

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO E DOUTORADO)

RUAN FELLIPE MUNHOZ

**LITERATURA COMO TRADUÇÃO SENSORIAL DO MUNDO:
CONSIDERAÇÕES SOBRE ‘GAROTAS MORTAS’, DE SELVA ALMADA**

Maringá
2021

RUAN FELLIPE MUNHOZ

**LITERATURA COMO TRADUÇÃO SENSORIAL DO MUNDO:
CONSIDERAÇÕES SOBRE ‘GAROTAS MORTAS’, DE SELVA ALMADA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Maringá, para o Exame de Defesa, em nível de Doutorado, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Letras. Área de concentração: **Estudos Literários**. Linha de pesquisa: **Literatura e historicidade**.

Orientadora: Profa. Dra. Luzia Aparecida Berloff Tofalini

Maringá
2021

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

M966I

Munhoz, Ruan Fellipe

Literatura como tradução sensorial do mundo : considerações sobre 'Garotas Mortas', de Selva Almada / Ruan Fellipe Munhoz. -- Maringá, PR, 2021.
192 f.: il. color., figs., tabs.

Orientador: Prof. Dr. Luzia Aparecida Berloff Tofalini.

Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Letras Modernas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2021.

1. Almada, Selva, 1973-. Garotas Mortas - Tradução. 2. Selva, Almada, 1973-. Chicas Muertas. 3. Literatura argentina. 4. Literatura - Autoria feminina. 5. Violência de gênero. I. Tofalini, Luzia Aparecida Berloff, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Letras Modernas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 23.ed. Ar863

RUAN FELLIPE MUNHOZ

**A LITERATURA COMO TRADUÇÃO SENSORIAL DO MUNDO:
CONSIDERAÇÕES SOBRE ‘GAROTAS MORTAS’, DE SELVA ALMADA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Maringá, para o Exame de Defesa, em nível de Doutorado, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Letras. Área de concentração: **Estudos Literários**. Linha de pesquisa: **Literatura e historicidade**.

Aprovada em **20 de agosto de 2021**.

BANCA EXAMINADORA



Prof^ª. Dr^ª. Luzia Aparecida Berloff Tofalini
Presidente da Banca – Orientadora (UEM-PLE)



Prof^ª. Dr^ª. Liliam Cristina Marins
Membro do Corpo Docente (UEM-PLE)



Prof^ª. Dr^ª. Alba Krishna Topan Feldman
Membro do Corpo Docente (UEM-PLE)



Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves
Membro Convidado (UNESP – Assis-SP)



Prof^ª. Dr^ª. Isis Milreu
Membro Convidado (UFCG – Campina Grande-PB)

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, Profa. Dra. Luzia Aparecida Berloff Tofalini, pela liberdade de trabalho, por se permitir sair daquilo que costumamos erroneamente chamar de ‘zona de conforto’, pela leitura interessada e pelas conversas reconfortantes.

Ao Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves, à Profa. Dra. Isis Milreu, à Profa. Dra. Liliam Cristina Marins e à Profa. Dra. Alba Krishna Topan Feldman, pelo tempo dispensado, pelos apontamentos carinhosos e pelas inúmeras contribuições dadas a este trabalho.

Aos meus pais, Teresinha e Benedito, e aos meus irmãos, Rafael e Renan, que sempre torceram por mim e deram forças para conquistar os meus objetivos. Não fazia parte dos planos ter um Doutor na família, mas o caçula não costuma se render facilmente.

Aos amigos e às amigas que, de alguma forma, compartilharam comigo as inúmeras sensações e os sentimentos conflitantes da vida acadêmica. Foram muitos os momentos de reclamação e a centralidade de temas ligados aos estudos nas rodas de conversa e, mesmo sabendo que nem sempre eram interessantes, os mais próximos sempre se mostraram dispostos a ouvir. Para que eu possa me lembrar daqui a alguns anos: a vida acadêmica é cheia de percalços, mas, no fim, se mostra muito prazerosa.

Às professoras e aos professores de todos os ciclos que colaboraram para a minha formação acadêmica e humana. Hoje, entendo como a desvalorização da classe interfere no nosso trabalho. Quero, por esse motivo, além de agradecer, dedicar este trabalho aos companheiros de luta, àqueles que enfrentam às salas de aula, muitas vezes lotadas e sem estrutura, em meio à pandemia ou às crises existenciais, e realizam dignamente a sua função.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá, por oportunizar este trabalho.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo apoio financeiro.

Os mortos não ficam onde estão enterrados
(John Berger, *Aqui nos encontramos*, 2008).

MUNHOZ, Ruan Felliipe. **Literatura como tradução sensorial do mundo:** considerações sobre ‘Garotas Mortas’, de Selva Almada. 2021. 192 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2021.

RESUMO

O romance *Chicas muertas* (2014), que chegou ao Brasil sob o título de *Garotas mortas* (2018), foi publicado pela escritora Selva Almada e traduzido por Sérgio Molina. A obra referencial e a sua tradução para o público brasileiro abordam as violências contra a mulher baseadas no gênero, centralizando-se nos casos não solucionados de Andrea Danne, María Luisa Quevedo e Sarita Mundín, três jovens que tiveram suas vidas suprimidas violentamente no período que sucedeu o processo de redemocratização na Argentina. O percurso traçado nesta tese considera diversos movimentos tradutórios e tem início com o delinear do romance-reportagem, um gênero traduzido que figura na fronteira de elementos reconhecidamente ligados ao jornalístico com outros relacionados ao romance, dois gêneros discursivos que se afastam pela forma como a realidade plural é construída discursivamente, carregando, por isso, as marcas da identidade do sujeito produtor. Além do nome que figura na capa no livro, avaliamos também a participação dos profissionais de editoração como tradutores, porque eles manipulam os conteúdos compartilhados ao acrescentar elementos significativos na obra. Isso não exclui, porém, a perspicácia da escritora cuja obra é estudada ao produzir uma narrativa autoficcional com conteúdo adequado ao contexto histórico em que foi publicada, fazendo dela mais do que uma produção literária, uma intervenção política que utiliza marcas espaciais e temporais como matérias relevantes para a significação política por parte da recepção. Ademais, consideramos a necessidade de buscar respostas para as tragédias humanas em aspectos subjetivos, entendendo que todos os casos revelados na narrativa não são justificáveis pela razão. Todos esses movimentos fazem da tradução estudada um produto com temática importante e que apresenta uma função social bem delimitada, porque ressignifica uma mensagem para um público bastante amplo, sem perder a expressividade própria dos textos literários. De maneira objetiva, buscamos expandir os sentidos da palavra tradução e tirar as suas aspas, trabalhando com conceitos emprestados e muitas vezes deslocados da teoria da literatura e dos estudos da tradução interlingual para afirmar que toda produção literária é resultado da transformação sempre imperfeita de um mundo construído com base nas sensações de um sujeito contextualizado. Com base nos estudos de pesquisadores como Amorim (2015), Arrojo (2003), Bakhtin (1998; 2011), Candido (2006), Cosson (2001), Derrida (1995; 2002), Esteves (2014), Fish (1992), Paz (2009), Samoyault (2008), Sobral (2008), Souza (2004), Todorov (1980), Venuti (2019) e Vermeer (1986) construímos o entendimento de que os sentidos compartilhados por Selva Almada nascem não apenas do seu potencial criativo, mas da necessidade de fomentar, em contextos culturais distintos, a reflexão acerca das diferenças de gênero e do poder instituído nas relações sociais, combatendo, pelo discurso, as violências e as desigualdades.

Palavras-chave: Selva Almada; *Chicas muertas*; *Garotas mortas*; Tradução.

MUNHOZ, Ruan Felipe. **Literatura como traducción sensorial del mundo: consideraciones sobre ‘Chicas Muertas’**, de Selva Almada. 2021. 192f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2021.

RESUMEN

La novela *Chicas muertas* (2014), que ha llegado a Brasil bajo el título de *Garotas Mortas* (2018), fue publicada por la escritora Selva Almada y traducida por Sérgio Molina. La obra referencial y su traducción para el público brasileño abordan las violencias en contra a las mujeres basadas en cuestiones de género, con el foco en los casos no resueltos de Andrea Danne, María Luisa Quevedo y Sarita Mundín, tres jóvenes que tuvieron sus vidas destrozadas violentamente en el período que sucedió el proceso de redemocratización en Argentina. Esta tesis lleva a cabo diversos movimientos de traducción, y empieza con la discusión de la novela-reportaje, un género traducido que se ubica en las fronteras entre elementos relacionados al periodismo y otros de la novela, dos géneros discursivos que se alejan por la forma cómo la realidad plural es construida discursivamente, cargando, por eso, marcas de la identidad del sujeto productor. Además del nombre que aparece en la portada del libro, evaluamos también la participación de los profesionales de edición como traductores, porque ellos manipulan los contenidos compartidos al añadir elementos significativos a la obra. Sin embargo, eso no excluye la perspicacia de la escritora cuya obra es estudiada al producir una narrativa auto ficcional con contenido adecuado al contexto histórico de publicación, transformando la obra literaria en una intervención política que utiliza marcas espaciales y temporales como materias relevantes para la significación política por parte de la recepción. Consideramos, todavía, la necesidad de buscar respuestas para las tragedias humanas en aspectos subjetivos, señalando que todos los casos revelados en la narrativa no son justificables por la razón. Todos esos movimientos transforman la traducción estudiada en un producto con temática importante y que presenta una función social delimitada, porque resignifica un mensaje para un público bastante amplio, sin perder la expresividad propia de los textos literarios. De manera objetiva, buscamos expandir los sentidos de la palabra traducción y sacar sus comillas, trabajando con conceptos prestados y muchas veces desplazados de la teoría de la literatura y de los estudios de traducción interlingual para afirmar que toda producción literaria es resultado de la transformación siempre imperfecta de un mundo construido con base en las sensaciones de un sujeto contextualizado. A partir de los estudios de investigadores como Amorim (2015), Arrojo (2003), Bakhtin (1998; 2011), Candido (2006), Cosson (2001), Derrida (1995; 2002), Esteves (2014), Fish (1992), Paz (2009), Samoyault (2008), Sobral (2008), Souza (2004), Todorov (1980), Venuti (2019) y Vermeer (1986) construimos la idea de que los sentidos compartidos por Selva Almada nacen no solo de su potencial creativo, pero también de la necesidad de crear, en contextos culturales distintos, la reflexión acerca de las diferencias de género y de poder instituido en las relaciones sociales, combatiendo, por el discurso, las violencias y las desigualdades.

Palabras clave: Selva Almada; *Chicas muertas*; *Garotas mortas*; Traducción.

MUNHOZ, Ruan Fellipe. **Literature as a sensory translation of the world:** considerations on ‘Dead Girls’, by Selva Almada. 2021. 192 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2021.

ABSTRACT

The novel *Chicas muertas* (2014), which arrived in Brazil under the title *Garotas mortas* (2018), was written by Selva Almada and translated to Brazilian Portuguese by Sérgio Molina. The reference work and its translation to the Brazilian public approach gender-based violence against women, focusing on the unsolved cases of Andrea Danne, María Luisa Quevedo and Sarita Mundín, three girls that had their lives violently taken in the period that succeeded the redemocratization process in Argentina. The path traced in this thesis considers different translation movements and starts outlining ‘report-novel’, a translated genre that figures on the boundaries of elements known to be journalistic-bonded with ones related to novel, two discourse genres dissociated by the way the plural reality is discursively constructed, hence, carrying the identity marks of the producing individual. In addition to the name that figures on the book cover, we also assess the participation of the publishing professionals as translators, because they manipulate the shared content in adding significant elements to the work. That does not exclude, however, the author’s acumen in producing an autofictional narrative with content suitable to the historical context of its publication, making it more than a literary writing, a political intervention that uses spatial and temporal marks as relevant subjects for the political signification by the reception. Besides, we consider the need to seek answers to human tragedies in subjective aspects, knowing that all cases disclosed in the narrative are not reasonably justifiable. All these movements make the studied translation a product with an important theme that shows a well-defined social role, because it gives new significance to a message for a wide audience without losing the expressiveness of literary texts. Objectively, we aim to expand the senses of the word translation and remove its quotes, working with concepts borrowed and several times displaced from the theory of literature and interlingual translation studies to affirm that every literary work result from the always imperfect transformation of a world built according to the sensations of a contextualized individual. Based on the studies of researchers like Amorim (2015), Arrojo (2003), Bakhtin (1998; 2011), Candido (2006), Cosson (2001), Derrida (1995; 2002), Esteves (2014), Fish (1992), Paz (2009), Samoyault (2008), Sobral (2008), Souza (2004), Todorov (1980), Venuti (2019) and Vermeer (1986) we set up the understanding that the senses shared by Selva Almada are born, not only from her creative potential, but from the need to foster, in distinct cultural contexts, the thought on gender differences and the power instituted in social relations, confronting, through discourse, violence and inequality.

Keywords: Selva Almada; *Chicas muertas*; *Dead girls*; Translation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: TODA NARRATIVA É ‘MEIO’ DE UMA HISTÓRIA MAIOR	9
--	----------

PRIMEIRO MOVIMENTO TRADUTÓRIO

1 UM GÊNERO TRADUZIDO: ENTRE O JORNALÍSTICO E O LITERÁRIO	25
---	-----------

SEGUNDO MOVIMENTO TRADUTÓRIO

2 A REALIDADE TRADUZIDA EM PALAVRAS: O MUNDO ORDENADO PELAS SENSações	50
3 OS DESEJOS COMPARTILHADOS COM A TRADUÇÃO: AS INSTÂNCIAS HUMANAS E OS PROCESSOS DE SIGNIFICAÇÃO DO TEXTO LITERÁRIO..	75
4 MATERIALIDADE DO LIVRO E TRADUÇÃO: AS CAPAS COMO ELEMENTOS IMPORTANTES DE SIGNIFICAÇÃO	95

TERCEIRO MOVIMENTO TRADUTÓRIO

5 TRADUÇÃO DE UM ‘EU’ CONTEXTUALIZADO: A PRODUÇÃO AUTOFICCIONAL COMO UMA INTERVENÇÃO POLÍTICA	112
6 A TRADUÇÃO DO TEMPO E DO ESPAÇO: MARCAS SIGNIFICATIVAS PARA A CONSTRUÇÃO DA VEROSSIMILHANÇA	133
7 O ESOTÉRICO COMO ESTRATÉGIA COMPOSICIONAL: LACUNAS DA MEMÓRIA, RECURSO FICCIONAL E TENSÃO ENTRE GÊNEROS	150
8 TRADUÇÃO DE ELEMENTOS SIMBÓLICOS: MULHERES, FÊMEAS E LOUCAS	164

CONCLUSÃO: TODO FIM É TAMBÉM UM RECOMEÇO	182
---	------------

REFERÊNCIAS	187
--------------------------	------------

INTRODUÇÃO: TODA NARRATIVA É ‘MEIO’ DE UMA HISTÓRIA MAIOR

O assassinato de mulheres e as diversas modalidades de violência, em razão do gênero, constituem um problema global que tem sido discutido em diferentes âmbitos da sociedade. Essas violências não são explicadas pelas emoções momentâneas e não ocorrem de maneira isolada, por esse motivo não podem ser avaliadas como exceção. Elas devem ser encaradas como estratégias de dominação que ocorrem de maneira contínua e que estão arraigadas no cotidiano das mulheres inseridas em sociedades patriarcais por excelência. Tendo em vista as desigualdades promovidas pelas hierarquias de poder estabelecidas na sociedade, Selva Almada publica o romance *Chicas muertas* (2014), que chegou ao Brasil sob o título de *Garotas mortas* (2018), por meio das transformações interlinguais e interculturais realizadas por Sérgio Molina, profissional experiente que, entre outras dezenas de títulos, foi o responsável pelas traduções dos dois volumes de *Dom Quixote*, publicados pela Editora 34.

O texto em língua espanhola e o texto em língua portuguesa, que passou por diversos movimentos tradutórios, evidenciam a necessidade de fomentar, em contextos culturais distintos, a reflexão acerca das diferenças de gênero e do poder instituído nas relações sociais, combatendo, pelo discurso, as violências, as desigualdades e outras questões concernentes. A escolha pela utilização do texto em língua portuguesa segue uma posição pessoal diante do amplo e complexo trabalho do tradutor interlingual. Além de valorizar e mostrar respeito pelo trabalho de Sérgio Molina, também intencionamos positivar o uso de textos traduzidos em espaços educacionais, pois entendemos a ambivalência na avaliação desses materiais, uma vez que eles ainda são discriminados e considerados inferiores em diversos ambientes, mesmo que a sua utilização ocorra de forma não explícita, por um sujeito que é levado a acreditar que está violando o texto referencial e a capacidade ou criatividade do seu autor.

