. Destaca-se a eliminação

do pleonasma “pó da terra” que procura destacar a repetição do pronome demonstrativo “mesmo” presente no texto-fonte e que perderia destaque no texto-alvo com a mudança de gênero: “mesmo pó da terra [...] mesma vida”. Também, a utilização do verbo “inspirar” que além de ser um sinônimo de “animar” (“*animer*”) também remete à “inspiração” (“*insuffler*”) do ar, que se relaciona à ideia de “fôlego da vida”.

4. AMOR OU TERROR: NOTRE PÈRE

[...] <i>Et cependant, Lélia, il y a en toi quelque chose d'inferral. Ton sourire amer dément les célestes promesses de ton regard. Quelques-unes de tes paroles sont désolantes comme l'athéisme : il y a des moments où tu ferais douter de Dieu et de toi-même. Pourquoi, pourquoi, Lélia, êtes-vous ainsi ? Que faites-vous de votre foi, que faites-vous de votre ame, quand vous niez l'amour ? O ciel ! vous, proférer ce blasphème ! Mais qui êtes-vous donc si vous pensez ce que vous dites parfois ?</i> (Sand, 1833, p. 4, grifo próprio).	[...] E no entanto, Lélia, em você há algo de inferral. Seu sorriso amargo desmente as promessas celestiais de seu olhar. Algumas de suas palavras são desoladoras como o ateísmo: há momentos em que você faria duvidar de Deus e de você mesma. Por que, por que, Lélia, a senhorita é assim? O que você faz com sua fé, o que você faz com sua alma, quando você nega o amor? Ó céus! você, proferir essa blasfêmia! Mas quem é você então se pensa naquilo que por vezes diz?
---	---

Fonte: Autora (2023)

Em francês o uso dos pronomes *Tu* e *Vous* tem importância significativa no emprego da linguagem. Segundo o *Banque de dépannage linguistique* (BDL), “a utilização do *tu* marca mais proximidade, mais familiaridade ou intimidade, seu uso denota menos formalidade na comunicação entre os interlocutores”¹⁰, enquanto que “a utilização do *vous* é uma marca de educação, mas também um indicador de hierarquia social que permite demonstrar respeito”¹¹ (Office Québécois de La Langue Française, 2015).

10 No original: “Le tutoiement marque plus de proximité, plus de familiarité ou d'intimité, moins de formalités dans la communication et les sujets de conversation.”

11 No original: “Le vouvoiement est une marque de politesse, mais aussi un indicateur de hiérarchie sociale qui permet de montrer son respect.”

Nesse contexto, a mudança pronominal no texto-fonte causa estranhamento ao leitor e dá à passagem um tom de incompreensão entre os personagens. Voltando ao contexto religioso que envolve a narrativa e a caracterização dúbia da personagem ora como anjo, ora como demônio, é possível relacionar essa alteração de tratamento com a oração *Notre Père* [Pai Nosso]. De acordo com a *Union Sacerdotale Marcel Lefebvre*, “se a adoração é um amor misturado com o terror, o amor é o uso do *tu*, o terror é o uso do *vous*. Não há verdadeira adoração sem o uso do *vous*”¹².

Utilizando das palavras de Britto, “[...] pois um idioma faz parte de um todo maior, que é o que denominamos de cultura; e as ‘coisas’ reconhecidas por uma cultura não são as mesmas que as outras reconhecem” (Britto, 2012, p. 14), no português brasileiro essa mudança pronominal não possui o mesmo valor cultural e, portanto, não carrega o mesmo impacto na tradução. Apesar disso, é importante citar que na língua portuguesa há o *Tu* e *Vós*, bem como a possibilidade do uso do Plural Majestático (também conhecido como Plural de Modéstia) que, segundo o Instituto Euclides da Cunha, dá à fala certa impessoalidade e é mais comumente utilizado por oradores e políticos (2017). Entretanto, como o projeto de tradução aqui proposto preza pela clareza da linguagem, a escolha de *Você* e *Senhorita*, é mais adequada no contexto do leitor contemporâneo, uma vez que *lhe* é familiar (no caso do Sudeste do Brasil, central no mercado editorial).

Essa escolha acaba por destacar na protagonista uma peculiaridade importante para o desenrolar da história: a solteirice. Nesse sentido, a justificativa vem pelas palavras de Haroldo de Campos:

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

12 No original: “*si l’adoration est un amour mêlé de crainte, l’amour c’est le tutoiement, la crainte c’est le vouvoiement. Il n’y a pas de vraie adoration sans vouvoiement*”

possibilidade aberta de recriação. [...] Está-se pois no avesso da chamada tradução literal (Campos, 2004, p. 35, grifo próprio).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelos exemplos apresentados percebe-se que o tom religioso que permeia a narrativa foi foco de estudo e base para a tradução. A caracterização da protagonista deixa claro os extremos intrínsecos à doutrina: o céu e o inferno, a pureza e o pecado, o anjo e o demônio, o sacro e o profano. No absurdo dessas divisões, o feminino ora é relegado ao pedestal da virtude intocável, ora é um objeto de prazer. Nesse contexto, a mulher “impossível” de George Sand é a mulher livre de tais classificações. Tal constatação dá à obra uma atemporalidade notável, uma vez que “a busca pelo ideal”, pela liberdade, é contínua.

Além disso, vale ressaltar que a autora, em 1839, publicou uma versão diferente do final da história, deixando aberta a possibilidade de reflexões acerca de qual delas seria, de fato, “original”.

Destaca-se ainda que, no caso da tradução completa da obra, o prefácio do tradutor deve marcar a dificuldade da tradução dos pronomes *Tu* e *Vous*, uma vez que sua transposição para o português brasileiro representa uma perda significativa na narração epistolar dos primeiros capítulos. O tom de incompreensão pela troca de pronomes em francês delimita um distanciamento entre os personagens – Lélia e Stênio – que influencia o comportamento deles no decorrer da trama.

Por fim, uso um trecho publicado em 2008 no *site* UOL Educação, sobre a autora George Sand, para justificar a escolha de público-alvo: “suas heroínas desesperadas e seus heróis galantes e pálidos não conseguem captar o interesse do leitor moderno. Os diálogos são retóricos, os ideais mais romanescos que ideológicos”. Partindo do ponto que a tradução é “criação paralela” e possui

certa autonomia, acredito que possa ser também ferramenta de resistência e que o leitor moderno se beneficiaria de uma heroína tão emblemática quanto Lélia, sendo ela considerada “desesperada” ou não.

REFERÊNCIAS

BFC. *La Bible en français courant*. 1970. Disponível em: <http://rcbi-resources.yolasite.com/resources/PDF%20Bible%20French%20Bible%20en%20français%20courant%201997%20BFC.pdf>. Acesso em: jan. 2023.

BÍBLIA. *A Bíblia Sagrada*. Tradução de Antônio Pereira de Figueiredo. Lisboa: [s. n.], 1855. Disponível em: <http://www.obrascaticas.com/livros/Biblia/BibliaFigueiredo.pdf>. Acesso em: jan. 2023.

BÍBLIA *Sagrada*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Revisão da Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil (SBTB), Edição Almeida Corrigida Fiel (ACF), 2007. Disponível em: <https://www.pdfdrive.com/b%C3%ADblia-sagrada-e125941600.html>. Acesso em: jan. 2023.

BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

L'ALLIANCE BIBLIQUE FRANÇAISE. NFC. *La Bible en français courant*. [s. d.]. Disponível em: <https://nfc.bible/la-bible-en-français-courant/>. Acesso em: jan. 2023.

LA SAINTE BIBLE. Tradução de M. de Genoude. Les auspices du clergé de France. 1838. Paris. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k313802w/f7.item>. Acesso em: jan. 2023.

LIMA, Francinaldo de Souza. *Bíblia, vulgo “Palavra de Deus”*: o projeto tradutório de bíblias vulgatas brasileiras. 2019. 128 p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina – PGET/UFSC. Florianópolis, Santa Catarina, 2019. Disponível em: <https://tede.ufsc.br/teses/PGET0418-D.pdf>. Acesso em: jan. 2023.

LÍNGUA BRASIL. Instituto Euclides da Cunha. *Não tropece na língua*. 2017. Disponível em: <https://www.linguabrasil.com.br/nao-tropece-detail.php?id=111>. Acesso em: fev. 2023.

MOURRE, Michel. George Sand. Biographie. *La République des Lettres*. [S. l.; s. d.]. Disponível em: <https://xn--rpubliquesdeslettres-bzb.fr/sand.php>. Acesso em: fev. 2023.

NAGINSKI, Isabelle Hoog. *Lélia*, ou l'héroïne impossible. *Études littéraires*, [S. l.], v. 35, n. 2-3, p. 87-106, 2003. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2003-v35-n2-3-etudlitt860/010527ar/>. Acesso em: jan. 2023.

OFFICE QUÉBÉCOIS DE LA LANGUE FRANÇAISE. *Contextes d'emploi du vouvoiement et du tutoiement*. 2015. Disponível em: <https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/index.php?id=25140>. Acesso em: fev. 2023.

SAND, George. *Lélia*. Paris: Henri Dupuy; L. Tenré, Libraire, 1833. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10407562>. Acesso em: dez. 2022.

TRÉMOLIÈRES, François. Jean-Baptiste Amadieu, La littérature française au xixe siècle mise à l'Index. Les procédures Jean-Baptiste Amadieu, Le censeur critique littéraire. Les jugements de l'Index, du romantisme au naturalisme. *Archives de sciences sociales des religions [online]*, 188, out./dez. 2019. Disponível em: <http://journals.openedition.org/assr/48379>. Acesso em: fev. 2023. DOI: <https://doi.org/10.4000/assr.48379>.

UNION SACERDOTALE MARCEL LEFEBVRE. *Tutoiement de Dieu*. [s. d.]. Disponível em: https://www.christ-roi.net/index.php/Tutoiement_de_Dieu. Acesso em: fev. 2023.

UOL EDUCAÇÃO. *George Sand*. 26 nov. 2008. Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/biografias/george-sand.htm>. Acesso em: fev. 2023.

ANEXO A – Tradução do Capítulo I. Narração epistolar de Stênio

LÉLIA. I Qui es-tu ? et pourquoi ton amour fait-il tant de mal ? Il doit y avoir en toi quelque affreux mystère inconnu aux hommes. A coup sûr tu n'es pas un être pétri du même limon et animé de la même vie que nous ! Tu es un ange ou un démon, mais tu n'es pas une créature humaine. Pourquoi nous cacher ta nature et ton origine ? Pourquoi habiter parmi nous qui ne pouvons te suffire ni te comprendre ? Si tu viens de Dieu, parle et nous t'adorerons. Si tu viens de l'enfer ... Toi venir de l'enfer ! Toi si belle et si pure ! Les esprits du mal ont-ils ce regard divin, et cette voix harmonieuse, et ces paroles qui élèvent l'âme et la transportent jusqu'au trône de Dieu ! <i>Et cependant, Lélia, il y a en toi quelque chose d'infernal. Ton sourire amer dément les célestes promesses de ton regard. Quelques-unes de tes paroles sont désolantes comme l'athéisme : il y a des momens où tu ferais douter de Dieu et de toi-même. Pourquoi, pourquoi, Lélia, êtes-vous ainsi ? Que faites-vous de votre foi, que faites-vous de votre âme, quand vous niez l'amour ? O ciel ! vous, préférer ce blasphème ! Mais qui êtes-vous donc si vous pensez ce que vous dites parfois ?</i> (Sand, 1833, p. 3-4)	LÉLIA. I Quem é você? e por que seu amor faz tão mal? Você deve ter dentro de si um atroz mistério desconhecido aos homens. Com toda certeza você não é um ser formado da mesma terra e inspirado na mesma vida que nós! Você é um anjo ou um demônio, mas você não é uma criatura humana. Por que nos esconder sua natureza e sua origem? Por que habitar entre nós que não podemos lhe satisfazer nem lhe compreender? Se você vem de Deus, fala e nós te adoraremos. Se você vem do inferno ... Você vir do inferno! Você tão linda e tão pura! Os espíritos do mal teriam esse olhar divino, e essa voz harmoniosa, e essas palavras que elevam a alma e a transportam ao trono de Deus! E no entanto, Lélia, em você há algo de infernal. Seu sorriso amargo desmente as promessas celestiais de seu olhar. Algumas de suas palavras são desoladoras como o ateísmo: há momentos em que você faria duvidar de Deus e de você mesma. Por que, por que, Lélia, a senhorita é assim? O que você faz com sua fé, o que você faz com sua alma, quando você nega o amor? Ó céus! você, proferir essa blasfêmia! Mas quem é você então se pensa naquilo que por vezes diz?
---	---

Fonte: Autora (2023)

REGISTROS POLITEXTUAIS DE JIMI HENDRIX EM WOODSTOCK

Juliana Oliveira de Oliveira

1. INTRODUÇÃO

Elevar as expressões semióticas à categoria de textos consiste em procedimento teórico-metodológico que aproxima os recursos linguísticos de outros modos representativos. A partir do instante em que a expressividade integra diferentes semioses, autores como Yuste Frías (2010, 2014) e Molinié (2009) propõem que se considere as representações artísticas como entidades politextuais. Sob tal perspectiva, um politexto se traduziria como uma entidade plurimodal. No caso em estudo, o guitarrista Jimi Hendrix, no Festival de Woodstock, elaborou um texto de protesto às políticas do governo americano alusivo aos horrores das guerras que aconteciam na Península da Indochina naquele instante. Sua execução na guitarra, com acompanhamento de um baterista, simulava os sons daqueles conflitos bélicos, concedendo às notas do hino nacional americano um tom funesto e lúgubre. Neste artigo, evidencia-se as potencialidades representativas de um politexto ícono-musical, acompanhado de recursos expressivo-corporais que significaram para além do código linguístico. O papel das expressões artísticas consiste em propor outros lugares possíveis para o real, reafirmando que objetos artísticos não imitam

necessariamente a vida, mas contribuem para o aprimoramento das relações sociais e políticas. Neste sentido, as representações criativas implicam mais do que contemplação, pois oferecem bases para à geração de novas estéticas e, por conseguinte, de novos olhares.

2. O EGO, NUNC E HIC

Em pleno período da Guerra do Vietnam, mais precisamente em agosto de 1969, acontecia o Festival Woodstock, realizado no Estado de Nova Iorque. Na ocasião, o guitarrista Jimi Hendrix executou o hino nacional americano, deixando de lado as bases da versão oficial para propor uma nova composição, repleta de mensagens codificadas. O guitarrista expôs seu protesto àquela situação de violência bélica considerada pelos pacifistas como desnecessária, corroborando uma série de denúncias e reivindicações populares em relação ao conflito que se expandia por outros países da Península da Indochina, como o Camboja. Durante a execução de sua versão do hino americano, Jimi Hendrix deixou de lado o texto linguístico que acompanha a composição oficial para se dirigir ao público por meio de um texto unicamente sonoro, porém repleto de mensagens. O guitarrista oferece ao auditório uma recriação, com notas propositadamente distorcidas, acompanhado apenas por um percussionista, com cadências entre ambos aparentemente desconexas. Ora, sua performance simulava sons de aviões de combate, helicópteros, sirenes de ambulâncias, estampidos de metralhadora, gritos e, inclusive, sequência de notas aludindo à marcha fúnebre das forças americanas sem, no entanto, abandonar as bases do hino. Além de simular os sons da guerra, Jimi Hendrix empregou diferentes meios para gerar significações, estabelecendo troca de sentido entre diversos tipos de expressões semióticas, inclusive marcadas em seu semblante e em seus movimentos corporais. Em dado instante, balançou verticalmente os braços da guitarra em consonância com os sig-

nificados expressos em seus textos sonoro-musicais. Por exemplo, a imitação de gritos emitidos pela guitarra vem acompanhada por expressões de dor, explicitamente estampadas em seu rosto. Os sons de bombas caindo vinham acompanhados pelo mergulho do braço da guitarra, seguido de ascendência imediata para aludir à subida dos caças-bombardeiros.

3. ALGUMAS BALIZAS

À ótica de José Yuste Frías (2010, 2014), evidencia-se imbricações entre texto sonoro-musical e texto corporal para produzir um politexto de caráter contestatório, alusivo aos fatos daquela guerra. Sublinha-se, igualmente, intersecções com outros modos de representação, como:

- a percussão para simular o som de estampidos de arma de fogo (batidas e ritmos), assim como de sons motores de aeronaves de combate;
- as vestimentas e os adornos utilizados pelo artista parecem aludir a alegorias *ethicas*, tal como a cor vermelha comum nas representações do barrete frígio, a bata indígena como marca dos povos autóctones submetidos;
- os movimentos verticais com o braço da guitarra que, em seu ciclo ascendente e descendente, constituem componentes francamente heráldicos, conjugados para constituir meio passível de ativar ecologias sonoras de seu auditório.

O monólito politextual produzido para aludir às cenas da guerra remetem o público ao espaço diegético do Vietnam, ou seja, ao conflito bélico deslocado da aura dos movimentos *beatnik* e *hippie* que eclodiam, respectivamente, na sociedade dos anos 1950 e 1960.

As mudanças de paradigma gerados pelo componente tecnológico, que proporcionariam a passagem das expressões em seus modelos tradicionais às narrativas multimodais, deveu-se, naquele momento histórico, à manutenção de instrumentos tradicionais aliados à incorporação de equipamentos eletrônicos. Os aportes tecnológicos, como microfones, captadores de som e amplificadores com efeitos sonoros, incorporados aos instrumentos musicais outrora totalmente acústicos, doravante passariam a constituir aplicações inerentes às artes musicais (cf. rock, blues, jazz), ligadas à física acústica do som de forma geral e às execuções instrumentais de forma específica.

Na passagem do século XIX ao XX, à égide dos movimentos modernistas da década de 1920, e sobretudo após Maio de 1968, grandes rupturas com canonicidades precedentes eclodiram como operações incontornáveis, posto se tratar de respostas às adequações entre transformações tecnológicas e produções artístico-culturais. Nesse sentido, cabe considerar, conforme já havia previsto McLuhan nos anos 1960, que a incorporação de novos meios aos fazeres estético-expressivos – sobretudo após o advento das tecnologias eletrônicas, ocorrido a partir dos anos 1950, ofereceria novas ferramentas aos músicos e, por conseguinte, possibilidade para a expansão de seus fazeres artístico-criativos. Neste sentido, naquele *hic* e *nunc*, Jimi Hendrix dispunha do que precisava para levar ao palco as cenas e os sons da guerra, assim como produzir alusões à morte através de uma breve reprodução da marcha fúnebre incrustada na cadência do hino nacional americano.

Desde os anos 1950, a introdução do tecnológico permitiu tornar as produções artístico-musicais essencialmente multimodais, privilegiando, segundo Rastier (1991), o surgimento de estéticas até então desconhecidas. A elaboração, registro, exposição e apreciação de produtos artístico-musicais da era tecnológica passaram a caminhar em consonância com a incorporação de novos modos

de representação que, paradoxalmente contribuiriam para o registro e valorização de memórias do passado, doravante recriadas à aura de estéticas que se valeriam de recursos que ultrapassariam o caráter acústico-natural.

Ora, sem nenhuma pretensão de diminuir a excelência de Jimi Hendrix em termos de execução instrumental, na referida apresentação o guitarrista contou com amplificadores e sintetizadores de som que concederam a seu texto sonoro-musical uma série de aportes, entre os quais se destacam:

- a. elevados graus de precisão no plano representacional em termos plurissemióticos, no que concerne à imitação e simulação de sons variados;
- b. vastos leques de possibilidades de detalhamentos e de customizações, outrora de difícil realização;
- c. geração de novos itens de literalidade, alguns a serem ainda investigados, conceitualizados e incluídos no corpo método-epistemológico que sustenta a teoria musical e, por extensão, a teoria da literatura, posto que recaem tanto sobre a versificação, quando sobre expressões suprasegmentais;
- d. aperfeiçoamentos com vistas às composições ícono-sonoras e iconográficas, como componentes sintéticos elaborados com vistas a desencadear operações de referencialidade, remissão, alusão e demais sucedâneos;
- e. aperfeiçoamento de efeitos de verossimilhança, tanto no que concerne à imitação de realidades ligadas às experiências sensíveis e científicas, quanto à criação de outros lugares e cenas ficcionais possíveis para o real, como é o caso das semioses adotadas por Jimi Hendrix para simular o som de sirenes, de estampidos de armas de fogo, de sons de turbinas de avião, e demais.

f. ampliação de universos ícono-sonoros e iconográficos ficcionais, que permeiam, ao mesmo tempo; e o ego-identitário do sujeito autor, do sujeito lírico e do auditório, transportado a cenas e respectivas narrativas que aludem aos espaços diegéticos embalados pela música e pelas expressões corporais do artista.

As representações ícono-sonoras e iconográficas dinâmicas (movimentos corporais), aliadas a outras possibilidades de representações semióticas, à ótica teórica de Yuste Frías, compõem politextos, marcados por tendências criativas e interpretativas que variam das opacidades programadas às altas definições. Na referida execução de Jimi Hendrix, parcela importante das canonicidades e referencialidades que emanam das realidades locais do *hic* e *nunc* aludidos, por lógica e coerência, são simulados sobretudo diante da necessidade de se conjugar componentes standardizados. Em outras palavras, atos clássicos e arquetípicos que remetem tanto as realidades quanto a própria arte, são apresentados com novas propostas, adequadas às técnicas de execução artística autoral, realizada com o auxílio de suportes eletrônicos, como o *reverb* e o *delay*. Com efeito, as tecnologias abririam novas vias à geração de operações e agentes destinados a agir sobre os sentidos humanos. Os textos polimodais – ou politextos à ótica de Yuste Frías (Id., Ib.), se tornaram meios eficazes para alterar filtros afetivos e ativar respostas em termos coletivos e em grau idiossincráticos, sobretudo em função de seu poder de intensificar efeitos catárticos, de persuasão, de instrução ou mesmo de manipulação.

A investigação de produtos plurissemióticos à ótica interpretativa, não recusa processos ecfrástico-analíticos, hermenêuticos, exegéticos ou paratradutológicos. Atualmente, diante de textos de caráter multimodal, as vias de análise nunca estiveram tão abertas para que se ultrapassem eventuais estratificações teórico-clássicas entre modos representativos, aliás e por vezes, pretensiosamente julgados estanques ou passíveis de serem separados por limites. Ora, todo produto politextual se compõe, por um lado, a partir de

recursos de base, seminais e canônicos. Por outro lado, os politextos são compostos por recursos tecnológicos que conduzem à instauração de inovações no campo das artes e que, por extensão, definem novos devires e tendências. Todos os textos se desenvolvem à aura dialógica e intertextual. No caso de Jimi Hendrix, as remissões a outros textos e a outras realidades dependem tanto da habilidade do artista quanto da capacidade de apreensão do leitor. As operações cognitivas de decodificação e atribuição de significações (locais) e sentido (geral) a elementos politextuais ultrapassam as regras básicas da leitura, isto é, daquelas realizadas a partir de livros em formato papel. Em outros termos, a introdução de aparatos tecnológicos gerou uma série de operações possíveis que, por sua natureza heurística, ainda permanecem estranhos às bases método-epistemológicas tanto da Semiologia ou da Semiótica quanto da Teoria Literária, posto que emergem de técnicas situadas à margem de teorizações herméticas.

No âmbito politextual há componentes expressivos que fogem às descrições normativas clássicas e/ou às teorias linguísticas e literárias. Produtos politextual, como a referida performance de Jimi Hendrix em 1969, a partir do instante em que supostamente “transgridem” códigos e instaurações oficiais longamente fixados e estabelecidos, passam a representar mais do que o discurso em sua face artística, consideram também componentes acústicos, táteis e visuais expostos na condição de significantes. Conteúdos semanticamente elásticos e de cunho cognitivo, psicológico e psicanalítico, como o horror, o medo, o humor e demais sucedâneos são ativados para provar que todos os textos são, em algum sentido, multimodais, principalmente quando explicitamente expressos de maneira plurissemiótica.

Em relação às possíveis imbricações entre textos, cabe aqui conjugar as propostas de Bakhtin (2008), Kristeva (1969, 1974, 1976, 1978), Genette (1972, 1987, 2009), Barthes (1973, 1978, 1988, 2010) e Yuste Frías (2010, 2014) que, em cronologia crescente,

partem respectivamente, do modelo dialógico para desembocar na ideia de intertextualidade. Finalmente, Yuste Frías, ampliando os trabalhos de Genette, teoriza sobre a troca de sentidos entre diferentes modalidades semióticas. Por um lado, Yuste Frías destaca a importância em se valorizar as bases método-epistemológicas para o estudo de produtos politextuais. Por outro lado, propõe suprimir estratificações desnecessárias entre expressões categorizadas terminologicamente como distintas. Yuste Frías também sugere evitar o estabelecimento de comparações à ótica binarista e opositiva, tal como *texto vs imagem*, *linguagem verbal vs não-verbal*, *texto vs ilustrações*. A proposta de Yuste Frías consiste em que se aceite que no campo dos Estudos da Linguagem toda e qualquer entidade representativa seja elevada à categoria de texto e que se examine as produções artístico-musicais e artístico-literárias, inerentemente como materiais de natureza plurimodal, ou seja, como politextos. Sob tal perspectiva, a execução de Jimi Hendrix expõe um politexto condensado, mas com potencial para expor situações complexas que, de forma ecfrástica, demandariam muitas linhas.

Segundo Yuste Frías (2010), recriações como aquela produzida por Jimi Hendrix, emergem nos espaços “entre”, isto é, nos *carrefours* (leia-se: encruzilhadas, antessalas, dutos) de convergências e consequentes negociações entre conjuntos de expressões semióticas complementares, considerados na seguinte ordem:

- Texto de base
- impulso;
- pulsação;
- inflamação;
- crise;
- implosão;
- ruptura;
- surgimento do novo texto.

Metafórica e pedagogicamente, seria como comparar tal processo à noção de supernova, na qual a ideia de fim se extingue para ceder lugar aos processos que viabilizam renascimentos, aberturas, expansões e instauração de novos estados, como é o caso da referida execução do hino americano no Festival de Woodstock. De forma similar, Wisnik (2017), em seu trabalho intitulado: *O som e o Sentido*, observa que nenhum som teme o silêncio que o extingue, pois são justamente os silêncios que fornecem a base necessária à geração e à percepção dos sons. Os desníveis, enquanto diferenças marcadas, permitem a discriminação sensorial em diferentes planos – das letras grafadas ao braille, dos gestos aos movimentos, dos sons aos silêncios. Com efeito, os silêncios e os *gaps* constituem hiatos essenciais *sine qua non* à detecção e à identificação de produtos e processos que se pretendam como significativos. Ao transgredir a versão oficial do hino americano, surgem os gritos contestatórios de denúncia que referendam o papel vanguardista do artista.

A ideia de politexto, empregada por Moore (2001, 2006, 2009, 2010), Molinié (2009), Yuste Frías refere-se ao monólito simbiótico e simbólico gerado a partir de conjunções de expressões em que diferentes graus de fusão se estabelecem entre modalidades semióticas, como por exemplo entre o sonoro-musical e o icono-textual, como é caso da performance plural de Jimi Hendrix. No fórum expressivo-musical que se instala sobre o palco, o artista parece recusar estratificações clássicas e tipologias predefinidas, propondo outros lugares para o real. Ora, supor diálogos e intertextualidades entre modalidades semióticas, implicaria admitir que há modos expressivos distintos, ou seja, corresponderia a aceitar o estabelecimento de setorizações e estratificações. Tal possibilidade se torna insustentável diante das diferentes gradações e de fusões imprevisíveis, naturais e inexoráveis, no campo das artes e, por conseguinte, nas expressões multimodais ou politextuais. Em síntese, a performance de Jimi Hendrix é essencialmente plurissemiótica e suas circunscrições definidas por

fronteiras – ou seja, espaços de negociação – jamais por limites (estanques). Como observa Robert Mckee (2016), Jimi Hendrix afasta regras para abraçar princípios. Ora, à ótica de Mckee, regras ditam como algo deve ser; princípios, por sua vez, sugerem como algo funciona ou como poderia se apresentar.

Nos politextos, por exemplo, não há como estabelecer “um” estado da arte, ou determinar ícones representativos do suposto gênero. Em geral, os recursos empregados em performances musicais refutam regras normativas e prescritivas, assim como ignoram também as ordens ditas “naturais”. Muitas convenções se instalam em caráter local ou exploram modos possíveis, distanciando-se de quaisquer referências às realidades postas e aceitas como imutáveis. As paletas de significação em que a mimese não remete às realidades do mundo, mas sobretudo aos universos ficcionais gerados no seio da própria arte conduz à aceitação de novas realidades possíveis. Poder-se-ia cogitar que a arte não imita a vida (ou a natureza), mas recria outros lugares para as realidades. Platão já denunciava os perigos das ilusões da mimesis, Aristóteles, por sua vez, rezava, em *A Arte Poética*, sobre os efeitos da catarse. Cabe lembrar que paralelamente às perspectivas dos movimentos hippies dos anos 1960, desenvolvia-se o psicodelismo que abria vias para os insólitos compreensíveis.

A velocidade das inovações nas artes permeada por recursos tecnológicos avança à frente das teorizações. As mudanças de paradigma, instauradas no fazer artístico da era eletrônica a partir dos anos 1950 e 1960, mais do que gerar rupturas ou contestações, promoveram prolongamentos e aprimoramentos situados em diferentes patamares, sobretudo em âmbito representacional, recaindo sobre as pesquisas direcionadas à produção, organização, armazenamento, recuperação, disseminação, e apropriação da informação. Bioy Casares em sua obra intitulada *La Invención de Morel* (1975), metaforicamente propõe que os processos de interpretação, de tradução e de adaptação garantem não somente a

sobrevida da parcela artística dos textos, mas novas vidas. Muitas vezes, as recriações, tal como asseveram Haroldo de Campos e Walter Benjamin, mencionados na obra de Martha (2017), representam a emulação do modelo através da atribuição de sangue-novo às recriações. As fontes primevas, assim como a inter, pluri e cooperação entre corpos textuais, garantem a manutenção do esplendor das artes enquanto recursos privilegiados para emitir protesto. Segundo Roland Barthes (1973, 1978, 1988, 2010) a arte (i.e. a literatura) consiste no lugar ideal para se trapacear os poderes. Jimi Hendrix subverteu a partitura oficial para conceder poder a vozes silenciadas por um ambiente político no qual os interesses eram preponderantes.

As metamorfoses induzidas pela arte se processam essencialmente nos umbrais de negociação, isto é, nos meios através dos quais a mensagem, segundo McLuhan, é veiculada. Nos espaços situados entre margens, segundo Barthes (Id., Ib.), ou melhor, nas encruzilhadas e *carrefours* se encontram as fronteiras onde as negociações e consequentes mudanças se processam. Sob outras auras, sob outros sóis e a partir de outros nutrientes emergem novas perspectivas sociais. Durante o Festival de Woodstock, se tornou essencial transgredir canonicidades como forma de buscar atender às tendências e demandas sociais. Embora maior parte dos processos performáticos ainda se desenvolvessem à aura do analógico, uma parte das produções buscavam recorrer a diferentes recursos semióticos, de forma a afetar todos os sentidos e simular processos humanos de apreensão e, ao mesmo tempo, transportar o público a universos fantásticos que só poderiam ser contemplados por meio de expressões politextuais, conduzindo o auditório às cenas diegéticas que simulam realidades, a partir do convencimento dos sentidos.

Segundo Barthes, a literatura constitui o único fórum onde se pode propor outros lugares para o real e onde se pode transgredir poderes e lógicas, tanto universais quanto locais. Em muitos

tipos de produções artísticas, o literato vem sendo substituído por músicos ou por roteiristas que, diferentemente de escritores que usam a letra caligrafada ou a máquina de escrever, trabalham em patamares nos quais os roteiros musicais se integram às suas atividades, inclusive com orientações e definições a respeito das diferentes técnicas e efeitos a serem adotados para que se atinja as simulações e os escopos projetados. Diante de públicos cada vez mais exigentes, aguardando por respostas a suas expectativas, artistas-autores como Jimi Hendrix possuem consciência plena de que suas representações precisam ser minuciosamente executadas. A intertextualidade, a coesão, a coerência, as intersecções temporais, as cenas diegéticas, os objetos e processos postos e pressupostos, as cores, os planos de fundo, os adornos, o texto de base, o texto de chegada, constituem, em seu conjunto, componentes que outrora já eram tratados nas composições artístico-textuais tradicionais, mas que receberam novos aportes a partir das evoluções tecnológicas. Em 1969, não se tratava somente de representar a partir de proposições postas. As novas narrativas pressupunham concepções artísticas baseadas em meios plurais que, mais que nunca, precisavam manter precisão em grande quantidade de quesitos. Em outras palavras, a passagem do acústico para o eletrônico exigiu igual precisão e empenho.

Como afirma Robert McKee (2016), independentemente dos modos empregados para se aludir criticamente a fatos, faz-se imprescindível observar princípios, antes de se obedecer a regras. Nos processos de contestação, jamais se recusará abraçar tudo o que as novas tecnologias possam oferecer para “iluminar” a produção. Todo e qualquer recurso passível de tornar uma contestação mais sólida, será bem recebida e se fixará na história, tal como o fez Jimi Hendrix. Ora, se o hino, em sua versão clássica, podia ser reproduzido a qualquer instante por qualquer intérprete, uma versão transgressora dificilmente poderá ser elaborada e encontrar eco se as configurações políticas e sociais não forem favoráveis. Jimi Hendrix atuou de forma a:

- orientar o auditório para focos narrativos alusivos a diferentes cenas, universos e espaços de crise;
- caracterizar personagens de forma verossímil, no âmbito de realidades em trâmite: insanas, lúgubres e inimagináveis;
- dizer o indizível ou contar o que não deveria ser explicitado;
- remeter o público aos espaços da guerra por meio de simulações e imitações dos universos sonoros;
- mostrar visualmente para os ouvidos e conduzir os olhos a ouvirem;
- apreciar o silêncio e, paralelamente, mergulhar nas profusões de sons e imagens que induzem ao irresoluto;
- empoderar o espectador, lhe concedendo credenciais para transpor portais ou para ser capaz de ver que as portas precisam ser abertas;
- fixadas metas e diretrizes passíveis de serem concretizadas;
- expor detalhes que somente os sentidos apreendem, mas que adquirem significado ao se tornarem modos de agir, passíveis de alterar ideias e objetos físicos;
- conceder auras e poderes a entidades ou componentes que surgirão em outras produções engajadas politicamente.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Jimi Hendrix, em sua execução do hino nacional americano apresentada no Festival de Woodstock, ao conversar com seu público utilizando sua guitarra, demonstrou que um texto pode ser elaborado a partir de componentes de natureza físico-acústica. A junção de timbre, intensidade, duração, altura,

ritmos, acordes, silêncios, empregados para aludir aos sons típicos de conflitos bélicos, evidenciam as características de um momento histórico. Jimi Hendrix demonstrou igualmente que a arte, de modo geral, é inerentemente polissêmica e polifônica, se caracterizando por seu caráter dialógico, intertextual e paratextual.

Cinquenta anos após os combates envolvendo grandes potências contra povos autóctones da Península da Indochina, a ecologia sonora dos anos 1960 e 1970 sofreu evoluções e progressos que tornaram parte desses referenciais sonoros anacrônicos, isto é, desconhecidos do auditório do Terceiro Milênio. As sirenes daquela época soavam de forma bem específica, o som dos motores dos helicópteros da atualidade gira em rotações mais aceleradas, o som de bombas caindo foi substituído pelo zumbido dos mísseis, entre outras metamorfoses. Apesar dos referenciais terem sofrido mudanças, um estudo atento permite trazer à tona os indicadores daquele tempo. A execução de Jimi Hendrix se tornou icônica e continua servindo de exemplo para o estudo de linguagens plurissemióticas, ou mais precisamente para considerações realizadas no âmbito dos Estudos da Linguagem, para a análise de politextos.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 4ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BARTHES, Roland. *A morte do autor*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de Jacob Guinsburg. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BARTHES, Roland. *Théorie du texte*: Encyclopaedia Universalis, 1973.
- BIOY CASARES, Adolfo. *La invención de Morel*. 3ª ed. Buenos Aires: Emecé, 1975.

GENETTE, Gérard. *Figuras*. Tradução de Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva S.A, 1972.

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.

KRISTEVA, Julia. *La Révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974.

KRISTEVA, Julia. *Le Texte du Roman – Approche sémiologique d’une structure transformationnelle*. Paris: La Haye-Paris: Mouton, 1976.

KRISTEVA, Julia. *Semeiotiké, Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.

KRISTEVA, Julia. *Semiótica do Romance*. 2ª ed. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1978.

MARTHA, Diana Junkes Bueno. Constelações pós-utópicas: sobre a poesia de Haroldo de Campos. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 2017.

MCKEE, Robert. *Story – Substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*. Curitiba: Arte & Letra, 2016.

McLUHAN, Marshall. *La galaxie Gutenberg*. La genèse de l’homme typographique. Paris: Gallimard, 1967. (Coll. Idées/Sciences Humaines).

McLUHAN, Marshall. *Understanding media: the extensions of man*. Bibliothèque Québécoise, 1993.

MOLINIÉ, Muriel (éd.). *Le dessin réflexif. Élément pour une herméneutique du sujet plurilingue*. Paris: Belles Lettres, 2009.

MOORE, Danièle; CASTELLOTTI, Véronique. *Comment le plurilinguisme vient aux enfants*. Véronique (éd.). *D’une langue à d’autres: Pratiques et représentations*. Rouen: Dyalang, 2001.

MOORE, Danièle. *Multilingual literacies and third script acquisition: young Chinese children in French immersion in Vancouver*. Canada, 2010.

MOORE, Danièle. *Plurilinguismes et école*. Collection LAL. Paris: Didier, 2006.

MOORE, Danièle; GAJO, Laurent. French voices on plurilingualism and pluriculturalism: theory, significance and perspectives. *International Journal of Multilingualism*, 2009.

MOORE, Danièle; CASTELLOTTI, Véronique. *Dessins D’Enfants et Constructions Plurilingues Territoires images et parcours imagines*. Paris: Belles Lettres, 2009.

RASTIER, François. *Sémantique et recherches cognitives*. Paris: PUF, 1991. (Coll. Formes Sémiotiques).

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

YUSTE FRÍAS, José. *Au seuil de la traduction: la paratraduction*. New York: Peter Lang, 2010.

YUSTE FRÍAS, José. *Paratextualidade e tradução: a paratradução da literatura infantil e juvenil*. Tradução de Gisele Orgado. Florianópolis: Cadernos de Tradução, 2014.

A NATUREZA COMO ESPELHO: UMA LEITURA DE *A CACHORRA*, DE PILAR QUINTANA

Anieli Cires dos Santos
Carolina Severo Figueiredo

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho é resultado de duas pesquisas apresentadas na XIV Semana de Letras da Universidade Federal de Santa Catarina, e aproximadas de modo a tentar abranger a complexidade das leituras possíveis de *A cachorra*, de Pilar Quintana, escritora e roteirista colombiana. Quintana possui um trabalho premiado e reconhecido internacionalmente, e vem se tornado uma das vozes mais sólidas da literatura latino-americana. Suas obras abordam temas como sexualidade, identidade feminina, maternidade, violência, desigualdade social, solidão, assim como as relações interpessoais e interespecies, temas que estão sendo bastante trabalhados pela literatura contemporânea nos trópicos, sobretudo a escrita por mulheres. Buscamos trabalhar a partir dessas temáticas e entender como a relação interespecífica descrita em *A cachorra* pode, a partir das nossas leituras, fomentar a discussão sobre performatividade de gênero¹, principalmente no que diz respeito à maternidade e ao suposto amor incondicional proveniente dela.

1 Para Judith Butler, evocando Foucault, “[...] o corpo materno não seria mais entendido como a base oculta de toda significação, causa tácita de toda a cultura. Ao invés disso, o seria como efeito ou consequência de um sistema de sexualidade em que se exige do corpo feminino que ele assuma a maternidade como essência do seu eu e lei de seu desejo” (Butler, 2018, p. 127, grifo nosso).

A cachorra, romance publicado em 2017 pela Editorial Nomos, na Colômbia, ganhou o IV *Premio Biblioteca de Narrativa Colombiana*, um *PEN Translates Award* (EUA) e o *LiBeraturpreis* (Alemanha). A obra foi traduzida para 10 idiomas, incluindo versão para o português, publicada em 2020 pela Editora Intrínseca, com tradução de Livia Deorsola. Para este trabalho optamos por utilizar sua versão traduzida, além de fazermos uma revisão bibliográfica acerca dos temas que achamos pertinentes à nossa leitura. Entre os textos podemos destacar os dicionários de símbolos de Cooper (2000) e Cirlot (1984), o *Manifesto das espécies companheiras*, de Donna Haraway (2021), além de artigos acadêmicos que tratam especificamente do romance aqui analisado.

A cachorra conta a história de Damaris, uma mulher negra que cresceu num povoado localizado na costa colombiana do Pacífico, que carrega consigo dores, injustiças e traumas da infância, e que sonha com a maternidade. O pai, um soldado militar que estava a serviço na região, engravidou sua mãe e a abandonou. Para sustentar a filha, a mãe precisou buscar sustento em outra cidade, deixando a menina aos cuidados dos tios Eliezer e Gilma. Aos 8 anos, Damaris presencia a morte de Nicolasito, um menino da mesma idade que ela que passava férias na região com a família. A menina é injustamente responsabilizada e violentamente punida² pelo acontecido. No presente da narrativa Damaris tem quarenta anos, “idade que as mulheres secam” (Quintana, 2020, p. 40), e vive com seu companheiro Rogelio, de quem passa anos tentando engravidar.

2 Aqui cabe um comentário acerca do peso desta punição. Damaris e seus tios são pessoas negras e pobres que trabalham para uma família de ricos brancos, o que provavelmente confere uma gravidade ainda maior à morte do menino. Seu tio Eliécer decide açoita-la com um galho de goiabeira a cada dia que o menino está desaparecido: “Suas coxas pareciam as costas de Cristo. No primeiro dia, tinha lhe dado uma, no segundo, duas, e assim ia aumentando por cada dia que Nicolasito não aparecia. Tio Eliécer parou no dia em que deveria ter lhe dado trinta e quatro chicotadas” (Quintana, 2020, p. 40). Em outro momento, Rogelio utiliza uma vara de bambu para chicotear seus cachorros, dando a impressão de uma rima narrativa com os açoites a Damaris.

Damaris sonha em ser mãe, mas a dificuldade em engravidar toma uma proporção enorme em sua vida, já que ela passa a enfrentar a pressão social e cultural devido à sua presumida incapacidade reprodutiva. Sem esperanças com a desejada gravidez, Damaris acaba adotando uma cadela que recebe o nome de Chirli, o mesmo nome que daria para sua filha. Essa nova e intensa relação com o animal é para Damaris a experiência que a coloca a agir a partir de um suposto instinto da maternidade que a personagem tenta performar. O universo selvático de Damaris é cercado tanto pela paisagem natural avassaladora quanto por seus tempestuosos horizontes internos: sua relação com Chirli e com outros cachorros do povoado, que são frequentemente mortos por envenenamento, a selva e o mar que cercam o espaço da narrativa, o desgosto com seu próprio corpo e sua dificuldade em ser “feminina”, são todos elementos que contribuem para o final trágico da história.

Em dado momento da narrativa, Damaris começa a sentir uma série de decepções com Chirli – cadela que, conforme cresce, passa a ter atitudes típicas de um cachorro não-castrado, como fugir e voltar dias depois. A independência da cachorra é vista com desespero por Damaris, que espera dela o que se esperaria de uma espécie companheira ou de uma filha humana, transpondo na cadela toda a frustração com sua vida. Após engravidar pela segunda vez, atitude que horroriza a supostamente infértil Damaris, Chirli destrói as cortinas do quarto de Nicolasito (com desenhos inspirados no *Livro da Selva*, de Rudyard Kipling), inalterado desde a morte do menino e sob cuidados de Damaris. Após um lapso de fúria, a mulher enforca a cachorra em um ato catártico. Como a morte de um espelho, Damaris se questiona sobre a própria humanidade, já que agora se vê como uma assassina e passa a fantasiar com uma possível fuga à selva: “Então pensou que talvez devesse ir para a mata, [...] para se perder como a cachorra e o menino das cortinas de Nicolasito, lá, onde a selva era mais terrível” (Quintana, 2020, p. 156-157).

2. SELVA, MAR, MULHER: AS RELAÇÕES ENTRE O ESPAÇO NATURAL E OS PERSONAGENS HUMANOS

A cachorra é uma obra que possui uma construção narrativa e personagens totalmente vinculados à natureza, aos animais e ao ecossistema, provocando questionamentos e evidenciando comportamentos e emoções profundas da atualidade. Já a partir do título da obra, humano e animal são provocados a se encarar. O título *A cachorra* possui um duplo significado, podendo tanto se referir ao animal adotado por Damaris como também ao termo de conotação pejorativa de insulto destinado às mulheres. Podemos entender essa relação intrincada entre humanidade e natureza já que desde o título “[...] *invita al lector a vincular y a relacionarse con los animales. Las voces que se presentan en la narración exhiben un lugar donde la naturaleza, los animales y los humanos pertenecen a un mismo caos*” (Novoa Romero, 2021, p. 2)³.

Já nas primeiras páginas, a ambientação da narrativa é permeada por elementos da natureza que se apresentam de diversas formas. A descrição da paisagem é composta por elementos e forças naturais, adquirindo extrema relevância não só na composição do tecido poético como também interferindo nas ações e destino dos personagens. A morte de Nicolasito no mar, as fugas de Chirli à mata, as buscas de Damaris nessa mesma selva cheia de lodo, lama, cobras e árvores enormes, os cadáveres de cachorros e pessoas que se apresentam inadvertidamente. Essa influência da natureza no comportamento dos personagens atinge Damaris de modo ainda mais intenso, já que a autora “[...] *hace que su protagonista atraviese en un devenir-mujer para luego penetrar por un Continuum habitado por devenir-vegetal, devenir-animal, devenir-asesina y devenir-imperceptible*” (Novoa Romero, 2021, p.

3 Todas as traduções de artigos em espanhol, aqui, serão nossas. Nas próximas citações esta informação será suprimida de modo a evitar repetições. Em tradução nossa: “[...] convida o leitor a se vincular e se relacionar com os animais. As vozes que se apresentam na narrativa exibem um lugar onde natureza, animais e humanos pertencem a um mesmo caos”.

17)⁴. Esses devires⁵, interpretados por Novoa Romero como devires múltiplos, têm lastro na ideia de que Damaris é influenciada, consciente ou inconscientemente, pela natureza do corpo e do seu entorno.

O universo selvático de Damaris é permeado tanto pela paisagem natural avassaladora quanto por seus tempestuosos horizontes internos, se apresentando como um lugar onde a natureza, os animais e o humano fazem parte de um mesmo caos natural, orgânico. Um cenário selvagem, inóspito e hostil em decorrência da violência humana ou da própria força da natureza, como se pode ler a seguir:

Então ele [Nicolasio] se aproximou dos rochedos dizendo que queria que o respingo das ondas o molhasse. Damaris tentou impedi-lo, explicou que era perigoso, disse que naquele lugar os rochedos eram escorregadios e o mar, traiçoeiro. Mas ele não lhe deu ouvidos, se deteve na pedra e a onda que arrebentou nesse momento, violenta, o levou (Quintana, 2020, p. 22-23).

Damaris os escutava latir e se mover pela mata. [...] a única coisa que podia fazer era continuar chamando da área. Gritou com voz furiosa, neutra, doce, suplicante, sem nenhum resultado, até que tudo se acalmou e não se ouviam mais latidos nem nada. Diante dela só ficou a selva, calma como uma fera que tivesse acabado de engolir sua presa (Quintana, 2020, p. 36)

4 “[...] faz sua protagonista passar por um devir-mulher e depois penetrar num *continuum* habitado pelo devir-planta, pelo devir-animal, pelo devir-assassina e pelo devir-imperceptível.”

5 O conceito de devir, como é utilizado por Novoa Romero, foi originalmente descrito por Deleuze e Guattari na obra *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*, publicado no Brasil pela Editora 34, em 1997. Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997. 715 p.

A partir de uma breve análise semiótica, realizada com base nos dicionários de símbolos de Cooper (2000) e Cirlot (1984), a “selva” (floresta) é associada a uma série de significados, tais como: fonte de alimento; santuário natural; mistério e perigo; o desconhecido; ciclo vital; conflito civilização e natureza; cura e medicina. Na narrativa, a selva se mostra como um ambiente inóspito onde a vida segue seu curso selvagem e os ciclos de vida, morte e renascimento se manifestam naturalmente. Da mesma forma, a selva aparece como uma fonte de cura e medicina, oferecendo recursos para o tratamento de males e enfermidades: “Eles não estavam fazendo nada para evitar a gravidez, e então Damaris passou a tomar infusões de duas ervas da mata, erva-de-santa-maria e erva-do-espírito-santo, que ouvira falar serem muito boas para a fertilidade” (Quintana, 2020, p. 14).

Não possuindo recursos para o tratamento numa clínica especializada, Damaris recorre ao que é acessível e de conhecimento popular para “curar” sua fertilidade. A mulher busca a ajuda de um *jaibaná*, médico indígena que lhe recomenda banhos e infusões com ervas da mata consideradas efetivas para o propósito. O *jaibaná* realiza, ainda, uma cirurgia espiritual em Damaris com a intenção de “[...] limpar os caminhos que seu óvulo e o esperma de Rogelio deviam percorrer e para preparar o ventre que receberia o bebê” (Quintana, 2020, p. 17). Nessa conexão estabelecida entre a mulher e as plantas, podemos compreender a importância dos conhecimentos de culturas ancestrais originárias, bem como a busca da natureza de cura como um recurso acessível para a comunidade descrita na narrativa. É também aí que podemos encontrar um devir-planta em Damaris.

Com relação à análise semiótica do recorte “mar” e “água”, a partir dos dicionários de símbolos, podemos entender “água” como fonte da vida, purificação, regeneração, o inconsciente, abundância e fertilidade. Nesse ponto, podemos estabelecer uma conexão com a obra *Yerma*, de Federico García Lorca (1944), que

também retrata uma protagonista feminina que anseia ter filhos. Nessa obra teatral, a secura e aridez do cenário são metáforas para a infertilidade que consome a existência da personagem. A ausência de água na obra reflete a esterilidade do ambiente em que Yerma⁶ vive, simbolizando sua suposta incapacidade de dar vida. Por outro lado, em *A cachorra*, a presença de água desempenha um papel significativo. A narrativa se passa em uma região litorânea, onde o elemento “água” aparece abundantemente, seja na forma de mar, chuva, goteira, lama, umidade, suor, etc. A água, nesse contexto, traz a conexão com a fertilidade e a vida em abundância que transborda no entorno e escapa das mãos de Damaris, reforçando a frustração e o desejo não realizado da maternidade.

Partindo dessa perspectiva, seria possível que o uso desses elementos pudessem significar que, ao contrário do que acredita, Damaris fosse fértil e plenamente capaz de ter uma gravidez⁷? O uso da abundância de água e selva como metáfora para a fertilidade pode nos levar a duas interpretações sob essa ótica: o mar e a selva como antagônicos à Damaris, como símbolos levantados pelo narrador para dar contraste à condição de “aridez” da personagem ou, como preferimos ler, essa abundância representaria simbolicamente a total fertilidade de Damaris. Porém, como vimos, esse mar e essa selva são inóspitos, assustadores, desconhecidos. Estão num lugar de onde seria necessário desvelar, algo que, devido à pressão interna e externa pela gravidez como ato máximo de uma feminilidade não atingida, a personagem não é capaz de realizar. Essa não-realização da maternidade representa também um fracasso como mulher, já que em alguma medida *“La mujer es concebida como una metonimia de la naturaleza, pues ella, como*

6 No caso de Yerma o próprio nome da personagem evoca sua infertilidade, já que é um adjetivo que significa “não cultivado, ermo, infértil”.

7 Quanto ao seu marido, somente em uma passagem no começo da narrativa uma curandeira sugere que Rogelio possa ser infértil, fazendo com que ele também tenha que consumir as poções e aceitar as rezas. Ele, porém, não aguenta por muito tempo e logo anuncia sua desistência, que Damaris considera “um ataque pessoal” (Quintana, 2020, p. 23).

esta, puede y debe dar vida”⁸ (Leonardo-Loayza, 2020, p. 159). Nas palavras do narrador, Damaris sentia-se “[...] derrotada e inútil, uma vergonha como mulher, um traste da natureza” (Quintana, 2020, p. 28), de forma que esse fracasso se torna um amálgama da dificuldade na performance de gênero exigida socialmente à personagem.

3. CHIRLI E DAMARIS: MATERNIDADE, ALTERIDADE SIGNIFICATIVA E ZOOPOÉTICA

Para além da performance de gênero que a maternidade (ou a não-maternidade) de Damaris evoca a partir dos elementos naturais na narrativa, queremos agora pensar sobre as relações interespecíficas entre a personagem humana e a cachorra Chirli. Para isso, podemos ir para dois lados bastante diferentes: enxergar Chirli como uma metáfora para a maternidade humana, ou enxergá-la como representativa das relações entre humanos e animais. Acreditamos que ambas as interpretações sejam possíveis. Vamos começar pela primeira perspectiva, de Chirli como metáfora humana. Se formos por uma ótica que considera a “intenção” do autor, embora saibamos que é um caminho espinhoso, podemos levar em consideração o fato de que Pilar Quintana estava em seu puerpério ao escrever *A cachorra*, amamentando enquanto digitava a narrativa em seu celular, como conta a autora em entrevista a Gabriela Meyer para a UOL⁹.

Desse modo, podemos interpretar Chirli como uma personagem-escape de Quintana para lidar com sua primeira experiência como mãe. Damaris é confrontada frequentemente pela sua frustração com a cadela que, apesar de ser amorosa, escapa o

8 “A mulher é concebida como uma metonímia da natureza, já que ela, como esta, pode e deve dar vida.”

9 MEYER, Gabriela. “A mãe que expressa raiva da maternidade é tachada de ruim”, diz escritora. *Universa*, 18 jul. 2022. Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2022/06/18/a-mae-que-expressa-raiva-da-maternidade-e-tachada-de-ruim-diz-escritora.htm> Acesso em: 23 out. 2023.

tempo todo do que Damaris idealizou para si. Quando Chirli fugia, Damaris “Tinha um só pensamento: a cachorra estava em perigo e ela precisava salvá-la” (Quintana, 2020, p. 65). Quando Chirli voltou grávida, circunstância que agravava ainda mais seu rancor, Damaris desejava que a cachorra “[...] sumisse de repente, que não voltasse, que uma jararaca a picasse e ela morresse” (Quintana, 2020, p. 103). Na voz da própria autora, a experiência com seus dois livros mais recentes “[...] me serviu para que eu entendesse que sempre vou ser uma mãe falida. Ou melhor, vou ser a melhor mãe que eu posso e isso não significa ser uma mãe perfeita” (Meyer, 2022). É possível lembrar de Judith Butler novamente, já que

A ordem de *ser* de um dado gênero produz fracassos necessários, uma variedade de configurações incoerentes que, em sua multiplicidade, excedem e desafiam a ordem pela qual foram geradas. Além disso, a própria ordem de ser de um dado gênero ocorre por caminhos discursivos: ser uma boa mãe, ser um objeto heterossexualmente desejável, ser uma trabalhadora competente, em resumo, significar uma multiplicidade de garantias em resposta a uma variedade de demandas diferentes, tudo ao mesmo tempo. [...] Não há *eu* que seja anterior à convergência ou que mantenha uma ‘integridade’ anterior à sua entrada nesse campo cultural conflituoso. Há apenas um pegar as ferramentas onde elas estão, sendo esse próprio ‘pegar’ facultado pela ferramenta que ali está (Butler, 2018, p. 194).

De modo que nós mulheres somos incapazes de performar a ordem desse *ser* integralmente alinhado às demandas da nossa cultura, acabamos por sofrer pela dissonância do que somos e do que é esperado de nós. A maternidade, no caso de *A cachorra*, não é explicitamente compulsória, mas se dá pelas entrelinhas: Damaris não quer ser uma mulher “seca”. Não quer ser uma mulher

gorda, desastrada, presa “em um corpo que não lhe dava filhos e só servia para quebrar coisas” (Quintana, 2020, p. 105). Assim, essa espécie de disforia de feminilidade é o que culmina no desespero da personagem. Quando Quintana afirma que se resignou em ser uma mãe falida, está atestando essa mesma impossibilidade na performance de *ser* do gênero que Butler se refere e pela qual Damaris sofre.

Mas vamos agora para o outro caminho. Vamos ler a relação entre Chirli e Damaris como uma relação entre humano e cachorro, uma relação interespecífica não-metafórica. Não vamos nos distanciar dos problemas de gênero porque aqui também há, e muito, o atravessamento dessa questão. Sob esse viés, é possível ler a relação entre as personagens como uma relação onde falta alteridade significativa¹⁰ por parte de Damaris, uma vez que ela espera de Chirli que aja como uma humana presumidamente agiria. A seguinte passagem é representativa desse argumento:

Ela viu os filhotes no dia seguinte, quando sentiu fome e teve que ir ao quiosque para preparar o almoço. [...] Cheiravam a leite e Damaris não conseguiu resistir. Pegou um por um, aproximou-os do nariz para aspirar o aroma e os apertou contra o peito. A cachorra se revelou uma péssima mãe. Na segunda noite comeu um dos filhotes [...]. Não tinham completado um mês quando a cachorra voltou a fugir e, como não retornava, eles tiveram que aprender a comer sobras. Quando voltou, vários dias depois,

10 Do inglês *significant otherness*. Os tradutores do livro de Haraway explicam: “O termo ‘alteridade significativa’, presente no título do livro, traduz aqui a expressão em inglês ‘significant otherness’. No texto, o termo ‘outro significativo’ traduz ‘significant other’. A expressão se refere na cultura anglófona a ‘alguém importante para alguém’ – em geral, mas não necessariamente, um parceiro romântico ou sexual – sem com isso fazer qualquer pressuposição de gênero ou da natureza da relação. Em um contexto coloquial, se poderia traduzir por parceiro ou companheiro. Neste caso, porém, as ideias tanto de significativo quanto de alteridade não poderiam ser suprimidas sem prejudicar a compreensão dos argumentos da autora” (Moreira; Silva *In* Haraway, 2021, p. 19).

seu leite havia secado e ela perdeu de vez o interesse neles (Quintana, 2020, p. 108).

É de conhecimento relativamente comum que filhotes recém-nascidos de cachorros ou gatos não sejam manuseados por humanos devido à interferência em seu cheiro, o que pode levar o animal a rejeitar sua cria. Além disso, o ato de comer filhotes é amplamente difundido entre animais de diversas espécies. Quando o narrador, sob viés de Damaris, afirma que Chirli “se revelou uma péssima mãe”, certamente é a partir de um espelhamento que a personagem projeta na cachorra. Para Damaris, as atitudes de Chirli com a ninhada revelam um tipo de falha de caráter que ela própria jamais demonstraria, uma vez que sua intenção é fazer da cachorra sua filha mais perfeita e desejada. Mas Chirli é um cachorro, não uma pessoa. Aos poucos, Damaris vai passando a rejeitar também os filhotes e “[...] já estava pensando que entendia as pessoas que jogavam os filhotes na maré” (Quintana, 2020, p. 115). Depois, passa a sentir raiva de Chirli: “A cachorra começou a abanar o rabo para Damaris, e ela a odiou. Fazia uma semana que estava fora e agora retornava para deixar tudo o que tocava imundo” (Quintana, 2020, p. 120). É uma relação ambivalente, também, a que os humanos têm com os cachorros.

No *Manifesto das espécies companheiras*, Donna Haraway desenvolve uma reflexão sobre as pessoas que se consideram “pais e mães” de cachorros. Segundo a autora, nomear assim essa relação pode ser prejudicial quando passamos a infantilizar cães adultos ou entender que há uma diferença muito grande entre ter cachorros e ter bebês, e, desse modo, “Precisamos de outros substantivos e pronomes para os tipos de parentesco que se estabelecem entre espécies companheiras, assim como precisávamos (e ainda precisamos) de outros substantivos e pronomes para o espectro de gêneros” (Haraway, 2018, p. 59). As relações interespecíficas entre humanos e cachorros têm peculiaridades que podem ser anuladas se projetarmos intenções ou atitudes humanas em outras

espécies. E, para Haraway, esse hábito acaba por enfraquecer o que ela chama de insurgência de “uma categoria só sua”, ou seja, de nomearmos essa relação pelo que ela é, e não confundirmos características típicas de humanos e cachorros.

A projeção que Damaris faz em Chirli é marcadamente antropocêntrica porque ela própria está enxergando a si mesma na cachorra. Existe uma questão importante no olhar de Damaris, na falta de um olhar para Chirli que respeite sua outridade, sua animalidade – ela não é e nunca vai ser um filho. E Damaris, com seus traumas relativos à maternidade, por não conseguir performar o que faria dela mulher, acaba por despejar esse desejo naquela que ela vê, querendo ou não, como seu espelho. E isso significa, também, nesse movimento, a dor da não-performance do amor incondicional e do instinto maternal em ambas as personagens, afetos que supostamente seriam intrínsecos às mulheres. Se considerarmos “[...] precioso o amor entre cachorros e humanos historicamente situados, é importante divergir do discurso do amor incondicional” (Haraway, 2018, p. 25), uma vez que são categorias impostas a mulheres e aos cachorros, guardadas as proporções.

Outro adendo importante seria para sua contraparte masculina, Rogelio, e seus cachorros machos. Ele “[...] não gostava de cachorros e, se os criava, era apenas para que latassem e cuidassem da propriedade” (Quintana, 2020, p. 10), ou seja, são cachorros-objetos, vistos por uma perspectiva tão utilitarista quanto a que Damaris vê em Chirli. Se esta espera o amor incondicional de sua cadela, Rogelio espera apenas que os cachorros protejam a casa, sem nenhum interesse no afeto dessa relação. Rogelio é, em si, descrito como um homem “[...] grande e musculoso, com uma cara zangada permanente” (Quintana, 2020, p. 15). Podemos traçar alguma analogia com a performance da masculinidade, ou seja, de uma brutalidade ou violência atribuídas socialmente ao homem, em contraste com o amor maternal e o afeto atribuídos à mulher. Nesse caso, tanto os cachorros machos quanto Chirli estariam

sendo criados pelo viés da performatividade que influencia as angústias sofridas pelos personagens humanos.

Por fim, o caminho que perpassa nas duas direções (Chirli como metáfora da maternidade humana e Chirli como representação das relações interespecíficas) é o caminho da zoopoética. Para Maciel, as fronteiras entre os animais não-humanos e nós, “[...] ao mesmo tempo em que são e devem ser mantidas – graças às inegáveis diferenças que distinguem os animais humanos dos não humanos –, é impossível que sejam mantidas, visto que os humanos precisam se reconhecer animais para se tornar humanos” (Maciel, 2011, p. 87). Esse paradoxo configuraria, sob essa perspectiva, que o encontro entre a nossa animalidade possa se dar através da literatura quando ela trata das relações entre espécies, uma vez que nada “[...] nos é mais inacessível do que essa vida animal da qual somos resultantes” (Bataille, 1993, p. 12). É no espaço da literatura e da poesia que somos capazes de confrontar esses espelhos de nós que são os animais não-humanos. Desse modo,

Não obstante a subjetividade animal engendrada pela linguagem poética esteja, como foi dito, na ordem da invenção, o animal que esta faz advir através de sons, imagens, movimento e silêncio pode ser dado a ver, para além da condição neutra do pronome *it*, como um ele, um ela, um eu. Levando-nos também ao reconhecimento da animalidade que nos habita (Maciel, 2011, p. 98).