O romper de hierarquias entre as duas produções evidencia que elas mantêm alguma autonomia, fazendo com que a produção argentina seja encarada como uma referência basilar para a obra em português que foi formatada a partir de uma perspectiva distinta e manipulada de acordo com os objetivos de um sujeito que não compartilha das mesmas comunidades que a escritora anterior. Essa posição vai além dos estudos linguísticos e literários conservadores para enfatizar a necessidade de considerar os aspectos sociais compartilhados no momento de produção. Por isso, nenhuma das obras citadas aqui pode ser avaliada como ‘original’, ‘primeira’ ou ‘de partida’, uma vez que as duas nasceram de referências, físicas ou sensíveis, capturadas anteriormente através das sensações humanas e podem ganhar essas classificações dependendo da posição ocupada pela recepção, por suas ideologias e objetivos de leitura.

Partindo para a obra propriamente dita, percebemos que o título curto, direto e antipoético do romance representa um desejo autoral que permeia toda a produção, marcando a crueza das descrições de uma mulher que procura, até certo ponto, se afastar das suas emoções, mesmo que seja impossível concretizar esse intento, porque ela sabe que o que está sendo contado não carece de melindres nem de subjetividade. Muito pelo contrário, entende que a literatura precisa da realidade social para existir, precisa ser consciente das dores humanas e históricas, precisa se alimentar de aspectos extralinguísticos, em uma relação parasitária que a faz polifônica. A voz interna da narrativa aqui analisada se aproxima, em muitos momentos, da escritora do romance, uma vez que as histórias se confundem em uma narrativa que mistura os eventos históricos com as memórias de uma mulher que desde muito jovem entrou, indiretamente, em contato com diferentes tipos de violências.

A narradora é avaliada por nós como um sinônimo de tradutora e também dessa forma aparecerá denominada em alguns momentos no decorrer deste trabalho, justamente por se apresentar como uma voz de autoridade para guiar os seus interlocutores por uma (ênfase no artigo indefinido) realidade complexa de uma comunidade da qual ela faz parte. A qualidade da tradução sensorial realizada na literatura pode ser mensurada pela capacidade de fazer com que o leitor não duvide do que está sendo narrado. Por mais que ele tenha liberdade para discordar das informações, construir os seus próprios significados a partir do discurso, o interlocutor será levado a acreditar no que está sendo apresentado como uma realidade entre muitas outras possíveis. É possível que essa realidade discursiva nada se assemelhe à sua, mas certamente será avaliada como uma construção merecedora de crédito e crença.

A narrativa traduzida que está no centro da análise neste trabalho resulta da mistura de ficção, crônica policial e elementos de autoficção. Ela tem início com a já citada tradutora de mundo que retorna à manhã do dia 16 de novembro de 1986, para a sua cidade natal, Villa Elisa, situada no centro-leste da província de Entre Ríos, Argentina. Para situar exatamente a sua localização, merece destaque o fato dela estar cercada ao norte pela província de Buenos Aires, ao sul pela província de Corrientes, a leste pela província de Santa Fe e a oeste pela República Oriental do Uruguai. O espaço referenciado é importante porque determina a perspectiva pela qual o mundo está sendo apresentado na produção, um lugar marginal que pode ser vinculado a preconcebidos limitadores e superficiais, pois, de modo geral, o interior de qualquer país pode ser compreendido como um lugar paradisíaco, sem pecados, onde nenhuma ação negativa acontece ou, quando acontece, não ressoa em outras localidades.

Trazendo essas informações para o exterior da narrativa, indicamos que a identificação temporal e espacial abordada superficialmente nas linhas acima faz referência a

elementos da biografia de uma mulher escritora que publicou diversas obras nos últimos anos, como *Niños* (2005), *Una chica de provincia* (2007), *El viento que arrasa* (2012), *Ladrilleros* (2013), *El desapego es una manera de querernos* (2015). Essas produções fazem de Selva Almada uma das melhores e mais poderosas vozes da literatura do seu país, segundo Víctor Núñez Jaime, em artigo publicado no *El País* (2015).

Além de dar voz às mulheres e às suas particularidades, Selva Almada também tem interesse em contribuir com a circulação das literaturas escritas e publicadas nos interiores de seu país. Para tanto, juntamente com quatro amigas, Maricel Cioce, Natalia Peroni, Carla Golero e Raquel Tejerina, a escritora lançou uma livraria virtual chamada ‘Salvaje Federal’. Diferente das grandes livrarias que têm como objetivo apenas o lucro financeiro, a empresa aqui apresentada busca aproximar, de forma ampla, as literaturas de um público diverso. Para facilitar a busca e também para valorizar as produções de cada província, o site está organizado de acordo com as divisões regionais: Literatura fluvial (Santa Fe, Entre Ríos, Misiones e Corrientes), Literatura montañés (Chaco, Formosa, Santiago del Estero e Salta), Literatura andina (Jujuy, La Rioja, Catamarca, Mendoza e San Juan), Literatura pampeana (Buenos Aires, La Pampa, San Luis, Córdoba e Tucumán) e Literatura patagônica (Río Negro, Neuquén, Chubut, Santa Cruz e Tierra del Fuego) (SALVAJE FEDERAL, 2021).

O mesmo texto de Núñez Jaime (2015) referenciado anteriormente nos revela, ainda, algumas curiosidades sobre a biografia de Selva Almada. Ela era tímida quando jovem, teve o nome escolhido pelo pai em homenagem à protagonista de uma telenovela, manteve uma relação de proximidade com a literatura na infância, um refúgio que se tornou escolha profissional, quando, aos quinze anos, decidiu que estudaria literatura em Buenos Aires. Essas informações são importantes por dois motivos: primeiro para entender a ligação da escritora com diferentes formas artísticas e, segundo, como uma explicação para o apego à realidade e à oralidade do ambiente em que nasceu, uma vez que o distanciamento colaborou para a expansão da perspectiva sobre o seu local de nascimento. Essa informação enfatiza a ligação e o trabalho realizado no intuito de dilatar os limites da literatura provinciana e, com isso, fazer com que o público perceba algumas peculiaridades presentes nos interiores do país.

O retorno ao passado histórico e biográfico, com o intuito de recuperar os casos das garotas que morreram na década de oitenta, é feito através da revisão de notícias da imprensa da época, de entrevistas com familiares das vítimas e da rememoração da própria tradutora. Assim, após uma noite agitada em que sua gata pariu nos pés de sua cama, a menina, que contava com treze anos à época, entrou em contato com a notícia de uma jovem que havia sido morta em uma cidadezinha próxima. A garota do noticiário “se chamava Andrea Danne,

tinha dezenove anos, era loira, bonita, de olhos claros, estava namorando e fazendo um curso de psicologia. Tinha sido assassinada com uma punhalada no coração” (ALMADA, 2018, p. 12) na madrugada do já citado dia 16 de novembro de 1986. O nome dessa vítima era recordado pela tradutora a cada novo caso de assassinato envolvendo mulheres, uma vez que foi o primeiro marco de violência de gênero na sua infância e continuava vivo em sua memória por ter feito com que ela se aproximasse da morte.

Mais tarde, passando o verão na região do Chaco, a narradora entra em contato com a notícia que indicava um caso ocorrido havia vinte e cinco anos. Trata-se do mistério da morte não solucionada de María Luisa Quevedo, retratado em um pequeno texto no jornal local, o que mostra a pouca relevância dada aos casos de violência praticada contra as mulheres. A vítima é descrita como “uma garota de quinze anos assassinada em 8 de dezembro de 1983, na cidade de Presidencia Roque Sáenz Peña” (ALMADA, 2018, p. 12), cuja morte foi provocada por estrangulamento, com o auxílio do próprio cinto de couro que ela usava na manhã do desaparecimento para ir ao seu local de trabalho. Alguns dias depois, seu corpo foi encontrado em um terreno baldio, com marcas das violências, na mesma data em que os argentinos comemoravam a eleição do primeiro presidente escolhido pelo voto popular, após sete anos de vigência da última ditadura do país.

O terceiro caso apontado é o de Sarita Mundín, desaparecida aos vinte anos, em 12 de março de 1988. Ela morava com a mãe recém-operada, a irmã grávida e o filho de quatro anos em um pequeno apartamento custeado em parte pelo empresário Dady Olivero. No último dia em que foi vista, a jovem saiu de casa para encontrar o amante. Supostos restos mortais foram encontrados no final do mesmo ano, no rio Ctalamochita, situado na cidade de Villa Nueva, província de Córdoba. Seu real paradeiro, porém, nunca foi descoberto, visto que, após a realização tardia de um exame genético forense, ficou provado que a ossada não pertencia à menina. Um morto sem nome e um morto sem corpo. Como os outros, esses casos nunca foram solucionados pelas autoridades policiais, evidenciando a impossibilidade de construir a liberdade e a igualdade em um espaço dominado pela violência patriarcal.

As “três adolescentes do interior assassinadas nos anos 80, três mortes impunes ocorridas quando em nosso país ainda se ignorava o termo feminicídio” (ALMADA, 2018, p. 13), têm fundamental importância na narrativa desenvolvida por Selva Almada, que considerará outros casos para ilustrar a necessidade de se discutir as violências praticadas contra as mulheres na Argentina e, por consequência, no mundo. Assim, os casos de Andrea Danne, María Luisa Quevedo e Sarita Mundín se juntam aos de outras tantas citadas no decorrer da narrativa, como Adriana Barreda, Ana Fuschini, Anulfa Ríos, Carolina Aló,

Carolina Arcos, Cecília Barreda, Elena Arreche, Fabiana Gandiaga, Gladys McDonald, Liliana Tallarico, Luciana Rodríguez, Marela Martínez, María Marta García Belsunce, María Soledad Morales, Mariela Bustos, Marina Soledad da Silva, Nanci Molina, Natalia Melman, Nora Dalmasso, Paola Tomé, Paulina Lebbos, Priscila Lafuente, Querlinda Vásquez, Rosana Galliano, Sandra Reitier, Zulma Brochero. Desta lista, merece destaque o nome de García Belsunce, que ganhou uma minissérie, denominada *Quem matou María Marta?*, produzida pela Netflix, em 2020. Essa produção reconstrói o caso da socióloga que foi encontrada morta no banheiro de sua casa, inicialmente apresentado como um acidente, tese posteriormente negada pelos exames realizados na autópsia.

Como uma maneira de delimitar a pesquisa realizada e a nossa posição diante do material de estudo, acreditamos na importância de relacionar alguns artigos publicados em revistas científicas brasileiras e estrangeiras sobre a obra ou a autora referencial, citados a seguir de modo a aproximá-los pelas temáticas abordadas, sem rigor com a cronologia da publicação. Importante ressaltar que todos os estudos se encontram referenciados na bibliografia desta tese. A decisão de coletar essas produções em diferentes veículos de divulgação científica foi tomada porque não encontramos registros na ‘Biblioteca Digital de Teses e Dissertações’ e no ‘Catálogo de Teses e Dissertações (CAPES)’ sobre o tema ligado ao objeto de investigação escolhido como central neste trabalho.

Essa coleta nos periódicos nos leva à Regina Kohlrausch e Maria Edilene de Paula Kobolt (2019), professoras que recorrem à obra para afirmar a importância da tomada de espaço literário pelas mulheres. Esse lugar, conquistado com muita luta, possibilita que elas falem sobre os seus problemas e reivindiquem soluções, posicionamentos e espaço político. Também no contexto da produção científica brasileira, encontramos o artigo, escrito por Ana Maria Soares Zukoski, André Eduardo Tardivo e Wilma dos Santos Coqueiro (2020), que apenas menciona o título da obra de Selva Almada em um grupo maior de referências literárias que discutem o papel da mulher na sociedade e as violências às quais são submetidas, apresentando uma análise mais aprofundada da violência contra a mulher no romance *Valsa Negra*, de Patrícia Melo.

A resenha publicada por Maria Izabella Souza de Lima (2020) apresenta tom pessoal, abordando, em primeira pessoa, as estratégias da escritora para manter viva a memória das protagonistas, buscando respostas para os casos aludidos. A pesquisadora ressalta o teor autobiográfico e testemunhal de uma narrativa que demanda por justiça. Nesse ínterim, o ensaio de Luciene Azevedo (2021) tem como centro a reflexão dos limites entre a literatura e o documento, utilizando, para isso, a literatura por nós selecionada em conjunto com

Mulheres empilhadas, de Patrícia Melo. A estudiosa classifica a obra compartilhada como não ficção, possuindo um pouco de crônica, um pouco de ensaio e um investimento narrativo. O relato de uma investigação com as implicações pessoais de uma escritora que fala também da sua condição de mulher. Segundo ela, o documento é parte fundamental dessa narrativa que busca repensar as fronteiras entre a ficção e a realidade e, portanto, recorre aos arquivos de jornais para recontar os crimes, uma leitura que tem como objetivo evidenciar que nenhuma prova ou documentação consegue explicar o feminicídio.

Shaianna da Costa Araújo e Algemira de Macêdo Mendes (2020) destacam as diferentes facetas da violência perpetrada contra as mulheres abordadas por Selva Almada. Essa relação de poder coloca o homem no papel de dominação e a mulher como objeto a ser domado. Porém, ao mesmo tempo em que denuncia a existência dessa hierarquização opressora, a literatura em questão também aparece como uma ferramenta de emancipação, que inspira movimentos de luta e valoriza as vidas perdidas nesse sistema que neutraliza as violências de gênero. As autoridades também refletem sobre a história e as instituições sociais que legitimaram as agressões contra as mulheres, indicando que os contextos políticos favorecem a violação dos corpos das mulheres, como os períodos de ditadura e redemocratização representados na obra.

No contexto internacional, escolhemos textos publicados em espanhol por profissionais de diferentes nacionalidades. María Celeste Cabral (2018), por exemplo, analisa a obra literária para verificar o diálogo que ela faz com o passado ditatorial, enfatizando a invisibilidade dos casos de feminicídios no retorno à democracia. A professora avalia as formas de narrar a violência extrema do passado e do presente, afirmando que o trabalho, baseado no testemunho, realizado por Selva Almada, propõe uma nova configuração para inscrever a memória do feminicídio na literatura argentina. Martina López Casanova (2020) também centraliza sua investigação na questão do como narrar os crimes cometidos pelo Estado contra as mulheres na última ditadura argentina, indicando que a pergunta a ser feita não é ‘como narrar’, mas ‘como narrar de maneira diferente’ o que já foi contado anteriormente por outras vozes. Tatiana Navallo (2020) percorre um caminho parecido ao se deslocar pelas questões que envolvem a memória, realizando uma leitura da obra e das histórias das três garotas mortas como uma forma de abrir os arquivos e evidenciar o crescente número de crimes com motivação de gênero.

Angélica Tornero (2019) estuda as principais marcas que aproximam a narrativa de Selva Almada da literatura testemunhal, inaugurada na Argentina, de acordo com a estudiosa, por Rodolfo Walsh, além de apontar elementos novos que conferem atualidade à obra. A

narrativa é encarada como um documento para alertar sobre a violência de gênero e o feminicídio, problemas que ainda atingem a Argentina contemporânea. A ineficácia da justiça e a discussão do que é ser mulher na sociedade são outros temas abordados no artigo. Martin A. de Mauro Rucovsky (2019) desenvolve a questão do feminicídio como uma derivação do genocídio, analisando a obra literária como uma representação da violência que ocorre de modo ordinário no cotidiano de uma camada específica da sociedade, uma violência corporal seletiva, um ordenamento político realizado com base no patriarcalismo.

Leonardo Graná (2019) também discute os casos violentos recuperados por Selva Almada, mas sem centralizar o trabalho nas protagonistas do texto que ele define como crônica. De maneira mais ampla, ele investiga a forma como a narrativa mistura o passado biográfico das vítimas com as investigações ocorridas no presente, um período em que os casos de violência de gênero têm ganhado visibilidade. A atenção do estudioso recai, essencialmente, sobre as questões culturais vinculadas aos espaços retratados no texto, afirmando que esses territórios do interior argentino são espaços que fazem com que a imaginação crie relações universais. Luis Mosse (2020) também utiliza o romance para estudar a forma como ele dialoga com o contexto, uma maneira de desconstruir a imagem que os leitores têm da área rural como um espaço familiar e pacífico. Essa reflexão colabora para dar visibilidade para os conflitos sociais, de gênero e de classe que são normalmente invisibilizados.

Marie Audran (2017) aproxima as escritoras Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enriquez, Marta Dillon e Selva Almada por retratarem uma realidade invisível e marginalizada. Essa associação entre diferentes escritoras, comum em alguns artigos selecionados, indica que os crimes de base sexual e o feminicídio são temas que preocupam um número considerável de mulheres que se dedicam à escrita. A pesquisadora também analisa as formas de resistência, os diferentes movimentos de mulheres contra o poder patriarcal e as maneiras de ressignificar o corpo feminino como um espaço de intervenção, apropriação e reapropriação. Um corpo que precisa deixar de ser objeto para ser corpo sujeito. Por sua vez, Susanna Nanni (2019) apresenta uma análise focada na relação da obra com os direitos humanos, refletindo sobre a representação da violência extrema, passando também por questões como as formas de resistência e a representação da realidade na ficção.