Assim, o romance de Pilar Quintana poderia passar por diferentes espectros de interpretação. Se por um lado a selva e o mar constituem o corpo de Damaris a partir de um devir-molecular, por outro lado, a relação com Chirli demonstra seu caráter humano. Ao matar a cachorra, Damaris atesta simbolicamente sua incapacidade de alteridade significativa com Chirli, ao mesmo tempo que parece atestar sua incapacidade como mãe. De algum modo, “[...]”

el relato se constituye en una especie de aprendizaje de los excesos a los que puede llegar un ser humano cuando está en una posición límite. En este caso, por culpa de los mandatos de la maternidad” (Leonardo-Loayza, 2020, p. 167)¹¹. Por isso é importante notar que o ato de matar, aqui, pode também representar um rompimento com a obrigação da performance de gênero, ainda que extremo.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A descrição da paisagem de *A cachorra* é composta por vários elementos e forças da natureza, adquirindo extrema relevância na obra, não apenas pela composição poética, mas também pela interferência nas ações e destino dos personagens. Essas relações presentes na obra revelam a profunda conexão entre Damaris e a natureza, evidenciando a importância dessas interações. A selva, representada como um ambiente exuberante e selvagem, desempenha um papel fundamental na narrativa, simbolizando tanto a força e a vitalidade da natureza quanto as violências que Damaris enfrenta ao longo de sua trajetória. Na narrativa, a selva se apresenta como um ambiente inóspito onde a vida segue seu curso selvagem, e os ciclos de vida, morte e renascimento se manifestam naturalmente. Além disso, a selva é vista como uma fonte de cura e medicina, oferecendo recursos para o tratamento de sua possível infertilidade.

O mar, com sua vastidão e poder, pode ser comparado à profundidade emocional de Damaris. Da mesma forma que o mar pode ser calmo e tranquilo, e também tempestuoso e desafiador, Damaris apresenta ao longo da narrativa uma complexidade emocional similar. Dessa forma, o mar pode representar as emoções intensas e turbulentas que Damaris experimenta ao longo da história. A presença da água em abundância na narrativa, transmitindo a ideia

11 “[...] a história constitui uma espécie de aprendizado sobre os excessos que um ser humano pode atingir quando se encontra em uma posição limítrofe. Neste caso, por causa das obrigações da maternidade.”

de conexão com as emoções e fertilidade, se apresenta como um convite à imersão no universo caótico de Damaris, funcionando como uma provocação sobre a suposta infertilidade atribuída à personagem.

Já no que tange às relações interespecíficas, podemos compreendê-las como metáforas da maternidade humana e das performances de gênero impostas pela nossa cultura. Enquanto as forças externas e internas exigem de Damaris atributos de feminilidade, como a delicadeza ou a capacidade de gerar um filho, a personagem, como um espelho, exige de Chirli o amor incondicional e o afeto que se esperaria de uma espécie companheira. O resultado é a incapacidade mútua de preencher estas expectativas. Para Damaris, Chirli é uma péssima mãe, algo que ela jamais seria. Para Rogelio, Damaris é uma mulher desastrada e grossa. Damaris se vê como uma mulher incompleta por não ter filhos, com atributos masculinos (como o corpo robusto e as mãos calejadas), o que lhe conferiria o fracasso iminente como mulher.

Em *A cachorra*, elementos da natureza como a selva, o lodo, o mar e os animais se apresentam como espelhos dos personagens, em especial de Damaris, e contribuem, como os personagens humanos, para a narrativa. Esses elementos compõem um pano de fundo para compreensão da personagem principal e conferem a ela uma complexidade importante. O amor que a protagonista nutre (e deixa de nutrir) por Chirli é atravessado por um profundo espelhamento que resulta no seu desespero e na morte da cachorra, em um ato extremo de recusa à relação e, talvez, de recusa à própria identidade. Mas esse desespero vem de um lugar marcado, ou seja, é um desespero baseado na impossibilidade da maternidade como símbolo da completude como mulher.

O que concluímos, portanto, é que as relações entre humanidade e natureza são imbricadas, mas permeadas pela cultura. Por um lado, os elementos naturais compõem e interferem a narrativa, enriquecendo a descrição do tecido poético e proporcionando uma

camada simbólica e selvática à história. Por outro, as relações interespecíficas expõem o que há de mais cruel nas expectativas sociais impostas às mulheres, fazendo com que não nos reconheçamos como indivíduos uma vez que não conseguimos atingir o *ser* esperado pela cultura. Em um diferente nível, expectativas sociais são também impostas às espécies companheiras como os cachorros, uma vez que deles se espera o amor incondicional, o afeto sem limites ou a proteção violenta, como no caso dos cachorros de Rogelio. Por fim, entendemos que o lugar da literatura é mesmo o de desconcertar o leitor, como fez Pilar Quintana, pois muitas vezes na perturbação que a leitura provoca é que podemos reconhecer muitos incômodos e, quem sabe, continuar lutando para mudá-los.

REFERÊNCIAS

- BATAILLE, Georges. A animalidade. In: BATAILLE, Georges. *Teoria da religião*. Tradução de Sergio Goes de Paula e Viviane de Lamare. São Paulo: Editora Ática, 1993.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984.
- COOPER, Jean C. *Diccionario de símbolos*. México: G. Gili, 2000.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Yerma*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1944.
- HARAWAY, Donna. *O manifesto das espécies companheiras: cachorros, pessoas e alteridade significativa*. 1. ed. Tradução de Pê Moreira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- LEONARDO-LOAYZA, Richard Angelo. Maternidades proscritas, mandatos sociales y violencia en la novela “La perra”, de Pilar Quintana. *Estudios de Literatura Colombiana* [S. l.], n. 47, p. 151-168, 2020. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n47a08>. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7514232>. Acesso em: 10 set. 2023.
- MACIEL, Maria Esther (org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

MEYER Gabriela. “A mãe que expressa raiva da maternidade é tachada de ruim”, diz escritora. *Universa*, 18 jul. 2022. Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2022/06/18/a-mae-que-expressa-raiva-da-maternidade-e-tachada-de-ruim-diz-escritora.htm>. Acesso em: 23 out. 2023.

NOVOA ROMERO, Alexandra. Violencia y animalidad: devenires-moleculares en la novela “La perra”, de Pilar Quintana. *Poligramas*, [S. l.], n. 54, p. e2512161, 2022. DOI: 10.25100/poligramas.v0i54.12161. Disponível em: <https://poligramas.univalle.edu.co/index.php/poligramas/article/view/12161>. Acesso em: 14 out. 2023.

QUINTANA, Pilar. *A cachorra*. Tradução de Livia Deorsola. São Paulo: Intrínseca, 2020.

A VOZ DOS ANDES:
RELAÇÕES INTERESPECÍFICAS NA OBRA
O MANDO DA NOITE DE CAROLA SAAVEDRA

Clara Elis Requenha

1. INTRODUÇÃO

Carola Saavedra é uma escritora e pesquisadora brasileira, nascida no Chile, professora de literatura e estudos culturais do Instituto Luso-Brasileiro da Universidade de Colônia, na Alemanha. É doutora em Literatura Comparada pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro e possui uma pesquisa sobre arte e literatura indígena no Brasil que faz parte do projeto “O Pensamento das Margens: arte e literatura indígena e afro-brasileira”. Publicou várias obras: o romance epistolar *Flores Azuis* (2008), a sua obra de ficção epistolar *Paisagem com Dromedário* (2010), o romance de formação *Com armas Sonolentas* (2018), o seu livro de ensaios *O Mundo Desdobrável: ensaios para depois do fim* (2021), e o exemplar a ser trabalhado neste artigo, o romance *O Manto da Noite* (2022). Esse é um livro que possui uma escrita única, que mescla diferentes gêneros narrativos como prosa, diário e teatro em uma mistura de vozes que guiam quem lê em uma viagem onírica junto aos personagens por uma América do Sul que preserva histórias de ancestralidades e resistência. Uma obra que parece contar histórias fragmentadas, mas, como disse Natalia Borges

Polesso na apresentação do romance na quarta capa do livro “Não são fragmentos, mas um exercício de conexão, um modo de compreender a vida, o tempo, as grandes e pequeníssimas narrativas, e como elas nos enredam” (Companhia das Letras, 2022).

As relações interespecíficas apresentadas neste artigo são uma proposta de análise das interações entre espécies existentes na literatura contemporânea, que foge dos vínculos apenas entre os seres humanos, e possui uma base nas relações biológicas, que ocorrem entre organismos de diferentes espécies, podendo ser harmoniosas ou não.

O presente trabalho apresenta o livro *O Manto da Noite* de Carola Saavedra (2022) e as relações interespecíficas nele existentes, mais especificamente entre as personagens Cordilheira dos Andes e a protagonista, expondo algumas possibilidades de interpretação que evocam as filosofias e pensamentos indígenas, como as dos povos Quéchua-Aimará, Yanomami, Selk’nam, entre outros, além de trazer outras possibilidades de análise do livro, que ajudam a compreender a “literatura deslocada do sujeito, onde tudo tem voz” (2021, p. 20) que a autora visou construir.

2. TEMPO E ESPAÇO

No segundo capítulo do livro, intitulado “Cordilheira”, quem lê é transportado para a Cordilheira dos Andes, que é, além de um espaço geográfico, uma personagem que interage com a protagonista. A visão do pensamento ocidental entende a Cordilheira como uma cadeia montanhosa que se estende de norte a sul, da Venezuela até a região da Patagônia, passando por sete países da América do Sul. Porém, no livro, a Cordilheira retrata uma dimensão simbólica de tempo, espírito e espaço, em que sua localização representa um tempo não realista cronologicamente. Uma pista de interpretação para a análise dessa ideia pode ser encontrada quando falamos do conceito de *Pacha* no pensamento Quéchua-Aimará.

2.1 O PENSAMENTO QUÉCHUA-AIMARÁ

De acordo com Thérèse Bouysse-Cassagne e Olivia Harris (1987, p. 11-57) são atribuídos vários significados à palavra *Pacha*, conceito pan-andino de origem Quéchua-Aimará. Ludovico Bertoni, um missionário jesuíta que escreveu o primeiro dicionário da língua Aimará, traz o sentido de “Tempo” como um dos primeiros significados atribuídos a essa palavra. *Pacha* está diretamente relacionada com o Sol, que é um elemento primordial para a medição do tempo, contudo, essa palavra abarca também noções espaciais, uma vez que *Pacha* se refere diretamente a “Terra” (daí deriva *Pachamama*, divindade pan-andina da fertilidade do solo). Uma característica importante dessa palavra é seu vínculo com a totalidade e abundância, razão pela qual essa palavra já foi traduzida ao castelhano muitas vezes como “universo”, que seria a noção ocidental das concepções de tempo e espaço. Porém, existe uma dificuldade em relação à atribuição da palavra “universo” ao sentido de *Pacha* justamente pela complexidade de explicar as ideias e cosmovisões de povos indígenas através das percepções ocidentais. Thérèse Bouysse-Cassagne e Olivia Harris (1987, p. 18) explicam:

Pero nos parece que este no es precisamente el sentido de Pacha en el pensamiento aymara; el ‘universo’ no se concibe como una totalidad indiferenciada que abarca todo, ni como un flujo primordial, sino como una composición, un encuentro de elementos igualados u opuestos¹.

Com a chegada dos colonizadores e a imposição do cristianismo, os pensamentos e filosofias aimarás e de outros povos

1 Mas parece-nos que este não é precisamente o significado de *Pacha* no pensamento Aimará; O ‘universo’ não é concebido como uma totalidade indiferenciada que tudo engloba, nem como um fluxo primordial, mas como uma composição, um encontro de elementos iguais ou opostos (tradução minha).

mudaram ao longo do tempo, mesclando as suas tradições com a religião cristã, porém, é possível vincular as perspectivas desses povos com as visões de tempo e espaço que retratam a Cordilheira no livro.

O pensamento Quéchua-Aimará possuía uma divisão temporal em três *Pachas* que estavam ligadas a um espaço particular: *Alax Pacha*², *Aka Pacha*³ e *Manqha Pacha*⁴, existindo uma constante comunicação entre as três. Para os colonizadores europeus, essas divisões foram traduzidas como “céu” e “passado”, “terra” e “presente”, “inferno” e “futuro”, respectivamente, porém, ao contrário desses conceitos ocidentais, nas culturas indígenas aimarás esses espaços são diferentes entre si, contudo estão interligados e intercomunicados. Em *O Manto da Noite* é possível perceber uma semelhança entre as ideias de tempo e espaço dos povos indígenas aimarás com a perspectiva desses conceitos presentes na personagem Cordilheira dos Andes, já que, nos dois, o tempo e espaço se mesclam e são percebidos pelo leitor com um estranhamento, diferenciando da visão ocidental de tempo e espaço, como no trecho a seguir: “A neve transforma o tempo em nada, uma única tempestade. Um dia que não termina” (2022, p. 43). Outro trecho que destaca essa visão temporal e espacial é: “ele chora, anoitece e continua chorando, amanhece, chega à noite de novo, ele não para de chorar, é um choro muito antigo, meu irmão chora por três dias e três noites” (2022, p. 42).

Nos dois trechos o espaço e o tempo se apresentam como “um”, que estão em constante movimento de metamorfose. No primeiro trecho, é uma possibilidade pensar que o tempo é transformado pela neve, já no segundo, o ato de chorar é transformado e transfigurado junto ao espaço do tempo.

2 Em uma explicação simplificada, *Alax Pacha* prefigura o lugar onde se apresentam as divindades.

3 *Aka Pacha* prefigura o presente e ao mesmo tempo a terra onde estão os seres humanos.

4 *Manqa Pacha* prefigura a idade antiga bem como o lugar dos mortos.

Desse modo, é possível pensar as ideias do livro apresentadas pela autora em relação ao pensamento e filosofia quéchua-aimará, onde o tempo e o espaço são diferentes, porém estão em constante intercomunicação.

2.2 LOCALIZAÇÃO GEOGRÁFICA

Apesar de o livro ser caracterizado como um romance, Carola Saavedra (2022) recorre a diferentes gêneros literários em *O Manto da Noite*, como o teatro, a ficção científica e a literatura onírica com uma narrativa fragmentada que lembra um grande sonho, repleto de simbologias que possuem diversas interpretações. A localização da personagem, bem como seu destino podem ser símbolos aos quais pode ser atribuída uma interpretação através de uma análise com a obra *O Mundo Desdobrável: ensaios para depois do fim* (2021), da mesma autora. Dessa forma, também é possível pensar o espaço presente em *O Manto da Noite* como localização geográfica, fora do tempo, ou em um tempo não localizado, como explicado a seguir.

A protagonista de *O Manto da Noite* se desloca para vários lugares durante todo o livro. No capítulo “Cordilheira” sua localização é a Cordilheira dos Andes, que, como foi comentado anteriormente, além de ser a personificação do espaço físico, também é uma personagem. E essas duas interagem de várias formas: conversando, caminhando, contemplando, existindo. Na história a protagonista está procurando uma ilha, que fica no sul e, dessa forma, o sul aparece como o seu destino final, como no trecho do início do capítulo que segue: “A Cordilheira não acaba nunca, então há muito a fazer, vou em direção ao sul, sempre ao sul. [...] Calculo que serão necessários uns vinte anos para chegar, talvez um pouco mais” (2022, p. 33). No trecho a seguir ela está em uma conversa com seu irmão sobre seu destino: “Para onde a gente vai? Para o sul. E o que tem lá? Não sei, ainda não sei,

respondo” (2022, p. 41). Além do sul, a ilha também aparece recorrentemente como um lugar que ela procura, como fica explícito no seguinte trecho, onde se encontra com sua avó e seu bisavô, em um tempo passado:

E o que você faz da vida, filha, me pergunta o pai da minha avó. Eu caminho pela Cordilheira dos Andes. Ah, você caminha? Sim. E caminha para onde? Para o sul, eu digo. E o que há no sul? Bom, eu ainda não sei. Ela está procurando uma ilha, diz a minha avó, [...] (2022, p. 48).

Essas duas palavras “sul” e “ilha” também são bem recorrentes no livro de ensaios *O Mundo Desdobrável: ensaios para depois do fim*. Em um desses ensaios, a autora fala sobre os Selk’nam, um povo indígena da região patagônica do sul da Argentina e do Chile, mais especificamente da chamada Ilha Grande da Terra do Fogo, uma ilha no sul do continente, separada pelo Estreito de Magalhães e algumas ilhas do canal de Beagle. Carola Saavedra (2021) conta nesse pequeno ensaio um pouco sobre o que pesquisou sobre esse povo:

Viviam na Ilha Grande da Terra do Fogo e não sabiam navegar. Os Selk’nam eram nômades. Viveram lá por mais de 10 mil anos. Quando os colonizadores chegaram, eles ficaram presos na ilha, sem ter para onde fugir. Uma ilha pode ser um sonho, uma ilha pode ser uma maldição (2021, p. 33).

O paralelo entre os ensaios e o romance é uma das possibilidades de interpretação para a escrita da Carola Saavedra (2022) em *O Manto da Noite*, porém não existe certeza. A ilha que a autora apresenta nesse livro é mais um símbolo presente em sua literatura, que pode ter diferentes significados de acordo com a análise aplicada à leitura.

3. INDIVIDUALIZAÇÃO

No capítulo intitulado “A Escrita do Fim do Mundo”, de *O Mundo Desdobrável: ensaios para depois do fim*, há um ensaio em que a autora expõe o conceito Yanomami de humanidade e natureza, trazido pela escritora Deborah Danowski (2014) e o antropólogo Viveiros de Castro (2014), onde ela explana:

Para os Yanomami o humano precede o mundo. Antes do mundo havia o espírito humano, depois partes desse espírito foram se transformando em rios, pedras, montanhas, animais e alguns que sobraram permaneceram na sua forma humana (2021, p. 20).

Nesse mesmo ensaio, Carola Saavedra (2021) explica que essa perspectiva não é exclusiva dos povos Yanomami, já que aparece em diversas culturas indígenas, como os aborígenes da Austrália, tal como foi explicado no livro *Voices of the first day: Awakening in the Aboriginal Dreamtime*, de Robert Lawlor (1991). Sobre isso, a autora escreve que, para esse povo,

[...] os ancestrais teriam criado todas as coisas simultaneamente e que, nesse início, elas podiam se transformar umas nas outras: uma planta podia se transformar num animal, um animal numa montanha, uma montanha num homem ou numa mulher (2021, p. 20).

Essas perspectivas são trazidas no livro *O Manto da Noite* em uma narração com elementos oníricos, estruturada em fragmentos que dão a sensação ao leitor de estar dentro de um sonho. Essa característica pode ser percebida na individualização da Cordilheira dos Andes, que é transformada em personagem pela autora, que, por exemplo, é descrita com elementos de

um corpo físico: “[...] vulcões, com bocas enormes que gritam para fora, vomitam o interior da terra. Seu estômago de fogo” (2022, p. 43).

Mas além do corpo, a individualização da Cordilheira é percebida em sua voz, que expressa suas emoções, sentimentos e gostos. A Cordilheira sente saudades, tristeza, ela possui gostos, como a música, ela tem lembranças com o mar. Todas as características que individualizam a personagem podem ser encontradas no seguinte trecho:

Eu falo com ela em voz baixa, canto para ela, contando sobre como é a vida em frente ao mar. Sim, eu me lembro, ela diz, houve uma vez, há incontáveis primaveras, nos encontramos, estivemos juntos numa festa, havia música, ela conta, [...] (Saavedra, 2022, p. 33-34).

Nesse trecho também é destacada a memória da Cordilheira com o mar, uma memória de dança, mas essas lembranças fazem parte de sua história, a história de uma América do Sul invadida, saqueada e cheia de sangue, o sangue de seus mortos, como explicitado em: “[...] este é um continente de mortos, diz a Cordilheira” (Saavedra, 2022, p. 34).

Para o pensamento ocidental antropocentrista, a Cordilheira dos Andes é vista apenas como uma porção de rochas inanimadas, formando uma cadeia montanhosa que vai do norte ao sul do continente sul-americano, da Venezuela até a região da Patagônia. No livro *O Manto da Noite*, Carola Saavedra (2022) se distancia dessa visão ao individualizar a Cordilheira dos Andes, tornando as características geológicas da Cordilheira nas características de uma personagem.

4. GEOLOGIA

De acordo com o item anterior, a inanimação seria uma característica de um objeto não individualizado, que o pensamento ocidental antropocêntrico, que separa o ser humano da natureza, atribui à Cordilheira, diferenciando-a dos seres animados e tornando-a um não-indivíduo. Porém, ao transformar a Cordilheira dos Andes em um personagem, Carola Saavedra (2022) retoma a ideia de que os seres humanos fazem parte da natureza, e que nela não apenas os seres humanos são indivíduos. Em um mundo onde não apenas os seres humanos são percebidos como indivíduos, as relações interespecíficas passam a ser mais frequentes. Um aliado para a percepção da Cordilheira como indivíduo pode ser encontrado se pensarmos na perspectiva da geologia que estuda a história da terra e, conseqüentemente, a história da cordilheira, com suas características que afirmam que a Cordilheira não é um ser inanimado.

De acordo com o dicionário Aulete (2023⁵) a geologia é um “Estudo científico da origem, história, estrutura, formação e evolução da Terra”. Em *Para Entender a Terra*, o geofísico Frank Press (2006) traz o fato de que, de acordo com essa ciência, quando uma placa tectônica continental se encontra com uma placa tectônica oceânica, essa entra em subducção, surgindo um cinturão de montanhas vulcânicas na margem da placa continental. A Cordilheira dos Andes é um desses cinturões. O encontro dessas placas é possível pois elas estão se movendo, seja se afastando umas das outras, roçando umas nas outras ou se encontrando umas com as outras. Dessa forma, em uma escala de tempo humana, a Cordilheira parece ser inanimada, porém, em uma escala de tempo geológico, a Cordilheira está em constante movimentação e transformação.

Ao pensarmos a Cordilheira dos Andes como um ser antigo, que se transforma com o passar do tempo desde os primórdios da

5 <https://aulete.com.br/geologia>. Acesso em novembro de 2023.

Terra até os dias atuais, é possível compreender que sua percepção do tempo e de espaço sejam diferentes da compreensão desses conceitos do ponto de vista do ser humano, que possui um tempo de passagem na terra muito menor. Para ilustrar melhor essa ideia, podemos retornar ao seguinte trecho onde a protagonista conversa com seu irmão, já citado: “ele chora, anoitece e continua chorando, amanhece, chega à noite de novo, ele não para de chorar, é um choro muito antigo, meu irmão chora por três dias e três noites” (2022, p. 42).

Em uma escala humana, esse choro seria considerado extremamente longo, poderia ser até ser considerado estranho em uma perspectiva temporal, porém, para a Cordilheira, que já existe há muito tempo, o choro do irmão da protagonista pode aparentar possuir um fluxo do tempo normal de acordo com seu ponto de vista. Esses fatos trazem a reflexão exposta no livro de que a Cordilheira dos Andes é um ser animado, que sofre transformações e que, mesmo que seja diferente dos seres humanos, também possui percepções, ou seja, tem a capacidade de perceber.

5. PARENTES – ECOJUSTIÇA MULTIESPÉCIES

Finalmente, uma última proposta de leitura e interpretação das relações interespecíficas presentes no livro *O Manto da Noite* pode ser realizada a partir das reflexões da autora sobre o Antropoceno, nome dado a era geológica que estamos vivendo.

Carola Saavedra (2021) escreve no seu livro de ensaios *O Mundo Desdobrável: ensaios para depois do fim*, no ensaio 5 do, já mencionado, capítulo intitulado “A Escrita do Fim do Mundo” que as crises criadas pelos seres humanos caracterizam essa era como a: [...] incontestável capacidade humana de destruir o planeta e tudo que há nele (incluindo a nós mesmos) (2021, p. 15-16).

No mesmo ensaio, a autora explica que a nomenclatura “Antropoceno” foi amplamente debatida, e surgiram várias propostas de novos nomes para essa era.

Surge então uma longa lista de conceitos e discursos, como o Capitaloceno (o capitalismo como eixo central desse ocaso), ou o Chthluceno (termo proposto por Donna Haraway, que considera as relações entre os diversos seres que compõem a vida na e da Terra) (2021, p. 15-16).

O impacto do ser humano tem reações planetárias não somente para o ser humano, como para todas as outras espécies e, por essa razão, a terra está cheia de refugiados, humanos e não humanos. O “Antropoceno”, para Haraway (2016), é uma nomenclatura vista por ela com um significado de “destruição de espaços-tempos de refúgios para as pessoas e outros seres” (Haraway, 2016, p. 140). No livro *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthluceno*, Donna Haraway (2016) propõe, em uma visão científica feminista do “Chthluceno”, uma tarefa: “*Make kin, not babies*”, traduzido como “Faça parentes, não bebês”, dessa forma, ela propõe essa frase como um *slogan* do “Chthluceno”, onde seja possível uma ecojustiça multiespécies, que abrace também as diversidades das pessoas. Haraway (2016, p. 141) escreve:

As feministas do nosso tempo têm sido líderes em desvendar a suposta necessidade natural dos laços entre sexo e gênero, raça e sexo, raça e nação, classe e raça, gênero e morfologia, sexo e reprodução, e reprodução e composição de pessoas. [...] É chegada a hora de as feministas exercerem liderança também na imaginação, na teoria e na ação, para desfazer ambos os laços: de genealogia/parentesco e parentes espécies.

Donna Haraway (2016) eleva o significado da palavra “parentes” para algo “além” de entidades ligadas por ancestralidade ou genealogia, e propõe utilizar esses laços de parentesco com cuidado e justiça, ação e compaixão. Dessa forma, Haraway (2016) sugere que os seres humanos façam laços de parentesco entre si e entre espécies.

Todos os terráqueos são parentes, no sentido mais profundo, e já passaram da hora de começar a cuidar dos tipos-como-arranjos (não espécies uma por vez). Parentesco é uma palavra que traz em si um arranjo. Todos os seres compartilham de uma ‘carne’ comum, paralelamente, semioticamente e genealogicamente (Haraway, 2016, p. 142).

Carola Saavedra (2022) traz em seu livro *O Manto da Noite* formas de pensar o mundo evocando sabedorias e filosofias preexistentes ao pensamento ocidental, de povos que possuíam perspectivas que inserem os seres humanos e a natureza em um espaço-tempo, tornando-os um, onde, nessa concepção, é compreendido que a natureza e os seres humanos influenciam um ao outro. A crise do Antropoceno para Carola Saavedra (2021) é uma oportunidade para olharmos essas perspectivas, trazendo-as à tona. Ela diz que, com a essa crise,

[...] entra em crise também a mentalidade vigente: a razão cartesiana ocidental, colonialista binária. [...] Essa crise nos traz a valiosa oportunidade de lançar um novo olhar sobre o que sempre esteve ali, mas não queríamos enxergar: as visões de mundo indígenas, afro-brasileiras, amefricanas, aborígenes, entre outras. Diante dessa difícil tarefa de repensar conceitos como humanidade, natureza, cultura, subjetividade, são justamente as culturas e cosmogonias marginalizadas que podem nos oferecer soluções, *insights* e apontar caminhos a seguir (Saavedra, 2021, p. 16).

6. CONCLUSÃO

Em síntese, o objetivo deste estudo era trazer algumas referências que fazem um paralelo com a proposta de escrita de Carola Saavedra (2022), que traz em seu livro perspectivas que podem ser interpretadas de diferentes formas, porém, sempre fugindo da visão e do pensamento ocidental, cartesiano, binário, de um mundo masculino, e trazendo filosofias que rebatam essas propostas. Sobre sua escrita, Saavedra (2021, p. 20) escreve:

Há tempos penso nas possibilidades da escrita, de uma literatura deslocada do sujeito, onde tudo tem voz: o rio, a chuva, a floresta, o trovão e até as capivaras. Uma escrita mais próxima do sonho, do transe, da alucinação, do que (ainda) não sabemos. Não um livro que escrevemos, mas um livro que nos escreve. Uma literatura que se dá na compreensão (e humildade) de que não somos nós que a sabemos, mas é ela que nos sabe (*Idem*).

Ao trazer a Cordilheira dos Andes como personagem, Saavedra (2022) traz também as perspectivas que a Cordilheira tem como um ser vivo, que interage com os outros seres, possuindo características próprias, como a sua percepção de tempo e espaço, que evoca os pensamentos de povos indígenas da região andina, bem como as suas características físicas, que se transformam ao longo do passar desse tempo e como ela se percebe dessa forma.

A importância de trazer novas propostas de visões de mundo está explícita nos pensamentos de Haraway (2016), dos povos andinos, dos povos Yanomami e dos aborígenes australianos como apresentado neste trabalho. Além disso, essa importância também está presente nas obras de Carola Saavedra; tanto em *O Mundo Desdobrável: ensaios para depois do fim* como em *O Manto da Noite*, que materializam os desejos de uma escrita que individualiza e dá

voz aos seres não humanos, e nos lembra que a espécie humana também faz parte dessa natureza, e que por isso é necessário nos visualizarmos dentro dela, para que possamos valorizá-la, questionando a suposta superioridade humana que está presente no Antropoceno, e nas filosofias e pensamentos que dele derivam.

Em *O Manto da Noite*, Saavedra (2022) traz a perspectiva de um sujeito, como a representação do espaço-tempo ou a individualização, atribuída à Cordilheira dos Andes e compartilhada em interação interespecífica com a voz narrativa, em uma narração onde, além disso, a Cordilheira possui uma expressão própria exteriorizada em sua voz. A voz dos Andes.

REFERÊNCIAS

AULETE. *Geologia*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2023. Disponível em: <https://aulete.com.br/geologia>. Acesso em: 10 nov. 2023.

BOUYASSE-CASSAGNE, Thérèse; HARRIS, Olivia. Pacha: en torno al pensamiento aymara. In: BOUYASSE-CASSAGNE, Thérèse; HARRIS, Olivia; PLATT, Tristan; CERECEDA, Verónica. *Tres reflexiones en torno al pensamiento andino*. La Paz: Hisbol, 1987. p. 11-57.

COMPANHIA DAS LETRAS. *O Manto da Noite*. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/livro/9786559211456/o-manto-da-noite>. Acesso em: 10 nov. 2023.

HARAWAY, Donna. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthluceno: fazendo parentes. *ClimaCom: pesquisa, jornalismo e arte*, Campinas, v. 5, n. 3, p. 139-146, abr. 2016.

PRESS, Frank *et al.* *Para entender a Terra*. 4. ed. Porto Alegre: Bookman, 2006.

SAAVEDRA, Carola. *O mundo desdobrável: ensaios para depois do fim*. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

SAAVEDRA, Carola. *O manto da noite*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

JUSTIÇA PARA MEU FILHO E TODAS AS VÍTIMAS: A UTILIZAÇÃO DA CATEGORIA MÃE EM DOCUMENTÁRIOS SOBRE HILLSBOROUGH

Renato Muchiuti Aranha

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho visa discutir os usos da identidade de mães, categoria imposta e atribuída socialmente às mulheres, e seu uso na luta política para responsabilização dos culpados pela morte de 97 pessoas em Hillsborough, estádio do Sheffield Wednesday, na semifinal da FA Cup de 1989. Para tal utilizo dois documentários produzidos sobre o incidente, sendo eles *Hillsborough* (1996) e *Hillsborough: searching for the truth* (2012). Em situação similar ao movimento das Madres de Plaza de Mayo, que utilizaram esse papel social de mães como elemento da luta política, os dois documentários apresentam essa categorização em suas execuções, com parte da narrativa dos documentários sendo construídas na figura de mães de vítimas. A proposta do texto é refletir sobre os usos da categoria mãe para construir a efetividade do discurso que esses filmes estabelecem sobre o incidente de Hillsborough em 1989. Enquanto *Hillsborough: searching for the truth* (2012) é um dos objetos centrais de minha pesquisa de doutorado, no decorrer do processo de escrita incluí para a discussão dessas relações de gênero um segundo filme, *Hillsborough* (1996), dado que a temá-

tica é a mesma, assim como são similares a função narrativa da categoria mãe nos dois filmes. No entanto, antes de iniciar essa discussão principal que aqui proponho, penso ser necessário apresentar o que é Hillsborough e o contexto por trás desse incidente.