Os pesquisadores e as pesquisadoras citados têm a dificuldade de enquadramento do texto literário em questão em um gênero específico, muitas vezes aproximado da crônica ou assim nomeado. Em muitos momentos, inclusive, percebemos que as fronteiras do gênero literário correspondente são dadas como naturais e necessárias para narrar o horror, algo que

concordamos e desenvolvemos neste trabalho. Também observamos o interesse no estudo das violências de gênero na obra literária, centralizado na questão do feminicídio. De modo geral, porém, todos os estudiosos e as estudiosas avaliam o contexto de produção de Selva Almada, fazendo um contraponto com o passado e com as estruturas sociais que validam as violências em razão de gênero. É necessário destacar que os trabalhos citados apresentam rigor científico que precisa ser valorizado em um momento em que as ciências estão sendo cada vez mais desvalorizadas e desmerecidas.

Passando por questões referentes à biografia da escritora, à sua produção intelectual e ao trabalho produzido até agora pela recepção de uma obra específica, acreditamos que é necessário afirmar categoricamente os objetivos centrais deste trabalho. Nossa tese parte dos conceitos emprestados da teoria da literatura e dos estudos da tradução para demonstrar que toda produção literária nasce de uma síntese sensorial do mundo circundante e promover uma expansão do conceito de tradução. Essa perspectiva nos leva a pensar em dois pontos específicos: (1) mostrar que toda produção literária é uma tradução sempre imperfeita da realidade e dos textos que servem de referência para corroborar ou extrapolar limites anteriores e (2) evidenciar que todas as estratégias tradutórias utilizadas pelos diferentes indivíduos, que entram em contato com uma referência, estão vinculadas com a necessidade de ressignificar informações, um mundo reconstruído pela linguagem.

De forma mais específica, recorreremos à obra referencial escrita por Selva Almada, que utiliza as suas referências para traduzir diferentes modalidades de violências por meio de uma narrativa aparentemente desordenada, porque as histórias traduzidas por ela se confundem e se mesclam, deixando, porém, sedimentada sua ideia capital: os casos das garotas protagonistas ou referidas não podem ser analisados como exceções exóticas, devem ser encarados, todavia, como uma realidade que evidencia o poder patriarcal na sociedade em que ela e os seus interlocutores se inserem. Esse contexto faz com que pensemos na função da tradução do mundo pela literatura e nos vários aspectos que formatam uma produção para que ela atinja o público de forma expressiva e consiga compartilhar sentidos.

Para a consecução de nossos objetivos, dividimos este trabalho em três grandes tópicos, que escolhemos denominar de movimentos tradutórios. Optamos por essa designação por entender que, de maneira ampla, o primeiro movimento simboliza o repensar dos gêneros textuais que possibilita a transformação de acontecimentos violentos em texto literário; o segundo movimento abrange a formação (ou deformação) das imagens pela subjetividade humana e o seu posterior compartilhamento realizado por meio do discurso; o terceiro movimento está centralizado na tradução do 'eu' contextualizado, considerando, nesse

sentido, elementos da produção e recepção de uma obra literária que apresenta propriedades tradicionalmente ligadas à autoficção.

Como estratégia didática, para trazer linearidade para a leitura e para aclarar a continuidade dos temas tratados, escolhemos numerar as seções de modo crescente, sem considerar as divisões em grandes tópicos como limitantes, mas como complementares. Por esse motivo, contamos com oito seções que colaboram para a compreensão da literatura como construção sensorial de mundo realizada por sujeitos que possuem desejos e que inserem marcas nas traduções que realizam. Nesse contexto, a primeira seção compreende as diferentes transformações pensadas pela tradutora ao produzir a sua obra, entendendo a necessidade de definir um gênero também traduzido que figura na fronteira de elementos reconhecidamente ligados ao jornalístico com outros relacionados ao romance. A reflexão acerca do gênero literário nos encaminha para a análise de como ocorre a sua hibridização com os temas históricos apresentados, enfatizando que não buscamos delimitar esses gêneros, uma vez que não são facilmente definidos. A literatura é valorizada, sobretudo, como uma produção autêntica e autônoma que precisa ser estudada em sua totalidade, considerando não apenas os seus aspectos interiores e formais, mas também os aspectos exteriores e sociais, expandindo, assim, o seu potencial significativo.

Os limites entre os gêneros considerados ficcionais por excelência e os entendidos como traduções da realidade referencial nos encaminham para a segunda seção. Nesse ponto, afirmamos que a realidade é construída discursivamente e independe do gênero em que se compartilha a informação. Discutimos, nesse sentido, que o romper com as fronteiras tradicionais dos gêneros faz com que a realidade seja aproximada do conceito de tradução. Essas realidades, encaradas como plurais, são percebidas na obra estudada por meio de três instâncias humanas que apresentam as histórias, três tradutoras que figuram no interior da narrativa e se aproximam da tradutora que se encontra fora da narrativa, mobiliza conhecimentos para a sua construção e se apropria de elementos jornalísticos para ressignificar as imagens que são recebidas como verdadeiras pelo público.

Merece destaque a consideração de que trabalhamos com duas concepções de realidade. A primeira tem relação com o mundo concreto e a segunda é analisada por meio do discurso baseado em relações sensoriais, considerada por nós como a única forma de entrar em contato com o referente, tendo em vista as limitações na formação de imagens a partir dos sentidos humanos. A relação entre essa tradutora, que possui uma bagagem cultural veiculada em sua obra, é posteriormente significada por um leitor, também contextualizado, que busca equivalências entre o narrado e o vivido, situação que faz pensar no potencial literário para o

compartilhamento de sentidos com o público. Essa discussão começa a nos direcionar para uma compreensão mais política da literatura, uma posição que é desenvolvida ao longo dos próximos tópicos.

A aceitação da literatura como produção ideológica parte do princípio de que todos os escritores possuem desejos ao produzir um texto e que toda produção discursiva carrega as perspectivas do sujeito que a produziu. Esse é o tema discutido na terceira seção. Centralizamos esse estudo na ideia de que um referente precisa passar por um ciclo complexo de traduções até ser transformado em palavras, expressar desejos e valores, ressignificar imagens. A discussão caminha para a impossibilidade de desvincular uma produção discursiva do seu contexto, uma vez que a literatura, por exemplo, é uma instituição ideológica que pode ser utilizada para o compartilhamento de informações que, muitas vezes, não recebem o espaço devido na mídia tradicional, ainda muito restrita às camadas hegemônicas da sociedade.

Também avaliamos a posição do receptor da mensagem, considerando a sua posição de tradutor das informações na literatura. Essa informação nos direciona para o entendimento de que o exercício tradutório passa pelas transformações de cada sujeito, visto que todos precisam percorrer um ciclo subjetivo de traduções construído em contato com um referente. A necessidade de manipular as informações para que elas traduzam uma mensagem ganha espaço nesta tese. Para tanto, utilizamos a dupla ideia de domesticação das imagens retomadas pela tradutora para trabalhar com as memórias de um povo que se depara com a realidade histórica e acredita nas informações que o interpelam.

Indicamos, na quarta seção, que, para adquirir essa potência expressiva, o texto literário é manipulado não apenas pelos sujeitos que participam efetivamente do tradicional esquema de produção e recepção. Acrescentamos nesse processo os profissionais de editoração que comumente são esquecidos ou invisibilizados, mas que cumprem a função de selecionar, organizar, revisar, normatizar, distribuir e vender as obras. Todas essas tarefas interferem no trabalho apresentado inicialmente, porque podem apresentar objetivos que se distanciam daqueles pensados pelo sujeito que produziu o material. Pensando nisso, separamos as produções comerciais em dois grupos: aquelas que são destinadas ao rápido consumo e aquelas que são consideradas como investimento, compreendendo que ambas privilegiam o potencial lucrativo, seja ele rápido ou a longo prazo.

Essa discussão faz refletir sobre o vínculo entre a literatura e o capital, compreendendo que a arte só consegue romper barreiras e atingir o público quando é interessante para os grandes empresários do ramo editorial. Merece parênteses o fato de

muitos escritores estarem ganhando espaço nas redes sociais, porém não é uma realidade que possa ser generalizada, uma vez que o reconhecimento e a canonização na área ainda parecem estar intercalados ao trabalho de editoração realizado por uma grande empresa comercial, apresentar-se como um associado e receber os lucros e os louros pela venda dos livros. Fica patente que a divulgação de um sujeito autoral passa pela manipulação dos diversos tipos de editores e pelas suas intenções comerciais e políticas.

Para dinamizar essa análise, escolhemos trabalhar especificamente com três capas do livro impresso aqui estudado, veiculadas em diferentes países. Essas capas funcionam como uma primeira aproximação entre o leitor e a obra disposta em um ambiente comercial, físico ou digital. A primeira tradução realizada pelo interlocutor através das capas possibilita a efetivação do interesse pela leitura, significando também o início da construção de significado total da produção. Recorremos à versão referencial publicada na Argentina e também às duas traduções para a língua portuguesa, publicadas no Brasil e em Portugal. Cada versão, além de mostrar as diversas possibilidades de tradução do texto verbal em imagético, também atende às necessidades e anseios do público que se pretende atingir, buscando, sobretudo, fazer com que ele consuma (em sentido amplo) o material.

A quinta seção coloca Selva Almada como uma narradora perspicaz, pois publica sua obra em um momento em que os olhos estão voltados para as violências contra as mulheres, mesmo que alguns profissionais vejam essa questão pelo lado comercial. Essa discussão faz refletir amplamente sobre uma das principais leis comerciais, a oferta e a procura, tendo em vista que o que se oferece é uma narrativa autoficcional que é produto da composição formada por aspectos da biografia da autora, pela seleção de eventos históricos, com o acréscimo da imaginação que ajuda a preencher as lacunas da memória; e o que se procura é justamente a necessidade de compreender as discussões recuperadas pela tradutora.

Nesse contexto, percebemos que a tradução das sensações, experiências e vivências de uma mulher específica também são compartilhadas por outros membros da mesma comunidade. Avaliamos essa obra como um produto da resistência contra as opressões vividas pelas mulheres, porque ela é capaz de denunciar, questionar e propor uma nova história por meio da linguagem, uma tentativa de aproximar o tema tratado do grande público e afetar as estruturas de poder que imperam na sociedade. Essa mensagem é recebida com maior facilidade pelas mulheres que convivem diariamente com o problema, porém também pode atingir um público mais amplo que deseja refletir sobre as pautas sociais relevantes, discutidas, inclusive, no âmbito governamental que, tanto no contexto argentino quanto no brasileiro, estabeleceu tardiamente punições para que os agressores paguem por seus crimes.

Isso nos mostra que as realidades romanceadas por Selva Almada extrapolam os limites domésticos e pessoais para se tornarem questões públicas e coletivas.

Toda essa discussão nos encaminha para a sexta seção, uma vez que pensamos a literatura como uma intervenção política que não está baseada apenas nas imagens coletadas na memória da tradutora da narrativa estudada. Nesse sentido, consideramos alguns aspectos formais para a construção da mensagem sugerida, avaliando mais precisamente a colaboração de algumas marcas temporais e espaciais para a concretização desse intento. Para delimitar esse tema tão complexo em qualquer narrativa, escolhemos analisar apenas o espaço geral onde a história acontece e a identificação inicial de tempo, pois esses elementos colaboram para a significação do presente, retomando, desse modo, a famosa máxima sobre a importância de se estudar o passado para que uma sociedade não repita os mesmos erros.

Essas marcas espaciais e temporais são encaradas como elementos indissociáveis para compreender a sustentação das ações traduzidas. Além disso, elas também colaboram para a significação política por parte da recepção. A situação desenhada nos encaminha para outras reflexões, como a necessidade de buscar respostas para as tragédias humanas nos aspectos esotéricos, já que elas são injustificáveis pela razão, tema desenvolvido na sétima seção. As duas reflexões se aproximam, fundamentalmente, pela necessidade de contextualizar o sujeito que deseja compreender o mundo, a construção das imagens na literatura (e a partir da literatura) e os seus significados, o que nos leva a fazer uma rápida incursão pela história da Argentina após a última ditadura, porque essa ação nos permite perceber a forma como o romance traduz o espírito de um povo que, em teoria, retomava o poder do país.

O trânsito pelo passado e pelo presente de uma mesma nação composta por mulheres que sofrem com a imposição do silêncio faz com que não apenas as vozes presentes de alguma forma na narrativa se aproximem, mas também cause impacto, principalmente, nas leitoras que se inserem na história por um dia já terem vivenciado algum tipo de violência em razão de gênero. Essas relações fazem do romance um produto escrito por uma mulher que se afasta do discurso dominante e se impõe no meio literário para dar voz a uma comunidade ainda oprimida. Esse raciocínio nos leva a inferir que as traduções encontradas no material não são apenas de uma mulher-tradutora específica, mas de todo um coletivo que se identifica, em maior ou menor grau, com as histórias narradas. Estabelecemos, então, que a existência da literatura está ligada ao público que se identifica com a história apresentada.

A oitava e última seção apresenta uma discussão sobre a função social da literatura, indicando que ela independe das vozes que se apresentam na narrativa. Dessa forma, falamos

dos anseios em compartilhar uma mensagem e da importância do posicionamento e das expectativas dos leitores para a recepção. Essa questão nos direciona novamente para o fato de a leitura de mundo ser feita pela tradução do sujeito contextualizado, pois jamais saberemos o que outra pessoa quis dizer por meio do discurso. Faremos a nossa própria interpretação da mensagem, sem que jamais consigamos reconstruir os sentimentos e sensações vividas no momento de produção. Nossa certeza é que sempre haverá o mínimo desejo de ressignificar uma realidade da forma mais verossímil possível, por isso alguns elementos são apresentados com exagero para direcionar a significação por parte do interlocutor. Como forma de exemplificação, usamos a discussão do que é ser mulher a partir de uma linha de pensamento específica construída a partir da leitura do romance.

A reflexão colocada em prática parte do pressuposto de que as mulheres, as fêmeas e as loucas, estão vinculadas por uma mesma matriz significativa no mundo simbólico traduzido por Selva Almada, análise que proporciona uma reflexão sobre a aproximação do feminino com o animalesco, uma vez que essas imagens serviram para criminalizar as mulheres no período medieval, e, ainda hoje, são utilizadas como uma forma violenta de imprimir o poder masculino sobre o feminino. A principal voz da obra retoma esses símbolos para se afirmar como uma mulher livre que ainda sofre com relações desiguais de poder, mas não aceita mais ser considerada criminosa por se apresentar como ativa na sociedade, nem ser repreendida por esse motivo e, muito menos, queimada em praça pública.

Em síntese, esse itinerário pelas múltiplas possibilidades de tradução passa pela questão da definição de um gênero traduzido que é extremamente importante para entender a composição de uma narrativa literária baseada nas sensações e nas percepções de um determinado referente. A produção literária, apesar de subjetiva e pautada na visão de uma pessoa contextualizada, reconfigura realidades plurais de maneira crível, fazendo com que ela seja recebida como importante e merecedora de atenção. No entanto, precisamos considerar o trabalho tradutório dos sujeitos que se instalam entre as duas principais figuras humanas no processo comunicacional e de construção de significados. Refletimos, então, sobre o amplo trabalho dos editores para destacar a função política de uma produção literária que deseja se aproximar dos leitores para que eles também se aproximem dos acontecimentos.

Não podemos deixar de explicar que o ato de tradução faz parte do cotidiano de qualquer sujeito, porque tem como ponto de partida a percepção do mundo por meio das sensações e a sua posterior contextualização com conhecimentos e valores armazenados na memória, uma interação que todo sujeito estabelece com o referente e com os próprios valores construídos socialmente. A posterior tradução dessa referência pela linguagem precisa ser

avaliada pelas determinações culturais de um locutor que reformula constantemente as suas percepções, por isso falamos que a impossibilidade de traduzir a realidade factual na literatura leva à impossibilidade de traduzir a literatura como realidade factual. Em outro nível, mesmo que não seja o foco deste trabalho, também compreendemos a impossibilidade de traduzir literalmente uma obra para outra língua, uma vez que ela sempre será, em maior ou menor nível, contextualizada com a cultura de chegada.

Essas questões possibilitam a reflexão sobre o processo de construção de uma narrativa que precisa valorizar os aspectos formais, os elementos sociais e a construção de imagens simbólicas para que a obra consiga trabalhar (e expandir) o conceito do que é ser mulher em uma sociedade patriarcal. Não é exagero retomar a ideia de que estamos falando de tradução em um sentido bastante amplo, porque ela transforma o contexto linguístico, o contexto histórico e o contexto cultural em uma composição artística com o intuito de atingir um público formado por pessoas de diferentes origens e formações. A concepção teórica proposta definitivamente não exclui as contribuições advindas dos estudos sobre a tradução interlingual, que é utilizada como uma forma de estender a aplicação dos princípios teóricos para a criação das imagens na literatura e pela literatura, uma vez que consideramos a tradução uma tarefa basilar para a vida e para a produção de qualquer tipo de discurso, mas que, em muitos casos, é invisibilizada pela automatização das ações cotidianas.