2. HILLSBOROUGH

Em 15 de abril de 1989, durante a semifinal da FA Cup 1988/1989 entre Liverpool e Nottingham Forest, 97 pessoas morreram e mais 760 ficaram feridas no estádio do Sheffield Wednesday. O bairro no qual se localiza o estádio se chama Hillsborough, sendo essa a origem associada ao incidente ocorrido naquele fatídico dia em 1989. A cidade de Sheffield, em South Yorkshire, foi escolhida por ser um local neutro para as torcidas, na fronteira com East Midlands (Nottingham) e North West (Liverpool), no meio do caminho entre as duas cidades. Devido ao gargalo formado nas catracas de acesso dos torcedores do Liverpool ao estádio e a aproximação do horário de início da partida, o policiamento abriu os portões. Milhares de pessoas foram prensadas contra as grades do gramado e nos túneis de acesso às arquibancadas, enquanto outros milhares de torcedores continuavam pressionando a entrada sem saber o que se passava à frente.

Em resposta aos erros que levaram ao grande número de mortos e feridos, a polícia de South Yorkshire culpou os torcedores do Liverpool. Como mostrado no documentário produzido pela BBC, *Hillsborough: searching for the truth*, os veículos de informação reproduziram essa versão oficial, inclusive a própria estatal BBC. No entanto, é a reportagem do *The Sun* a mais impactante sobre o assunto, apontando que não somente os torcedores do Liverpool teriam causado o tumulto, mas também roubado e urinado nos mortos. O *Taylor Report*, produzido por Peter Taylor, então Lord Justice (Senhor da Justiça do Tribunal de Apelação da Inglaterra e do País de Gales), apontou em seu relatório final de janeiro de

1990 que a principal causa foi a falta de controle policial e sugeriu um processo de gentrificação do futebol inglês que seria adotado pelo governo Thatcher e pelos principais clubes do país com a criação da Premier League, sem que, no entanto, sujeitos tenham sido apontados como culpados de Hillsborough, uma luta que as famílias travam ainda no momento de escrita desse texto em 2023. A relação da gentrificação dos estádios e a relação da mídia com políticas do governo Thatcher fazem parte do pano de fundo dos acontecimentos, que discutirei a seguir.

2.1 YORKSHIRE E O CONTEXTO DE HILLSBOROUGH

O *modus operandi* da polícia de Yorkshire e suas ligações com as políticas adotadas pelo governo de Margaret Thatcher, além de coberturas enviesadas da mídia, traçam um paralelo entre Hillsborough e outras situações que auxiliam no entendimento do que aconteceu em 1989 e nos seus desdobramentos da luta por justiça.

A região norte da Inglaterra foi bastante afetada pelo processo de desindustrialização e fechamento das minas de carvão, especialmente Yorkshire. Como aponta Jeremy Tranmer (2022), após as greves de 1972 e 74, vitoriosas devido à importância do carvão e organização dos trabalhadores, o governo Thatcher anunciou o fechamento de 20 minas, o que geraria a perda de 20 mil empregos diretos (Tranmer, 2022, p. 2). A resposta dos mineiros foi uma greve geral que durou de 1984 a 1985. O maior ponto de tensão dessa greve se deu em 18 de junho de 1984 na chamada “batalha de Orgreave” na qual 6 mil policiais atacaram milhares de grevistas com extrema violência, com o apoio do Estado.

This evidence suggests that the police were allowed to operate beyond the law, seemingly with the sanction of government. The Thatcher government could have ordered an inquiry into Orgreave. Holding the police to account for their actions at Orgreave might

not have prevented the Liverpool vs Nottingham Forest match being held at Sheffield Wednesday football ground with all of its inherent health and safety issues, nor might it have stopped an inexperienced commander from making a huge ‘mistake’; but it might have altered the culture of the South Yorkshire Police and saved many bereaved families from going through the additional pain and suffering caused by the police, the Sun newspaper report and so on¹ (Tranmer, 2022, p. 13).

As ações da polícia de South Yorkshire, onde se localizam tanto Orgreave quanto Sheffield, são muito parecidas, agindo com violência e criminalização do outro com o apoio da mídia. Tranmer aponta que jornais como o “*Daily Mail*, the *Sun*, the *Daily Telegraph* and the *Times* were vehemently hostile to the miners”² e que “the right-wing press contributed to creating a climate in which the government’s vision of the strike became the common sense of the time”³ (2019, p. 6). Essa cobertura que reproduzia todo e qualquer discurso vendido pela polícia local e pelo governo Thatcher não se mostrou verdadeira nos tribunais.

Em extensa reportagem para o *The Guardian*, “The Scandal of Orgreave” (2017), David Conn fala sobre o julgamento de 2016 dos eventos da FA Cup em Hillsborough que considerou que os 96 (em 2021 subiu para 97) mortos naquele dia foram assassinados

- 1 “Essa evidência sugere que foi permitido à polícia agir for da lei, aparentemente com aval do governo. O governo Thatcher poderia ter pedido uma investigação sobre Orgreave. Fazer a polícia responder pelas ações de Orgreave poderia não ter impedido o jogo Liverpool contra Nottingham Forest ter sido no estádio do Sheffield Wednesday com os problemas de segurança que isso acarretaria, nem poderia ter impedido que um comandante inexperiente de cometer um ‘erro’ gigantesco, mas poderia ter mudado a cultura da polícia de South Yorkshire Police e salvo o luto de muitas famílias de ter que sofre a dor adicional causada pela polícia, pelo jornal *The Sun* entre outros” (todas as traduções foram feitas por mim).
- 2 “*Daily Mail*, the *Sun*, the *Daily Telegraph* e o the *Times* foram veementemente hostis aos mineiros”.
- 3 “a imprensa de direita contribuiu para criar um clima no qual a visão do governo sobre a greve se tornou senso comum naquele momento”.

(“*unlawfully killed*”), em oposição ao julgamento de 1991 que teve como veredito morte acidental (“*accidental death*”). No decorrer do texto, Conn traça paralelos entre Orgreave e Hillsborough, incluindo o *modus operandi* da polícia de se basear em falsificação dos fatos. Foi com esses relatos falsificados que, em 1984-85, tentaram incriminar 95 grevistas, 55 dos quais enfrentavam o risco de prisão perpétua por “*riot*” (tumulto). As acusações foram retiradas no tribunal pelo fato de os policiais terem mentido nos seus depoimentos, apresentado falsas evidências e falsificado documentos durante o processo – detalhes da polícia de South Yorkshire que se repetiriam em 89 (Conn, 2017).

3. A ESCOLHA DOS OBJETOS

Depois dessa longa introdução, necessária para se compreender o objeto da pesquisa, apresentarei o *corpus* e sua importância em relação ao tema. O documentário *Hillsborough* (1996) foi o primeiro objeto desta pesquisa a ser produzido, pela ITV, um canal privado britânico. Ele se propõe a reencenar os acontecimentos de duas famílias de vítimas de Hillsborough, mostrando as relações familiares antes do jogo e os acontecimentos até 1991, após o primeiro julgamento. O documentário está inserido no contexto dos familiares contestando esse julgamento e as provas apresentadas pelo tribunal, como os relatórios legistas que apontavam para torcedores altamente embriagados e como responsáveis pelas mortes. Os familiares questionaram esses relatórios

by way of a Judicial Review in the High Court in November 1993. Despite presenting a wealth new of evidence to the High Court, Lord Justice McCowan ruled that the initial Coroner’s Court decision would stand. In December 1996 ITV aired the drama film, *Hillsborough*, which had been written by the Liverpool screen writer, Jimmy McGovern. The film was

the first public telling of the story of the day from the perspective of the victims and their families and had a powerful impact⁴ (Cronn, 2017, p. 5).

Apesar das novas evidências, a justiça negou o recurso dos familiares e, nesse contexto, o documentário teve um papel na difusão dessa versão do ponto de vista das pessoas afetadas por Hillsborough em oposição a versão oficial. Nesse contexto, em 1997, já sob liderança do Primeiro-Ministro Tony Blair (do Labour Party⁵) uma nova investigação foi conduzida pelo governo. Tal qual o documentário da ITV foi importante no contexto de sua produção, outro filme selecionado por mim, *Hillsborough: searching for the truth* (2012), marca a véspera do resultado da maior investigação feita sobre Hillsborough para apontar os responsáveis. O documentário da BBC é conduzido através de entrevistas com pessoas relacionadas ao evento, desde familiares e pessoas que estavam no estádio, até um ex-policia1 traumatizado pelo evento e pelo ex-chefe de polícia de South Yorkshire, e foi ao ar na semana anterior ao resultado do relatório final do Painel Independente, cujos trabalhos iniciaram em 2009. Esse relatório de 2012 apresentou novas evidências, tirando toda e qualquer responsabilidade dos torcedores, proporcionando que figuras centrais fossem indiciadas, como David Duckenfield, comandante da polícia na partida, Peter Wright, chefe de polícia de Yorkshire, e Graham Mackrell, secretário do Sheffield Wednesday.

4 “Através de revisão judicial no Tribunal Superior em novembro de 1993. Apesar de apresentar robustas novas evidências para a Suprema Corte, Lorde Justice McCowan julgou que a decisão inicial do tribunal deveria ser mantida. Em dezembro de 1996 a ITV apresentou o drama reencenado Hillsborough, escrito pelo roteirista de Liverpool Jimmy McGovern. O filme foi a primeira exibição pública do incidente sob uma perspectiva das vítimas e familiares e teve um grande impacto.”

5 Eleita Primeira-Ministra em 1979, Thatcher era do partido Conservative, e governou até 1990, sendo substituída por John Major, que permaneceu no cargo até 1997. O Labour Party é um partido de centro-esquerda em oposição ao Conservative (direita).

Após explorar o contexto e a escolha dos objetos de pesquisa, apresentarei a seguir os enfoques e o debate teórico que guia a análise dos documentários selecionados.

4. CATEGORIAS DE IDENTIDADE

A construção narrativa dos documentários é feita utilizando técnicas de cinema compartilhadas com ficção, que entre outras coisas cria a identificação com determinados elementos do filme. Para auxiliar nesse processo são utilizadas categorias de identificação que, no caso dos documentários aqui abordados, se constroem do ponto de vista das vítimas. Para Stuart Hall, em *Cultural identity and diaspora* (1993), identidade é a noção de si e da comunidade a qual se pertence, sendo estas constituídas por experiências compartilhadas tais quais história, cultura e em relação à alteridade. Não é “uma coisa dada”, mas “we should think, instead, of identity as a ‘production’, which is never complete, always in process, and always constituted within, not outside, representation”⁶ (p. 222). Nesse caso, significado e representação são partes intrínsecas do discurso.

Uma dessas representações incluídas na narrativa dos documentários abordados por mim é a maternidade. O uso da categoria mãe é utilizada nos dois documentários como um fator de empatia e para trazer um sentido de verdade para os discursos apresentados. Para a questão do que é maternidade, utilizei o texto de Tatsiana Shchurko, que diz: “I understand motherhood as a regime that, using stable configurations of public discourses, gives certain meanings to the female body. I prefer to call this regime ‘compulsory motherhood’”⁷ (2012, p. 260). Para Shchurko, a maternidade

6 “ao invés disso, devemos pensar identidade como uma ‘produção’, que nunca é finalizada, sempre em processo, e sempre constituída dentro de um modelo de representação”.

7 “Eu entendo maternidade como um regime que, usando configurações estáveis de discursos públicos, atribuem determinados significados ao corpo feminino. Eu prefiro chamar esse regime de ‘maternidade compulsória’”.

é compulsória e está associada ao papel imposto socialmente, é dizer que uma pessoa que nasceu com um útero deve cumprir seu papel de ser mãe. A autora complementa ainda que

[t]hus, the female reproductive body is interpreted through the prism of the regime of ‘compulsory motherhood.’ [...] In other words, women are charged not only with the duty to fulfill their reproductive function, but to do so in a certain way and under certain conditions⁸ (2012, p. 262).

Assim sendo, não basta cumprir uma função social visto como necessária que é ter filhos, mas fazer isso dentro de determinadas condições e se portar de determinadas maneiras que seriam esperadas de pessoas localizadas dentro dessa categoria mãe. O uso dessa categoria e de papéis de gênero no espaço das lutas políticas é algo que podemos ver em outros momentos históricos e por diferentes alinhamentos políticos. Um exemplo disso é o que mostra a pesquisa de Joana Maria Pedro e Cristina Scheibe Wolff com memórias de ex-participantes de organizações de esquerda durante a ditadura militar (1964-85), em que os depoimentos apontam como funcionavam os papéis de gênero em um ambiente que se propunha a enfrentar uma ditadura. Há vários relatos, mas

[e]m depoimento fornecido para o livro *Memórias do exílio* (COSTA *et al.*, 1980, p. 133), uma ex-militante de uma organização de luta armada ilustrava as relações de gênero nas organizações. Ela conta que os homens, inicialmente – influenciados pelas idéias feministas que circulavam, apesar da ditadura –, tinham começado a ajudar na cozinha, renunciando

8 “Assim, o corpo reprodutivo feminino é interpretado através do prisma do regime de ‘maternidade compulsória’. [...] Em outras palavras, mulheres são incumbidas não somente com o dever de cumprir suas funções reprodutivas mas o de fazer isso de uma certa maneira e sob certas condições.”

desta forma ao seu papel de ‘macho’. Ao mesmo tempo, as mulheres tinham começado a viver uma sexualidade mais livre. Mas a força dos hábitos era muito forte. Lembremos que um ditado comum, no Brasil da época, estabelecia que ‘o lugar das mulheres era na cozinha, esquentando a barriga no fogão e se refrescando no tanque’. Desta maneira, mesmo com as mudanças que, aos poucos, eram percebidas, as relações de poder não se alteravam de forma significativa (2011, p. 403).

Mesmo em espaços construídos por pessoas de esquerda antitadadura os papéis de gênero podem se manter atrelados a lógicas sociais difundidas e estabelecidas, apesar de pequenas mudanças. E se mulheres são entendidas em determinados papéis, isso pode se tornar uma tática de luta, como é o caso de *Las Madres de la Plaza de Mayo* – iniciada em 1977 para utilizar a cobertura internacional da copa de 1978 para denunciar a ditadura argentina (1976-83). Ana Maria Veiga, em *Sujeitos invisíveis: uma história sobre testemunhos do feminismo (Brasil e Argentina pós-1968)* (2008), aponta que

[a]s Madres de la Plaza de Mayo abalaram a ditadura argentina; tinham voz porque eram mães, assim como as mães do Movimento Feminino pela Anistia, organizado por Terezinha Zerbini. O que se permitia ouvir eram essas outras reivindicações, justas, porém socialmente naturalizadas (p. 3).

O que Veiga nos apresenta é que, se algumas coisas são esperadas de mães, que seu luto é visto como natural, isso pode ser utilizado para sensibilizar a população e trazer empatia para sua dor e luta, ao mesmo tempo em que possibilita fugir, ou ao menos diminuir a repressão, graças a essa naturalização do papel de mãe. Com essas explicações postas, apresentarei a seguir a discussão

aplicada aos filmes selecionados e como mulheres são utilizadas dentro dessa categoria de mães.

5. A DOR DAS MÃES DE HILLSBOROUGH NAS NARRATIVAS

Os dois documentários apresentam usos semelhantes da categoria mãe em suas narrativas, ainda que isso seja feito de forma diferente, até porque os dois filmes são montados em estruturas diferentes. O primeiro deles, *Hillsborough* (1996), faz uso de atores interpretando personagens ligados ao incidente, e não entrevistas com pessoas parte da comunidade afetada e/ou envolvida com o incidente. No entanto, duas cenas introdutórias no filme da ITV merecem um olhar mais atento. A primeira cena é uma introdução em tela preta na qual se lê:

This film is a dramatised reconstruction of events between 1989 and 1991. Although there have been minor changes to chronology and certain events have been dramatised to aid clarity, this drama is based entirely on fact using court transcripts and eye witness reports⁹ (1996).

Essa introdução avisa aos expectadores que o que eles estão apresentando é a verdade, sendo o documentário baseado em relatos de testemunhas e do julgamento do processo, apesar de utilizar atores para isso e fazer alterações narrativas para melhor estruturá-las. A seguir, há uma segunda introdução, uma fala curta de uma mulher antes de começar a reencenação. Essa pessoa não aparece no restante do documentário, somente nessa cena e tem, portanto, apenas uma fala. Ela não é identificada com alguma legenda, somente nos créditos e na ficha técnica do

9 “Esse filme é uma dramatização dos eventos entre 1989 e 1991. Apesar de terem sido feitas pequenas alterações na cronologia e certos eventos tenham sido dramatizados visando clareza dos fatos, esse drama é inteiramente baseado nos fatos usando transcrições judiciais e testemunhas oculares.”

filme podemos descobrir quem é essa pessoa. Sua participação é de 22 segundos de tela, tempo suficiente para fazer a seguinte exposição: “Chief constable of South Yorkshire said we shouldn’t do the programme. It would upset the families of the dead. I’m one of those families. My son died at Hillsborough and I want the Truth”¹⁰ (Hillsborough, 1996, cena 1). Essa fala, juntamente com a introdução em texto apontando para a construção da narrativa baseada em relatos, é uma legitimação do sentido de verdade do documentário, já que a mãe de uma vítima está falando em nome de todas as famílias de vítimas.

Figura 1 – Tracey Wilkinson interpretando o papel de Jan Spearritt



Fonte: *Hillsborough* (1996)

Essa abertura em *close-up* médio cria uma aproximação entre público e essa mãe, mostrando seu rosto mais próximo, com suas feições sérias e olhar fixo na câmera. Além de representar todas as famílias de vítimas, essa mulher também se constrói em oposição à polícia, já que em sua fala aponta que a cúpula da polícia queria esconder a verdade que esse filme apresenta. Vilões e heróis são

10 “O chefe de polícia de South Yorkshire disse que nós não deveríamos fazer o programa. Isso perturbaria as famílias dos mortos. Eu sou uma dessas famílias. Meu filho morreu em Hillsborough, e eu quero a verdade”.

então construídos antes mesmo de vermos a reencenação de Hillsborough e seus desdobramentos nesses poucos segundos de tela.

A primeira cena de *Hillsborough* mostra a atriz Tracey Wilkinson interpretando o papel de Jan Spearritt, mãe de um adolescente morto no estádio do Sheffield Wednesday naquele semifinal de FA Cup de 1989. Sua presença e fala acionam a figura maternal como um identificador para com sua dor. É esperado de figuras maternas e paternas um luto pela perda de filhos, mas essa dor se constrói ainda mais forte pela mulher nesse entendimento de papel social de mãe se sentir afetada, servindo de ponte entre o expectador e o documentário no sentido de angariar empatia e reforçar o sentido de verdade da narrativa.

Sobre *Hillsborough* (1996) e seu conceito de verdade, essa introdução do filme cria a ideia de que a cena não é uma reconstrução feita com atores, mas deixa ambíguo o sentido, levando a audiência a reconhecer ali uma vítima de Hillsborough. Essa primeira afirmação de verdade na fala da mãe real valida todo o restante do filme e sua noção de autenticidade aos fatos.

John Ellis entende que há uma “slippery relationship between documentary and truth”¹¹ (2021, p. 140). Parte dessa relação seria a utilização de técnicas da ficção em documentários, tal qual atores interpretando personagens, como Wilkinson interpretando Spearritt, sem que isso seja explícito para a audiência. A pretensão de verdade reside no convencimento de que a narrativa é baseada nos fatos e que o documentário apenas se utiliza de técnicas de cinema para alcançar o efeito de verdade. O texto introdutório e a primeira cena então contribuem para a noção de verdade, pois se baseiam em relatos reais, e nada mais real nesse sentido que uma mãe em busca de justiça em contraste ao chefe de polícia¹².

11 “relação escorregadia entre documentário e verdade”.

12 A título de clarificação: Richard Wells era o chefe de polícia quando *Hillsborough* (1996) foi lançado, já que Peter Wright, que ocupava o cargo em 1989, tinha deixado o posto. No entanto, os familiares das vítimas de Hillsborough viam Wells como uma oposição que culpava abertamente os torcedores do Liverpool pelo incidente e que

O segundo filme, *Hillsborough: searching for the truth* (2012), segue uma linha diferente, já que ao invés de reencenar os acontecimentos ele se baseia na entrevista com envolvidos no incidente de Hillsborough e em vídeos de arquivo, conjuntamente a uma narradora que serve de guia e entrevistadora. O filme começa com essa narradora, Lucy Hester, fazendo uma pequena introdução com imagens do estádio em 2012 e no dia do jogo em 1989. Logo em seguida, há uma mudança para um *voice over* feita por um sobrevivente que estava no estádio enquanto as cenas mostram mortos e feridos sendo carregados para dentro de campo. Esse homem falando é Dave Kirby, um torcedor do Liverpool. Em seguida somos introduzidos a Margaret Spinall, dessa vez sem *voice over*, com sua imagem, tal qual a mãe na cena inicial de Hillsborough, em um *close-up* médio.

Figura 2 – Margareth Spinall



Fonte: *Hillsborough: searching for the truth* (2012)

omitira documentação durante o processo, o que foi comprovado pelo relatório do Independent Panel de 2012.

Temos na apresentação desses sujeitos uma identidade em comum entre os dois, que é a forma como eles falam, com um sotaque de Liverpool bastante marcado (*scourse*). A inclusão dos dois não é arbitrária por si só, assim como a escolha dessas falas serem as primeiras. Kirby é o primeiro a falar, sem mostrar seu rosto, validando sua posição de testemunha ocular, seguido pela apresentação de Spinall, mãe de um jovem morto. Nessa segunda depoente vemos o rosto em um *close-up* médio que aproxima seu rosto para o público ao mesmo tempo em que ao fundo vemos uma bandeira do Liverpool F.C. pendurada. Além de criar uma sensação de proximidade com essa escolha, vemos que em sua casa o Liverpool se faz presente, e com um *scourse* tão marcado quanto o de Kirby, eles são verdadeiros *liverpudlians*. Há várias identidades sendo apresentadas nesses primeiros minutos de filme. Ellis, sobre a estrutura do documentário, aponta que

[t]he current documentary genre set-up is based on the concept of evidence rather than that of observation. This set-up has two aspects. The first is the foregrounding of aspects of textual construction which provide evidence of how the film was made. The second is a more forensic attitude to the documentary as ‘documentation’ of events, which at its furthest extent has led to the comparison of different forms of documentation of events in order to discover a more complex truth behind competing narratives¹³ (2021, p. 145).

13 “a atual configuração do gênero documentário é baseada em evidência mais do que em observação. Essa configuração tem dois pontos. O primeiro é a valorização de aspectos da construção textual que fornece evidências de como o filme foi feito. O segundo é mais uma atitude forense ao documentário como ‘documentação’ de eventos, que em última instância levou a comparações de diferentes formas de documentar episódios para descobrir verdades mais complexas nas narrativas divergentes.”

Essa escolha por Kirby e Spinall faz parte dessa construção textual da narrativa, que segue então com a inclusão de imagens de arquivo para suportar ou contrapor as falas dos depoentes. Somente um deles aparece como contraposição ao fato de que a culpa foi das autoridades locais e não dos torcedores, que é a inclusão do ex-chefe de polícia Meredydd Hughes, que defende a ação da polícia e dificultou o acesso das famílias à documentação durante o processo. Mas no que se refere às escolhas de Kirby e Spinnal, eles estão ali também representando grupos, e sua força para a narrativa, e papéis de gênero, com a mulher representando não uma torcedora no estádio, mas uma mãe. A bandeira do Liverpool no cenário da filmagem atrás de Spinnal na narrativa aparenta mais uma parte de legitimação local e, especialmente, da memória do filho que tanto gostava daquele clube. Enquanto isso um homem é escolhido para falar sobre suas memórias no estádio, e não uma torcedora do Liverpool. Um segundo homem que esteve no estádio é entrevistado pelo documentário, mas a única mulher depoente não é permitido escapar do papel atribuído a ela nesse espaço de futebol.

O futebol é um espaço historicamente dominado por homens e, como aponta Jayne Caudwell em *Gender, Feminism and Football Studies* (2011), apesar das melhorias conquistadas através de luta, ainda faz parte do espaço do futebol “harassment, discrimination and abuse”¹⁴ (p. 330) em relação às mulheres e outras minorias. Como exemplo, Caudwell afirma em outro texto, ‘*Does Your Boyfriend Know You’re Here?*’ *The spatiality of homophobia in men’s football culture in UK* (2011), que a homofobia é parte presente dos estádios e outros espaços do futebol por ele ser um “heteronormative cultural space such as men’s professional football”¹⁵ (p. 128). Assim, mais do que indivíduos, os depoentes representam grupos. Kirby representa os sobreviventes, contando

14 “assédio, discriminação e abuso”.

15 “espaço cultural heteronormativo como é o futebol profissional masculino”.

suas experiências e impressões do estádio¹⁶, com uma representação masculina; Spinall representa as famílias das vítimas, e o papel de mãe é reforçado assim nesse sentido, papel identificado socialmente como feminino. A primeira fala de Spinall reforça isso com a rememoração da última conversa com seu filho antes da partida. Nela,

the thing I do regret most is not saying to James ‘be safe’. The last thing I’ve done to James was cross his chain up. I bought it three weeks before that [...] He couldn’t always clasp on himself. In that morning, going to the game he said to me ‘mom, will you put my chain on, please?’ And the last words I said to James is ‘you have to do this yourself James. Your mom won’t always be around’¹⁷ (Hillsborough..., 2012).

Essa passagem utiliza o papel social da mãe que não pôde se despedir do seu filho e da culpa que ela carrega por não dizer para ele ficar seguro. Retomando a fala de Veiga sobre *Las madres de la Plaza de Mayo*, o luto de Spinall é real, mas ela tem um papel social que lhe concede uma autoridade para questionar o governo e a polícia, incorporando a simbologia de luta por justiça e se transformando em uma porta-voz do grupo. Em conjunto com as outras identidades atribuídas a ela – o ser de Liverpool, ter o sotaque de Liverpool, ter a bandeira do Liverpool F.C. – ser mãe de uma vítima de Hillsborough a transforma na grande depoente e figura central do documentário.

16 O outro homem entrevistado está para representar a BBC, pois no momento de lançamento do filme ele era jornalista da empresa. Ele seria o vínculo da BBC com o lado que estava buscando justiça e não com o governo que gerenciava a estatal e defendeu o posicionamento da polícia nos primeiros relatos.

17 “a coisa da qual eu mais me arrependo é de não ter falado para James [filho] ‘fique bem/seguro’. A última coisa que eu fiz por James foi fechar sua corrente. Eu comprei ela três semanas antes disso [...] Ele não conseguia fechar ela sozinho. Naquela manhã, indo para o jogo, ele me disse ‘mãe, você pode colocar minha corrente, por favor?’ E as últimas palavras que disse para James foram ‘você tem que fazer isso sozinho James. Sua mãe não vai estar sempre por perto’.”

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Várias são as estratégias de construção narrativa possíveis no cinema, desde a utilização das imagens, posição de câmeras, escolha de som, roteiro, entre outros. No presente texto foquei não em uma técnica, mas na utilização de categorias identitárias para fortalecer o sentido de verdade dos documentários discutidos, utilizando categorias de verdade em papéis como sujeitos pertencentes a grupos ali representados, como o de vítimas verdadeiras, pessoas de Liverpool, e outras identidades estabelecidas por gênero, como a do torcedor homem e a da mãe mulher. E é a categoria mãe que é operacionalizada, de forma central, para que a figura materna enlutada e em busca de justiça colabore na validação das narrativas e facilite o reconhecimento do sentido de verdade que a audiência teria desses filmes, assim como para que os expectadores se coloquem ao lado das vítimas.

REFERÊNCIAS

CAUDWELL, Jayne. Gender, feminism and football studies. *Soccer Society*, London, v. 12, n. 3, p. 330-344, May 2011.

CAUDWELL, Jayne. 'Does your boyfriend know you're here?' The spatiality of homophobia in men's football culture in UK. *Leisure Studies*, London, v. 30, n. 2, p. 123-138, 2011.

CONN, David. The scandal of Orgreave. *The Guardian*, London, 18 maio 2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/politics/2017/may/18/scandal-of-orgreave-miners-strike-hillsborough-theresa-may>. Acesso em: 12 out. 2023.

CRONIN, Mike. Loss, protest, and heritage: Liverpool FC and Hillsborough. *The International Journal of the History of the Sport*, London, v. 34, n. 3-4, p. 1-15, 2017.

ELLIS, John. How documentaries mark themselves out of film fiction: a genre-based approach. *Studies in Documentary Film*, London, v. 15, n. 2, p. 140-150, 2021.

HALL, Stuart. Cultural identity and diaspora. In: WILLIAMS, Patrick; CHRISMAN, Laura. *Colonial discourse and post-colonial theory: a reader*. New York: Columbia University Press, 1993. p. 222-237.

HILLSBOROUGH. Direção de Charles McDougall. London: ITV, 1996. (119min.).

HILLSBOROUGH: Searching for the truth. Produção de Lucy Hester. Sheffield: BBC One, 2012. (30min.).

PEDRO, Joana Maria; WOLFF, Cristina Scheibe. As dores e as delícias de lembrar a ditadura no Brasil: uma questão de gênero. *História Unisinos*, São Leopoldo, v. 15, n. 3, p. 398-405, set./dez. 2011.

SHCHURKO, Tatsiana. Compulsory motherhood: the female reproductive body as regulated by the State (Base on the Analysis of Newspaper Sovetskaia Belorussia). *Laboratorium*, São Petersburgo, v. 4, n. 2, p. 259-263, 2012.

TRANMER, Jeremy. The BBC and the Miners' Strike of 1984/5: Coverage of the "Battle of Orgreave. *Cahiers du MIMMOC*, Poitiers, n. 27. p. 1-11, 2022.

VEIGA, Ana Maria. Sujeitos invisíveis: uma história sobre testemunhos do feminismo (Brasil e Argentina pós-1968). *Fazendo Gênero*, Florianópolis, n. 8, p. 1-7, 2008.

LA NOCHE DE 12 AÑOS (2018) ENTRE O LOCAL E O UNIVERSAL

Renato Muchiuti Aranha

1. INTRODUÇÃO

O presente texto é parte do desenvolvimento de minha pesquisa de doutorado, cujo objetivo é discutir cinema e representações em contextos de autoritarismo em filmes selecionados por terem em sua narrativa relações com o futebol. Os filmes escolhidos para a pesquisa foram *Pra Frente Brasil* (1982), *La Noche de 12 Años* (2018) e *Hillsborough: searching for the truth* (2012). O recorte do texto a seguir é uma reflexão sobre *La noche de 12 años* e seu enquadramento como um filme universalista, ou um filme que reflete a identidade nacional, buscando, na adaptação feita por Álvaro Brechner, elementos que enquadrem o filme na lógica da universalização, discutindo o contexto do cinema de coprodução e analisando cenas emblemáticas do longa e suas relações com o imaginário local e universal.

2. LA NOCHE DE 12 AÑOS E ADAPTAÇÃO

Lançado em 2018 e dirigido por Álvaro Brechner, *La noche de 12 años* é uma adaptação do livro *Memórias del Calabozo*, de Mauricio Rosencof e Eleuterio “Ñato” Huidobro, publicado em

1988. O tema principal do livro é a descrição dos mais de 10 anos de Rosencof e Huidobro como reféns da ditadura uruguaia (1973-85). A narrativa foca em suas experiências e memórias, discutindo episódios desse período, fazendo leituras sociais e reflexões sobre a situação do cárcere e do Uruguai, citando a situação de outros companheiros sequestrados, dentre os quais o grupo de doze Tupamaros¹ do qual os autores faziam parte. A adaptação inclui um terceiro personagem de ponto de vista a ser seguido, José Alberto “Pepe” Mujica. Mujica é mencionado no livro somente em um papel marginal, já que não participou da escrita da obra, enquanto em *La noche de 12 años* ele é transformado em protagonista. Isso se deve principalmente a Mujica ter sido eleito e assumido como presidente do Uruguai em 2010 até 2015, sendo também uma figura conhecida no exterior, facilitando a comercialização do filme.

Em relação à adaptação, o livro apresenta particularidades referentes ao gênero, com a narrativa utilizando alguns elementos de forma diferente. Enquanto o livro utiliza da zombaria como uma maneira de criticar a ditadura e reduzir os efeitos das descrições dos horrores do cárcere e das torturas, sendo pensada como uma estratégia dos autores de lidar com o tempo passado como sequestrados políticos, o filme faz uso desse elemento em uma cena específica somente, e não é através de Rosencof e Huidobro. Essa cena em questão **é um alívio cômico na qual Mujica se revolta pelos militares terem apreendido um penico, erva-mate e doce de leite enviados por sua mãe.** Usando seu conhecimento sobre os soldados adquiridos pela observação, Mujica tem seu caráter de astúcia e inteligência ressaltados e a conclusão da cena é o protagonista bebendo mate na cama, saindo vitorioso. Uma das possibilidades para a redução do uso dessa zombaria como alívio cômico é a questão temporal do filme, pois ao invés de ser uma

1 Tupamaros, ou Movimento de Liberação Nacional, foi um movimento de orientação comunista fundado no final da década de 1960, que adotou a guerrilha urbana em resposta a brutalidade e perseguição do governo Jorge Areco (1967-72) e da ditadura militar.

reminiscência sobre fatos passados, **são eventos acontecendo** no presente, em frente às câmeras, o que tornaria estranho o uso de zombaria em cenas de tortura, não tendo o filme inclusive representado as torturas mais severas. Vale destacar o uso do mate, um símbolo da identidade uruguaia, como **troféu conquistado**.

La noche de 12 años e *Memorias del calabozo* oferecem representações diferentes para os doze anos em que Rosencof, Huidobro, Mujica e outras milhares de pessoas foram sequestradas e encarceradas. O livro é o relato de duas pessoas contando suas experiências, enquanto o filme expande o acompanhamento do período no cárcere de três sujeitos, retirando a maior parte da análise social feita por Rosencof e Huidobro e adicionando também a trajetória heroica do Mujica, que passou de militante a sequestrado, vivenciando privações e torturas, e que se tornaria presidente do país.

3. O CINEMA DE COPRODUÇÃO NO URUGUAI

O cinema uruguaio foi historicamente construído através da política de coprodução. Um dos motivos dos problemas na manutenção de um cinema nacional se deve ao país ter uma população pequena, que atualmente não alcança 4 milhões de habitantes, e é então dependente do mercado externo para ter retorno financeiro com as produções cinematográficas.

David Martin-Jones afirma que o cinema uruguaio diminuiu seu consumo interno após 1985 e o final da ditadura, mas que durante a década de 1990 ganhou reconhecimento internacional e cresceu o interesse por filmes uruguaio após 2000 (2019, p. 4). Esse novo crescimento das produções se dá por dois canais principais: via políticas públicas de incentivo ao cinema nacional, tanto do governo Federal quanto da prefeitura de Montevideo, e pela política de coprodução vigente, dentre os quais o programa Ibermedia é o principal. Como aponta Rosario Radakovich,

[p]ara la realidad local es claro que la existencia de um cine ‘próprio’ está condicionado a la existencia de fondos estatales y la implementación de políticas públicas de estímulo. También es clara su centralidad habiendo sido recientemente garantidas a partir de la Ley del Cine y Audiovisual aprobada em 2008 y la consecuente creación del Instituto del Cine y Audiovisual del Uruguay^{2 3} (2014, p. 24).

Nessa fala, Radakovich afirma que a existência de um cinema uruguaio só pode ser feita com políticas públicas e financiamento estatal. Ela ressalta 2008 como marco importante pela criação de novas políticas voltadas ao cinema dentro do período de foco de seu texto, que se debruça sobre o crescimento na quantidade de produções cinematográficas anuais e no aumento da profissionalização e do número de sujeitos envolvidos com a indústria do cinema nos anos 2000.

No contexto de produção do *La noche de 12 años*, em 2014 o governo Federal implementou um plano de cinco anos para o cinema nacional. O documento intitulado *Compromiso audiovisual 2015-2020* foi construído em parceria por entidades públicas e privadas, envolvendo cerca de 160 representantes da indústria cinematográfica. As entidades envolvidas no processo foram o Instituto del Cine y Audiovisual del Uruguay (ICAU), entidade do governo Federal, a Oficina de Locaciones Montevideanas (OLM), da prefeitura de Montevideo, e a Asociación de Productores y Realizadores del Uruguay (ASOPROD), entidade privada dos produtores de cinema. Esse ambicioso documento possuía vários projetos, voltados desde ao financiamento à produção, exibição e distribuição dos filmes, até “formación de público”, que pretendia

2 “Para a realidade local é evidente que a existência de um cinema ‘próprio’ está condicionada a existência de fundos estatais e a implementação de políticas públicas de estímulo. Também é evidente sua centralidade recentemente garantida pela Ley del Cine y Audiovisual aprobada em 2008 e com a criação do Instituto del Cine y Audiovisual del Uruguay.”

3 Todas as traduções foram feitas por mim.

melhorar as oportunidades de ensino superior em áreas relacionadas ao cinema e

incentivar el compromiso de la televisión para con la formación de públicos, con énfasis en la infancia, la adolescencia y la juventud, el posicionamiento de las muestras y festivales como lugares de encuentro y reflexión, la sensibilización y difusión de la cultura audiovisual⁴ (Abbondanza, 2014, p. 63).

Esse documento e seus projetos voltados ao crescimento do cinema uruguaio visavam então ser uma estratégia de não somente financiar filmes a curto prazo, mas o de incentivar e valorizar o cinema nacional a médio e longo prazos. No entanto, a proposta de coprodução é ainda um elemento fundamental para a existência do cinema uruguaio e seu projeto no pós-ditadura. Sobre as coproduções nesse período, Álvaro Mosca nos traz a informação de que *El dirigible* (1994), de Pablo Dotta, marca

la primera película realizada interamente bajo coproducción, uno de los proyectos más ambiciosos del cine nacional que sentó las bases de cierto trabajo transnacional financiado por instituciones de distintos países⁵ (2019, p. 114).

Esse projeto ambicioso custou 800 mil dólares e é uma coprodução que teve financiamento de empresas estadunidenses e mexicanas. Dotta, que fez sua formação em cinema em Cuba, já havia tido seu primeiro filme financiado pela Rockefeller Foundation (Mosca, 2019, p. 114), trazendo assim um misto de

4 “incentivar o compromisso da televisão para a formação da audiência, com ênfase na infância, na adolescência e na juventude, estabelecer as mostras e festivais como lugares de encontro e reflexão, a sensibilização e a difusão da cultura audiovisual.”

5 “o primeiro filme realizado inteiramente sob o sistema de coprodução, um dos projetos mais ambiciosos do cinema nacional e que estabeleceu os alicerces desse tipo de trabalho transnacional financiado por instituições de diferentes países”.

colaboração técnica e financeira, o que auxilia na produção do cinema uruguaio.

Sophia McClennen aponta que a produção cinematográfica latino-americana, através de parcerias como o Ibermedia, é para a Espanha “a source of neocolonial influence”⁶ (2021, p. 246). Isso fica mais evidente com as normas estabelecidas pelo acordo do Ibermedia, que aponta que não somente é um projeto neocolonial europeu, mas que é também estadunidense. Existe um triângulo do cinema local, pois os países latino-americanos produzem as obras, estas financiadas por agências europeias, em sua maioria espanholas, e que são então distribuídas por companhias estadunidenses. Libia Villazana afirma que

[f]unding film coproductions is the priority for Ibermedia. In 2005 it allocated 86 percent of its budget to this practice, whereas the projects applying for distribution and promotion only received 3.08 percent. Distribution is the principal challenge facing Ibermedia, and this has been the main problem for the Latin American and almost the entire world's film industry⁷ (2008, p. 67).

Villazana aponta ainda que, nesse sentido, distribuidoras norte-americanas detêm um monopólio das salas de cinema, coisa que não ocorre com a Espanha, pois enquanto o principal veículo de cinema na América Latina são as salas de cinema, na Espanha “films are partly financed by – and mainly sold to – television companies”⁸ (2008, p. 67). Focando no papel do financiamento, o

6 “Uma fonte de influência neocolonial”.

7 “Financiar produções cinematográficas é a prioridade para o Ibermedia. Em 2005 ele alocou 86% do seu orçamento para este fim, enquanto projetos para distribuição e promoção dos filmes recebeu apenas 3,08%. A distribuição é o principal desafio encontrado pela Ibermedia, e isso tem sido o principal problema para a indústria cinematográfica latino-americana e mundial”.

8 “Filmes são parcialmente financiados – e majoritariamente vendidos para – companhias emissoras de televisão”.

Ibermedia é o principal deles, e conta com a Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, Cuba, El Salvador, Equador, Espanha, Guatemala, Honduras, Itália, México, Nicarágua, Panamá, Paraguai, Portugal, Peru, República Dominicana, Uruguai e Venezuela. O acordo foi firmado em 1997 e estabeleceu uma contribuição mínima de 100 mil dólares anuais por país para participar do programa, enquanto a Espanha é o principal financiador, aportando inicialmente 2 milhões de dólares. É obrigatória nas parcerias do Ibermedia que as produções sigam algumas regras. Entre elas estão, segundo as normas de 2006, estabelecidas que

if a film is based in a Latin American country and coproduced with Spain, it must incorporate a total of four or five Spanish personnel in the production. Thus, a film under this regulation has to include: two actors (playing a main and a secondary character); technicians (two technicians could replace the lead character); and an author (meaning the director, music composer, scriptwriter, director of photography, artistic director, sound recordist/mixer, editor, etc.⁹ (Villazana, 2008, p. 71).

As normas revistas e publicadas na portaria *Acuerdo Iberoamericana de Coproducción Cinematográfica* em 2016, coincidindo com a produção do *La noche de 12 años*, ratifica essas posições, estabelecendo que “La aportación de cada país coproductor en personal creador, en técnicos y en actores, debe ser proporcional a su inversión” sendo estas “por lo menos, un elemento considerado como creativo, un actor o actriz en papel principal, un actor

9 “se um filme é feito em um país latino-americano e coproduzido com a Espanha, ele deve incorporar um total de quatro ou cinco espanhóis na equipe da produção. Assim, um filme seguindo essa regulamentação tem que incluir: dois atores (interpretando um papel principal e outro secundário); técnicos (dois técnicos podem substituir um ator protagonista); e um autor (significando um diretor, compositor musical, roteirista, diretor de fotografia, diretor de arte, diretor de som/mixagem, editor, etc.”

o actriz en papel secundario y un técnico cualificado”, podendo o ator ou atriz “ser substituído por dos técnicos cualificados”¹⁰ (p. 2). Assim, é possível que alguns filmes feitos em coprodução não tenham atores de outra nacionalidade, incorporando mais pessoas no corpo técnico do filme desse país parceiro. Por exemplo, podemos ver o funcionamento dessas normas em *La noche de 12 años*, no qual o ator Antonio de la Torre interpreta “Pepe” Mujica e a atriz argentina Soledad Villamil, tem um papel secundário de médica. É inclusive simbólico que uma das figuras mais importantes no cenário político uruguaio seja representado por um ator espanhol, entre outras coisas, para suprir as obrigações do acordo de coprodução.

De acordo com o Box Office Mojo, *website* mantido pelo Internet Movie Database (IMDB), as maiores bilheterias nos cinemas uruguaio, desde a data de início da amostragem em 2007, é de filmes estrangeiros. Poucos filmes uruguaio chegam perto das principais bilheterias anuais, como é o caso de *El baño del papa* (2007), filme sobre um morador de uma pequena cidade no Uruguai, próximo à fronteira com o Brasil, que vive de revender produtos adquiridos no país vizinho sem passar pela aduana, e os dilemas dele e da cidade frente as oportunidades projetadas e desapontamentos advindos da visita do Papa João Paulo II. Esse é o filme nacional mais bem ranqueado, ocupando a 6ª posição de 2007 e sendo um dos poucos filmes uruguaio a superar o *La noche de 12 años* em bilheteria. Outros que ultrapassaram o filme de Brechner em receitas nos cinemas nacionais foram *Hit* (2008), documentário sobre a música uruguaia; *Reus* (2011), ficção sobre disputa de gângues em Montevideo; *3 millones* (2011), documentário sobre a participação do Uruguai na Copa de 2010; *Manyas, la película* (2011), documentário sobre a torcida do Peñarol; *Maracaná* (2014), documentário sobre a final da copa de 1950; *Mi Mundial*

10 “A contribuição de cada país coprodutor na equipe criativa, técnicos e atores, deve ser proporcional a seu investimento”, “ao menos um elemento considerado como criativo, um ator ou atriz protagonista, um ator ou atriz coadjuvante e um técnico qualificado.”

(2017), ficção sobre um garoto pobre do interior do Uruguai que sonha em jogar futebol profissionalmente para tirar a família da pobreza. Esses dados apontam que mesmo sendo produzidas em coprodução com entidades estrangeiras e voltados para um consumo tanto interno quanto externo, internamente são os temas que focam fundamentalmente no Uruguai que são mais consumidos do que narrativas mais universalizantes.

4. ENTRE O NACIONAL E O UNIVERSAL

Esse novo cinema uruguaio do pós-ditadura vive um paradoxo, segundo Rosario Radakovich, de se afirmar nacional e ter que se enquadrar na coprodução em termos estéticos e de mercado internacional. Desenvolvendo essa ideia, Radakovich apresenta que

[l]a cartografía del cine ‘nacional’ en los años dos mil revela las rutas de la coproducción. Como consecuencia, lo ‘nacional’ se reconfigura a partir de las tendencias y estéticas universales conservando las ‘peculiaridades’ locales como rasgo distinto, expresión de sincretismo – por momentos exotismo – y singularidad¹¹ (2014, p. 25).

Como discutido no subtítulo sobre a condição de coprodução, existe uma necessidade de se adequar a produção uruguaia para a comercialização no exterior, seja pelas parcerias com países europeus e outros países latino-americanos, seja na dependência de empresas estadunidenses que fazem a distribuição desses filmes. Dessa forma, um filme que reproduza uma identidade nacional a ponto de alienar a audiência estrangeira não seria capaz de ser produzido, ou então de ser comercialmente viável. As produções

11 “A cartografia do cinema nacional’ nos anos 2000 revela os caminhos da coprodução. Como consequência, o ‘nacional’ se reconfigura a partir das tendências e estéticas universais, conservando as ‘peculiaridades’ locais como característica própria, expressão de sincretismo – as vezes exótico – e singularidade.”

feitas no Uruguai ficam assim nesse lugar de jogar com esse paradoxo, adaptando histórias ligadas a essa identidade nacional e, ao mesmo tempo, construindo as narrativas em certas medidas universalizantes.

Em uma entrevista sobre *La noche de 12 años*, Brechner declarou que

Nunca pensé en hacer una película sobre la dictadura, tampoco sobre la cárcel. Lo que me interesa es explorar la condición humana. La idea del hombre que se encuentra lanzado al abandono, a la soledad, al precipicio de la locura, y cómo hace ese hombre para volver de ello, salvarse y reinventarse¹² (Villalobos *apud* Mosca, 2019, p. 122).

Nessa fala, Brechner tenta vender seu filme como uma narrativa universalizante sobre uma história de superação de um sujeito abandonado que se recupera e consegue sair de lá. Essa descrição é genérica, indo de encontro a essa tentativa de universalização da história. No entanto, essa descrição feita pelo diretor poderia ter sido feita com relação ao *Papillon* (1973) de Franklin Schaffner ou ao *O conde de Monte Cristo* (2002) de Kevin Reynolds. O que diferencia *La noche de 12 años* de outras histórias é o contexto e seus personagens, utilizando em sua narrativa elementos, dentro do paradoxo do cinema uruguaio, que se repetem em várias histórias ao redor do mundo, e outras que são muito próprias do cenário nacional. São esses elementos que discuto a seguir.

12 “Nunca pensei em fazer um filme sobre a ditadura, nem sobre o cárcere. O que me interessa é explorar a condição humana. A ideia do homem que se encontra largado ao abandono, a solidão, ao precipício da loucura, e como esse homem faz para voltar de lá, salvar-se e reinventar-se.”

4.1 O MITO DO BOM SOLDADO

Rosencof e Huidobro contam no livro táticas utilizadas para diminuir as dificuldades no cárcere, e cada um deles conta em determinado momento histórias similares, em meio a uma análise social dos soldados e da situação político-social do recrutamento e da mentalidade destes. A conjuntura exposta pelos autores era a de que as forças armadas uruguaiaias eram compostas de 70 mil membros, a maioria oriunda de pobres famílias camponesas expulsas do campo, para quem o serviço militar “se convierte en la única industria que los absorbe, y su maquinaria destruye el instinto de solidaridad social, aun entre ellos”¹³ (1988, p. 52). Apesar disso, ambos contam histórias praticamente iguais da experiência, que cada um teria tido um soldado que mostrou alguma compaixão por eles, o que ocasionou na punição e transferência desses soldados. Apesar de não impossível, dois soldados que fizessem a mesma ação de driblar ordens para se mostrar um pouco mais humanos com os protagonistas pode ser enquadrado no mito maior do bom soldado. Alessandro Portelli discute esse tropo em “O massacre de Civitella Val di Chiana”, indicando que

[c]omo em todas as imagens míticas, esta não tem apenas um significado: um mito não é uma narrativa unívoca, mas uma matriz de significados, uma trama de oposições: depende, em última análise, de o indivíduo ser ou não percebido como representativo do todo, ou como uma alternativa para o todo. O ‘bom alemão’ e o centurião indulgente podem tanto confirmar a fé no resquício de humanidade que sobrevive até mesmo nos mais cruéis torturadores, quanto destacar, através da humanidade de um, a desumanidade de todos; isso pode querer dizer que os soldados se viram obrigados a atirar sob pena de

13 “se transforma na única indústria que os absorve, e suas engrenagens destrói o instinto de solidariedade social, mesmo entre eles.”

perder as próprias vidas, ou que era possível resistir e se mais de um tivesse resistido talvez a tragédia fosse evitada (2006, p. 122-123).

Essa narrativa é incluída na adaptação no papel do Sargento que, após ser auxiliado por Rosencof, que lhe escreve poemas para que possa entregar a sua pretendente, trata os heróis de forma melhor, retribuindo com algumas regalias. Esse homem apresenta ser um ser humano, com fraquezas e questões em sua vida pessoal fora do trabalho no exército, ainda que a princípio seja hostil, como parte de sua função e da construção de engrenagem das forças armadas, tal qual a leitura de Rosencof e Huidobro em *Memorias del calabozo*. No filme, há um reencontro anos depois da primeira passagem pelo cárcere comandado pelo sargento, com os três protagonistas retornando para esse lugar. Lá, Rosencof é recebido pelo sargento, que lhe comunica estar à disposição, se estiver dentro de seus limites executar, de alguma necessidade do sequestrado. Esse favor pedido é permitir a reunião de Rosencof com Huidobro e Mujica ao ar livre, coisas que não ocorriam na narrativa do filme há 9 anos. Essa narrativa pode ser lida como universalizante, dada sua origem em histórias comuns em muitos contextos de guerra e violência, em que um soldado mostra que as relações humanas não estão completamente corrompidas e podem ser restauradas.

Se a construção dessa temática do bom soldado no livro é parte de uma análise logo após a ditadura, pensando na reconstrução da sociedade, no filme essa imagem é o prenúncio da ditadura que termina. A cena seguinte vai em direção a uma identidade nacional, e é o que discutirei no próximo subtítulo.

4.2 O CÁRCERE E O CENTENARIO

A cena apresenta Eleutério Huidobro sendo conduzido por guardas desde sua cela até um espaço interno da prisão. A câmera

segue o personagem por trás, mostrando suas costas e parte do corpo dos soldados, em um ângulo de cima para baixo. Depois ela passa para uma imagem lateral de Huidobro uniformizado, incluindo um número de prisioneiro, até que a câmera foca nos seus pés entrando no gramado dessa área interna. Temos aí um paralelo com um jogador de futebol entrando no estádio. Após alguns passos, a câmera faz um movimento *tilt* de baixo para cima, com Huidobro de costas, mostrando as paredes dos dois lados da prisão. Essas paredes logo se tornam arquibancadas do estádio.

Figura 1 – Alfonso Tort interpretando o papel de Eleutério “Ñato” Huidobro



Fonte: *La noche de 12 años* (2018)

Depois a câmera faz um movimento panorâmico mostrando esse estádio, enquanto os outros prisioneiros começam a gritar seu apoio e a saudar o protagonista no gramado, que primeiro acena de volta e depois começa a fazer embaixadinhas com uma bola imaginária. Enquanto isso, a câmera num *tilt* de cima para baixo mostra que nas grades das celas estão panos de várias cores, incluindo uma flâmula do Penãrol, como se simbolizassem diferentes torcidas em um estádio. Com o apoio da torcida e mais confiante, Huidobro, agora sorrindo, segue avançando e driblando

adversários imaginários com sua bola invisível. A câmera abre em *travelling* mostrando Huidobro avançando com a bola, as arquibancadas e ao fundo soldados confusos com os gritos. A cena não apresenta nenhum som não diegético, sendo composta apenas pelos gritos vindos das celas e do barulho da grama sendo pisada, até o momento em que Huidobro chuta a bola para marcar o gol, quando é possível ouvir o barulho de uma bola sendo chutada, criando uma porosidade entre a cena que estamos presenciando e a representação de um estádio de futebol. Após o gol, os panos nas grades, antes coloridos, passam a ser azul-celeste, a cor da seleção uruguaia, enquanto soldados atônitos com a comemoração não sabem o que fazer. Vemos a transmutação desse pátio interno no estádio *Centenario* em Montevideo¹⁴ na final do Mundialito¹⁵.

Figura 2 – Alfonso Tort interpretando o papel de Eleutério “Ñato” Huidobro



Fonte: *La noche de 12 años* (2018)

- 14 O estádio *Centenario*, construído para a copa de 1930, tem esse nome em homenagem ao centenário da promulgação da 1ª Constituição do Uruguai. É um símbolo importante da identidade do país, por representar tanto o centenário da constituição como a luta por independência; é também a casa da seleção uruguaia e o palco da final da copa de 1930, vencida pelos então bicampeões olímpicos.
- 15 Em 1980 o Uruguai foi sede de um Campeonato de futebol com times anteriormente campeões da Copa do Mundo e da Holanda, então atual duas vezes vice-campeã. A competição foi planejada para ocorrer ao final de 1980 como celebração da vitória da ditadura no referendo que marcaria a continuidade da ditadura, mas se tornou uma celebração popular da vitória da democracia no referendo, marcando o final da ditadura militar que estava fadada a acabar a partir daquele momento.

Essa final tem um papel importante no imaginário do país como o começo do fim da ditadura, sendo superado apenas pelo resultado do referendo de novembro de 1980. O Mundialito começou em dezembro de 1980 e teve sua final em 10 de janeiro de 1981 em um Uruguai contra Brasil. O Uruguai venceu o jogo e o estádio celebrou cantando “se va a acabar, se va a acabar, la ditadura militar”¹⁶. De acordo com Bruno Pereyra, em “Deporte y dictadura: memorias del Mundialito de fútbol de 1980” (2019), “[e]l festejo continuó en las calles y fue el primer acto masivo en contra la ditadura”¹⁷ (p. 50). O filme apresenta essa cena então como uma homenagem a Huidobro, falecido em 2016, e como marco do início do terceiro ato do filme, do final da ditadura que não mais se sustentava.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema uruguaio das últimas décadas cresceu em número de filmes e de acesso ao mercado externo através de apoio governamental e do sistema de coprodução para viabilizar financeiramente o cinema nacional em um país pouco populoso. No entanto, o sistema de coprodução cria obrigações da contratação de roteiristas, produtores, atores de outros países, e de buscar uma narrativa possível de ser comercializada no exterior, o que cria um paradoxo no cinema nacional, que se encontra entre uma valorização de elementos uruguaio e a necessidade de universalização. *La noche de 12 años* se insere nesse contexto, sendo uma parceria Uruguai, Espanha, Argentina e França, contando com atores e equipe técnica de várias nacionalidades, incluindo um ator espanhol no papel de um dos protagonistas e de seu personagem mais conhecido. Ao mesmo tempo, o filme utiliza algumas figuras marcantes para o Uruguai, como o contexto da ditadura militar, o Mundialito, o estádio *Centenario* e o consumo

16 “Vai acabar, vai acabar, a ditadura militar.”

17 “as comemorações continuaram nas ruas e foi o primeiro ato massivo contra a ditadura.”

de mate como elementos importantes da narrativa, enquadrando *La noche de 12 años* nesse cinema que se volta simultaneamente para si e para fora.

REFERÊNCIAS

ABBONDANZA, Florencia *et al.* *Compromiso Audiovisual Uruguay 2015-2020*. [s. n.]: Montevideo, 2014.

CONVENIO DE INTEGRACIÓN CINEMATOGRAFICA IBEROAMERICANA. *Acuerdo Iberoamericana de Coproducción Cinematográfica*. 2016. 8 p. Disponível em: <https://www.programaibermedia.com/wp-content/uploads/2013/04/ACUERDO-IBEROAMERICANO-DE-COPRODUCCI%C3%93N-CINEMATOGR%C3%81FICA-Texto-Refundido-V....pdf>. Acesso em: 6 nov. 2023.

LA NOCHE DE 12 AÑOS. Direção de Álvaro Brechner. International Pictures, 2018. (122min.).

MARTIN-JONES, David *et al.* Contemporary Uruguayan Cinemas. *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, Bristol, v. 16, n. 1, p. 3-24, 2019.

McCLENNEN, Sophia. A. Globalization and coproduction in Latin America. In: JIN, Dai Yong (org.). *The Routledge Handbook of Digital Media and Globalization*. London: Routledge, 2021. p. 246-257.

MOSCA, Álvaro. El (nuevo) cine em Uruguay: La coproducción. *Archivos de la Filmoteca*, Montevideo, n. 77, p. 111-124, oct. 2019.

PEREYRA, Bruno Mora. Deporte y dictadura: memorias del Mundialito de fútbol de 1980. *Revista da Alesde*, Curitiba, v. 2, n. 11, p. 36-51, 2019.

PORTELLI, Alessandro. O massacre de Civitella Vai di Chiana (Toscana, 29 de junho de 1944). In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. *Usos & abusos da História Oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 103-130.

RADAKOVICH, Rosario *et al.* *Industrias creativas innovadoras: El cine nacional de la década*. Montevideo: PRODIC/CSIC/Universidad de la Republica, 2014.

ROSENCOF, Mauricio; HUIDOBRO, Eleuterio Fernández. *Memorias del calabozo*. Tafalla: Txalaparta, 1988.

URUGUAYAN YEARLY BOX OFFICE. Box Office Mojo. Disponível em: <https://www.boxofficemojo.com/year/?area=UY>. Acesso em: 31 maio 2023.

VILLAZANA, Libia. Hegemony conditions in the coproduction cinema of Latin America: the role of Spain. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, Detroit, v. 49, n. 2, p. 65-85, 2008.

AS AUSÊNCIAS EM O *AVESSO DA PELE* E COMO SUPERÁ-LAS

Rafael Inácio da Silva Durães

1. INTRODUÇÃO

Este ensaio acerca da obra *O avesso da pele*, de Jeferson Tenório, lançada em 2020, nasceu a partir do trabalho final para a disciplina ministrada pelo Profº Drº Ricardo Gaiotto de Moraes, “Crítica literária contemporânea e sociabilidade: entre rodapés impressos e digitais”, do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e se desenvolveu para a apresentação da XIV Semana Acadêmica de Letras da mesma instituição, no simpósio coordenado pela Profª Drª Meritxell Hernando Marsal. Faço aqui a divisão do texto em quatro partes: (1) comentários introdutórios mais gerais e impressões pessoais de leitura; (2) uma pequena análise sobre a temática das *ausências* que o livro trata; (3) discussão sobre os caminhos apontados pela própria obra para superá-las, os afetos e a educação; e (4) considerações finais.

A temática racial de *O avesso da pele* não é novidade para os amantes da nova literatura contemporânea brasileira, mas, assim como o autor declarou em entrevista ao canal UOL (Tenório, 2021) para falar sobre seu premiado livro, eu acredito que essa obra, que exige intenso fôlego, não é apenas sobre violência policial

ou racismo, mas o quão complexo é o preconceito racial e como esse atinge as relações amorosas, íntimas e internas do sujeito. Vemos isso pelos olhos de Pedro, filho do professor de português e literatura Henrique, morto numa abordagem policial desastrosa. Pedro é o narrador que, através das próprias memórias, inventadas ou resgatadas, tenta devolver ao pai sua subjetividade como sujeito negro no Brasil.

O livro se divide em quatro partes: “A pele”, “O avesso”, “De volta a São Petersburgo” e “A barca”. “A pele” entrega um dos pontos mais chamativos do livro, inclusive apontado pela crítica (Torreia, 2023; Aquino; Pott, 2023): a escolha estética da segunda pessoa do discurso como a voz motriz da narrativa. Além disso, dá-nos indícios importantes sobre a personalidade de Henrique, como o caos, a paixão pela literatura atrelada à difícil carreira de docente e a importância de um intelectual negro em sua vida, o professor Oliveira. “O avesso” é a parte mais longa do romance e aborda, de maneira entrecruzada, num brilhante uso de *flashbacks*, as infâncias de Henrique e Martha, mãe de Pedro, bem como a relação conturbada desse casal. “De volta a São Petersburgo” é a parte que mais vai abranger a carreira de Henrique como professor da educação básica e, particularmente, é bem difícil engolir os desabafos frustrantes do personagem em relação ao seu cansaço mental e físico de ser docente num país onde as forças políticas pouco valor dão à educação. Nesse segmento, a violência policial aparece com mais intensidade, especialmente no capítulo que conta a respeito das abordagens que Henrique sofreu durante sua vida. “A barca” fecha a narrativa de forma grotesca, com a morte do personagem pelas mãos dos truculentos policiais, e tocante, com o desfecho que Pedro encontra para concluir o ciclo de seu luto.

O avesso da pele sai em uma época bastante extraordinária, quando toda a população mundial estava em quarentena em decorrência da pandemia da COVID-19, em 2020. Mesmo que suas consequências tenham sido sentidas por todos, os mais vulne-

ráveis socialmente foram os mais atingidos, em decorrência do escasso acesso à internet, dos níveis altíssimos de desemprego e insegurança alimentar e do racismo estrutural e institucional nos setores da saúde e da segurança pública, o que agravou ainda mais a disparidade gritante entre as classes do país. No contexto brasileiro, isso é ainda mais delicado, pois falar de classes é falar inevitavelmente em desigualdade racial. Um ano depois, o livro ganharia o principal prêmio da literatura brasileira, o Jabuti, na categoria de Romance Literário, o que levou seu escritor a um alto nível de consagração literária.

2 DESENVOLVIMENTO

2.1 AS AUSÊNCIAS

Alen das Neves Silva, pesquisador do NEIA – Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade da UFMG, nomeou como “trilogia do abandono” (Silva, 2020, p. 1) os três livros já lançados por Tenório: *O beijo na parede* (2013), *Estela sem Deus* (2018) e *O avesso na pele* (2020). No caso do romance em análise, outra palavra seria talvez ainda melhor empregada: ausência. Em várias acepções. A mais óbvia seria a ausência paterna: “Você [...] não queria que eu entrasse para as estatísticas de filhos criados sem pai”, diz o narrador (Tenório, 2020, p. 123). De acordo com o Portal de Transparência do Registro Civil, ano passado, mais de 100 mil crianças foram registradas sem pai no Brasil. Na narrativa, tal dado é representado através da carência da figura paterna que atravessa a história de vários personagens: Pedro, Henrique, Martha, Flora, o aluno Peterson etc. Cada uma com suas especificidades, mas todas decorrem em consequências pessoais e sociais na vida desses sujeitos: migrações forçadas, deslocamento, estranhamento, indiferença, baixa autoestima, mágoa, medo, suscetibilidade à violência e situações de vulnerabilidades.