Nesse contexto, recorremos às contribuições de Adail Sobral (2008), Hans J. Vermeer (1986), Lauro Maia Amorim (2015), Lawrence Venuti (2019), Lenita Esteves (2014), Octavio Paz (2009) e Rosemary Arrojo (2003) como base teórica relacionada aos estudos da tradução para propor um desequilíbrio e a resignificação dos conceitos ligados a essa área. Esses nomes colaboram teoricamente para que possamos expandir a significação do conceito de tradução, para pensar na impossibilidade de fidelidade e literalidade nas produções centralizadas nas sensações de um sujeito contextualizado, e para avaliar os diferentes tipos de domesticação pelos quais um referente precisa passar para atingir o público. Ademais, todos os aspectos elencados nos encaminham para a conclusão de que os tradutores participam efetivamente da construção da mensagem, incluindo nesse grupo todos os sujeitos que se inserem na estrutura básica de comunicação, inclusive aqueles que são constantemente invisibilizados.

O exercício de deslocamentos significativos é realizado com a ajuda de outros teóricos inseridos na história das ciências humanas, como Angela de Castro Gomes (2004), Antoine Faivre (1994), Antonio Candido (2006), Antonio Esteves (2010), Celeste Ribeiro de Souza (2004), Cristovão Tezza (2017), Diana Klinger (2006), Eurídice Figueiredo (2017),

Jacques Derrida (1995; 2002), Jacques Rancière (2009; 2012), Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1986), José Luiz Fiorin (1998), Mikhail Bakhtin (1998; 2011), Oscar Tacca (1983), Michelle Perrot (2007), Rildo Cosson (2001), Stanley Fish (1992), Tiphaine Samoyault (2008), Tzvetan Todorov (1980), Vilém Flusser (2004), Wolfgang Iser (1996). Esse processo subjetivo de análise, essa reflexão intelectual aprofundada, colabora para a produção deste trabalho que tem como objetivo primeiro a movimentação de diferentes saberes que altera substancialmente as bases dos estudos literários e tradutórios. Tratar dos temas escolhidos por essa perspectiva denota também um ato de desobediência, inclusive por estar sendo realizado em um momento de crise profunda na área científica. Uma crise que é financeira, que passa fortemente pela desvalorização e descrédito por parte da sociedade, mas que jamais será intelectual. Resta-nos, a esse respeito, indicar que as citações diretas foram atualizadas segundo a variedade brasileira da língua portuguesa e o novo acordo ortográfico.

Caminhando para o final desta apresentação inicial, enfatizamos que, definitivamente, não temos o objetivo de apresentar um panorama completo das possibilidades de tradução do mundo pela linguagem. Também não temos a ilusão de esgotar as possibilidades de interpretação do mundo traduzido por Selva Almada. Basta sublinhar que as traduções não têm como base uma realidade única e inequívoca, mas as realidades contextualizadas por cada sujeito em relação a um referente. Essa certeza pode ser observada claramente na leitura feita da obra usada como base neste trabalho. Sem medo de parecer vaidosos, temos a certeza mais plena de que os nossos leitores produzirão os seus próprios significados a partir da leitura do texto literário e também do contato com este material crítico: traduções e expansões significativas de acordo com o centro de referência. Essa posição nos leva a perceber, mais uma vez, que a nossa definição de tradução se aproxima do conceito de interpretação, uma vez que colocamos as nossas sensações, visões de mundo, sentimentos e emoções no processo de significação do objeto de análise. Assim, não buscamos um conceito definitivo para a tradução, mas propomos a criação de uma linha de pensamento que atenda aos nossos objetivos neste trabalho específico, indicando que ele pode ou não ser levado para outras propostas analíticas.

A tradução sensorial de fatos históricos em linguagem literária passa pelo entrecruzar de elementos que aproximam todos os sujeitos envolvidos na relação dialógica. O exercício de tradução extrapola o transformar de uma produção referencial para um segundo texto destinado a uma cultura diferente, porque até mesmo o texto de referência requer outros tipos de transformações que estão na base da produção imagética. O romance, colocado no centro deste trabalho, promove um intercâmbio entre culturas e comunidades diferentes, uma forma

de diálogo que faz conhecer a alteridade e prova a expansão interpretativa por meio da pessoa que recebe a mensagem. Porém, não podemos considerar que as informações ressignificadas pela locutora chegarão até o interlocutor sem ruídos, já que o percurso entre esses dois sujeitos é composto de diversos fatores que afetam os significados. Por essa razão, falamos da existência de múltiplas traduções, pois o mundo traduzido em palavras no romance foi primeiro contextualizado pela escritora e precisa passar por um novo e amplo processo de significação realizado por um leitor que contextualiza a mensagem e atribui significado a ela de acordo com as suas sensações, referências e formações identitárias.

PRIMEIRO MOVIMENTO TRADUTÓRIO

1 UM GÊNERO TRADUZIDO: ENTRE O JORNALÍSTICO E O LITERÁRIO

É para o jornal?
Não, estou escrevendo um livro.

(ALMADA, 2018, p. 117)

O diálogo simples transcrito, como epígrafe, no início desta seção, resulta da interação de uma narradora, que se propõe a traduzir uma realidade cruel, com uma mulher encontrada na periferia de Sáenz Peña, em meio a uma investigação pessoal realizada com o intuito de descobrir mais detalhes sobre a morte de María Luisa Quevedo. Inicialmente, essa moradora a confunde com uma jornalista, pois percebe o porte de uma máquina fotográfica e o seu interesse por esse local esquecido pelo poder público, composto de casas populares, um lixão e terrenos cobertos de vegetação. No processo comunicativo posterior, descobrimos que o corpo da garota, cuja história está sendo pesquisada, foi desovado em um desses terrenos e que o marido da informante o havia encontrado.

Ao descobrir que a visitante é uma escritora e não uma jornalista, a mulher aceita apresentá-la ao marido, da mesma forma que essa informação colabora para convencê-lo a falar sobre o dia em que se deparou com o cadáver no terreno baldio, desde que seu nome não fosse divulgado. Esse temor ocorre porque ele precisou dar inúmeras declarações à justiça na época e isso causou alguns transtornos e traumas quando ele ainda era criança. No entanto, todo o contexto auxilia na reflexão proposta neste tópico que diz respeito aos aspectos semelhantes e contrastantes entre o texto jornalístico e uma narrativa disposta em livro.

Não por acaso vemos a utilização da palavra ‘livro’ para definir a produção. Em um primeiro momento, essa escolha pode ser considerada como uma forma de valorização do trabalho realizado, visto que essa espécie de produção é legitimada como um material de reconhecido prestígio e, diferentemente das publicações em periódicos, carrega uma desejada ideia de perenidade. Por outro lado, essa opção pode ser encarada como uma tentativa de demonstrar afastamento dos conceitos tradicionais de gêneros literários, propondo, dessa forma, um distanciamento do preconcebido, fugindo dos lugares comuns e das imposições existentes no contexto de produção. Esse repensar ou essa transformação natural do fazer literário nos coloca diante de um dos muitos processos de tradução de dois gêneros que dá origem a uma espécie híbrida, que joga com as fronteiras entre o factual e o fictício.

Trabalhamos com um sentido amplo da palavra tradução, uma vez que não consideramos apenas o intercâmbio entre duas línguas realizado dentro de um mesmo suporte,

sentido mais usual para o termo, mas também as transformações discursivas que darão origem ao gênero fronteiro já destacado. Nesse contexto, iniciamos nosso percurso com duas importantes discussões: primeiramente, empenhamo-nos em evidenciar o que entendemos por gênero literário para, em seguida, estabelecer as relações entre esse gênero e o jornalístico, que darão origem ao material traduzido com o qual trabalhamos.

Em concordância com o que afirma Todorov (1980), acreditamos que a postura de não obedecer ou não aceitar as separações dos gêneros pode ser considerada um sinal de modernidade (ou, como preferimos, de pós-modernidade) autêntica da escritora da obra aqui analisada. Da mesma forma, compreendemos que o crítico não precisaria se prender a essas divisões para estudar as produções artísticas, porque é patente a impossibilidade de enquadrar uma narrativa específica em todos os aspectos considerados próprios de um gênero modelar. Os empréstimos estruturais têm como consequência um empreendimento mais disciplinado e menos impressionista e hermenêutico da produção literária.

Essa postura diante da crítica manifesta a nossa crença de que a literatura não pode ser definida somente por seus aspectos formais, visto que os significados de um texto resultam da análise das suas características internas e inerentes somadas aos sistemas de significação mais amplos com outros textos, códigos e normas artísticas e sociais como um todo, além do horizonte de expectativas do leitor. A esse respeito, Fish (1992) afirma que não existem significados intrínsecos na língua, cabendo aos receptores desenvolverem regras de significação que não são abstratas, mas construídas pelo contato entre indivíduos que possuem práticas, objetivos e propósitos mais ou menos compartilhados:

O que tenho estado argumentando é que os significados vêm já calculados, não por causa de normas embutidas na língua, mas porque a língua é sempre percebida, desde o próprio começo, dentro de uma estrutura de normas. Essa estrutura, todavia, não é abstrata ou independente senão social; portanto não constitui uma estrutura única, relacionada de modo privilegiado com o processo da comunicação, seja qual for a situação em que esta acontece, mas uma estrutura que muda quando uma situação, com todo o seu pano de fundo de pressuposições, ou seja, de práticas, objetivos e propósitos, dá lugar a outra. Noutros termos, não acontece que a base comum de acordo procurada por Abrams e por outros já não tenha sido encontrada, embora não seja sempre a mesma (FISH, 1992, p. 203).

Apesar da tentativa de afastamento das imposições estruturais, convivemos com esses significados já calculados e inseridos no meio social, em razão disso não conseguimos nos apartar totalmente do sistema de normas instituído por uma comunidade que compartilha valores e verdades, sempre parciais, sobre um determinado assunto, porque também essas normas se tornam referência para todo um coletivo. Entretanto, precisamos compreender que mesmo um assunto canonizado é passível de diferentes interpretações e essas construções de

sentidos advêm da constatação de sua instabilidade de acordo com o contexto de produção. Em síntese, ninguém consegue ser totalmente relativista, porque não é possível se desvincular de todos os valores pendentes de uma sociedade, mas podemos nos distanciar dessas heranças, compreendendo que os significados são construídos pelo contato e atendem às necessidades de uma organização social e sempre em um jogo relacional com algo existente.

Com base na questão da crítica literária, propomos uma desconstrução da classificação das produções por características intrínsecas entre elas, porque acreditamos que isso é uma tentativa de modelar algo pouco afeito às normas e limitações. Em outras palavras, “não há, hoje em dia, nenhum intermediário entre a obra particular e singular e a literatura inteira, gênero derradeiro” (TODOROV, 1980, p. 43). Nesse contexto, o que pode existir é a aproximação de diferentes obras por suas características visivelmente comuns, algo que não ultrapasse seus limites mais superficiais, sem que haja extremo rigor nessa avaliação.

Essas divisões formais, sejam elas metódicas ou didáticas, não precisam necessariamente ser consideradas como centro dos trabalhos com a literatura, porém afirmar isso significa compreender que em algum momento histórico essas classificações existiram e foram necessárias, tanto para a sua validação quanto para a criação de métodos de análise. Não ousamos aqui desconstruir ou reconstruir o conceito de literatura, muito menos refazer a história da teoria literária para compreender o percurso das classificações e definições de gêneros. No entanto, é importante pensar na sua gênese mais basilar, porque ela colabora para demonstrar a forma como a literatura e o jornalístico se imbricam, se fundem e se transformam no gênero traduzido ao qual nos dedicamos.

Aristóteles elaborou, em sua *Poética* (2008), a divisão tripartite dos gêneros em épico, lírico e dramático, reclamando as suas definições pela ideia de imitação, ou seja, indicando que eles possuem uma matriz de interpretação da realidade. Esses gêneros literários se diferenciavam pelos meios de imitação, pelos objetos que imitam e também pelos modos de imitação. O meio correspondia às questões métricas, como ritmo, canto, verso, harmonia e elocução; o objeto era utilizado para designar a fonte de imitação, geralmente associado aos personagens de caráter superior, no caso da epopeia e da tragédia, ou inferior, no caso da paródia e da comédia; o modo tinha relação com a narração e as personagens, sendo que o narrativo se vinculava à epopeia e o dramático, à tragédia e à comédia.

É importante recuperar esse pensamento clássico porque ele evidencia uma necessidade de transformar um material de alta subjetividade em algo facilmente definível por uma estrutura comum. Essa perspectiva, porém, é compreensível se analisarmos o seu momento de desenvolvimento. Afastando-nos dessa classificação paradigmática e hierárquica,

compreendemos a literatura como um produto autêntico e autônomo e, por esse motivo, avaliado como material único, sem que exista uma obra comparável a outra em todos (ênfase para o pronome indefinido) os aspectos, até porque essa busca por equivalências puras se constitui como um método bastante superficial de trabalho. Essa posição, é necessário salientar, não menospreza a análise comparativa da literatura, mas, ao contrário, recupera a ideia de que essa prática não se resume à busca por paralelismos binários, que se baseia, por sua vez, na análise crítica de diferentes produções para “contribuir para a elucidação de questões literárias que exijam perspectivas amplas” (CARVALHAL, 2006, p. 86).

Refletindo sobre a problemática que envolve o exercício que visa à busca de propriedades comuns entre textos, reunindo-os no interior de uma classe específica, Todorov (1980) aponta para o uso corrente do termo gênero, atualizando a forma clássica como essa palavra foi concebida e utilizada no decorrer da história. Didaticamente, ao pensarmos nos mamíferos estamos aproximando todos os animais que se alimentam de leite em uma mesma classe, sem que eles sejam aproximáveis em todos os aspectos, criando, dessa maneira, um fator de comparação entre um número variado de espécies. No âmbito da literatura, podemos utilizar classe como sinônimo de gênero e, dessa forma, associarmos diferentes produções por características facilmente percebidas e comparáveis entre elas.

A análise estritamente racional limita a obra literária e, por esse motivo, entendemos que a crítica precisa centralizar-se essencialmente na obra, porém deve buscar também auxílio em outras culturas antropológicas para produzir um material que entenda a linguagem como subjetiva e os símbolos como um campo fértil de significação. Essa concepção de crítica relaciona o conteúdo temático com a forma como ele é ressignificado. No entanto, os aspectos estruturais não estão no centro da análise, pois o trabalho com uma obra literária pede do crítico uma busca de elementos composicionais que a atrelam à sociedade para chegar a uma tradução das informações construídas por meio do discurso.

Apesar dessa leitura desprendida das estruturas hegemônicas, enfatizamos que é impossível desvincular totalmente a análise crítica literária das classificações canônicas de gênero, uma vez que a origem de um gênero é essencialmente outro gênero, ou seja, “um novo gênero é sempre a transformação de um ou de vários gêneros antigos: por inversão, por deslocamento, por combinação” (TODOROV, 1980, p. 46). O que propomos é uma descentralização do discurso tradicional, afastando-nos da ideia de equilíbrio na produção literária, uma posição que aclara a nossa descrença na existência de uma orientação específica ou de princípios limitadores para a literatura. Essa perspectiva aumenta, consideravelmente,

as possibilidades de expansões interpretativas ao buscar fugir das certezas tranquilizadoras propostas pelas diferentes vertentes estruturalistas.

Sobral (2008) acrescenta elementos a essa discussão ao avaliar o resultado específico da tradução interlingual como um gênero formatado por outros gêneros, algo que ele denomina de ‘pós-gênero’ ou ‘trans-gênero’. Trazendo essa afirmação para a realidade aqui estudada, entendemos que qualquer gênero discursivo “se alimenta dos mais diversos gêneros e que contribui para alimentar esses gêneros” (SOBRAL, 2008, p. 69), uma relação sequencial que colabora para a sua sobrevivência e para a sua sobrevivência. Assim, reconhecendo a inexistência de uma estrutura única que atenda aos gêneros ou à totalidade de enunciados de um mesmo gênero, não excluimos a existência de uma base para a produção de diferentes discursos, uma vez que eles são construídos socialmente, atendendo às necessidades de um período histórico que naturalmente conta com normas constituídas, quer pela aproximação, quer pela oposição a modelos anteriores. Em outras palavras, essas estruturas passam pela resignificação dos autores e interpretação dos leitores, seres humanos que também fazem suas traduções de mundo de acordo com os elementos pré-definidos por uma determinada comunidade, que vivenciam essas normas e que as reproduzem em maior ou menor nível.

Não é necessário extrapolar muito a discussão aqui proposta para compreender que uma obra literária nasce também de uma produção anterior que se apresenta como referência, aproximação que, é necessário enfatizar, ocorre pela semelhança, mas, fundamentalmente, pela diferença com o texto basilar. Essas tensões da literatura com a história e com o próprio conjunto de produções literárias se baseiam em um jogo de ausência e presença, questão que evidencia uma desestrutura disfarçada de estrutura no campo do fazer literário e em outras produções discursivas. Essa ausência de centro ou a sua mobilidade indica para um campo extenso de significação que

Foi então o momento em que a linguagem invadiu o campo problemático universal; foi então o momento em que, na ausência de centro ou de origem, tudo se torna discurso – com a condição de nos entendermos sobre esta palavra – isto é, sistema no qual o significado central, originário ou transcendental, nunca está absolutamente presente fora de um sistema de diferenças. A ausência de significado transcendental amplia indefinidamente o campo e o jogo da significação (DERRIDA, 1995, p. 232).