Para o narrador, essa ausência é de ambos os pais. No caso da mãe, é um afastamento consciente da figura materna, não compreensiva e presente no sentido de dar apoio e estar aberta ao diálogo. Não há amizade ou intimidade entre os dois. Mal chega a ter afeto da parte de Pedro. Parece haver, na verdade, desconfiança e insegurança:

Acho que o afeto da minha mãe me fez esconder as coisas, porque nunca disse a ela sobre a primeira vez que fumei maconha, embora eu soubesse que ela e você fumaram por algum tempo. Nunca disse nada a ela sobre o dia em que perdi minha virgindade, nunca disse nada a ela sobre a Saharienne (Tenório, 2020, p. 126).

Já na figura do pai, há duas ausências: primeiro a de um pai que foi embora na infância e afastado pela mãe, e segundo a de um pai que foi morto. Henrique é um sujeito recluso, desconfiado e melancólico, marcado por cicatrizes decorrentes do racismo estrutural do Brasil:

Você apenas pensou que havia um problema com você, mas talvez nunca tenha percebido que toda aquela vontade de ficar calado, que toda aquela vontade de permanecer quieto, pudesse ter a ver com a cor da sua pele. Que o seu receio de falar, seu receio de se expor, pudesse ter a ver com as orientações que você recebeu desde a infância: não chame a atenção dos brancos. Não fale alto em certos lugares, as pessoas se assustam quando um rapaz negro fala alto. Não ande por muito tempo atrás de uma pessoa branca, na rua. Não faça nenhum tipo de movimento brusco quando um policial te abordar. Nunca saia sem documentos. Não ande com quem não presta. Não seja um vagabundo, tenha sempre um emprego.

Tudo isso passara anos reverberando em você. Como uma espécie de mantra. Um manual de sobrevivência (Tenório, 2020, p. 88).

Ainda que certo afastamento ocorra, Pedro consegue captar as nuances da personalidade do pai, que parecem ser a ele (e ao leitor) tão instigantes. São essas memórias que o permitem reconstituir a imagem paterna, que o ampara a fim de lidar com o luto de uma maneira tão comovente. Mesmo que o relato pareça, em algumas partes, um pouco pretensioso ou até injusto da parte de Pedro em glorificar seu pai e subestimar a humanidade de sua mãe, ambos os pais encontram uma espécie de redenção: Henrique, através dos atos heroicos educacionais envolvendo sua missão de fazer jovens adolescentes apreciarem literatura, e Martha, que traz falas bastante instigantes para se refletir sobre o machismo dentro do movimento negro.

Outra faceta da ausência na narrativa é a de um interlocutor explícito. Claro que o verdadeiro interlocutor é o próprio leitor, mas no plano fictício, da trama narrativa, em sua premissa introdutória, o receptor seria Henrique, a segunda pessoa predominante, só que esse está morto. A narrativa contém vários escapes que tendem para a primeira pessoa, por via extremamente subjetiva¹. Ora, se há um escape, mesmo que mínimo, da narração para a primeira pessoa do discurso, não dá para se confiar totalmente no narrador. É o que ocorre em *O avesso da pele*. Pedro não é um narrador confiável por vários motivos, mas porventura o principal é que ele se projeta em Henrique. Há, em várias partes, quase uma fusão entre os dois personagens através do discurso indireto livre e do fluxo de consciência. Pedro usa essa projeção paterna para expor suas próprias angústias existenciais, em especial às de raça, para refletir consigo mesmo sobre elas. O uso do “você”,

1 A última parte do romance, “A barca”, tem um curioso uso da terceira pessoa. Porém, devido à brevidade do trabalho e à complexidade de se analisar esse uso estético e seus efeitos, foi deixada de lado ao tratar os focos narrativos usados no romance.

tão importante nessa narrativa, parece às vezes pender para uma escrita semelhante ao solilóquio do teatro, em que Pedro fala consigo mesmo, usando a primeira pessoa do singular e do plural. Vejamos o trecho a seguir:

Quando uma pessoa branca *nos* elogia, nunca saberemos se aquilo é sincero, ou apenas uma espécie de piedade, ou para não se sentir culpada, ou mesmo para não ser acusada de racismo. Não sabemos avaliar *nosso* fracasso. Porque é tentador atribuir todas as nossas fraquezas e nossas falhas ao racismo. E, para não cair nessa armadilha, *você* precisa tirar forças sabe-se lá de onde e construir dentro de si uma espécie de balança ética, e não *sei* explicar bem como uma porra dessas funciona, entende? Porque *você* passa a vida escutando que, apesar de tudo, *você* tem de aguentar. *Você* passa uma boa parte da vida apanhando e ainda te dizem que *você* não pode fazer certas coisas. Que *você* não é capaz. E para sobreviver, porque é assim que *você* vê a vida: um tumulto vital com o qual *você* tem de lidar apesar da cor da sua pele (Tenório, 2020, p. 85-86, grifos meus).

Vemos, logo no início do trecho, a presença do pronome oblíquo de primeira pessoa do plural “nos”, o que muda o foco narrativo, que antes estava em segunda pessoa, para a primeira do plural, que insere o narrador no foco narrativo. Esse aumento do grau subjetivo da narrativa ocorre gradualmente, pois o *nós* é menos subjetivo que o *eu*. Em seguida, escapa-se, quase como um deslize, para a primeira pessoa do singular do verbo “sei”, extremamente subjetivo, ainda que o “eu” esteja oculto do ponto de vista gramatical, e depois o foco recai novamente para a segunda pessoa.

A passagem da primeira pessoa do plural para a do singular em um breve momento e, em seguida, para a segunda pessoa outra

vez me parece uma estratégia narrativa bastante eficaz, pois, até chegar nesse ponto, eu me envolvi de tal forma que acreditei que toda a história era centrada nessa espécie de narrador onisciente que tudo sabia sobre o próprio pai. Aqui, o tom pessoal de revolta se intensifica e beira ao ódio, por exemplo, com o uso da palavra chula “porra”.

Portanto, a partir daqui, pode-se supor que o pronome “você” tenha vários atravessamentos de sentidos que precisam ser revistos pelo leitor ao ler: é Henrique (o interlocutor), é o narrador (Pedro) e é o próprio leitor também, somos nós. Paulo Scott (2020), na orelha do livro, traz mesmo que “é única a voz do narrador em primeira pessoa que assume uma roupagem de segunda pessoa”. O fluxo de consciência, o uso do discurso indireto livre, a ausência de diálogos do livro pela marcação tradicional de travessão e os verbos no presente do indicativo do trecho (“sabemos”, “é”, “precisa” etc.) fortalecem essa voz em primeira pessoa.

A escrita de Pedro para o pai funciona como motor para ele próprio superar o luto. Ao fim, já no capítulo 10 da última parte, ele explicita isso: “Por isso não estou reconstituindo esta história para você nem para minha mãe, estou reconstituindo esta história para mim. [...] Prefiro uma verdade inventada, capaz de me pôr de pé” (Tenório, 2020, p. 183).

O narrador não confiável se dá justamente pela ausência do interlocutor Henrique, uma estratégia para fisgar o leitor e o levar a ter empatia pela história de Pedro, e não a do pai, como parece ser no início da narrativa.

Vejamos outro trecho:

Você não só mostra que é capaz, como também precisa mostrar que é sempre melhor. E quando você falha, quando você cai, você precisa abrir mão da autopiedade, mesmo que seja a sua única bengala, mesmo que haja um mundo nefasto ao seu redor, é preciso ser

honesto com seus afetos. Mas isso dói. E às vezes não se quer ter essa coragem. E ainda assim, por mais que você seja sincero consigo, por mais que você derrube as ilusões, sobrarão sempre aquela dúvida sobre suas reais capacidades. E essa é a perversidade do racismo. Porque ele simplesmente te impede de visitar os próprios infernos (Tenório, 2020, p. 85-86).

Parece que as vivências em relação ao racismo que os corpos pretos sofrem possuem todos uma intersecção, por mais que, friso, cada sujeito preto seja diferente um do outro. Aliás, é uma estratégia da branquitude racista ler todos os corpos pretos como um só, como iguais. Mas o racismo perverso atinge a todos eles inescapavelmente. Todos, conforme o trecho acima, precisam abrir mão da autopiedade, ser honestos com os afetos e não só mostrar como são capazes, mas os melhores em tudo. Todos sofrem, ademais, com a ausência de um interlocutor, alguém que os acolha ou que, no mínimo, respeite-os. Há fragmentos dolorosos no livro, como o racismo policial e empresarial, a hipersexualização do corpo negro e os estereótipos envolvendo o preto drogado ou violento.

As lacunas da história dos pais foram preenchidas por intermédio do que Pedro soube de sua tia Luara e das suas próprias experiências como corpo e sujeito preto vivendo em Porto Alegre, cidade que é a mesma do pai, cidade que é a mesma de Jeferson Tenório.

Com isso, o “você” poderia também ser lido como estratégia para a identificação do leitor que passa por experiências de racismo e suas consequências, afinal esses sujeitos compartilham vivências parecidas de opressão, discriminação e segregação.

Paralelamente, Tenório usa a projeção narrativa e ficcional para expor suas próprias angústias, sobre raça, sobre literatura, sobre educação. O livro contém muitas marcas autobiográficas: a espacialidade (Rio de Janeiro e Porto Alegre), o fato de ter sido

professor, de ter sido abandonado jovem pelo pai e a dedicatória ao filho. A autoficção é uma forma do autor se proteger. Ele se expõe sob uma aura ficcional que não o torna tão exposto ou vulnerável. É uma máscara narrativa e artística que faz o livro não ser nem totalmente autobiográfico, nem totalmente ficcional. É uma fusão das duas. Para Eurídice Figueiredo (2020, p. 234-235),

o romance hoje se transforma ao utilizar procedimentos das chamadas escritas de si. Em romances recentes, de jovens escritores (sobretudo), mesmo quando se trata de puras ficções, alguns elementos biográficos presentes no paratexto (quarta capa, orelha) e/ou no próprio texto indiciam uma escrita de cunho autobiográfico ou uma autoficção. O leitor pode ser levado a crer que se trata de autoficção, sobretudo quando o romance é escrito em primeira pessoa, quando na verdade o trecho é totalmente inventado, a única verdade é a presença de um narrador que tem alguma semelhança com o autor.

É interessante, pois o próprio narrador parece corroborar essas questões, aproximando as experiências de vida do escritor com uma escrita ficcional: “Mas você jamais conseguiria escrever um livro. [...] Você não sabia fazer literatura. E, se um dia tentasse, teria dificuldade em distinguir as coisas, porque não saberia se o que pensava era literatura ou uma observação precária sobre a vida” (Tenório, 2020, p. 155). A própria metanarrativa do livro, evidenciada no trecho já exposto em que Pedro confessa que estava reconstituindo as memórias de forma escrita para si mesmo, dialoga com isso. Podemos dizer, dessa forma, que há uma estreita relação de vivências, difícil de “distinguir”, entre o escritor e sua história. Ambos carregam marcas em comum. As experiências de vida do escritor, suas experiências, paixões e conflitos ressoam, seja direta ou discretamente, em sua escrita ficcional. Por conseguinte, a tríade Pedro-Henrique-Tenório parece indissociável.

2.2 SUPERANDO AS AUSÊNCIAS

Mas afinal, como se superam as diversas ausências? De acordo com a episteme e a filosofia de Henrique, um dos grandes caminhos seria pelos afetos:

No entanto, agora eu sei que você estava me preparando. Você sempre dizia que os negros tinham de lutar, pois o mundo branco havia nos tirado quase tudo e que pensar era o que nos restava. É necessário preservar o **avesso**, você me disse. *Preservar aquilo que ninguém vê. Porque não demora muito e a cor da pele **atravessa** nosso corpo e determina nosso modo de estar no mundo. E por mais que sua vida seja medida pela cor, por mais que suas atitudes e modos de viver estejam sob esse domínio, você, de alguma forma, tem de preservar algo que não se encaixa nisso, entende? Pois entre músculos, órgãos e veias existe um lugar só seu, isolado e único. É nesse lugar que estão os **afetos**. E são esses afetos que nos mantêm vivos.* Lembro que você fazia um grande esforço para ser entendido por mim. Eu era pequeno e talvez não tenha compreendido bem o que você queria dizer, mas, a julgar pela água nos seus olhos, me pareceu importante (Tenório, 2020, p. 61, grifos meus).

Averso – Atravessa – Afeto: esses três signos podem ser aproximados através da própria sonoridade e da repetição das vogais “a” e “e”. Na palavra *atravessar*, existe o *avess* de *avesso*. Precisamos pensar na simbologia entre essas palavras. *Averso* faz parte do título do livro e nos leva a pensar no que está no interior, por trás do exterior, dentro da casca, da pele. É interessante que se antepõe à pele, vocábulo também presente no título. Portanto, o que importa seria a pele ao avesso. E o avesso é o que torna todos os seres humanos parecidos, independente da cor de pele: sangue, vísceras, órgãos.

Por mais que a visão externa da cor da pele seja tudo que importa para o sistema racista a fim de impor aos corpos negros as mais diversas e cruéis formas de violência, é necessário atravessá-la para atingir sua humanidade, que está no avesso, tocar a psiquê, a alma, o interno, o cerne do sujeito, o inacessível por fora, o que nos torna semelhantes uns aos outros, os afetos sobretudo. De acordo com Jeferson Tenório (2021), o avesso seria o que há de mais importante na natureza humana, é “uma tentativa de devolver a humanidade e a subjetividade da população negra, que é constantemente violentada pelo racismo estrutural”. O afeto seria uma via para humanizar os corpos negros, o que aparece com proeminência na narrativa em sentidos vários. No plano mais simples, entre pais e filhos, mas também ocorre entre os casais, entre professores e alunos e o mais importante, entre o sujeito consigo mesmo.

O afeto por si é o que motiva a narrativa inicial: a necessidade de Pedro de sair do luto através das suas memórias reconstruídas do pai também é motivada pelo afeto por si mesmo de não querer permanecer no estado de luto profundo por tempo indeterminado. O narrador diz que precisa se manter de pé e, com isso, vai em busca de estratégias para sair desse estado delicado de sofrimento: sua tia, as próprias memórias, o amor pela literatura que herdou do pai. É preciso escrever para sair do luto, confrontar a si mesmo, o que, para alguns sujeitos, é bem doloroso, encarar os próprios infernos nas palavras de Pedro. O afeto pelo pai, simbolizado pela segunda pessoa, leva a toda a descoberta sobre a própria história e parece fazer com que ele conheça a si mesmo de forma como nunca antes. É interessante que um pronome na primeira pessoa conclui o livro: “Tenho Ogum em minhas mãos porque agora é a *minha* vez”, o que indica um estado de amadurecimento e superação, ao menos em algum nível, do luto de Pedro. (Tenório, 2020, p. 188, grifo meu).

Outra imagem que aparece no texto de Tenório para se lidar com as ausências é pela educação, temática vital para o funciona-

mento da narrativa. Contudo, não a educação alienadora que transforma os professores em “máquinas de dar aula” (Tenório, 2020, p. 19) e os explora como proletários, mas a educação pela negritude.

De acordo com Kabengele Munanga, antropólogo brasileiro-congolês (2019, p. 20),

a busca da identidade não é [...] uma divisão de luta dos oprimidos. O negro tem problemas específicos que só ele sozinho pode resolver, [...] a alienação do seu corpo, de sua cor, de sua cultura e de sua história e política [...]. A recuperação dessa identidade começa pela aceitação dos atributos físicos de sua negritude [...], pois o corpo constitui a sede material de todos os aspectos da identidade.

Com isso, o afeto por si é vital. O sujeito negro necessita se amar para sobreviver, precisa ter afeto por si mesmo, autocohecer-se e, para isso, deve tomar consciência de si e aceitar os “atributos físicos de sua negritude”, lembrando-se sempre que há outros sujeitos que lhe compartilham as mesmas qualidades, o que o torna menos solitário e mais apto a lutar contra a branquitude. Para Henrique, é a partir das aulas do poeta e professor de Literatura Oliveira que ele toma consciência da intensidade do racismo na sociedade, das profundas raízes que o sistema escravista o deixou como herança e é por meio dessa negritude que ele educa seu filho Pedro.

Mesmo com uma Lei como a 10.639 e o sistema de cotas, a educação brasileira tem um grave déficit e uma precariedade gritante no que diz respeito aos corpos negros. Prova disso é que Henrique, Martha, Saharienne, Mauro e Pedro fazem parte de uma geração de negros que já enfrentam a universidade, mas mesmo assim não estão completamente imunes aos mecanismos racistas de segregação.

Silvio Almeida, no livro *Racismo estrutural*, aborda como “a educação pode aprofundar o racismo na sociedade” (2019, p. 45). Dessa forma, uma das maneiras de se contornar essa problemática seria a partir de uma educação pela negritude, pela tomada de consciência dos fatores históricos, linguísticos e psicológicos que formam a identidade cultural do povo negro. E um caminho eficaz para isso seria através da própria literatura.

A terceira parte da obra, “De volta a São Petersburgo”, se atém aos últimos dias de vida de Henrique. São Petersburgo é uma referência a *Crime e castigo*, de Fiódor Dostoiévski. Parece-me que voltar a São Petersburgo é uma metáfora para a própria literatura. Nessa perspectiva, voltar para São Petersburgo é voltar para a literatura, para os livros, é uma forma de escape do mundo, é o que dá esperança em meio às várias situações de racismo, é mesmo um ato político. Quando os sujeitos historicamente marginalizados, como é o caso da população preta, apropriam-se de um campo de saber tradicionalmente elitista como o literário, tem-se um ato de resistência e a tomada para si desse campo de saber que também pertence à cultura desses sujeitos². Dessa forma, a educação pela negritude, na via de superar as diversas ausências, envolve se apropriar dos mecanismos de opressão da própria branquitude, a fim de ressignificá-los na individualidade negra.

Para via de exemplificação no próprio texto, por causa das paixões do professor Oliveira pela literatura, o amor com que falava com tanta “intensidade e beleza” de Ogum e de Shakespeare, ocorre em Henrique um despertar de sua negritude e ele passa a enxergar as violências, antes mascaradas, provocadas pela família de sua namorada branca, Juliana, o que o motiva a terminar o relacionamento, já que a moça não conseguiria entender a importância de ser antirracista e procurava desviar do assunto. Não é à toa que seja justamente nessa parte do romance que o

2 As referências a uma obra de enorme complexidade como *Crime e castigo*, de Dostoiévski, bem como ao cinema e à poesia parecem reforçar tal metáfora.

nome do personagem aparece pela primeira vez, dotando-o de singularidade.

É também através da literatura que o personagem chega ao ápice da sua vida e carreira e consegue vencer o cansaço ocasionado pelas situações sofridas pelo racismo e pelo sistema educacional opressor, quando consegue prender a atenção dos alunos com a história do assassino Raskólnikov.

Então você releu *Crime e castigo* em casa, selecionou as partes que julgou mais contundentes. [...] E, depois de reler, você se pôs a memorizar os trechos. Fez isso porque você não podia simplesmente ler o texto com eles, você tinha de contar algumas passagens. [...] E realmente parecia que estava funcionando. A descrição de Dostoiévski os hipnotizava. Entre a narração de uma morte e outra, podia-se ouvir a respiração dos alunos. Teu cansaço havia sumido, e uma nova sensação de plenitude começava a tomar conta de você (p. 168).

Além disso, como posto por Munanga (2019, p. 53-55), “a criação poética é um ato político, uma revolta contra a ordem colonial, o imperialismo e o racismo”, indicando que o próprio Pedro, seguindo os passos de Henrique, está, ao recriar suas memórias e sua própria história pela via literária, resistindo.

Com isso, cabe pensar no papel do professor de literatura como humanizador na contemporaneidade. Segundo Antonio Candido (1995), a literatura é um direito inegociável. Mas, durante séculos, certos corpos foram privados totalmente desse direito, bem como de vários outros. A literatura é uma potente esfera do poder hegemônico necessária para entender a problemática racial do Brasil e também é importante via para a educação pela negritude. Conceição Evaristo abordou, em sua dissertação *Literatura negra: uma poética de nossa afrobrasilidade* (2009), a construção

literária do corpo negro na história da literatura brasileira e como foi esse foi deturpado, apagado, sexualizado e subordinado de diferentes formas.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, *O avesso da pele* é uma importante obra literária, simbólica, para tratarmos sobre as questões raciais brasileiras na contemporaneidade. As temáticas trabalhadas são bastante tocantes e nos prendem à narrativa fluida e deleitosa desde sua primeira parte, já que são trabalhadas de forma bastante singular, mesclando o olhar apurado de Jeferson Tenório para as particularidades da população preta com as questões humanas mais elementares, como medo, violência, família e mágoa. É uma fazedura literária energética e eficaz para perpetuar, de forma legítima, a importância da voz afro-brasileira na literatura do século XXI. Além disso, uma chave de leitura vital do livro é analisar como a educação tem papel crucial na emancipação desses indivíduos das tiranias do sistema racista e genocida vigente, que os oprime de formas inimagináveis, em todos os aspectos.

É de encher de revolta, por exemplo, pensar na quantidade exorbitante de autores negros que precisaram ser resgatados e tirados das sombras do cânone brasileiro, como Luís Gama, Maria Firmina dos Reis, Lima Barreto, Solano Trindade, ou da pouquíssima quantidade de autores negros que já ganharam o Prêmio Jabuti, o mais importante da literatura do Brasil. Parece-me que encontramos um novo fôlego neste século para a literatura negra, mas parece que o fazer literário sempre constituirá um lugar eterno de disputa de poder.

Dessa forma, precisa-se que tal obra, riquíssima, com tópicos tão importantes e comoventes, não seja esquecida ou caia no esquecimento da crítica, tal como houve com Osório Alves de Castro ou Carolina Maria de Jesus. É necessário que a obra de Tenório,

como um todo, continue sendo analisada e discutida em suas simbologias e renovações estéticas. Mais que isso, é preciso que circule entre as camadas populares, por exemplo, na escola pública, a fim de que sensibilize as próximas gerações sobre as consequências desumanas do racismo e que eduque pela negritude os futuros intelectuais pretos, para que anunciem suas próprias vivências e pensamentos, sem a alienação esperada pela branquitude.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Silvio. *Racismo estrutural*. São Paulo: Jandaíra, 2019.
- AQUINO, Ivânia Campigotto; POTT, Aírton. O jogo esquemático entre “você”, “ele” e “eu”: análise possível das catáforas e anáforas em “O avesso da pele”. *Revista de Letras Norte@mentos*, v. 16, n. 43, p. 313-333, 2023. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/norteamentos/article/view/10943/7658>. Acesso em: 10 maio 2023.
- CANDIDO, Antonio *et al.* O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*, v. 3. São Paulo: Ouro sobre azul, 1995. p. 235-263.
- EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. *Scripta*, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2009.
- FIGUEIREDO, Eurídice. A autoficção e o romance contemporâneo. *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 22, p. 232-246, 2020.
- MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. São Paulo: Autêntica Editora, 2019.
- SCOTT, Paulo. Orelha do livro. In: TENÓRIO, Jeferson. *O avesso da pele*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- SILVA, Alen das Neves. Recolher-se: o encontro com sua essência estruturante em O avesso da pele, de Jeferson Tenório. *Literafro*, UFMG. Belo Horizonte, 2020. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/literafro/arquivos/resenhas/prosa/Jeferson_Tenrio_resenha_O_avesso_da_pele.pdf. Acesso em: 10 maio 2023.
- TENÓRIO, Jeferson. *O avesso da pele*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- TENÓRIO, Jeferson. “O Avesso da Pele”: Jeferson Tenório, vencedor do Prêmio Jabuti 2021. *UOL Entrevista*, 30 nov. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5hkW8PCknGw&ab_channel=UOL. Acesso em: 10 maio 2023.

TORREIA, Marana Vitória de Carvalho. *Revelando o subjetivo, reconstruindo o não-vivido: análise do narrador de O avesso da pele*, de Jeferson Tenório. 2023. 41 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2023.



“UMA DOENÇA CHAMADA MACHORRA”:
REFLEXÕES SOBRE O CONTO “FLOR, FLORES,
FERRO RETORCIDO”, DE NATÁLIA BORGES
POLESSO

Nadege Ferreira Rodrigues Jardim (Diedra Roiz)
Eliane Santos da Silva

Vamos continuar a imaginar [...] que uma única parte do nosso corpo não é suficiente para delimitar a que categoria de gênero uma pessoa pertencerá e, para além disso, quem ela será. Coisas do tipo: que roupa deverá vestir, com quem irá se relacionar, que música poderá dançar, ou que esporte lhe apetecerá jogar, não serão anunciadas antes mesmo dela vir a este mundo. (Quialheiro, 2022, p. 8)

1. AMORA COM JABUTI

Amora é uma coletânea composta por 33 contos, de autoria da escritora e pesquisadora gaúcha Natalia Borges Polesso, que reúne narrativas com protagonistas lésbicas que não se encaixam nos estereótipos que marcaram as personagens lésbicas – protagonistas ou não – na literatura brasileira canônica. De acordo com a própria autora, em entrevista ao *Jornal do Comércio*, “não se trata de um livro ‘sobre’ elas, e sim ‘com’ elas” (Polesso, 2019, n. p.).

Publicado em 2015 pela Não Editora, o livro venceu os prêmios AGES – livro do ano 2016, Açorianos de Literatura na categoria contos 2016 e 1º lugar no Prêmio Jabuti na categoria contos e crônicas 2016, além do prêmio Jabuti Escolha do Leitor 2016.

No presente trabalho, pretendemos trazer algumas reflexões sobre “Flor, flores, ferro retorcido”, situado na primeira parte de *Amora*, intitulada “Grandes e sumarentas”. O conto é desenvolvido a partir de uma voz narrativa sem identificação de nome ou idade, que discorre sobre uma vivência de sua infância no final da década de 1980, no interior do Rio Grande do Sul, quando tinha oito anos.

2. UMA MACHORRA DAQUELAS!

A narrativa traz muitas possibilidades de reflexão e diálogo, mas o recorte selecionado gira em torno do termo “machorra”, que aparece pela primeira vez em um almoço de domingo entre a família vizinha e a família da narradora, que escuta o seguinte fragmento de conversa: “Como pode uma machorra daquelas?” (Polesso, 2015, p. 57-58).

Pergunta que propulsiona toda a trama do conto, uma vez que é em consequência desta que o relato se move, em busca de uma resposta não somente no sentido em que a pergunta é elaborada pelos adultos, mas também em relação ao significado da palavra, que a criança desconhece.

Primeiramente, a pergunta contém o termo “machorra”, no qual nos deteremos mais adiante. No entanto, remete também a outra questão. A indagação feita por um dos adultos é: “Como pode uma machorra daquelas?”.

A este respeito, convém elucubrar: Como pode o quê? Existir? Estar aqui entre nós? Caminhar no planeta, “agredindo” a cisheteronormatividade branca? E, além de tais premissas, o que é uma machorra? E uma machorra “daquelas”? Significa que tem outras?

O que já nos antecipa a contínua invisibilização, desqualificação e/ou negação de toda e qualquer existência que não seja cisheterocentrada ou que de alguma forma subverta a matriz cisheterossexual. Um repúdio/abjeção direcionado a quem quer que ouse transgredir uma suposta “normalidade” binária dos gêneros encaixados em seus papéis estipulados pelos diversos dispositivos da sexualidade. E que, como já categorizava Foucault (1988), é uma espécie de instrumento de controle histórico e individual, um dispositivo de poder, produzido e mantido por meio de práticas sociais, discursivas, pelos pressupostos científicos, dogmas religiosos, correntes filosóficas, leis, instituições etc.

A heteronormatividade tem como base o binarismo estrutural hierárquico que organiza a nossa sociedade sem a possibilidade de gradação entre dois termos. Na relação binária, um termo suplementa o outro, e não o complementa. Ao considerarmos um desses termos como “universal”, “canônico”, “natural”, “normal”, o segundo termo se converte em “resto”, “margem”, “antinatural”, “anomalia”. Classificações fixas de “normalidade” produzem uma subalternização do “diferente”, onde corpos, corpes e corpas que não se adequam aos parâmetros hegemônicos estabelecidos são marcadas como inapropriadas, monstruosas, abjetes¹ e sofrem eliminação, exclusão e/ou invisibilização sistemáticas (Silva; Jardim, 2022, p. 169).

Mas a dúvida da narradora do conto de Polesso (2015) primeiramente se limita ao significado do termo “machorra”. Ao questionar os adultos abertamente, causa um constrangimento silencioso, que a mãe tenta disfarçar, retificando a palavra que a filha supostamente teria confundido: ao invés de “machorra”, a palavra utilizada seria “cachorra”. Explicação incongruente que, ao invés de satisfazê-la, faz com que a criança preste ainda mais

1 Linguagem neutra utilizada com o propósito de visibilizar identidades não hegemônicas, em especial as não cisgêneras e as não binárias.

atenção à conversa dos adultos e compreenda que “falavam da vizinha da oficina. Ela era uma machorra” (Polessso, 2015, p. 58).

O que não desfaz, absolutamente, a ausência de sentido, de coerência, de explicação para aquilo. Pelo contrário, incita uma procura irrefreável – de definição que, talvez, já prenuncie uma identificação/reconhecimento. Nesse sentido, como (d)enunciam Ramayana Souza e Alessandra Brandão (2020, p. 124), a heteronormatividade insólita que socializa todas as pessoas, sem exceção, dentro de uma lógica, de uma ideologia e de uma cultura cisheterocentradas, faz com que muitas vezes as potências e os desejos *queer* que carregamos na infância não sejam (re)conhecidos.

Apesar da insistência da narradora, a mãe evita qualquer espécie de diálogo sobre o tema e o termo, intensificando a curiosidade da criança até o ponto desta perguntar por que a vizinha era machorra, de forma audível para a própria – A Machorra. A resposta da mãe: “Minha filha, você não pode dizer essas coisas para as pessoas”, seguida de um tabefe no ombro, o que faz com que finalmente a menina perceba que pode se tratar de algo negativo e/ou pejorativo:

Entre um soluço e outro, eu ficava tentando entender o que era uma machorra e por que aquilo tinha ofendido a vizinha e preocupado a minha mãe. Cheguei à conclusão de que deveria perguntar mais uma vez. É uma doença, minha filha. A vizinha é doente (Polessso, 2015, p. 59).

Entendemos, ou não, esse constrangimento/inaptidão da mãe para abordar e desenvolver o assunto, em virtude de que discutir ou expor subversões de papéis de gênero ou sexualidades consideradas dissidentes possa ser algo delicado ou inconveniente, dependendo do contexto. Neste, seria falar sobre a sexualidade e a “masculinidade” da vizinha. O discurso/posicionamento

materno cumpre sua função de representante da ordem familiar tradicional, monogâmica, cisheterossexual paradigmática e de manutenção das tecnologias sexuais cisheteronormativas que produzem “corpos-homem” e “corpos-mulher” (Preciado, 2011, 2014), e só reconhecem esse binarismo de gênero como inteligível. Também dialoga com a reflexão de Adriana “Dri” Azevedo (2016), sobre a casa da família que, ao mesmo tempo em que configura um espaço de acolhimento, também promove a regulação e normatização de seus membros, sendo um espaço normativo e de controle da produção subjetiva e sexual dos filhos (Azevedo, 2016, p. 21), lugar da formação compulsiva do sujeito cisheterossexual (Butler, 2010).

3. A TERRÍVEL E TEMÍVEL “DOENÇA” MACHORRA

Não é ao acaso que a mãe se embaraça com a situação, pois se vê exposta em seu preconceito lesbofóbico, sem nenhum sentimento de empatia ou de entendimento para uma existência que lhe é diversa e que, exatamente por isso, julga incorreta, vergonhosa, equivocada, desviante. Isso fica evidente na afirmação: “É uma doença, minha filha. A vizinha é doente” (Polesso, 2015, p. 59).

A forma mais fácil encontrada para explicar o significado é aquela reiteradamente utilizada, o modo como a homossexualidade foi – e em alguns lugares ainda é – taxada:

Doença. Desvio. Disfunção.

Patologia.