A ideia de imobilidade do significado é bastante cômoda para o conjunto de pessoas que se utiliza dessa ferramenta para fins doutrinários ou que vivem em busca de verdades inatacáveis e impossíveis, como veremos mais adiante neste trabalho. Pensar essa estrutura como um jogo que resignifica aquilo que é “constituído a partir de uma imobilidade fundadora e de uma certeza tranquilizadora” (DERRIDA, 1995, p. 230) possibilita avaliar

toda a história, fundada em conceitos delimitados e delimitantes, para que ela passe a “ser pensada como uma série de substituições de centro para centro, um encadeamento de determinações do centro” (DERRIDA, 1995, p. 231).

Refletindo sobre as diferentes origens ou fins para um discurso, cabe a nós leitores a tarefa de (re)significar o mundo (talvez devamos nos referir a mundos no plural) expresso por meio da linguagem, pensando também que esse referente passou por processos de tradução a partir do olhar da autoria da obra que se inspira em determinadas referências para instituir não uma nova fórmula, mas uma estrutura renovada dentro do contexto literário, entendendo a mobilidade dessas estruturas e desses centros que é necessária para a produção e recepção da linguagem. A literatura nasce e se amplia no jogo com a diferença, visto que sempre se constitui a partir de um projeto anterior, de elementos preconcebidos, de uma herança construída e guardada por uma sociedade.

Quando pensamos em referências na produção literária não queremos afirmar que o produto atual precise ser uma cópia perfeita do anterior. Pelo que já discutimos, o que acontece é exatamente o contrário, pois, como indica Todorov (1980), a desobediência é um fator necessário para a continuidade da literatura, uma vez que percebemos que as obras só se tornam visíveis devido a esse não respeitar das imposições, já que os conceitos e estruturas tradicionais precisam ser ressignificados para que a arte literária siga o seu caminho e permaneça viva. Isso significa que a desobediência formula novos parâmetros, novas normas, passíveis de transgressão posterior, em um movimento contínuo e mais ou menos linear de mudança. Começamos, então, a descobrir a potência da tradução para criar paradigmas e colaborar para a sobrevivência dessas formas artísticas.

Nesse momento da discussão, podemos estabelecer que entendemos o conceito de gênero como uma propriedade discursiva compartilhada e percebida pela observação empírica ou por meio de análises abstratas, entendendo que, literário ou não, ele se configura como uma codificação dessas propriedades discursivas, definida por pessoas que estão inseridas em uma determinada comunidade, e, por isso, seus atos correspondem com maior ou menor proximidade aos aspectos da sua identidade cultural. Sendo assim, “os gêneros existem como instituições, que funcionam como ‘horizontes de expectativas’ para os leitores, como ‘modelos de escritura’ para os autores” (TODOROV, 1980, p. 49, destaques do autor).

A ligação dos aspectos que constituem a definição de um gênero com a sociedade que o institui importa no momento em que percebemos que cada sociedade produzirá estilos de acordo com os sistemas, com as regras hegemônicas e com o momento histórico que rege a sua produção. Fica patente que, “como qualquer instituição, os gêneros evidenciam os

aspectos constitutivos da sociedade a que pertencem” (TODOROV, 1980, p. 50). De maneira bastante sintética, entendemos que o processo de transformação da realidade factual ou da realidade construída pelas diferentes instituições hegemônicas faz parte de um regime amplo e complexo de tradução do mundo em arte.

Como exemplo desse vínculo do gênero com a sociedade, devemos considerar que os diversos tipos de texto se constituem na relação com o mundo, pois são sempre baseados em discursos anteriormente produzidos que são (in)conscientemente apreendidos e ressignificados. Esses textos deixam de ser considerados receptáculos de conteúdos intocáveis e intraduzíveis, passando a ser encarados como uma fonte infinita de significado. A esse respeito, acreditamos que essas produções de “imagem exemplar passe[m] a ser a de um *palimpsesto*” (ARROJO, 2003, p. 23, grifo da autora), considerando a definição clássica desse substantivo como um suporte para a escrita que, mesmo quando raspado, não consegue eliminar totalmente o conteúdo anteriormente registrado.

Em outras palavras, um palimpsesto pode ser definido como “um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo” (GENETTE, 2010, p. 7). Esse material pode ser atualizado como ‘hipertexto’, indicando tratar-se das “obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação” (GENETTE, 2010, p. 7). A definição apresentada e essa associação segue o que discutimos no contexto deste trabalho, porém nos recusamos a aceitar a nomeação como uma “literatura de segunda mão” (GENETTE, 2010, p. 7). É verdade que o autor dessas citações busca uma forma de dar reconhecimentos para essas produções, mas esse título pode ganhar contornos negativos na nossa cultura, podendo ser lido como uma literatura de segunda classe, inferiorizando esse material por ele não se apresentar como cópia daquilo que comumente é denominado como texto ‘original’.

Essa metáfora que aproxima o texto traduzido do palimpsesto indica que o material que é transformado por algum processo de tradução “passa a ser o texto que se apaga, em cada comunidade cultural e em cada época, para dar lugar a outra escritura (ou interpretação, ou leitura, ou tradução) do ‘mesmo’ texto” (ARROJO, 2003, p. 23, destaque da autora), provando que os significados não são estáveis e imóveis, fazendo com que o tradutor seja encarado como produtor, como coautor ou como colaborador e a sua tradução seja avaliada pela sua condição de um novo texto de partida. Isso nos leva a reafirmar a nossa posição de não classificar qualquer obra como único ‘texto de partida’, como ‘texto original’ ou como ‘texto primeiro’, justamente por entender que os discursos nascem de um processo subjetivo de tradução das sensações de um sujeito social.

Entendemos que a literatura “se escreve certamente numa relação com o mundo, mas também se apresenta numa relação consigo mesma, com sua história, a história de suas produções, a longa caminhada de suas origens” (SAMOYAUULT, 2008, p. 9). No contexto mais amplo da nossa discussão, acrescentamos que, além de se escrever, a literatura se inscreve nessa relação orgânica com a sociedade e os seus limites são esculpidos pelo diálogo com outras fontes, posição que nos leva a compreensão de que “um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos” (GENETTE, 2010, p. 7). Todas essas interferências trazem elementos extras a uma obra literária que se constrói nesse processo, fazendo com que “Quem ler por último lerá melhor” (GENETTE, 2010, p. 7), pois lerá um texto que se insere e recupera elementos na história social e literária.

Segundo Todorov (1980), as definições dos gêneros sofrem interferências sociais e poderiam ser apresentadas como sinônimos de classes de textos, porém essa classificação reduz e simplifica um tema de elevado grau de subjetividade. Inicialmente, de acordo com o crítico, o ideal seria trocar a palavra ‘texto’ por ‘discurso’, uma vez que a primeira pode ser compreendida como uma sequência de frases justapostas e disso poderia surgir o primeiro mal-entendido, já que “a frase é uma entidade da língua, e da linguística. A frase é uma combinação possível de palavras, não é uma enunciação concreta” (TODOROV, 1980, 47), afirmação que ajuda a explicar o fato de uma mesma frase ser usada em diferentes momentos e em diferentes contextos, podendo indicar, em cada situação, uma informação diferente.

O discurso não é construído por frases em relação de contiguidade, mas de enunciados. Essa afirmação considera conceitos que remetem à intencionalidade e ao propósito de entender a existência de uma série de fatores que interferem na produção e na compreensão de um discurso, sobretudo “um locutor que enuncia, um alocutário a quem ele se dirige, um tempo e um lugar, um discurso, que precede e que se segue; enfim, um contexto de enunciação” (TODOROV, 1980, p. 47), elementos fundamentais e basilares para analisar uma determinada produção discursiva.

Diante do exposto, é fundamental ressaltar que entendemos o discurso como um ato comunicativo, porém, considerando a abrangência dessa definição, somos obrigados a alertar para a possibilidade de o discurso nem sempre se traduzir como gênero literário. O que afirmamos, nesse sentido, é que todo texto literário é constituído de discurso, porém nem todo discurso pode ser classificado como literário, pois cada produção discursiva apresenta marcas de uma comunidade interpretativa e, conseqüentemente, de um locutor que se encontra inserido em uma ou algumas dessas comunidades, tema desenvolvido com maior profundidade no decorrer do trabalho.

Nesse contexto, acreditamos ser importante voltar ao diálogo citado no início desta seção para discutir um segundo assunto, mais especificamente a diferenciação entre os gêneros jornalísticos e o que a autora chama de livro. De antemão, precisamos ressaltar que “Todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem” (BAKHTIN, 2011, p. 261). Dessa forma, é perfeitamente possível afirmar que a gênese dos discursos e as formas de enunciação se adequam às necessidades e contextos diversos para atender as necessidades comunicacionais, uma vez que

Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção de recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, mas, acima de tudo, por sua construção composicional (BAKHTIN, 2011, p. 261).

O conteúdo, o estilo e a construção composicional são diluídos no todo do enunciado e manipulados de acordo com um determinado objetivo. Como consequência, vemos que esses enunciados são modelados por eventos subjetivos, tema que nos faz voltar à discussão sobre a dificuldade (para não dizer impossibilidade) de caracterizar ou definir de forma rigorosa e estrita um determinado gênero. Acrescentamos a isso o fato de que, tendo diagnosticado as particularidades e individualidades de cada produção, “cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso*” (BAKHTIN, 2011, p. 262, grifos do autor).

No interior da classificação proposta por Bakhtin está uma infinidade de produções discursivas que passa pelo diálogo cotidiano, os mais variados relatos, o comando militar lacônico padronizado, a ordem desdobrada e detalhada, os distintos documentos oficiais e as manifestações publicísticas. Nesse grupo, porém, também estão incluídas as “variadas formas das manifestações científicas e todos os gêneros literários (do provérbio ao romance de muitos volumes)” (BAKHTIN, 2011, p. 262), propondo uma divisão horizontal que desconstrói a estrutura hierárquica que insere a literatura em um patamar quase divino de produção discursiva e a coloca no mesmo nível de outras produções. É importante salientar o diferencial imaginativo do discurso literário, componente que falta a outras produções discursivas e que confere condição artística para a obra de gênero traduzido que analisamos neste trabalho.

Considerando a grande variedade de gêneros discursivos, compreendemos a sua divisão em primários (simples) e secundários (complexos). No cenário desenhado,

Os gêneros discursivos secundários (complexos – romances, dramas, pesquisas científicas de toda espécie, os grandes gêneros publicísticos, etc.) surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) – artístico, científico, sociopolítico, etc. No processo de sua formação eles incorporam e reelaboram

diversos gêneros primários (simples) que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata (BAKHTIN, 2011, p. 263).

De acordo com essa classificação, os gêneros literários incorporam e reelaboram os gêneros primários como forma de estabelecer um vínculo com a realidade concreta e referencial, ligação necessária para construir a aura de verdade, uma relação fundamental para que os leitores realizem um pacto com a obra e tenham a impressão de verdade desenvolvida pelo autor em sua produção, provocando nesses leitores um sentimento de estar ‘diante de um material autêntico’. Apesar de todo enunciado poder refletir a individualidade do falante e o contexto no qual ele se insere, a literatura é o gênero mais favorável para representar o mundo exterior, extremamente subjetivo.

Tomando o romance pelo conjunto, percebemos que ele se caracteriza como um fenômeno marcado por “certas unidades estilísticas heterogêneas que repousam às vezes em planos linguísticos diferentes e que estão submetidas a leis estilísticas distintas” (BAKHTIN, 1998, p. 73). Essa pluralidade configura um produto artístico marcado por pelo menos dois pilares: (1) as marcas constituintes do gênero tal como foi concebida nos primórdios e (2) as atualizações históricas às quais o gênero naturalmente passou para buscar se adequar às novas realidades sociais. O gênero literário denominado romance pode ser definido por essas diferentes heranças que se mesclam, entrecruzam-se e penetram-se, dando origem a um produto harmonioso, ou seja, sem que essa multiplicidade possa ser separada do conjunto. Se “o estilo do romance é uma combinação de estilos; sua linguagem é um sistema de ‘língua’” (BAKHTIN, 1998, p. 74, destaque do autor) e sua constituição está baseada em fatores sociais. Por isso, esse gênero, ao mesmo tempo em que absorve características distintas, configura-se como um produto único, justamente pelo trabalho subjetivo realizado por um tradutor de mundo em contato com a sociedade, inserido em determinado contexto sociocultural e possuidor de uma visão artística específica.

Bakhtin (1998) oferece uma lista de unidades estilísticas que funciona como uma base para compreender a composição do conjunto romanesco. Nesse sentido, percebemos que esse gênero se decompõe a partir das narrativas do autor; em narrativas orais, em outros gêneros não literários, como a carta e o diário; em outros gêneros que não compõem a produção do autor, como escritos científicos, retóricos e filosóficos; além dos discursos estilisticamente individualizados dos personagens. Todos esses elementos que, de alguma forma, constituem o romance, aclaram duas importantes características: o plurilinguismo social e a sua dimensão plurivocal.

Importante ressaltar que “é graças a este plurilinguismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orchestra todos os seus temas, todo seu mundo objetual, semântico, figurativo e expressivo” (BAKHTIN, 1998, p. 74). A pluralidade de linguagens sociais e as percepções de mundo entram no romance pela participação dos personagens e do narrador da história. Essas unidades de composição introduzem a figura disfarçada do autor em sua produção artística, tema bastante importante para esta discussão, mas que será desenvolvido mais adiante. O que nos interessa neste momento é perceber esse diálogo como marcas constitutivas e diferenciais dos diversos gêneros literários.

Consta que as diferentes criações prosaicas têm como base comum as formas retóricas e a aproximação com outras produções discursivas, como pode ser observado na seguinte citação:

Toda a prosa literária e o romance encontram-se na mais estreita semelhança genética com as formas retóricas. E no curso de toda a evolução ulterior do romance, a sua profunda interação (tanto pacífica, quanto hostil) com os gêneros retóricos vivos (jornalísticos, morais, filosóficos e outros), não se interrompeu e não foi, talvez, tão interrompida quanto a sua interação com os gêneros literários (épicos, dramáticos e líricos). Porém, nesta constante inter-relação mútua o discurso romanesco conservou sua originalidade qualitativa irredutível à palavra retórica (BAKHTIN, 1998, p. 79).

Pela comparação entre a literatura e os textos jornalísticos, percebemos que esses gêneros fazem parte da mesma classificação proposta por Bakhtin (2011) por serem definidos como gêneros discursivos secundários, visto que apresentam maior complexidade em sua estrutura e organização. No entanto, quando analisamos os estilos de linguagem, as duas espécies se afastam, pois as produções literárias apresentam um nível ainda maior de complexidade. De forma bastante simplificada, afirmamos que os enunciados em questão se afastam pelo nível de proximidade com uma realidade entendida como factual.

É verdade que o diálogo cotidiano está inserido no campo do gênero considerado primário por Bakhtin (2011), mas ele está sempre presente nos gêneros secundários, uma vez que esses se constituem com base na sociedade, em determinado tempo e espaço. Assim, é possível distinguir as duas formulações pelo que chamamos de transformação da linguagem, fazendo com que os discursos literário e jornalístico sejam aproximáveis no aspecto social, mas distanciáveis pelos processos de tradução construídos pelo locutor em seu discurso.

Quando falamos em processos de tradução do gênero jornalístico para o literário não afirmamos que esse exercício possibilita o transporte de significados entre os dois gêneros de forma mecânica, pois isso indica que o discurso referencial pode ser realocado em outra produção de forma integral. Esses movimentos de transferência são bastante subjetivos,

contam sempre com modificações e também com inserções de informações ao referente inicial. Avaliando as fronteiras entre os gêneros como esse lugar abstrato em que a tradução também entra em exercício, deixamos de pensar neles como produtos estanques para considerar os seus processos de transformação e também os fatores que colaboram para que os seus limites sejam movimentados.

A ideia de tradução como um texto que deve ser plenamente transportado para outra cultura reflete uma posição bastante tradicional de que o discurso referencial é bem delimitado e incorruptível. Assim, sem o medo de parecer redundante, acreditamos que a função de Selva Almada como tradutora é realizar uma tradução, ou seja, transformar um gênero em outro, um enunciado em outro. Transformar uma realidade que é considerada mais próxima do factual em outro testemunho que se afasta mais dessa referência. Por conseguinte,

Reunindo os elementos até agora discutidos, podemos dizer que o tradutor tem assim uma tarefa de escrita/fala/sinalização que envolve uma dupla ação: a de colocar-se como interlocutor do autor traduzido e a de colocar-se como autor, ou coautor, do texto da tradução, constituindo para isso interlocutores na língua para a qual traduz (SOBRAL, 2008, p. 39).

Toda experiência pode ser traduzida, bem como o fato histórico mais doloroso para um sujeito ou para a sociedade. É preciso enfatizar, porém, que “as línguas são traduzíveis, ou seja, postas em correspondência, mas não traduzíveis, ou seja, postas em equivalência” (SOBRAL, 2008, p. 40), porque os sentidos são manipulados quando trabalhados por outra pessoa em outro contexto. Mesmo que o estudioso esteja se referindo ao movimento entre duas línguas diferentes, enfatizamos que um significado não é perfeitamente transportável, ainda que o evento seja traduzido pela pessoa que o viveu. O que se afirma é que existe um limite que o autor e o tradutor da ação não podem transpor.

Essa linha de raciocínio permite compreender que a literatura não pode ser avaliada como uma instituição em que o sujeito consegue dizer tudo sobre um determinado assunto ou sobre o que se considera como realidade, pois dessa forma estaríamos diante de um conceito ilusório de totalidade. No entanto, deve ser encarada como um meio artístico em que se pode dizer todo o possível sobre um assunto, tudo aquilo que o autor é capaz de expressar em um determinado momento. Seu texto não é uma transposição da realidade, nem uma cópia fiel da natureza, muito menos uma constatação apresentada como indiscutível. É apenas a definição de que a realidade é, para ele, um espelho do mundo exterior somado aos aspectos sociais que o cercam e o atravessam.

Acreditar que os gêneros aqui discutidos são perfeitamente distinguíveis e tão diferentes a ponto de não poderem manter uma relação de proximidade é um equívoco. Tanto

o gênero jornalístico quanto o literário são discursos e mantêm um íntimo vínculo com a sociedade. Ademais, não podemos deixar de ressaltar que os gêneros não possuem qualidades intrínsecas, eles carregam, portanto, as características definidas por uma determinada comunidade interpretativa que não são propriamente conclusivas ou atribuídas a todos os textos pertencentes a um gênero. Por isso, deixamos de pensar em obras modelares, justamente por compreender a impossibilidade de controlar e adequar os produtos sociais aos modelos preconcebidos, limitados e limitantes.

Para compreender essa flexibilidade, retomamos a narrativa de Selva Almada com o intuito de ressaltar que ela extrapola as fronteiras dos gêneros para a construção de um discurso com objetivo específico. Voltamos ao início dessa narrativa, quando, ainda criança, em 1986, a tradutora entrou em contato com a morte da primeira garota, fato que ficaria marcado em sua memória e seria reavivado a cada novo caso de violência conhecido por ela. A informação da morte de Andrea Danne chegou pelo rádio, companheiro fiel de seu pai no churrasco de domingo. Através desse meio de comunicação, ela descobre que “Naquela mesma madrugada, em San José, uma cidadezinha a vinte quilômetros dali, uma adolescente tinha sido assassinada em sua própria cama, enquanto dormia” (ALMADA, 2018, p. 11).

Diante da notícia, a tradutora, sozinha no quintal, senta-se na cadeira dedicada tradicionalmente ao seu pai para vigiar o fogo, segura o copo de vinho com pedaços de gelo e, ao apoiar as mãos em sua coxa, leva um susto ao perceber suas palmas geladas: “Como a mão de um morto, pensei. Embora eu nunca tivesse tocado em um” (ALMADA, 2018, p. 11). Esse excerto evidencia a relação da menina com a morte descoberta, realizada com o auxílio do aparelho de comunicação. Em outras palavras, o contato com a notícia a aproximou da possibilidade de finitude, porque, mesmo que nunca tivesse passado por uma experiência parecida, a situação colaborou para a elaboração do sentimento de que o mesmo pudesse acontecer com ela.

Essa reação extrema acontece porque existe intrínseca, na recepção dos textos jornalísticos, a ideia de realidade factual. Nesse contexto, percebemos que todas as produções discursivas carregam um conjunto de interesses e preocupações, da mesma forma que o interlocutor também dispõe de uma série de interesses e preocupações. Sendo assim, o significado de um enunciado é construído na exterioridade da relação entre o próprio enunciado e o interlocutor. Em outras palavras, ao pensarmos no esquema clássico de comunicação, reconhecemos mais uma vez que para construir sentidos é necessário que haja uma base comunicativa formada por um locutor, um alocutário e a mensagem propriamente

dita. A escolha dessa estrutura simplista e com termos estáveis é didática, porque entendemos que as realidades históricas por trás das palavras são extremamente instáveis.

Somando esse assunto às diversas interferências sociais nos discursos, percebemos que o esquema comunicativo acima exposto é bastante básico, porque

Esse tipo de tradução do que diz uma pessoa nos termos da pessoa a quem algo é dito ocorre porque a posição de todo sujeito (sua situação no mundo ou seu “lugar social”), por ser singular, constrói diferentemente, seja qual for o sistema semiótico coletivo usado, toda enunciação produzida/“recebida”, ou seja, tudo o que é dito por alguém a outra pessoa é entendido por esse outro de uma maneira coletiva, o “consenso” social sobre o que algo significa, e ao mesmo tempo de uma maneira individual, o que depende de quem diz uma coisa e daquele a quem é dita essa coisa, a situação em que é dita etc. (SOBRAL, 2008, p. 31, destaques do autor).

O que discutimos aqui é que o locutor não pode controlar os sentidos do seu discurso. Assim, entendemos que ele está ausente no processo de significação, uma vez que “a compreensão é sempre possível, mas não a partir de fora” (FISH, 1992, p. 192). Afirmar isso não significa que o locutor não tenha um objetivo por trás do discurso lançado ao alocutário, muito pelo contrário. Por saber que não controla a significação, a pessoa que se comunica começa traduzindo as suas sensações e percepções de mundo e transforma também essas experiências para compartilhar uma determinada informação juntamente com um ponto de vista específico.

De modo geral, toda proposta de criar significado é também um exercício de tradução, mesmo que os componentes da comunicação estejam diante um do outro, porque sempre existe uma lacuna que faz com que a informação ganhe novos contornos. Efetivamente,

[...] todo sentido produzido é já tradução, porque mesmo duas pessoas face-a-face tratando do “mesmo”, tratam simultaneamente do “outro” – outro assunto, outro sujeito etc. Em outras palavras, por mais que haja um consenso em torno de modos de dizer ou de assuntos, propiciado pelo aspecto coletivo constante das línguas, há sempre uma variação de sentido, mesmo no caso de pessoas falando diretamente uma com a outra (SOBRAL, 2008, p. 33).

Cada indivíduo percebe o mundo a partir da sua posição e também em relação à posição daquele com quem interage, assim como o segundo participa desse processo como emissor da mensagem com um desejo delimitado. Todos os componentes participam desse processo, porém o significado não está em nenhum dos três elementos fixos de comunicação citados anteriormente, mas fora desse esquema, alocado entre a mensagem e o alocutário, solto no ambiente. Mesmo havendo um objetivo por trás de todo o discurso, questão discutida mais adiante neste trabalho, o significado não passa diretamente pelo eixo do locutor ou pelo processo de produção da mensagem, ficando evidente

Que o que vem a seguir seja comunicação ou entendimento não se deve ao fato de eu e ele compartilharmos uma linguagem, no sentido de conhecermos os significados das palavras individuais e as regras para combiná-las, mas deve-se a que uma maneira de pensar, uma forma de vida nos compartilha e nos implica num mundo de objetos, intenções, metas, procedimentos, valores etc. que-já-estão-no-seu-respectivo-lugar; e é assim que quaisquer palavras que pronunciemos serão entendidas como necessariamente referidas às características desse mundo (FISH, 1992, p. 192).

Cabe ao alocutário construir o significado a partir da sua posição no mundo e pelo contexto em que esses sujeitos estão inseridos. Estamos diante do conceito de ‘comunidade interpretativa’, cunhado por Fish (1992), uma vez que se refere ao conjunto de elementos sociais que atravessam os sujeitos e, conseqüentemente, os enunciados por eles produzidos em determinado tempo e espaço, construções essas que têm estrita relação com a gama de significados aceitos por um coletivo. Em síntese, os significados não são fixos e presos nas palavras, mas construídos com base nas ideologias, padrões culturais, éticos e morais, de circunstâncias históricas e espaciais, atendendo às instabilidades estruturais e práticas relevantes para uma determinada comunidade e com objetivos e propósitos pré-existentes.

Quando um locutor compreende que o seu discurso ressignifica uma maneira de pensar e uma visão de mundo, ele também começa a trabalhar sua linguagem para alcançar determinado propósito, aliando seus desejos e valores no movimento tradutório. Nesse contexto, ao utilizar enunciados jornalísticos como base de sua produção, percebemos que o estilo da escritora aqui trabalhado administra essas características básicas do gênero de partida para compartilhar uma mensagem ao alocutário com interesse na sua compreensão como uma mensagem factual, realizando, dessa forma, uma tradução de conteúdos encarados e aceitos como verdadeiros pelo público para a construção de uma narrativa ficcional. É patente que esse receptor não vai captar a informação de acordo com os objetivos da emissora, porém, o desejo dessa reconstrução da verdade existe.

Ao fazer sua escolha, Selva Almada avalia a sua posição social e também a posição dos seus leitores, porque as suas produções discursivas, assim como as de qualquer outra pessoa, são atravessadas por aspectos da sua identidade, questão discutida na citação abaixo:

O enunciado existente, surgido de maneira significativa num determinado momento social e histórico, não pode deixar de tocar os milhares de fios dialógicos existentes, tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto de enunciação, não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social. Ele também surge desse diálogo como seu prolongamento, como sua réplica, e não sabe de que lado ele se aproxima desse objeto (BAKHTIN, 1998, p. 86).

A escritora nunca saberá exatamente aonde sua mensagem chegará e nem a quem atingirá. Afirmamos, de maneira mais explícita, que essa mensagem pode encontrar terreno

fértil se o alocutário fizer parte da mesma comunidade interpretativa da locutora, pode se desenvolver se ele conseguir se aproximar de alguma forma da realidade no texto e pode também ganhar novos matizes se for ressignificada por membros de comunidades diferentes. Essas três ocorrências mostram que os enunciados são atravessados por fatores extralinguísticos que afetam a comunidade do locutor e esses fatores são compartilhados de forma natural para a sua produção discursiva, aspectos que somente serão percebidos se a relação entre os participantes dessa situação comunicativa for estabelecida. Essa questão indica que a produção de significado será atravessada pelos valores da comunidade que o alocutário faz parte, podendo ser compartilhada ou não pelo locutor, o que não impede que ele trabalhe as estruturas com um objetivo específico.

Neste momento, é necessário enfatizar que todos os gêneros discursivos se constituem de traduções, inclusive o jornalístico incorpora elementos da comunidade interpretativa do enunciador, ainda que se apresente como um dos retratos mais fiéis da realidade. Essa parcialidade jornalística fica evidente quando entramos em contato com a repercussão da morte de María Luisa Quevedo, pois, apesar da comoção causada na pequena cidade em que ocorreu, ela “foi tratada, quase desde o início, em tom romanesco pela imprensa local” (ALMADA, 2018, p. 101). Portanto, o tom sensacionalista que rege essa comunicação foge do princípio de neutralidade e rompe com o compromisso de retratar o acontecido da forma mais próxima da realidade. É importante destacar também que esse excerto evidencia que estamos caminhando entre a realidade jornalística e a compreensão da literatura como ficcional por excelência.

Entramos em contato com a informação de que a notícia dessa morte “Demorou dois ou três dias para aparecer, em um pequeno quadro no jornal *Norte*, o mais importante da província do Chaco. Título: Misteriosa morte de uma menor, que dividia o espaço com outra: Menor procurado” (ALMADA, 2018, p. 101). Além da demora e da pouca seriedade na divulgação do caso, percebemos que, ao colocar em um mesmo quadro duas notícias distintas, o jornal expõe mais uma vez a parcialidade, o sensacionalismo, criando uma relação de proximidade entre os casos, mostrando pouco respeito ao avizinhar um caso de morte com outro em processo de indefinição.

Nessa mesma linha de pensamento, descobrimos que, em um primeiro momento, o caso não ganhou muita repercussão na mídia, pois competia com as notícias sobre o governo democrático que renascia com a ascensão de Raúl Alfonsín ao poder, em 1984, tema que será discutido posteriormente neste trabalho. Logo, porém, ganhou algum protagonismo midiático, transformando-o no que a autora classifica como uma série de horror, “Uma história de

intrigas, suspeitas, pistas falsas e falsos testemunhos que as pessoas acompanhavam pelos jornais e pelo rádio como se fosse uma telenovela ou um folhetim” (ALMADA, 2018, p. 101).

Os eventos citados exemplificam a parcialidade presente até mesmo nos textos considerados mais próximos do factual, uma questão bastante importante para a discussão, pois, mais uma vez, vemos que a oposição entre os gêneros fica bastante evidente. Sobre esse assunto, resta-nos enfatizar que ao determinar esses pares de oposição, criamos uma hierarquização que nos leva a estabelecer uma relação desigual entre as partes, entendendo que “A oposição faz sistema com a redução” (DERRIDA, 1995, p. 234). Se nos afastamos dessa linha de raciocínio, nos distanciamos também da ideia de centro, de equilíbrio, de estrutura como um todo, entendendo, assim, que tudo é discurso, todos os sentidos são construídos e desconstruídos a partir do jogo entre a presença e a ausência.

Repensando aqui a “estruturalidade da estrutura” (DERRIDA, 1995, p. 230), percebemos que a ação de tentar centralizar um discurso, modelar um assunto, normatizar um gênero, é limitar a potência dessas estruturas de se reconstruírem de forma natural com as mudanças da sociedade. Afirmar que tudo é discurso é compreender que não existe uma estrutura fixa e incorruptível em uma produção, mas resquícios de um fator estruturante que se encontra sobre os produtores de significados, uma força mais ou menos definível que atravessa esses sujeitos em comunidade.

O factual não é exatamente o oposto ao ficcional. Ambos se constituem de tradução da realidade e se opõem pelo nível de tradução do mesmo referente. Mesmo o texto jornalístico não consegue retratar exatamente a realidade, pois passa pelo crivo do autor que insere sua subjetividade e visão de mundo em sua produção. A literatura que se baseia no texto jornalístico apenas continua esse processo de tradução, deixando mais evidente essa interferência e se afastando mais do referencial, buscando, sobretudo, atingir um objetivo específico, questão que discutiremos de forma mais aprofundada no decorrer deste trabalho.

Ao pensarmos de forma prática e voltarmos ao texto literário aqui estudado, percebemos que também as produções jornalísticas são atravessadas por ideologias e atendem às necessidades de uma classe específica. Essa questão fica evidente quando a tradutora informa que o caso da morte de María Luisa foi retratado de diferentes formas pela imprensa, como pode ser percebido na citação abaixo:

Em algumas edições, o assassinato de María Luisa merecia apenas um pequeno texto isolado em meio a notícias importantes, em outras, ocupava um quarto de página, e em outras ainda, até uma página inteira, com foto e tudo. E quando não havia fotos, um desenho a lápis do suspeito e até da própria María Luisa. Essa

galeria de supostos assassinos e cúmplices era engrossada por policiais acusados de obter falsos testemunhos à força de pancadas, policiais que eram rapidamente mandados para férias até que a poeira baixasse (ALMADA, 2018, p. 102).

A disposição das notícias no jornal impresso potencializa o discurso que se quer compartilhar, pois a organização dos conteúdos colabora para criar identidade e atrair a atenção dos leitores. As escolhas em um texto jornalístico e a composição desses materiais no produto final ultrapassam a questão estética, configurando-se como um dos componentes da enunciação jornalística, que busca seduzir o público para o potencial informativo, mas também “antecipa características de gêneros, organização temática, valor-notícia, e influi na construção do jornal como dispositivo de enunciação” (FREIRE, 2009, p. 292).

A percepção visual mais superficial representa uma potência quando pensamos na comunicação das ideologias de um coletivo que possui objetivos delimitados ao formular e dispor diferentes matérias em um suporte. Essa linguagem permite ao leitor identificar e memorizar com mais facilidade o conteúdo, além de valorizar mais as informações em destaque. Em síntese,

No jornalismo impresso contemporâneo, os assuntos com maior valor-notícia devem ser destacados. Esse destaque é feito pela área que a matéria ocupa, pelo lugar na página e pelo tratamento tipográfico. Assim, as manchetes são preferencialmente colocadas no alto da página, com corpo de letra maior, ou fontes mais pesadas, e devem ocupar boa parte da página. O tratamento é diferenciado para que fiquem claro ao leitor os valores-notícia que o jornal dá para cada assunto. Isso serve também para identificar o posicionamento discursivo do periódico (FREIRE, 2009, p. 294).

Apesar de tratar o tema com ênfase na percepção do jornalismo contemporâneo, compreendemos que as características citadas pelo pesquisador podem facilmente ser expandidas para todo o jornalístico, ou seja, afirmamos que todo discurso, seja ele publicado em livro ou periódico, compartilha características do seu produtor e atende às necessidades do coletivo do qual ele faz parte. Por essa perspectiva, podemos facilmente comparar o texto jornalístico com o literário, já que ambos os gêneros passam por um processo de tradução, movimento que deixa de ser encarado como um exercício de transposição para assumir a posição de obra autônoma.