Da qual o mais indicado é o afastamento. Inclusive, a mãe pede à menina que não brinque perto da oficina da vizinha “machorra”.

Afinal, mais do que referência a uma prática sexual, a heteronormatividade é uma ideologia, uma instituição, um regime político e compulsório, uma tecnologia de dominação e poder que

assegura que as pessoas nem mesmo perceberão que poderiam existir outras possibilidades (Katz, 1996, p. 152).

Segundo Paul Preciado (2014, p. 29-30), a falha é constitutiva da máquina heterossexual. Toda aproximação imperfeita deve se renaturalizar em benefício do sistema, e a homossexualidade, enquanto acidente sistemático produzido pela maquinária heterossexual, deve operar como a exceção perversa que confirma a regra da natureza. Assim, a identidade homossexual é estigmatizada como antinatural, anormal e abjeta em benefício da estabilidade das práticas de produção do natural.

Além disso, as lésbicas excedem e são excedentes para os papéis de objeto de troca² e “outro” do homem que as culturas patriarcais convencionalmente atribuem às mulheres. A partir disso, de acordo com Adrienne Rich (2012), a experiência lésbica, quando não apresentada como invisível/irreal/inexistente, é percebida através de uma escala que vai do desviante ao odioso/monstruoso/abjeto. E, como Sarah Ahmed (2022, p. 360-361) complementa, essa transformação da lésbica em uma figura abjeta/monstruosa funciona como um dispositivo de orientação, um modo de alerta ao perigo e às possíveis consequências sofridas por mulheres que escolhem “errado” e não orientam sua vida para os homens. Segundo Silvia Federici (2022), são tomadas muitas precauções para aprisionar as mulheres no que se supõe que elas devam ser, “como se vivêssemos num temor perpétuo de que [ela] possa escapar disso, que [ela] possa romper e, de repente, abandonar a condição [dela]” (Federici, 2022, p. 113). Asserções que se encontram muito bem representadas pelo lugar em que a “machorra” é situada pelos adultos no conto, em especial pela mãe da narradora.

2 Judith Butler (2010) e Pierre Bourdieu (2002) apontam para o modo como a mulher, dentro de sociedades patriarcais, é considerada como objeto de troca entre famílias através do contrato matrimonial.

A criança não se dá por satisfeita, quer saber que doença é essa, o que a vizinha tem. Após mais um longo suspiro, a mãe encobre o real e cruel significado de sua fala que, ao classificar “machorra” como patologia, situa-a como perversão. Opta, então, por dizer à filha que se trata de uma doença “de ferro retorcido que tem lá naquele galpão” (Polesso, 2015, p. 59).

Segundo o *Dicionário de símbolos* (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 425-426), o ferro é um metal profano, que não deve ser relacionado com a vida. Simboliza uma força dura, sombria, impura, diabólica e seu metabolismo é ambivalente, pois o ferro protege contra as más influências, mas também é o instrumento dessas más influências.

Assim como a “doença machorra”, talvez?

Principalmente se considerarmos que o ferro é “comumente adotado como símbolo da robustez, de dureza, de obstinação, de rigor excessivo e de inflexibilidade” (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 425), atributos que são geralmente relacionados a estereótipos de masculinidade e do masculino.

De maneira inconsciente, a mãe da narradora nos apresenta seu ponto de vista, quase em forma de alegoria, em relação à condição/existência da vizinha, que considera “distorcida”, por se afastar do papel que lhe cabe, dentro dos parâmetros e limites atribuídos ao gênero que lhe foi designado ao nascer: feminino. Não somente pela maneira da vizinha “machorra” se vestir, mas também, por exercer uma “profissão masculina”, em um lugar não considerado apropriado para mulheres: uma oficina mecânica, repleta de ferros igualmente distorcidos.

Conforme Silvia Federici (2022, p. 112-113), devemos considerar que a definição de “feminilidade” é um produto do patriarcado, encontra-se enraizada na exploração capitalista do trabalho da mulher. Resultado de um processo disciplinar longo e intenso, a classificação de gênero é mantida não somente pela

imposição de normas, mas através da organização e da divisão do trabalho, da configuração diferenciada de mercados de trabalho e da organização da família, da sexualidade e do trabalho doméstico.

E, como expõe Halberstam (2020, p. 142-143), a sapatão caminhoneira/*butch*³ não consegue funcionar dentro do desejo da cishetero masculinidade, porque a masculinidade sapatão se torna um obstáculo para o desejo cisheteronormativo do homem. Ela ameaça e aterroriza o homem cisheterossexual com o espetáculo da mulher “não castrada”, e ameaça a mulher cisheterossexual ao se recusar a participar do disfarce convencional da cishetero feminilidade: de fraca, sem habilidades e não ameaçadora.

A narrativa se desenvolve e a menina descobre que a “machorra” se chama Flor. Florlinda. Nome que parece se opor, de maneira irônica e quase antagônica, ao estereótipo a que os termos “machorra” e “machorra com a doença do ferro retorcido” reportam, uma vez que o significante “flor” carrega uma das simbologias mais antigas de toda a Humanidade, geralmente associada aos padrões de feminilidade. A flor é convencionalmente um símbolo feminino, ligado ao elemento água, à Lua e, consequentemente, à criação, à fertilidade e ao nascimento. Quando estão abertas, as flores simbolizam a natureza em seu maior esplendor. Assim, representam a glória e refletem tudo o que é passivo e, de acordo com o senso comum, feminino. “O cálice da flor, tal como a taça, é o receptáculo da atividade celeste, entre cujos símbolos se deve citar a chuva e o orvalho” (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 437).

Mas é ainda sem decodificar o significado do que é ser uma “machorra”, que a narradora recebe a pedagogia binária de gênero e sexualidade de uma amiga vizinha de onze anos: Celoi. Inicialmente através de um urso e duas bonecas “Barbies”:

3 Termos utilizados para caracterizar lésbicas que performam masculinidade.

Ela pegou a boneca e o ursinho e começou a explicação. Esse é o homem e essa é a mulher, quando os dois se amam, vão para o quarto e ficam assim – e colocou um em cima do outro –, teu pai e tua mãe fazem isso e é por isso que tu existe e teu irmão também. Eu sacudi a cabeça e tentei acompanhar o raciocínio. Depois ela pegou duas bonecas, fez a mesma coisa e disse que tinha gente que fazia daquele jeito. Isso é machorra, mas é feio falar isso, meu pai disse (Polesso, 2015, p. 62).

Como a explicação não faz sentido para a narradora, Celoí tenta fazê-la compreender com um breve *quiz*. Formula então uma série de questões, no sentido de “ou isto ou aquilo”, como, por exemplo, se gosta mais de boneca ou de carrinho e se prefere rosa ou azul. Perguntas que a narradora não sabe como responder, por considerar que todas dependem de uma relatividade incabível, na lógica dualista e simplista da amiga. Já impaciente, Celoí lança uma indagação derradeira: se a menina gosta mais dela ou de Claudinho, o menino que considera o mais bonito da rua. Ao receber uma resposta direta e convicta: “De ti, é claro” (Polesso, 2015, p. 62), remata com uma conclusão redutora fundamentalista: “Então tu é machorra” (Polesso, 2015, p. 62).

Para pensar o termo, nos apoiaremos na explicação da própria autora, no artigo “A vontade de narrar: Estratégias de reparação para infâncias queer” (2020):

A palavra machorra, usada para designar lésbicas de aparência ‘masculinizada’, tem ressonância no vocabulário do campo, no sul do país, vem da ideia de que uma vaca para ser útil tem que produzir bezerros e dar leite. Uma vaca que não faz isso não tem serventia. É uma fêmea estéril. Ou seja, que

não se presta à reprodução. [...] Nesse espectro do entendimento das estruturas patriarcais, isso significa sem capacidade reprodutiva, em última análise, um erro da natureza. Na boca dos adultos, a vizinha ser uma machorra, é algo grave e maligno (Polesso, 2020, p. 144).

No conto, a Machorra em questão é a vizinha, cuja orientação sexual desconhecemos, sabemos apenas que performa o estereótipo do que é considerado masculino. Tal situação só se materializa em um contexto onde existe o binarismo de gênero, onde a masculinidade é um atributo do homem e ser homem significa ter pênis, a mulher é mulher porque tem vagina e qualquer coisa que difira disso é desqualificada, rejeitada, excluída e agredida de alguma forma – ou de várias.

Conforme Guacira Lopes Louro (2004), na maioria das sociedades o binário masculino/feminino é estabelecido como uma dicotomia primordial. Uma divisão quase sempre relacionada ao corpo, e usualmente compreendida como primeira, originária ou essencial. Atrelado a isso, “deduzimos” identidades de gênero e sexuais de maneira generalizada. Processos e práticas discursivas fazem com que os aspectos dos corpos se convertam em definidores de gênero e sexualidade e definam os sujeitos. Como já dizia Judith Butler (2002), os discursos habitam corpos.

Conforme Preciado (2014, p. 29), a identidade sexual não é a expressão instintiva da verdade pré-discursiva da carne, e sim um efeito de reinscrição das práticas de gênero no corpo. E o gênero não é simplesmente performativo, efeito das práticas culturais linguístico-discursivas. É prostético, só existe na materialidade dos corpos, construído e, ao mesmo tempo, orgânico. E é esse mecanismo de produção sexo-prostético que confere aos gêneros feminino e masculino seu caráter sexual-real-natural.

Apoiadas nessa oposição conceitual dos binômios homem/mulher e masculino/feminino são construídas demarcações sociais, simbólicas e materiais. Comportamentos, objetos e espaços destinados a determinado gênero e interditos ao outro, uma multiplicidade de sinais, códigos e atitudes produzem referências que “fazem sentido” no interior da cultura.

De acordo com esses ideais reguladores centrados na heteronormatividade, conceitua-se o que é apropriado ou inapropriado para que a “identidade de gênero” se torne inteligível. Os corpos considerados “normais”, “comuns” e “naturais” são aqueles que se adequam aos padrões de gênero e sexualidade arbitrariamente estabelecidos pela sociedade como adequados e legítimos.

Dentro dessa lógica, apesar de ser designada como mulher por ter vagina, Florlinda apresenta uma não conformidade com relação às formas de representação binárias fixas do constructo sexo-gênero (Butler, 2010). Pois, usar chapéu e alpargatas que lembram o gaiteiro gaúcho Renato Borghetti, leia-se “vestir-se como homem”, e trabalhar em uma oficina mecânica, como Flor faz, deslocam-na do modelo de feminilidade socialmente construído e a posicionam no lugar de “machorra”, sendo ela lésbica ou não.

De acordo com Jack Halberstam (1998), a masculinidade feminina é ignorada tanto na cultura em geral quanto nos estudos acadêmicos sobre a masculinidade. Existe uma indiferença generalizada à masculinidade feminina – e essa indiferença tem motivações claramente ideológicas – a invisibilização da masculinidade feminina sustenta estruturas sociais complexas que ligam a masculinidade à macheza e ao “ser homem” e, também, ao poder e dominação. As masculinidades femininas então, muitas vezes são enquadradas como os restos rejeitados da masculinidade dominante – excluídas, monstrificadas, tratadas como abjetas ou como um sinal patológico de identificação errônea e

desajustamento, como um desejo de ser e ter um poder que está sempre fora de alcance –, para que a masculinidade masculina possa parecer “a coisa real”.

4. A MAIS LINDA FLOR MACHORRA

Entendemos que Flor, Florlinda, a “machorra” do conto de Polesso (2015), através de sua (r)existência, que não se encaixa na imagem da mulher estereotipada pelo mito da feminilidade, subverte uma estrutura na qual a masculinidade evoca a noção de poder, legitimidade e privilégio. Caracterizando um enfrentamento, uma insubmissão, uma vivência à margem do padrão de mulher e de feminino socialmente construído.

Após o *quiz* da amiga, a narradora recebe um resultado com viés de veredicto, o diagnóstico de que tem a mesma enfermidade que a vizinha: a doença chamada “machorra”.

Voltei para casa cabisbaixa naquele dia e, ao atravessar a rua, dei de cara com a Flor, escorada entre o meu portão e o contador de luz. Pequena, por que está com essa carinha triste? Porque a Celói acha que eu estou doente também, que eu tenho o mesmo que a senhora. Arrastei os tênis no cascalho. Ela se agachou e colocou a mão na minha testa, como se para conferir alguma febre. Bobagem, tu tá ótima. Não há nada de errado contigo. Eu ergui os olhos para ver se ela tinha uma cara honesta. Ela tirou os cabelos da frente do rosto e o transformador explodiu. As faíscas que caíam iluminaram os olhos dela e, naquele momento, ela era a flor mais bonita que eu já tinha visto (Polesso, 2015, p. 62-63, grifos nossos).

Episódio que nos remete a outro, da *graphic novel Fun Home*. Momento em que Alison, a menina protagonista-narradora lésbi-

ca, está com seu pai em uma lanchonete e se depara pela primeira vez com uma *butch*:

Eu não sabia que havia mulheres que vestiam roupas masculinas e tinham cortes de cabelo masculinos. Mas como um viajante em um país estrangeiro que encontra alguém de casa – alguém com quem nunca falou, mas conhece de vista – eu a reconheci com uma onda de alegria (Bechdel, 2006, p. 118, tradução nossa⁴).

Ainda que para a criança narradora de Polesso (2015) não exista tal reconhecimento consciente e explícito, há a mesma potência de encontro. Apesar de toda a construção feita pela mãe, pela amiga e por todo o contexto da menina narradora, de patologização, monstrificação e abjeção dessa existência, do significado de ser “machorra”, no desfecho da narrativa, a imagem da “machorra” é acolhida, iluminada, a flor mais bonita que a menina já tinha visto.

Já no início do conto, a narradora afirma que Flor/Florlinda/a “machorra” é a “figura mais marcante da minha infância, cujo rosto eu vi uma única vez e nunca mais me esqueci” (Polesso, 2015, p. 57), sugerindo admiração, atração e até mesmo reconhecimento por parte da criança. Reverberando o que Ramayana Souza e Alessandra Brandão (2020, p. 124) lindamente evidenciam: “No armário da infância clandestinamente *queer* restam os traços de nossas experiências lésbicas em devir” (Souza; Brandão, 2020, p. 123), insurge essa promessa de dedilhar que pulsa durante toda a narrativa.

4 Do original: “I didn’t know there were women who wore men’s clothes and had men’s haircuts. But like a traveler in a foreign country who runs into someone from home – someone they’ve never spoken to, but knows by sight – I recognized her with a surge of joy” (Bechdel, 2006, p. 118).

REFERÊNCIAS

AHMED, Sara. *Viver uma vida feminista*. Tadução de Jamille Pinheiro Dias; Mariana Ruggieri; Sheyla Miranda. São Paulo: Ubu, 2022.

AZEVEDO, Adriana Pinto Fernandes. *Reconstruções queers – por uma utopia do lar*. 2016. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

BECHDEL, Alison. *Fun home: a family tragicomic*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2006.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

FEDERICI, Silvia. Sobre o corpo, o gênero e a performance. In: BAPTISTA, Maria Manuel; CASTRO, Fernanda de (org.). *Gênero e performance – textos essenciais* 5. Coimbra: Gracio editor, 2022.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. São Paulo, Martins Fontes, 1988.

HALBERSTAM, Jack. *A arte queer do fracasso*. Tradução de Bhuvi Libanio. Recife: Cepe, 2020.

HALBERSTAM, Jack. *Female masculinity*. Durham; London: Duke University Press, 1998.

KATZ, Jonathan Ned. *A invenção da heterossexualidade*. Tradução de Clara Fernandes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho – ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

POLESSO, Natalia Borges. A vontade de narrar: estratégias de reparação para infâncias queer. *REBEH – Dossiê Temático: Tornar-nos Criança: Auto-Etnografias, Cuidados e Reparações*, v. 3, n. 9, p. 138-153, 2020. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/rebeh/article/view/10390>. Acesso em: 01 nov. 2023.

POLESSO, Natália Borges. Autores debatem rótulo LGBT e nova produção literária. *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 4 abr. 2019, Cultura. Disponível em: https://www.jornaldocomercio.com/_conteudo/cultura/2019/04/677700-autores-debatem-rotulo-lgbt-e-nova-producao-literaria.html. Acesso em: 01 nov. 2023.

POLESSO, Natália Borges. *Amora*. Porto Alegre: Não Editora, 2015.

PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual* – práticas subversivas de identidade sexual. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PRECIADO, Paul B. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 19(1): 312, jan./abr. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2011000100002/18390>. Acesso em: 07 nov. 2023.

PRINS, Baukje; MEIJER, Irene Costera. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. *REF*, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 155-167, 2002. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2002000100009>. Acesso em: 01 nov. 2023.

QUIALHEIRO, Maria de Maria. E se vivêssemos todes Queer? In: BAPTISTA, Maria Manuel; CASTRO, Fernanda de (org.). *Gênero e performance* – textos essenciais 5. Coimbra: Gracio Editor, 2022.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. *Bagoas* – Estudos gays: gêneros e sexualidades, [S. l.], v. 4, n. 05, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309>. Acesso em: 01 nov. 2023.

SILVA, Eliane S. da; JARDIM, Nadege F. R. Heterossexualidade compulsória e protagonismo lésbico no romance *Controle*, de Natalia Borges Polesso. *Revista Crioula*, [S. l.], n. 30, p. 168-191, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/200633>. Acesso em: 01 nov. 2023.

SOUSA, Ramayana; BRANDÃO, Alessandra. Inventário de uma infância sapatão em um mundo de imagens. *REBEH* – Dossiê Temático: Tornar-nos Criança: Auto-Etnografias, Cuidados e Reparações, v. 3, n. 9, p. 121-137, 2020. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/rebeh/article/view/10459>. Acesso em: 01 nov. 2023.

HÁ LUGAR PARA A TRADUÇÃO PEDAGÓGICA EM ATIVIDADES DIDÁTICAS QUE NÃO ESTEJAM NOS MATERIAIS DESTINADOS ÀS LÍNGUAS ESTRANGEIRAS?

Luzia Antonelli Pivetta
Andrea Cesco
Juliana Cristina Faggion Bergmann

1. INTRODUÇÃO

O ensino da Literatura, embora seja unânime a posição dos documentos oficiais que regem a educação brasileira ao defender sua presença em sala de aula, passou e passa por momentos em que se prioriza a linha temporal, a biografia dos autores em detrimento da leitura dos textos e obras literárias, motivados muitas vezes pelos materiais didáticos ofertados pelos Programas Nacionais.

A tradução com foco no ensino-aprendizagem de línguas estrangeiras também transitou por diversas fases, com visões e abordagens que foram se alternando ou sobrepondo ao longo dos anos. Conceitos, metodologias, análises e contextos, ganharam ou perderam ênfase de acordo com os valores vigentes em diferentes momentos históricos, seja por conta de pesquisas que ganhavam notoriedade acadêmica, seja por fatores culturais ou de políticas linguísticas.

Mesmo assim, ora sendo defendida, ora sendo criticada, a tradução ressurgiu encabeçando novas discussões sobre o ensino de línguas estrangeiras, com abordagens que se debruçam sobre o fazer tradutório do ponto de vista artístico, de transmissão de conhecimento, de diálogo intercultural e igualmente com fins didáticos para o aprendizado de uma nova língua que podem ser estendidas à Língua Portuguesa.

Também a Literatura, nos dois casos – para o aprendizado da língua materna ou da língua estrangeira – apresenta-se invariavelmente como um recurso rico e bastante valioso em ambas as disciplinas e, em geral, em cada uma delas, as questões contextuais das obras trabalhadas surgem como um recurso importante para a compreensão dos textos e das culturas que os originaram.

No entanto, algo ainda carece de um viés mais aprofundado. A tradução, enquanto texto, seja artístico ou não, está também inserida em um contexto próprio. Toda tradução, assim como seu texto-fonte, está imersa em um ambiente histórico-cultural; o autor, bem como o tradutor, estão em um determinado período histórico, com seus próprios valores, habilidades e limitações, com suas crenças e referências, por isso “é impossível resgatar integralmente as intenções e o universo de um autor, exatamente porque essas intenções e esse universo serão sempre, inevitavelmente, nossa visão daquilo que possam ter sido” (Arrojo, 2007, p. 40).

Um olhar mais atento a esses detalhes, levando em conta análises paralelas entre os textos-fonte e os textos-alvo podem ser ferramentas importantes não apenas para o ensino da língua estrangeira, mas igualmente para o ensino da língua materna e da Literatura, em especial, neste idioma. Visto que grande parte das obras universais invariavelmente estudadas nas aulas de Língua Portuguesa e Literatura são oriundas de outros idiomas e chegam aos estudantes por meio de traduções, a discussão e reflexão sobre essa transposição pode revelar muito sobre o texto, sobre a visão crítica da arte, dos próprios discentes, demonstrando a importân-

cia de perceber-se qualquer produção como uma manifestação dentro de diferentes contextos. Por quais percursos esses textos passaram para chegar até nós e como esses percursos podem influenciar a leitura, compreensão e análise de tais obras.

Questões como essas, apesar de não serem ainda amplamente introduzidas nos currículos didáticos do ensino público, já começam a ser identificadas. Um olhar sobre essas aplicações, pode ampliar e aprofundar a leitura de textos traduzidos no ensino da Literatura e da Língua Portuguesa, principalmente no que diz respeito à compreensão linguística e cultural. Assim, pretende-se apresentar uma atividade com poemas de autores brasileiros e trechos da *Divina Comédia* de Dante Alighieri presente na coleção *Multiversos* da editora FTD (2020), cuja proposta parece ir ao encontro dessas ideias e observar se de fato contribuem para a construção de significados e a relação de contraste entre as línguas.

2. LITERATURA E ENSINO: O QUE OS DOCUMENTOS NOS DIZEM?

As questões literárias no ensino do componente curricular Língua Portuguesa há muito vêm sendo discutidas, já que sempre foi possível observar que na educação básica, principalmente no Ensino Médio, a ênfase estava na discussão sobre o contexto histórico da obra, o movimento do qual ela fez parte, a biografia do autor etc. Ensinava-se muito mais história da Literatura do que se liam os textos propriamente ditos.

A própria BNCC reconhece que há essa lacuna:

Por força de certa simplificação didática, as biografias de autores, as características de épocas, os resumos e outros gêneros artísticos substitutivos, como o cinema e as HQs, têm relegado o texto literário a um plano secundário do ensino. Assim, é importante não só (re)colocá-lo como ponto de partida para o traba-

lho com a Literatura, como intensificar seu convívio com os estudantes (Brasil, 2018, p. 491).

Esse trabalho com foco nos textos literários sempre se fez presente nos currículos brasileiros; as *Orientações curriculares para o Ensino Médio* (2008) já ressaltavam a importância do contato efetivo com o texto como a única possibilidade de “experimentar a sensação de estranhamento que a elaboração peculiar do texto literário, pelo uso incomum da linguagem, consegue produzir no leitor, o qual, por sua vez, estimulado, contribui com sua própria visão de mundo para a fruição estética” (Brasil, 2008, p. 55).

Documentos como o *Currículo Base do Ensino Médio do Território Catarinense* (2020), elaborado com intuito de orientar a implantação do Novo Ensino Médio em Santa Catarina também retoma essa ideia: “a Literatura, compreendida como esfera diferenciada de enunciação, na medida em que seus discursos são produzidos e recebidos por meio da fruição estética, precisa ser contemplada” (Santa Catarina, 2020, p. 133), bem como a *Orientação Curricular com foco no que ensinar: Conceitos e Conteúdos para a Educação Básica de SC* (2011), propõe que:

pensar a língua e a sua relação com a sociedade é apresentar propostas que possibilitem práticas letradas num *continuum*. Assim, a poesia, a música, a Literatura deixam de ser, nesse viés, apenas atividades escolares; passam a ser um espaço de interação com o que se produz (Santa Catarina, 2011, p. 23).

Essa interação com o que se produz é que irá gerar a fruição e a compreensão que se objetiva quando se considera como competência da área de linguagens “apreciar esteticamente as mais diversas produções artísticas e culturais, considerando suas características locais, regionais e globais [...]” (Brasil, 2018, p. 490).

O termo “fruição” aparece com frequência nos documentos citados, e para que não seja confundido com a ideia de “desfrute”, a qual se destacava nos antigos PCN, parte-se do princípio que “a fruição de um texto literário diz respeito à apropriação que dele faz o leitor, concomitante à participação do mesmo leitor na construção de significados desse mesmo texto” (Brasil, 2008, p. 59).

Essa construção de significados, direcionada à criticidade do indivíduo, também é enfatizada pela BNCC, quando aponta que a Literatura como linguagem artisticamente organizada

enriquece nossa percepção e nossa visão de mundo. Mediante arranjos especiais das palavras, ela cria um universo que nos permite aumentar nossa capacidade de ver e sentir. Nesse sentido, a Literatura possibilita uma ampliação da nossa visão do mundo, ajuda-nos não só a ver mais, mas a colocar em questão muito do que estamos vendo e vivenciando (Brasil, 2018, p. 499).

São muitos os argumentos que validam o ensino da Literatura por meio da leitura e contato com os textos em sala de aula, no entanto, vários fatores contribuem para que essas leituras e análises, por vezes, não sejam realizadas da maneira como deveriam, tais como: a carga horária do componente curricular que precisa ser dividida entre os aspectos linguísticos, a produção textual e a Literatura; as propostas para que os textos sejam lidos fora de sala de aula, que não são levadas a cabo pelos discentes; só para citar alguns.

Porém, é importante destacar que “quando se estuda um texto literário, estamos estudando não só a Literatura ou língua, estamos estudando também as manifestações culturais, a vida de um país” (De Gaspari, 2002, p. 296), dessa forma, é necessário, de alguma maneira (re)inserir essa manifestação artística em sala de

aula aproximando-a dos estudantes como bem já defendia a BNCC. Só assim será possível criar essa consciência estética e cultural de que tanto se fala. E para tentar compreender um pouco desse processo, mesmo que de maneira geral, propõe-se observar qual o papel dos livros didáticos no ensino de Literatura.

2.1 A LITERATURA NOS LIVROS DIDÁTICOS

Como é de conhecimento, no Brasil existe o Programa Nacional do Livro Didático (PNLD), criado em 1985 como uma política pública federal de compra e distribuição de livros didáticos, adotado a partir de 1996 para todos os alunos matriculados no ensino básico do país, por meio do qual

uma equipe de especialistas, professores de Universidades e de Escolas Básicas, analisa diferentes livros de uma mesma disciplina e seleciona aqueles que poderão ser oferecidos aos professores de toda a rede pública de ensino do país. Para essa seleção são usados instrumentos próprios, de conhecimento público, que dão um direcionamento em relação à análise e recebem um parecer, que ajudará na etapa seguinte, de análise pelos professores da rede para a escolha do livro a ser adotado por cada escola (Bergmann, 2021, p. 338-339).

Essa prévia já direciona às escolas somente aquelas obras que foram consideradas adequadas e que estão de acordo com as competências e habilidades descritas nos documentos oficiais, mas segundo a pesquisadora Célia Cristina de Figueiredo Cassiano (2021): “desde o início do PNLD (1985) há parceria do MEC com as editoras Ática, Scipione, FTD, Saraiva, Ibep, Nacional e, posteriormente, com a Moderna” (Cassiano, 2021, p. 109), o que pode explicar o porquê de, na maioria das vezes, serem dessas editoras

que se recebem amostras para serem escolhidas nas escolas. Embora, atualmente, algumas delas já pertençam a grandes grupos empresariais internacionais e outras novas tenham entrado no mercado dos didáticos no Brasil. Destaca-se também que

mesmo usado de diferentes formas por docentes e alunos, certamente pode-se dizer que tais livros dão seu marco nos currículos desenvolvidos nas 117.053 escolas públicas distribuídas por todos os municípios brasileiros, sendo este ainda um dos principais recursos didáticos usados nas escolas de Educação Básica (Cassiano, 2021, p. 108).

Esse fator precisa ser levado em consideração, já que em muitos casos, o livro didático é quem induz qual conteúdo será trabalhado em sala de aula e de que maneira.

No último processo de escolha de materiais didáticos de Língua Portuguesa para o Ensino Médio, realizado em 2021, foi possível observar que houve uma tentativa por parte das editoras de apresentar propostas que relacionam textos literários de diferentes épocas e períodos, buscando desfazer a linearidade normalmente vista, a qual desenvolvia bem mais a história da Literatura do que a reflexão e o cruzamento de ideias entre os textos, algo que se justifica não só pelo que os documentos oficiais já determinavam, mas também pelos estudos que se desenvolvem nesse âmbito, pois, conforme Cesco e Bergmann (2023, p. 15), “com a leitura e o trabalho envolvendo textos literários os aprendentes se tornam mais perspicazes, espertos, e também mais preparados para receber e produzir um texto, porque a Literatura está impregnada de manifestações culturais”.

Embora, não se pretenda aqui fazer uma análise aprofundada do que costuma ser proposto nos livros didáticos para o ensino de Literatura, pois já há pesquisas nessa área que podem ser consul-

tadas, o que se quer é verificar se ainda, “no lugar da experiência estética, ocorre a fragmentação de trechos de obras ou poemas isolados, considerados exemplares de determinados estilos” (Brasil, 2008, p. 63), algo que segundo as *Orientações curriculares para o Ensino Médio* “se revela um dos mais graves problemas ainda hoje recorrentes”, e caso isso continue ocorrendo, se ao menos houve alguma melhora nas propostas, se há algo novo em relação à utilização dos textos literários, mesmo que fragmentados, nesses materiais oferecidos às escolas de educação básica.

3. A TRADUÇÃO EM SALA DE AULA

O uso da tradução em sala de aula é comumente atribuído ao ensino das línguas estrangeiras, e dependendo do momento histórico, foi defendido ou rechaçado, considerando a forma como se aceitava metodologicamente uma maior ou menor presença da língua materna no processo de ensino-aprendizagem.

Entre as mais antigas metodologias está a da Gramática e Tradução, considerada uma abordagem tradicional, cujo foco era usar a língua materna para ensinar a língua estrangeira, voltando sua ênfase às habilidades escritas. Tinha como principais atividades os exercícios de aplicação de regras, ditados, traduções e versões. Segundo Cesco e Bergmann (2023, p. 17) “a totalidade das atividades de aprendizagem [baseava-se] no olhar para a língua e para a cultura a partir da tradução, com o objetivo de conhecê-las em seus detalhes, tendo como contraste e ponto de partida a língua materna”.

Como reação à tradicional, surge o Método Direto, no qual a aprendizagem se dava pelo contato direto com a língua estrangeira, excluindo toda a interação em língua materna. Nesta abordagem não há a presença da tradução e as habilidades orais são privilegiadas, embora se pudessem trabalhar com as escritas também, mesmo que em uma proporção significativamente menor.

Numa tentativa de distanciar-se da abordagem direta, aparece nos Estados Unidos, após pesquisadores de lá concluírem que o desenvolvimento da língua oral não era o objetivo principal do ensino de línguas nas escolas secundárias americanas, a Abordagem para a Leitura (Método da Leitura), por meio da qual “procurava-se criar o máximo de condições que propiciassem a leitura, tanto dentro como fora da sala de aula” (Leffa, 1988, p. 9). Dessa forma, predominavam os exercícios escritos, a gramática restringia-se ao necessário para que se compreendesse o que se lia e ocasionalmente eram empregados exercícios de tradução.

A Abordagem Audiolingual, cuja concepção de língua como estrutura a coloca como uma organização coerente e autossuficiente, surge durante a 2ª Guerra Mundial, quando havia necessidade de falantes fluentes em várias línguas estrangeiras e não os encontravam. Torna-se um refinamento da Abordagem Direta e uma reação à Abordagem para a Leitura, pois sua “premissa era de que o aluno deveria primeiro ouvir e falar, depois ler e escrever; como acontece individualmente na aprendizagem da língua materna e como acontece com os povos em geral, que só aprendem a escrever muito depois de terem aprendido a falar” (Leffa, 1988, p. 12).

Como nova vertente do método audiolingual, a Abordagem Audiovisual, que faz uso de recursos visuais, objetivando a contextualização das situações de ensino, será proposta. Mais uma vez, evita-se o uso da língua materna em sala de aula, já que é visto como um obstáculo à aprendizagem.