As vozes (internas e externas) do texto em tela não pretendem transferir posturas, significados, verdades absolutas, mas utiliza materiais produzidos historicamente e ressignificados pelos meios de comunicação que se apresentam como reprodutores de fatos, espelhos perfeitos da sociedade. Sabendo que todo enunciado é atravessado por diferentes ideologias, pelas sensações, percepções e sentimentos do enunciador, devemos nos questionar sobre o que faz um discurso ser reconhecido como factual. A resposta para essa pergunta pode

ser simples e ao mesmo tempo decepcionante, uma vez que um ‘porque sim’ basta para explicar a situação. Estamos novamente sob o domínio das instituições que delimitam o pensamento de uma determinada comunidade.

Como mais um sinal de parcialidade da mídia, cabe voltar à narrativa literária para discutir que o caso de María Luisa foi, segundo informações presentes na obra, retomado pela mídia, porém não foi reaberto pelas instituições responsáveis pela investigação. Nesse sentido, a tradutora indica que “Certo verão, passando uns dias no Chaco, no nordeste do país, topei com um pequeno quadro num jornal local. O texto dizia: Vinte e cinco anos do crime de María Luisa Quevedo” (ALMADA, 2018, p. 12).

Semelhante ao acontecido com María Luisa, no final do século passado, mais especificamente em 1995, o crime de Andrea Danne também ganhou “um segundo capítulo que é pura ficção” (ALMADA, 2018, p. 106). Nessa ocasião, uma testemunha, María Laura Voeffray, declarou saber quem havia matado a garota anos antes, citando Jim Shaw como culpado pelo crime. Isso nos interessa, pois, com a reabertura do caso, muitos meios de comunicação se envolveram na tentativa de buscar essa verdade pretendida pelos jornalistas. Nesse novo momento da investigação o crime não ficou restrito apenas à imprensa local e atraiu também a atenção de grandes jornais de circulação nacional, como o *Crónica* e o *Clarín*. Assim, mesmo que a hipótese levantada tenha sido recusada e o crime não tenha sido resolvido até hoje, pelo menos “A memória foi reavivada” (ALMADA, 2018, p. 109).

Ao retornar ao século passado, reavivar as memórias e trazer novamente à vida pessoas e assuntos já sepultados, a autora não consegue resgatar integralmente a história, os fatos, as verdades puras. Por esse motivo, ela apresenta a sua interpretação pessoal para o que aconteceu, demonstrando, dessa forma, não o que foi, mas o que poderia ter sido e o que é para ela e para a comunidade da qual faz parte. Fica claro que entendemos a tradução como um processo de recriação ou transformação do discurso, colaborando para fazer da obra também um artifício para reavivar a memória ou,

Em outras palavras, nossa tradução de qualquer texto, poético ou não, será fiel não ao texto “original”, mas àquilo que consideramos *ser* o texto original, àquilo que consideramos constituir-lo, ou seja, à nossa interpretação do texto de partida, que será, como já sugerimos, sempre produto daquilo que somos, sentimos e pensamos (ARROJO, 2003, p. 44, grifo e destaque da autora).

Quando Selva Almada produz o seu discurso, sua interpretação não é exatamente sua; ou seja, ela não é proprietária do que escreve, até porque também é uma leitora e produtora de sentido crítico de um produto perpassado por características da sua época e da sua comunidade. Isso quer dizer que ela manipula diferentes discursos para elaborar a sua

(necessário enfatizar o pronome possessivo) história. Todo discurso recolhido se junta aos livros lidos, aos autores admirados, às memórias pessoais e coletivas, para edificar uma casa que inicialmente não lhe pertence, mas, ao mobilizar diferentes conhecimentos e informações, a tradutora transforma-se em construtora desse empreendimento que deve ser compreendido como sendo verdadeiramente seu.

A obra aqui estudada representa a realidade imediata para os críticos literários, uma vez que se “não há texto não há objeto de pesquisa e pensamento” (BAKHTIN, 2011, p. 307). Porém, isso não quer dizer que ela realmente seja a representação perfeita da realidade, porque, como estamos afirmando, o discurso literário se apresenta como produto da tradução de pensamentos, vivências, palavras, textos, discursos, enunciados construídos anteriormente e arquivados como parte da biblioteca de uma comunidade.

Nesse contexto, é necessário enfatizar que o pensamento das ciências humanas é baseado em pensamentos dos outros e nisso reside também questões culturais, relações de poder institucionalizadas em determinada sociedade, legados ancestrais, tradições ainda vivas em um local. Esse inventário, que pode ser pessoal ou compartilhado por uma comunidade, se configura como uma matriz de pensamento para as humanidades. Em síntese, “Independentemente de quais sejam os objetivos de uma pesquisa, só o texto pode ser o ponto de partida” (BAKHTIN, 2011, p. 308).

Além de se constituir de aspectos identitários da autora, a tradução aqui estudada só precisa ser fiel aos seus objetivos que, como veremos mais adiante, não parecem ser somente o trabalho com a memória dolorosa de uma sociedade. Essa memória é estimulada pela retomada de múltiplos discursos e pela sua tradução em determinado momento histórico. Sendo assim, “O texto faz ouvir várias vozes sem que nenhum intertexto seja explicitamente localizável” (SAMOYAULT, 2008, p. 43), fazendo com que sua autoria se perca para que o conteúdo seja ressignificado a partir dos objetivos do novo produtor, em um processo de entrelaçamento de vozes.

Nesse mesmo seguimento, precisamos enfatizar o fato de que todo “texto refere-se diretamente a textos anteriores, segundo modos de integração bem visíveis” (SAMOYAULT, 2008, p. 44). No caso da narrativa aqui analisada fica evidente o texto referencial, porém, avaliando o relacionamento implícito e explícito com essa biblioteca, percebemos que os discursos não são todos compreendidos e identificáveis, uma vez que a tradução passa pelos aspectos da subjetividade da autora. É possível afirmar, então, que “O texto é inteiramente construído a partir de outros textos, o intertexto parece seu dado dominante” (SAMOYAULT, 2008, p. 45).

A produção de Selva Almada se constitui a partir de uma leitura dos textos anteriormente produzidos com base no funcionamento da sua memória que atende às demandas de um determinado grupo, em uma época específica e com uma série de discursos anteriores que validam a sua produção. Porém, apesar dessa relação da obra com o contexto histórico e o seu caráter relacional, não podemos afirmar que ela não representa uma novidade, pois a literatura é constituída de repetição e apropriação, fazendo com que a autora abandone “o hábito desvalorizado de plagiador para revestir aquele, muito mais valorizado, de autor” (SAMOYAUULT, 2008, p. 70).

Mais uma vez estamos no campo da tradução: o fato de reler fatos historicamente identificáveis não faz da obra um produto de menor valor. Da mesma forma nos deparamos com as fronteiras do texto, do gênero, da função, da autoria. Além disso, é patente que a diferença de cada um dos enunciados aqui discutidos é o objetivo do autor. Devemos pensar, então, que o jornalista incute um desejo no processo de realização textual, desejo esse que é diferente daquele colocado pela escritora ao traduzir esses textos referenciais para sua composição literária e diferente ainda do autor deste trabalho que reproduz e reflete as estruturas dos anteriores na produção de sua tese, construindo um novo nível no processo de significação e inserindo outro objetivo sobre as referências, comentando, avaliando e significando à sua maneira para fins de pesquisa, pautados em sua biblioteca. Tudo isso nos leva a inferir que “a atividade do tradutor é parecida com a do leitor e a do crítico: cada leitura é uma tradução, e cada crítica é, ou começa a ser, uma interpretação” (PAZ, 2009, p. 25), que, ao fim e ao cabo, também não deixa de ser um processo subjetivo de tradução.

Assim, afirmamos que todo texto é construído pela combinação de palavras em frases que dará origem a enunciados dotados de expressividade. É a representação do mundo e do estilo dos autores somado ao contexto e às suas referências, ou seja, de elementos que advém do espaço e do tempo de cada produtor de significado. Em nosso contexto, contamos com três sujeitos, um primeiro que fala tão sério que é tomado por um segundo na construção ficcional e um terceiro na produção do texto científico. Três níveis de leitura de mundo, três gêneros diferentes, três objetivos distintos. Três sujeitos. Três tradutores. Três colaboradores. Três autores. Cada um desses componentes produzem os seus próprios significados pelo contato com as tramas que se entrelaçam e aquecem cada um daquele que aceita o pacto comunicativo, ou seja, o “convite implícito à criação” (ARROJO, 2003, p. 47).

Afastando-nos da ideia de fixidez da autoria, percebemos que cada enunciado é individual, único e singular. Ele representa a verdade do autor que é atravessada por elementos linguísticos e extralinguísticos suscetíveis à produção de novos enunciados que

servirá de referência para outros discursos, seguindo uma relação contínua de produções discursivas. Esses discursos anteriores são, muitas vezes, ressignificados de tal maneira que a autoria inicial encontra novos caminhos ou se perde por completo. Portanto, vemos o tradutor como um inventor, mas também como um experimentador, como um produtor de significado e como um colaborador no processo de ressignificação de discursos anteriores. Nas referências da autora aparecem outras vozes e também a sua própria voz. Ademais, estão presentes as escolhas pessoais, construindo, assim, sua narrativa a partir de enunciados heterogêneos.

Escrever pode e deve ser considerado um exercício de reescrita, pois a literatura sempre tem a realidade referencial como base das narrativas, mesmo que essa retomada seja bastante sutil. Aqui podemos expandir essa ideia para os demais discursos, uma vez que dizer é sempre um ato de redizer, seja pela reprodução completa de um enunciado ou pelo deslocamento de significados, provando que “As ideias não pertencem a ninguém, elas circulam, voam, dispersam-se e pousam, de acordo com os ventos, cuja orientação é preciso medir” (SAMOYAUULT, 2008, p. 71). A tradução precisa ser encarada também como um exercício de reescrita, porque o texto referencial é utilizado para que o tradutor transforme esse conteúdo primário em outro produto aplicado em um novo contexto.

Reescrever a realidade factual por meio da literatura não é simplesmente recontá-la, mas traduzi-la, “levar, para além da atualização de uma referência, o movimento de sua continuação na memória humana” (SAMOYAUULT, 2008, p. 117), operação que assegura a sobrevivência da informação, afinal o exercício de transformação de um texto em outro se configura como um empreendimento bastante árduo em que temas são resgatados, representando um suspiro de vida e uma renovação capaz de trazer novamente à superfície sentimentos e sensações muitas vezes minimizadas pelo efeito do tempo. Dessa forma, compartilhamos a ideia de que a “sobrevivência dá um pouco mais de vida, mais que uma sobrevivência. A obra não vive apenas mais tempo, ela vive *mais e melhor*, acima dos meios de seu autor” (DERRIDA, 2002, p. 33, grifo do autor). O tradutor tem papel fundamental nessa transformação dos textos e na recuperação da informação. Por isso, se apresenta como um sujeito que se sente na obrigação de reviver momentos considerados importantes e necessários para determinado período histórico ou grupo de pessoas.

O texto traduzido não é imagem nem cópia, mas um produto discursivo ressignificado como qualquer outro. Assim, os textos jornalísticos utilizados por Selva Almada como referência para a sua produção literária foram modificados, fazendo com que os temas por ela abordados ganhassem uma sobrevivência pela transformação e recontextualização.

Recorrendo à metáfora do amante como um indivíduo que trabalha na tradução, concordamos que “Ele estende o corpo das línguas, ele coloca a língua em expansão simbólica; e simbólica aqui quer dizer que, quão pouco de restituição haja a cumprir, o maior, o novo conjunto mais vasto deve ainda *reconstituir* alguma coisa” (DERRIDA, 2002, p. 49, grifo do autor).

Ressaltamos, porém, que essa relação dialógica entre o texto jornalístico e o texto literário dá origem a algo profundamente novo e não se pode reduzir pela sua relação com o texto jornalístico de partida ou a outra relação natural, atrás dos quais estão outros sujeitos-autores, outros discursos, outros objetivos. Esses discursos, por mais próximos que possam ser em relação ao conteúdo, ganham significados diferentes, não coincidem de maneira nenhuma e não refletem o referente tal como ele é na realidade.

Consequentemente, os graus de objetificação e subjetificação nos diferentes gêneros são diferenciados. Quando pensamos no texto jornalístico acreditamos em um material que se aproxima mais da referência em si, porém o texto literário é enfrentado como um reflexo subjetivo do mundo objetivo. Falamos, assim, de reflexo do reflexo, da representação da representação, da tradução da tradução. Ademais, ao pensar na recepção desse segundo nível de escrita partimos do pressuposto de que acrescentamos um novo grau de objetificação e subjetificação nesse processo de construção de significado, sendo possível afirmar que

A palavra (em geral qualquer signo) é interindividual. Tudo o que é dito, o que é expresso se encontra fora da “alma” do falante, não pertence apenas a ele. A palavra não pode ser entregue apenas ao falante. O autor (falante) tem os seus direitos inalienáveis sobre a palavra, mas o ouvinte também tem os seus direitos; têm também os seus direitos aqueles cujas vozes estão na palavra encontrada de antemão pelo autor (porque não há palavra sem dono) (BAKHTIN, 2011, p. 327, destaque do autor).

O que parece ser uma grande contradição exemplifica muito bem a discussão pretendida nesta seção, porque toda produção discursiva tem um dono que trabalha com suas referências para manipular a linguagem de forma a ressignificar uma informação. Porém, a partir do momento em que é verbalizada, essa palavra deixa de ser propriedade do seu produtor para ser ressignificada pelo interlocutor. Esses textos se relacionam uns aos outros nesses diversos processos de tradução. Eles se complementam sem nunca chegar ao real verdadeiramente traduzível. O tradutor no texto jornalístico que tenta ‘transmitir’ os fatos com maior veracidade tem a esperança de representar o factual, porém o que consegue é apenas a transformação dele em discurso aceito como verdade pelo sujeito que recebe a informação e compartilha da crença de que está diante de um material autêntico.

Essa questão não pode ser analisada como um argumento para tirar a importância do texto traduzido, muito porque, como já discutimos, a tradução tem a função de desenvolver,

fazer crescer uma referência, dando a ela uma sobrevida. A esse respeito, Derrida (2002, p. 67) assevera que “cada língua está como que atrofiada na sua solidão, magra, parada no seu crescimento, enferma” e a tradução concede à “outra [língua do texto referencial] o que lhe falta, e lho dá harmoniosamente, esse cruzamento das línguas assegura o crescimento das línguas” e a revivescência dos acontecimentos reconstruídos nessas produções, em um processo constante de regeneração.

Assim, passando de memória para memória, a história ganha novos matizes, sem que, com isso, perca sua ligação com a realidade, mesmo que essa realidade suba um nível da escala ficcional com a sua tradução para a literatura. Necessário enfatizar que quando falamos de representação do real, temos o texto jornalístico como referência de um gênero capaz de transformar a informação compreendida como fato em um material discursivo, questão que, como já discutimos, é estruturada por uma comunidade interpretativa e disponibilizada como norma para os demais coletivos. No entanto, afirmamos que esse gênero também sagrado pela sua essência se transforma em um modelo traduzível, perdendo, porém, seu ilusório caráter de verdade.

Trabalhando com alguns tipos de tradução, buscamos repensar a noção de gênero através dos anos, passamos pela tradução da realidade factual nos textos jornalísticos e literários, para justificar a tradução de todos esses níveis em um gênero específico: o romance-reportagem. Pela intersecção de outros gêneros e através desses jogos de variação de significados e das suas múltiplas interpretações, atingimos esse gênero que nos parece o nome menos inadequado para definir o tipo de discurso que estamos aqui trabalhando, entendendo que “não percebemos um referente enquanto não lhe atribuímos um nome, e esse nome é convencionalmente dado, legitimado e estabilizado pelo grupo social” (SOUZA, 2004, p. 95). Dessa forma, não marcamos aqui uma oposição, mas trabalhamos no sentido de aproximar e ao mesmo tempo diferenciar as características socialmente construídas de cada gênero, respeitando os seus limites, mas propondo um descentramento, uma desconstrução do binarismo operante entre jornalismo e literatura.

Todos os pontos dessa reflexão vão formando uma tela que nos direciona para uma definição bastante ampla de tradução, aproximando esse fato do próprio conceito de língua, visto que ambos são culturalmente determinados e socialmente validados. Afastando-nos de um possível entendimento universal sobre a imagem criada para definir o fazer tradutório, buscamos repensar esses esquemas herméticos para concluir que a ação de traduzir está vinculada à produção de um segundo texto, com uma linguagem diferente, marcado pela intencionalidade do autor e pela recepção contextualizada do público. A obra escrita por Selva

Almada se enquadra em um gênero fronteiro e é recebida dessa forma: como um produto artístico que se origina da tradução de uma realidade comumente considerada mais próxima do factual. Tendo em vista que essa narrativa nasce do contato sensorial de um sujeito inserido em um contexto, discutimos mais profundamente no próximo tópico a forma como a realidade é compartilhada na literatura e também a maneira como ela é recebida pelo público. Merece destaque, nesse sentido, o caráter referencial trazido pelas características jornalísticas no romance, uma vez que, como vimos nesta seção, esse elemento de persuasão aparece como uma importante estratégia para a comunicação artística na obra selecionada.