A Abordagem Comunicativa se diferencia das teorias anteriores, na medida em que se centra na importância da comunicação, do discurso e das situações reais de produção e interpretação e não mais no vocabulário ou em frases isoladas (movimentos estruturalistas ou gerativo-transformacionais, formalistas), como vinha sendo feito anteriormente (Seara; Nunes, 2014), além disso, não privilegia apenas uma habilidade, mas trabalha com

as quatro dentro de um contexto real de uso da língua. De acordo com Leffa (1988),

O uso de linguagem apropriada, adequada à situação em que ocorre o ato da fala e ao papel desempenhado pelos participantes, é uma grande preocupação na Abordagem Comunicativa. Os diálogos artificiais, elaborados para apresentarem pontos gramaticais são rejeitados. A ênfase da aprendizagem não está na forma linguística, mas na comunicação. As formas linguísticas serão ensinadas apenas quando necessárias para desenvolver a competência comunicativa e poderão ter mais ou menos importância do que outros aspectos do evento comunicativo. O desenvolvimento de uma competência estratégica – saber como usar a língua para se comunicar – pode ser tão ou mais importante do que a competência gramatical (Leffa, 1988, p. 21).

Esse pequeno levantamento se faz necessário para observarmos que em determinados momentos a tradução em sala de aula foi valorizada e em outros, considerada inadequada, o que poderia explicar o fato de que há certa resistência por parte dos docentes em utilizá-la como método ou atividade no ensino de línguas estrangeiras.

No entanto, a partir da abordagem comunicativa, e também da compreensão de que a língua “não é só um aspecto importante da cultura, mas também um meio de acesso às manifestações culturais” (Consejo de Europa, 2002, p. 6, tradução nossa), pois a partir dela é que se pode comparar, contrapor, interagir, entre as diversas culturas e construir uma competência pluricultural, volta-se a observar muitos discursos favoráveis à utilização da tradução em sala de aula, principalmente no que diz respeito ao ensino das línguas estrangeiras.

Lucía Pintado Gutiérrez, em seu artigo *Fundamentos da tradução pedagógica: tradução, ensino e comunicação* (2019)¹, faz um levantamento dos principais autores que trazem argumentos contrários e a favor do uso da tradução, e destaca que a inclusão positiva desta em sala de aula se apoia nos seguintes postulados:

- a comunicação interlinguística é sim um ato comunicativo e, além disso, é um meio de comunicação insubstituível;
- é uma ferramenta útil em sala de aula;
- desenvolve no aluno uma consciência de interlíngua e constitui uma atividade contrastiva benéfica;
- associa forma e significado;
- exige precisão e oferece novas experiências;
- utiliza material autêntico e é uma prática das sub-habilidades;
- a tradução ajuda a uma melhor compreensão da natureza da língua materna e da própria cultura de cada um;
- supõe um exercício de consciência do estudante, posto que no momento de sua aprendizagem dentro do processo de tradução pode implicar aspectos pedagogicamente benéficos;
- constitui um meio e um enfoque a mais no ensino de línguas estrangeiras;
- sua análise geral proporciona aspectos positivos (Pintado Gutiérrez, 2019, p. 31-32).

1 “Fundamentos de la Traducción Pedagógica: Traducción, Pedagogía y comunicación”. Artigo publicado originalmente em língua espanhola na *Revista Sendebär. Revista de Traducción e Interpretación*, v. 23, 2012. ISSN 1130-5509. Disponível em: <http://revistaseug.ugr.es/index.php/sendebär/article/view/41>. Tradução de Fernanda Cristina Lopes.

Considerando ser possível realizar atividades de tradução pedagógica cujo foco não seja o ensino de línguas, mas o de Literatura, dentre os argumentos apresentados, alguns deles podem ser estendidos à Língua Portuguesa, como: desenvolver no aluno uma consciência interlíngua e constituir-se uma atividade contrastiva benéfica; associar forma e significado; oferecer novas experiências; melhorar a compreensão da natureza da língua materna e da própria cultura de cada um etc.

Além disso, conforme apresenta Joaquín García-Medall, no artigo *A tradução no ensino de línguas* (2019)², outros estudiosos também ressaltam características positivas que vão além do ensino de línguas estrangeiras: “para Valero Garcés (1996), a tradução é uma atividade comunicativa por antonomásia, aplicável a muito mais situações de aprendizagem do que imaginamos; [...] de acordo com Arbuckle (1990), [...] seu uso leva ao contraste de línguas de modo natural” (García-Medall, 2019, p. 44). Ademais, Cesco e Bergmann (2023, p. 23) comentam que a tradução “é uma atividade que não só favorece uma reflexão contrastiva de natureza linguística, como também facilita o estudo das diferenças interculturais”.

Para confirmar essa possibilidade de aplicação da tradução fora do ensino das línguas estrangeiras, apresenta-se abaixo uma proposta presente no livro didático de Língua Portuguesa da editora FTD oriundo do PNLD 2021, na qual as atividades ressaltam o contraste entre as línguas, oferecendo novas experiências que contribuem tanto para a compreensão cultural e literária quanto para a reflexão a respeito da própria língua materna.

2 “La traducción en la enseñanza de lenguas”. Artigo publicado originalmente em língua espanhola na *Revista Hermêneus. Revista de Traducción e Interpretación*, n. 03, 2001. ISSN: 1139-7489. Disponível em: <https://recyt.fecyt.es/index.php/HS/article/view/6083>. Tradução de Fernanda Cristina Lopes.

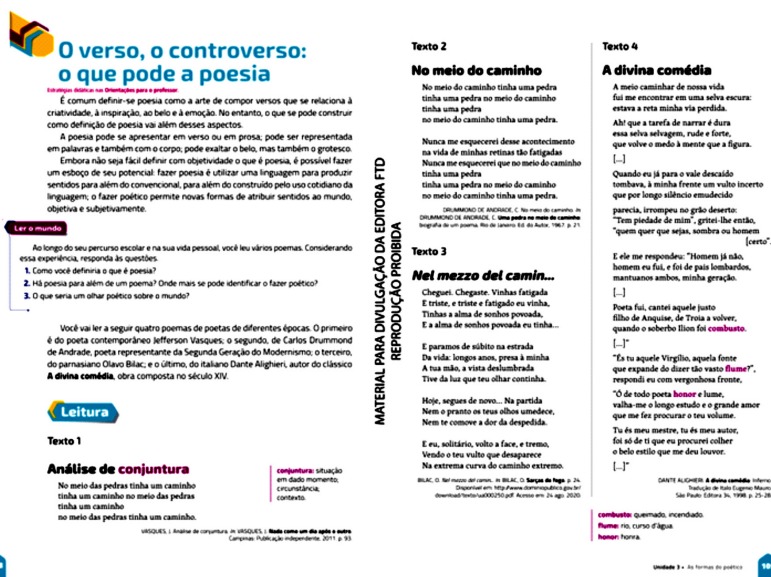
3.1 A *DIVINA COMÉDIA* E SUA RELAÇÃO COM POEMAS DA LITERATURA BRASILEIRA

A atividade que será apresentada é uma proposta que está no 3º capítulo do livro de *Língua Portuguesa* da Coleção *Multiversos* da editora FTD (2020), intitulado “As formas do poético”. Para introduzir o capítulo há uma explicação a respeito do fazer poético, sobre o qual, desde o início, ressalta-se que será considerado sob a ótica de uma dimensão mais ampla, não se limitando apenas às formas poéticas consagradas, embora como ponto de partida proponha uma abordagem a partir da tradição poética, “suas permanências e rupturas”.

O subtítulo “O verso, o controverso: o que pode a poesia” inicia a seção subsequente, na qual se apresenta uma reflexão sobre o que seria a poesia, por meio de perguntas pessoais em que os alunos são levados a manifestar suas opiniões a respeito do conceito. Na sequência é anunciada a leitura:

Você vai ler a seguir quatro poemas de poetas de diferentes épocas. O primeiro é do poeta contemporâneo Jefferson Vasques; o segundo, de Carlos Drummond de Andrade, poeta representante da Segunda Geração do Modernismo; o terceiro, do parnasiano Olavo Bilac; e o último, do italiano Dante Alighieri, autor do clássico *A divina comédia*, obra composta no século XIV (Campos *et al.*, 2020, p. 108).

Figura 1 – Páginas 108 e 109 da Unidade 3 do livro do professor de Língua Portuguesa, FTD (2020)



Fonte: Portal PNLD FTD (<https://pnld.ftd.com.br/>)

Observa-se pela proposta de leitura que já não se trata de uma atividade encaixada em um estilo literário específico, mas que relaciona poemas e poetas de diferentes épocas e contextos. No entanto, percebe-se que, embora os poemas nacionais estejam completos, o poema estrangeiro está em Língua Portuguesa e aparece com diversos cortes. Neste caso, a limitação que se tem em relação ao número de páginas de um livro didático, obviamente impede a apresentação de qualquer obra na íntegra, ainda mais quando se trata da *Divina Comédia*.

O tópico "O verso, o controverso: o que pode a poesia", após mencionar que os discentes irão ler quatro poemas, apresenta nove perguntas relacionadas aos textos. Boa parte delas serão apenas descritas neste trabalho, para que se tenha uma noção de como foram organizadas e o que propõem.

A primeira, parte de perguntas pessoais, que levam em conta o gosto do leitor e seu repertório de mundo; a segunda, amplia a discussão comentando onde foi publicado o poema modernista de Drummond (texto 2), apresenta uma crítica negativa de Gondim da Fonseca, na qual é possível verificar sua concepção de poema; a terceira, traz questionamentos sobre o sentido do poema, por meio da análise de elementos estilísticos como metáforas, repetição paralelística; a quarta, retoma o fato de o poema ter sido criticado e demonstra como ganhou popularidade, comparando-o ao de Jefferson Vasques (texto 1), que representa uma releitura contemporânea; a quinta, compara-o também ao poema de Bilac (texto 3), o qual é demonstrado como exemplo do que as pessoas consideravam um poema de bom gosto no séc. XX, já que se trata de um soneto com forma fixa, composto por dois quartetos e dois tercetos. A partir disso, traz um box “para lembrar” sobre métrica, sílabas poéticas e escansão.

Na sequência, trechos de *Profissão de fé*, também do poeta Olavo Bilac, são apresentados, para com eles fazer novas comparações com *Nel mezzo del camin*; na sexta, as perguntas voltam a concentrar-se em temas e características formais e estilísticas presentes nos textos. Um outro poema é introduzido, *Metassoneto ou o computador irritado*, de Paulo Paes, cuja forma é totalmente distinta dos anteriores, porém dialoga com a estrutura das rimas nos sonetos, justamente para fazer essa relação.

Diante das seis primeiras perguntas, percebe-se que se cria um percurso em que diversos assuntos relacionados à poesia são apresentados e/ou retomados, desde as questões formais e estilísticas: rima, métrica, escansão, figuras de linguagem, de estilo etc., até as apresentações dos autores e a contextualização das épocas em que foram produzidos os poemas, bem como a reflexão a respeito das semelhanças e contrapontos entre eles. No entanto, diferente do que se via anteriormente, parte-se da leitura dos textos literários e por meio de questionamentos e de outros

textos que são apresentados em cada pergunta é que se constroem as explicações que vão sendo necessárias para que o discente os compreenda, não se trata de apresentar período literário, autor, obra, mas de traçar raciocínios que permitem comparações que contribuem para que o próprio estudante faça suas associações e amplie de forma significativa seu conhecimento a respeito do que são formas poéticas consagradas.

Por fim, chega-se à *Divina Comédia* de Dante Alighieri (texto 4), por meio de alguns trechos da obra. Na questão sete, destaca-se que os outros poetas dos textos anteriores teriam referenciado um dos versos mais famosos da Literatura mundial: *Nel mezzo del cammin di nostra vita* em seus próprios poemas. Como se observa, mesmo na questão em Língua Portuguesa, o verso está escrito em italiano, língua de Alighieri, porém, um trecho dele já havia sido traduzido na questão seis, o que possibilita a compreensão. Também se questiona sobre os sentidos possíveis das expressões “A meio caminhar de nossa vida” e “selva escura”, que são traduções do texto-fonte.

E, diferentemente de tudo o que já se havia analisado com os questionamentos anteriormente descritos, na questão oito, surgem três perguntas, a partir de uma proposta de comparação, que levantam a discussão de que aquele texto italiano se trata de uma tradução para o português.

Figura 2 – Imagem da questão número 8, página 114, da Unidade 3 do livro do professor de Língua Portuguesa, FTD (2020)

8. A divina comédia foi escrita no dialeto toscano, que deu origem ao italiano moderno, idioma também derivado do latim, assim como o português. Compare esta outra tradução, de Jorge Wanderley, da primeira estrofe de **A divina comédia**, com a de Italo Eugenio Mauro, lida anteriormente, e com os versos originais de Dante Alighieri.

No meio do caminho desta vida
Desencontrei-me numa selva escura
Que do rumo direito vi perdida.

DANTE ALIGHIERI. **A divina comédia**: Inferno. Tradução de Jorge Wanderley. São Paulo: Abril, 2010. p. 47.

A meio caminhar de nossa vida
fui me encontrar em uma selva escura:
estava a reta minha via perdida.

DANTE ALIGHIERI. **A divina comédia**: Inferno. Tradução de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 25.

*Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita.*

DANTE ALIGHIERI. **La divina comedia**: Inferno. *E-book*. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobebook/ladivinacommedia.pdf>. Acesso em: 24 ago. 2020.

Fonte: Portal PNLD FTD (<https://pnld.ftd.com.br/>)

Primeiramente, explica-se de onde surgiu o idioma do poema e se pede aos discentes que leiam duas traduções referentes ao mesmo trecho e as comparem com os versos do texto-fonte. A partir desse primeiro olhar, seguem-se as perguntas:

- a) Procure identificar as semelhanças com o português e responda: qual tradução é mais fiel aos versos originais? Explique.
- b) A tradução de Italo Eugenio Mauro se afasta da expressão ‘No meio do caminho’, já marcada na cultura brasileira pelo poema de Drummond. A tradução de Jorge Wanderley mantém essa estrutura. Que consequência tem a escolha dos tradutores, considerando a tradição criada a partir do poema de Dante Alighieri?
- c) Explique a diferença de sentidos obtida com as expressões ‘fui me encontrar’ e ‘desencontrei-me’ para traduzir ‘*mi ritrovai*’ (Campos *et al.*, 2020, p. 114).

A primeira pergunta parece interessante, porém, insere-se num campo bastante conflituoso dos Estudos da Tradução, já que o conceito de fidelidade costuma gerar polêmicas. Há teóricos que o defendem como sendo o parâmetro para apontar qualidades e defeitos de uma tradução, enquanto outros se aproximam mais do que Britto (2006) ressalta:

quando dizemos que uma dada tradução é fiel ao original, estamos dizendo apenas que nossa leitura dessa tradução é fiel à nossa leitura do original; nada podemos afirmar sobre os textos em si. Entende-se, pois, que não haja consenso absoluto a respeito dos méritos relativos de duas traduções de um dado texto; se achamos a tradução de um texto feita por A melhor que a feita por B, isso ocorre apenas porque nossa leitura do original se assemelha mais à do tradutor A do que a de B; e nada mais há a se dizer (Britto, 2006, p. 239).

Trata-se de uma questão aplicada a discentes do 1º ano do Ensino Médio, e claro, não se espera que eles tenham conhecimentos aprofundados sobre o conceito, dessa forma, caberia ao docente fazer uma explicação, mesmo que de maneira geral sobre o tema, porém, os currículos de formação de professores de Língua Portuguesa no Brasil não costumam levar em conta o universo da tradução em suas matrizes curriculares, a menos que se passe por uma dupla licenciatura.

Ao verificarmos quais orientações o livro didático traz ao professor na seção *Estratégias didáticas*, p. 371, percebe-se que só há uma menção à questão da métrica, como algo que, se respeitado, poderia ser um indício da aproximação com o texto-fonte, ou seja, tornando a tradução mais fiel. E nas respostas, também sugeridas pelo livro, “a tradução de Jorge Wanderley é mais fiel, principalmente porque reproduz as estruturas do primeiro e do terceiro versos, apesar de ser menos fiel no segundo” (Campos *et al.*, 2020, p. 114).

Embora a questão nos pareça pertinente, dada a importância de se olhar para a tradução e por meio dela fazer com que o estudante reflita sobre sua própria língua, é inevitável observar que esses conceitos deveriam ser apresentados, ao menos ao professor, seja com alguma sugestão de leitura, seja com alguma explicação na própria questão, para que não se reforce a ideia de que o bom tradutor é aquele que tenta manter o texto-alvo o mais próximo possível do texto-fonte, como se sua tarefa fosse “uma atividade neutra e objetiva, sem interferências pessoais e/ou ideológicas do tradutor no texto traduzido para não modificar a essência do texto” (Oliveira, 2019, p. 19).

A segunda pergunta tem como base as escolhas dos tradutores em relação ao primeiro verso *Nel mezzo del cammin di nostra vita*, nas quais um deles opta por repetir o verso de Drummond “No meio do caminho” e o outro, afasta-se dessa construção, utilizando “A meio caminhar”. Nesse caso, o questionamento leva o discente a observar que nem todas as traduções do mesmo texto são iguais, discussão bastante relevante, já que o tradutor pode, sim, optar por construções diferentes seguindo suas concepções teóricas e ideológicas. Como a tradução de Italo Eugenio Mauro foi realizada em 1998 e a de Jorge Wanderley em 2010, são posicionamentos marcados por intenções pessoais, o primeiro não quis repetir o verso já escrito por Carlos Drummond de Andrade em 1928 e que, de certa forma aparece em poemas anteriores, talvez por não querer que sua tradução fosse relacionada ao que se tinha produzido em outras épocas; já o segundo, mantém uma tradição, além de aproximar-se mais do texto-fonte.

A terceira pergunta apresenta uma análise sobre os sentidos das expressões utilizadas pelos tradutores em relação à *mi ritrovai* do texto-fonte, essa reflexão semântica faz com que o discente perceba que as escolhas também podem levar a diferentes interpretações, já que “fui me encontrar” e “desencontrei-me” tendem a demonstrar caminhos opostos, pois, na primeira, a ideia é positiva,

enquanto na segunda, é negativa. Uma discussão que poderia ser levantada é até que ponto o tradutor teria autonomia para, diante de suas escolhas, dizer algo contrário ao que diz o texto-fonte.

A questão número nove ainda traz reflexões sobre a tradição literária, mencionando que o primeiro verso de *A Divina Comédia*, obra escrita entre 1304 e 1321, motivou um diálogo com ela e o poema de Jefferson Vasques seis séculos depois, pedindo que o aluno formule hipóteses sobre o que gera essa possibilidade de diálogo e, por fim, explica que a própria *Divina Comédia* presta homenagem a outros clássicos greco-latinos e questiona qual a importância de se conhecer essas obras fundamentais da Literatura Universal.

A partir da questão número dez, novos textos serão apresentados, cuja proposta é demonstrar outras formas de produção de poesia e a partir delas criar novas relações. Como não estão relacionados diretamente aos quatro primeiros poemas apresentados, embora cumpram a função de representarem a dimensão mais ampla a que se propunha a unidade, não serão descritas e/ou analisadas como as anteriores.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do que foi exposto, desde os aspectos referentes ao ensino de Literatura, partindo dos documentos oficiais até sua presença nos livros didáticos; a utilização da tradução em sala de aula, com foco nas línguas estrangeiras e a análise de atividades encontradas na coleção *Multiversos* da editora FTD (2020) percebe-se que, embora elas não sejam tão comuns, já é possível encontrar propostas que levam a tradução para a sala de aula com objetivos voltados ao ensino de Literatura em língua materna, focados na relação texto-fonte *versus* texto-alvo.

Mesmo que algumas questões teóricas do campo dos Estudos da Tradução não sejam aprofundadas, esse pequeno movimento já demonstra que essa área pode e deve ser discutida em níveis

mais básicos de ensino, pois suas contribuições, principalmente no que se refere à compreensão de textos literários por meio da construção de significados, bem como do reconhecimento das diferenças culturais interlínguas são nítidas e benéficas. Além de que o discente, com exemplos desse tipo, desenvolve uma consciência a respeito da natureza de sua própria língua materna, já que, ao observar mais atentamente as escolhas de tradução realizadas, percebe os diferentes sentidos que as palavras e expressões podem gerar em seu próprio idioma.

Observou-se também, como já mencionado, que a proposta em questão preocupa-se em deixar de lado a linearidade das escolas literárias para apresentar os textos como geradores das reflexões. Por meio dos questionamentos vai dando subsídios para que as relações, não só de sentido, mas de contexto, sejam assimiladas pelos leitores, dirimindo uma das preocupações apresentadas pelas *Orientações curriculares para o Ensino Médio* (2008).

Mesmo que se trate de uma pequena amostra, destaca-se que nessa mesma coleção *Multiversos* há outro exemplo que parte da leitura de um trecho do livro *Cem anos de Solidão* (2003) do escritor colombiano Gabriel García Márquez, cujas atividades também trazem a tradução como ferramenta pedagógica, o que nos leva a crer que, aos poucos, outros autores de livros didáticos irão perceber a importância de introduzir essas discussões em suas obras, mas esse será assunto para discutir em um próximo trabalho.

Dessa forma, conclui-se que o uso da tradução em sala de aula, não só contribui para o ensino das línguas estrangeiras, mas demonstra-se um campo novo a ser explorado no ensino de Literatura em língua materna, pois favorece as análises contrastivas entre as línguas, bem como evidencia as relações interculturais, além disso, atesta a afirmação de Valero Garcés (1996) de que pode ser aplicada a muito mais situações de aprendizagem do que imaginamos.

REFERÊNCIAS

ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: teoria na prática*. 5. ed. São Paulo: Ática, 2007.

BERGMANN, Juliana Cristina Faggion. Impresso ou digital: a escolha do professor de línguas estrangeiras na era digital. In: CARBONE, Graciela María; RODRÍGUEZ, Jesús Rodríguez; GARCIA, Nilson Marcos Dias; GARCIA, Tânia Maria F. Braga (ed.). *Investigaciones sobre libros de texto y medios de enseñanza: contribuciones desde América Latina*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná; NPPD: Universidad de Buenos Aires; Universidad Nacional de Luján, 2021. p. 331-342. Disponível em: http://museopedagogico.pedagogica.edu.co/wp-content/uploads/2022/02/Volume_1_Digital_-Investigaciones-sobre-libros-de-texto-y-medios-de-ensenanza.pdf. Acesso em: 19 out 2023.

BRASIL. Secretaria de Educação Básica. *Orientações curriculares para o ensino médio: Linguagens, códigos e suas tecnologias*. Brasília: MEC, 2008.

BRASIL. Ministério da Educação. *Base nacional comum curricular: a educação é a base*. Brasília: MEC, 2018. Disponível em: http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_versaofinal_site.pdf. Acesso em: 07 jun. 2023.

BRITTO, Paulo Henriques. Fidelidade em tradução poética: o caso Donne. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 15, p. 239-254, 2006. Recuperado de: http://www.letras.puc-rio.br/media/filemanager/professores/paulo_britto/1640476798_Fidelidade%20em%20traducao.pdf. Acesso em: 30 out 2023.

CAMPOS, Maria Tereza Rangel Arruda *et al.* *Multiversos: língua portuguesa ensino médio*. São Paulo: FTD, 2020.

CASSIANO, Célia Cristina de Figueiredo. Mercado do livro didático no Brasil: globalização, tecnologia e capitalismo na educação básica nacional. In: CARBONE, Graciela María *et al.* (ed.). *Investigaciones sobre libros de texto y medios de enseñanza: contribuciones desde América Latina*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná; NPPD: Universidad de Buenos Aires; Universidad Nacional de Luján, 2021. p. 103-116. Disponível em: http://museopedagogico.pedagogica.edu.co/wp-content/uploads/2022/02/Volume_1_Digital_-Investigaciones-sobre-libros-de-texto-y-medios-de-ensenanza.pdf. Acesso em: 19 out 2023.

CESCO, Andréa; BERGMANN, Juliana C. Faggion. A tradução pedagógica no ensino de espanhol como língua estrangeira. In: CANCELA JÚNIOR, Joaquim Martins; NASCIMENTO, Lilian Cristina Barata Pereira; PINTO, Antonio Sergio da Costa (org.). *Estudos da tradução no Brasil: caminhos*. Volume 15. Campinas: Pontes Editores, 2023. p. 15-38.

CONSEJO DE EUROPA, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. *Marco Común Europeo de Referencia para las Lenguas*: aprendizaje, enseñanza, evaluación. Madrid: Instituto Cervantes, 2002. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/marco/cvc_mer.pdf. Acesso em: 11 jun. 2023.

DE GASPARI, Silvana. O texto literário em aula de língua estrangeira. In: COSTA, Maria José Damiani *et al.* (org.). *Línguas: ensino e ações*. Florianópolis: UFSC/NUSPPLE, 2002. p. 295-299.

GARCÍA-MEDALL, Joaquín. A tradução no ensino de línguas. Tradução de Fernanda Cristina Lopes. *Revista X*, Curitiba, v. 14, n. 2, p. 42-67, 2019. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/revistax/issue/view/2813>. Acesso em: 13 set. 2023.

LEFFA, Vilson J. Metodologia do ensino de línguas. In: BOHN, Hilário; VANDRESEN, Paulino. *Tópicos em linguística aplicada*: o ensino de línguas estrangeiras. Florianópolis: UFSC, 1988. p. 211-236. Disponível em: https://www.leffa.pro.br/textos/trabalhos/Metodologia_ensino_linguas.pdf Acesso em: 04 jun. 2023.

OLIVEIRA, Claudio Luiz da Silva. Fidelidade e tradução: uma relação conflituosa. *Anthesis*, Rio Branco, v. 6, n. 12, p. 16-24, dez. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/anthesis/article/view/2254>. Acesso em: 29 out 2023.

PINTADO GUTIÉRREZ, Lucía. Fundamentos da tradução pedagógica: tradução, ensino e comunicação. Tradução de Fernanda Cristina Lopes. *Revista X*, Curitiba, v. 14, n. 2, p. 5-41, 2019. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/revistax/issue/view/2813/showToc>. Acesso em: 09 ago. 2023.

SANTA CATARINA. Secretaria de Estado da Educação. *Orientação curricular com foco no que ensinar*: conceitos e conteúdos para a Educação Básica. Florianópolis: SED, 2011.

SANTA CATARINA. Secretaria de Estado da Educação. *Currículo Base do Ensino Médio do Território Catarinense*: Caderno 2. Formação geral básica. Florianópolis: SED, 2020. Disponível em: <https://www.cee.sc.gov.br/index.php/downloads/documentos-diversos/curriculo-base-do-territorio-catarinense/2068-curriculo-base-do-territorio-catarinense-do-ensino-medio-caderno-2/file>. Acesso em: 07 jun. 2023.

SEARA, Izabel Christine. NUNES, Vanessa Gonzaga. *Metodologia de Ensino do Espanhol*. Florianópolis: LLE/CCE/UFSC, 2014.

SOBRE OS ORGANIZADORES

Atilio Butturi Junior

Doutor em Linguística pela Universidade Federal de Santa Catarina (2012). Realizou estágio pós-doutoral no IEL/UNICAMP (2014-2015), sob supervisão do Prof. Dr. Kanavillil Rajagopalan, e estágio pós-doutoral na Faculdade de Filosofia da Ciência da Universidade Nova de Lisboa (2017-2018), com bolsa da CAPES-Brasil. É professor Associado da Universidade Federal de Santa Catarina, líder do Grupo de Estudos no Campo Discursivo (UFSC/CNPq) e membro do Grupo de Pesquisa A condição Corporal (PUC-SP/CNPq). Desde 2015, é editor-chefe da revista *Fórum Linguístico*, docente do Programa de Pós-Graduação em Linguística da UFSC (que coordenou entre 2018 e 2020). Atualmente, é coordenador do projeto É só mais uma crônica, financiado pela FAPESC, com pesquisa voltada ao dispositivo crônico da aids no Brasil e à construção de uma análise neomaterialista dos discursos.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1901170463141361>.

E-mail: atilio.butturi@ufsc.br

Celdon Fritzen

Doutor em Teoria e História Literária pela UNICAMP. Professor Associado do Departamento de Língua e Literatura Vernácula (DLLV) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Pós-doutorado realizado na Universidade de Coimbra, com bolsa da CAPES. Membro do Grupo de Pesquisa Correlações entre Cultura, Processamento e Ensino: a linguagem em foco (LITTERA).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8572290325081480>.

E-mail: celdon@hotmail.com

Leandra Cristina de Oliveira

Doutora em Linguística. Professora Associada do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras (DLLE) e do Programa de Pós-Graduação em Linguística (PPGL), da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Pós-doutorado no El Colegio de México (COLMEX). Coordenadora do Núcleo CEEMO/UFSC e do Projeto Estudo sobre as implicações da variação linguística e seus efeitos de sentido sob uma interface entre Linguística, Literatura e Estudos da Tradução, financiado pelo CNPq, e membro do Grupo de Pesquisa Línguas e histórias. Presidenta da Associação Brasileira de Hispanistas (2022-2024). Editora-chefe da revista *Abehache* (2020-2024).

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/5585294405425860>.

E-mail: leandra.oliveira@ufsc.br

Luciana Wrege Rassier

Doutora em Literatura pela UFRGS. Professora Associada do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras (DLLE) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Pós-doutorado realizado na Universidade de Rennes 2 (França), com bolsa da CAPES. Coordenadora do Núcleo de Estudos Canadenses (NEC-UFSC). Membro do Núcleo Disciplinar Literatura, Imaginários, Estética e Cultura da Associação de Universidades Grupo de Montevideú (AUGM). Tradutora literária.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/5922047215681264>.

E-mail: lucianarassier2020@gmail.com

Sabrina Moura Aragão

Doutora em Letras. Professora Adjunta do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras (DLLE) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET). Membro do Laboratório de Estudos da Tradução – LET (USP-CNPq). Possui atividades de pesquisa, docência e extensão na área de Letras, sobretudo em Estudos da Tradução. É também tradutora de obras literárias e de teoria da tradução.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/4303264432083037>.

E-mail: sabrina.aragao@ufsc.br

SOBRE OS AUTORES E AS AUTORAS

Andrea Cesco – Professora no Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução PGET/UFSC, Doutora.

E-mail: andrea.cesco@gmail.com

Anieli Cires dos Santos – Graduanda em Letras Espanhol da Universidade Federal de Santa Catarina. Professora-bolsista do curso extracurricular de línguas estrangeiras do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras (DLLE/UFSC).

E-mail: ciresan.anieli@gmail.com

Carolina Severo Figueiredo – Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, com financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).

E-mail: carolinasfig@gmail.com

Clara Elis Requenha – Graduanda do Curso de Letras – Espanhol na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

E-mail: clararequenha@gmail.com

Eliane Santos da Silva – Mestra em Literatura. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC.

E-mail: elianesilva94@gmail.com

Juliana Cristina Faggion Bergmann – Professora no Programa de Pós-graduação em Educação PPGE/UFSC, Doutora.

E-mail: jcfbergmann@gmail.com

Juliana Oliveira de Oliveira – Graduanda em Letras Italiano na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

E-mail: oliveirajuliana64634@gmail.com

Luzia Antonelli Pivetta – Doutoranda em Estudos da Tradução PGET/UFSC, bolsista CAPES/PROEX.

E-mail: lapivetta@gmail.com

Nadege Ferreira Rodrigues Jardim (Diedra Roiz) – Mestra em Literatura. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC.

E-mail: diedraroiz@gmail.com

Nathalia da Silva Mendes – Graduanda em Letras – Francês (Bacharelado) na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

E-mail: nanasilmen@hotmail.com

Rafael Inácio da Silva Durães – Mestrando do Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina na linha de pesquisa Poesia e Aisthesis.

E-mail: rafael.isduraes@gmail.com

Renato Muchiuti Aranha – Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Inglês – Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

E-mail: remuchiuti@gmail.com