SEGUNDO MOVIMENTO TRADUTÓRIO

2 A REALIDADE TRADUZIDA EM PALAVRAS: O MUNDO ORDENADO PELAS SENSACÕES

Discutimos anteriormente a definição de um gênero traduzido, avaliando suas qualidades absorvidas de outros dois, mesmo que isso pareça uma contradição nessa época em que as fronteiras epistemológicas, ontológicas, políticas e estéticas estejam sendo desestabilizadas ou desconstruídas. Fala-se muito de o texto jornalístico figurar na sociedade como sinônimo de fato, enquanto o literário é considerado exclusivamente pelo seu caráter ficcional, porém acreditamos que o nosso conceito de realidade também é flexível, discussão necessária porque esse é o cerne deste trabalho e assunto fundamental para compreender que os dois gêneros trabalham linguisticamente a verdade factual, cada um ao seu modo.

O “romance-reportagem é de fato um gênero nascido do discurso jornalístico misturado ao discurso literário, sua marca definidora em nível semântico é, sem dúvida, a *verdade factual* tomada de empréstimo à reportagem” (COSSON, 2001, p. 33, grifo do autor). É comum encontrar informações que dão conta de que “Tudo começou em 1966, quando Truman Capote publicou um livro intitulado *In cold blood* [*A sangue frio*] e declarou que, com essa obra, havia inventado uma nova forma literária: o romance de não-ficção” (COSSON, 2001, p. 18). Essa indicação, porém, trata da gênese institucionalizada pelo cânone, porque esse tipo de tensão entre gêneros sempre existiu como recurso persuasivo. Além disso, não podemos nos esquecer de que, quase dez anos antes do início sugerido, Rodolfo Walsh havia publicado *Operación Masacre* [*Operação massacre*] com características semelhantes, na Argentina.

Tornero (2019) indica que a obra de Selva Almada é de difícil classificação, mas que se aproxima da narrativa de Rodolfo Walsh pela tensão entre o factual e o literário, pela denúncia como objetivo da publicação e pelas marcas testemunhais. Lançada em 1957, a obra latino-americana poderia ser considerada marco inicial desse modelo literário que definimos como traduzido, porém afirmar isso seria uma afronta ao cânone que estabelece estruturas fixas e costuma não aceitar que as ‘inovações’ tenham se estabelecido fora dos grandes centros. Em sua obra, Walsh registra o desenvolvimento dos regimes ditatoriais ao compartilhar a história de doze homens condenados sumariamente ao fuzilamento, nas margens da região metropolitana de Buenos Aires. Os homens eram acusados de levante contra o regime repressor, sem que isso tenha sido formalizado. O escritor traz para o texto

literário uma relevância social evidente, surgindo como uma forma de resistência ao modelo político instituído, mostrando, por fim, que o que se apresenta não é a história de indivíduos, mas de sujeitos contextualizados.

Portanto, ao entrar em contato com uma obra enquadrada no gênero destacado, temos a sensação de que os acontecimentos narrados são testemunhos de algo que efetivamente ocorreu, que o que se apresenta é a realidade na sua forma bruta, sem que haja nisso a intromissão da subjetividade de quem os transmitiu. Nesse contexto, a recepção entende que as histórias noticiadas pelas mídias estão presas aos fatos puros, algo humanamente impossível de se concretizar por meio das palavras, já que

Há um toque de ficção em tudo que se escreve, da lista de compras à alta filosofia – o mundo é imediatamente dobrado, duplicado, mas seria uma tolice determinar que, a partir do potencial de invenção que subjaz a todo ato de escrita, toda escrita é ficção, nada se distingue de nada e vivemos um fluxo perpétuo e irracional de semelhanças enganosas (TEZZA, 2017, p. 40).

Toda produção discursiva deve ser considerada como uma tradução da realidade porque apresenta, em maior ou menor grau, um nível de subjetividade que pode ser questionado. Mesmo os relatos reconhecidos como ‘baseados em fatos reais’ não deixam de ser construídos com base no testemunho de uma pessoa cujo objetivo pode ser tirar o interlocutor da realidade e colocá-lo em contato com uma realidade distante ou esquecível. Assim, consideramos que o texto jornalístico, o científico, o literário, o filosófico e todos os outros podem ser avaliados como ficcionais. Também precisamos fazer o caminho contrário para entender que a ficção nos aproxima do referencial, já que não há um limite bem definido sobre o que é ou não ficção. Por isso, analisamos os níveis de tradução realizados para se chegar ao produto final e aos possíveis sentidos compartilhados no material traduzido.

Não falamos de realidade referencial pura, nem de verdade factual, nem de literalidade da tradução, mas da sensação de recriação da realidade no texto literário pelas mãos de um sujeito contextualizado. Essa questão nos encaminha à conclusão de que a forma e os meios em que as informações são publicadas causam no leitor a sensação supracitada, posição que nos faz retomar a importância do conteúdo jornalístico para o romance aqui estudado e nos leva a pensar que

A verdade, nesse contexto sociocultural, não mais se esgota em uma “verdade factual”, objetiva, una e submetida à prova (científica e/ou jurídica), que continua a ter vigência e credibilidade e que também tece conexões com o individualismo moderno. A verdade passa a incorporar um vínculo direto com a subjetividade/profundidade desse indivíduo, exprimindo-se na categoria sinceridade e ganhando, ela mesma, uma dimensão fragmentada e impossível de sofrer controles absolutos (GOMES, 2004, p. 13, destaque da autora).

As conexões com o individualismo trazem à literatura esse conceito de que a verdade passa pela sinceridade e pelo tom testemunhal inserido na narrativa, elemento próprio da autoficção. Essa ideia traz à tona o potencial da literatura que trata de temas históricos, não por ser factualmente verdadeiro, mas por parecer verdadeiro. Por isso, assim como “as pessoas atingidas pela notícia poderão ver nela apenas uma versão e não os próprios fatos” (COSSON, 2001, p. 35), também os receptores da literatura devem apreciá-la como uma tradução de uma realidade específica e não como uma verdade absoluta e indiscutível.

Não parece ser exagero retomar a ideia da impossibilidade de transpor conteúdos de uma língua para outra, de um discurso para outro, de um gênero para outro ou de um suporte para outro. Precisamos evidenciar sempre que “a tradução literal que em espanhol chamamos, significativamente, *servil*” (PAZ, 2009, p. 15) não pode ser considerada como tradução, porque se concretizaria como uma série de palavras sem sentido completo, uma vez que não existe correspondência direta entre duas línguas, duas culturas distintas. Essa busca desenfreada por equivalências deve ser considerada como “algo mais próximo do dicionário que da tradução, que é sempre uma operação literária” (PAZ, 2009, p. 15). O mesmo ocorre com aqueles que têm como objetivo realizar uma tradução da realidade factual, porque essa referência jamais será transportada para o papel sem que haja a participação efetiva de um sujeito contextualizado. As referências basilares jamais estarão disponíveis em qualquer tipo de tradução, mas se fazem presentes pelas descrições sensíveis daquilo que chegou como realidade até o tradutor e o que por ele é transformado em discurso.

Nesse sentido, antes de adentrar no contexto da obra aqui analisada, precisamos indicar que trabalhamos com aspectos internos e externos de apreensão da língua e, conseqüentemente, da realidade. Esse exercício proporciona um exame da questão pela inspiração do ser humano em compreender, governar e modificar o mundo, ou seja, é necessário buscar formas de explicar com palavras as sensações advindas das suas experiências e percepções em contato com determinado referente contextualizado. A estrutura que é gerada dessa construção serve de referência para uma série de imagens que aparentemente é verossímil e compreensível, transformando, então, esse ambiente caótico em algo minimamente ordenado. Em síntese, o que se coloca é

[...] que toda a verdade do romance-reportagem, apesar de estar indubitavelmente amparada em fatos acontecidos, constrói-se, no nível do discurso, pelo princípio da verossimilhança, isto é, ao ser passada da condição de fato à de discurso, a verdade factual é mimetizada e, de veraz, transforma-se antes de tudo em verossímil. Verossímil porque obedece às estratégias textuais impostas por um determinado gênero (o romance-reportagem). Verossímil porque oculta essa obediência sob a aparência de pura descrição de fatos, da realidade em si mesma. Na teia de

faticidade do romance-reportagem, os fios de semelhança (os fatos) são tecidos narrativamente para formar quadrados e retângulos de diferenças (ficção). Quadrados e retângulos que, aparentemente vazios, sustentam os círculos, mais ou menos concêntricos, da verdade factual e prendem na teia de armadilhas narrativas do gênero o leitor que alimenta e ensaja a continuidade do romance-reportagem (COSSON, 2001, p. 41).

Compreendendo a forma como o ser humano em geral traduz os elementos do mundo em palavras, especificamente no âmbito da narrativa, nos referimos às três instâncias humanas na obra estudada: personagem, narradora, autora. Três instâncias que se aproximam pelo ato natural de tradução de mundo realizada com auxílio dos órgãos sensoriais. Sabemos que essa não é uma tarefa simples e, por isso, afirmamos a necessidade de nos dedicarmos “a tarefa infundável de ordenar as sensações, de reconhecê-las, de classificá-las e de prevê-las” (SOUZA, 2004, p. 79). Por uma visão otimista, esse exercício centrado nas sensações humanas empresta sentido à vida e faz com que o indivíduo consiga se desprender das amarras sociais, das construções opressoras e sobreviva às diversas intempéries que o mundo coloca diante dos seres humanos. Não podemos deixar de citar, porém, que essa prática também colabora para a manutenção do poder hegemônico, uma vez que até mesmo algo tão subjetivo quanto as sensações podem ser manipuladas.

Apesar dessa centralização nas sensações, afirmamos que tato, paladar, olfato, audição e visão não possuem a mesma efetividade na coleta de dados por um sujeito. Nesse contexto, concordamos com a seguinte afirmação:

Na falta de estatística básica proponho a seguinte hipótese: devemos a grande maioria dos dados dos quais dispomos ao ouvido e à vista, já que a grande maioria desses dados consiste em palavras ouvidas ou lidas. A grande maioria daquilo que forma e informa o nosso intelecto, a grande maioria das informações ao nosso dispor consiste em palavras. Aquilo com que contamos, o que compilamos e comparamos, e o que computamos, enfim, a matéria prima do nosso pensamento, consiste, em sua maioria, de palavras (FLUSSER, 2004, p. 40).

É verdade que os sentidos não podem ser avaliados apenas pela sua função nas informações advindas das palavras, visto que eles fornecem também outros elementos, chamados de “dados inarticulados, isto é, imediatos” (FLUSSER, 2004, p. 40). No entanto, para que essas referências sejam computadas, elas precisam passar por uma série de traduções, que, de forma simplificada, podemos descrever pelo processo de percepção do mundo exterior, pelo processamento intelectual, chegando ao ponto de que essa informação se transforma em palavra e são arquivadas como língua, reiterando, nesse contexto, a importância do verbo nesse processo de reconstrução do mundo.

Parafraseando os dizeres do estudioso citado acima, percebemos que tudo o que contamos, compilamos, comparamos e computamos advém da palavra transformada em

língua pelo processo contínuo de percepção do referente exterior. Os frutos da tradução de estímulos nervosos são arquivados como imagens na memória e como língua, como a forma mais próxima de concretização da realidade exterior. Consequentemente,

Quando o ser humano refere as suas sensações ao objeto que as provocou, interpretando-as e objetivando-as, passa a representar o próprio objeto exterior. Diz-se então que o homem percebe o objeto. A percepção envolve, assim, uma síntese de vários conhecimentos que são fornecidos pelos sentidos (SOUZA, 2004, p. 83).

O mundo é instável e encontra-se em constante devir. Por isso, as sensações são fundamentais e imprescindíveis para a percepção do que comumente denominamos de realidade, que, em nossa concepção, configura-se como uma tradução da referência pelo intelecto humano. Se voltarmos à narrativa aqui estudada, percebemos que a tradutora verbaliza suas sensações como uma forma de conseguir desenhar de forma mais crível a paisagem observada, compreendendo também que não existe narração sem a expressão das sensações, justamente porque “a linguagem é o principal meio de comunicação humana. Se o sistema nervoso de um animal não transmite sensações e estímulos, o animal se atrofia” (POUND, 2006, p. 36).

Um exemplo bastante simplificado e didático do que agora discutimos pode ser encontrado no episódio que sucede a descoberta da morte de Andrea, pois a voz que apresenta os acontecimentos entra em contato com a morte por meio dos órgãos receptores externos de sentido. Deparamo-nos com as sensações do gelo triturado com os dentes (paladar), a palma da sua mão gelada segurando o copo (tato) e o vinho cor de sangue (visão) que auxiliam na construção da imagem de proximidade com o corpo morto, mesmo que a menina nunca tivesse se aproximado verdadeiramente dessa referência (ALMADA, 2018, p. 11).

Essa construção imagética pode ser significada de maneira objetiva em uma primeira leitura, porém Bachelard (1978) discute a variabilidade da imagem poética, indicando a sua potência em expressar a subjetividade de um ser humano, que é capaz de atingir a recepção de maneira a impulsionar as suas emoções. Assim, as sensações, em contato com um copo cheio de vinho gelado, podem ser significadas pelo sentido denotativo e ainda assim a imagem seria significativa, porque expressa uma memória da narradora, mas sabemos, pela aproximação desse episódio com outros narrados, pelo jogo entre os elementos exteriores e interiores da menina, que aquele acontecimento significou mais do que aparenta em um primeiro olhar.

A também já discutida descoberta da morte de María Luisa é feita por uma matéria encontrada no jornal. A cena do estrangulamento violento é reconstruída pela tradutora com auxílio do sentido da visão que decifra as palavras dispostas no material escrito, fazendo com

que o intelecto absorva e traduza essas informações em outras palavras compartilhadas aos leitores pelo texto literário. Esse evento pode ser entendido como a dupla tradução das sensações: primeiro pelo profissional do jornalismo e depois pela mulher responsável por transformar os eventos referenciais em produção artística.

Apesar da centralidade da narrativa nas três jovens mortas, não são apenas essas histórias que ganham espaço na obra, visto que outros tantos casos de violência e homicídio são citados, como, por exemplo, a história que a tradutora indica ter sido escutada “da boca da minha mãe” (ALMADA, 2018, p. 13). A descrição que se segue, marcada na memória das mulheres de sua família, faz conhecer a história de uma menina cujo nome não é lembrado, que vivia em La Clarita, uma colônia próxima à Villa Elisa, mas é indicado que se casaria e, por isso, visitava a costureira vizinha da casa da família. No caminho de uma dessas visitas, ela foi sequestrada, mantida em cativeiro, além dos diferentes tipos de violência sofridos. É verdade que ela conseguiu se desvencilhar e fugir dos seus algozes, porém a história se tornou conhecida na região e material pedagógico comunicado através da oralidade.

Para finalizar esse rápido apanhado de exemplos de como o exterior é apreendido pelas sensações, ao descrever San José, cidade onde Sarita nasceu, cresceu e possivelmente foi assassinada, a tradutora se lembra de uma viagem realizada quando ainda era adolescente e esteve de passagem pelo local. A memória recuperada joga luz para o famoso frigorífico, chamado El Mangrullo, pertencente à família de Dady Olivero, amante da garota desaparecida. As “altas chaminés do edifício sempre ativas, dia e noite, enchendo todo o povoado com sua fumaça gordurosa e fedendo a [sic] carne, couro e ossos sendo cozidos” (ALMADA, 2018, p. 41) ganham destaque justamente com o odor que tomava conta da cidade, transformado os estímulos olfativos em palavras para descrever o ambiente.

As sensações traduzidas em palavras servem de alicerce para o texto literário, assim como para qualquer gênero discursivo (escrito ou não), evidenciando a impossibilidade de enumerar, recuperar e descrever cada uma dessas inspirações. As sensações, então, não são totalmente experimentadas pelo ser humano, porque

Estas sensações têm, assim, um caráter subjetivo e um valor relativo, pois não nos revelam os referentes tal como na realidade são, mas como eles são para nós. Portanto, ao objetivar e interpretar esses referentes, está-se percebendo não mais o referente em si, mas o referente contextualizado. Ao se transformarem em percepção, as sensações associam-se a conhecimentos anteriormente adquiridos e retidos na memória que dizem respeito ao referente em questão (SOUZA, 2004, p. 94).

A percepção do referente promove a integração entre os estímulos externos e a constituição do ser humano em sua subjetividade. Nesse mesmo contexto encontram-se as

informações do passado, as recordações, os textos lidos, as experiências vividas e as sensações sentidas anteriormente. Além disso, a “esses elementos vêm-se fundir outros de ordem social e cultural e, frequentemente, os elementos de ordem pessoal mal conseguem se mostrar por entre aqueles de ordem social e cultural” (SOUZA, 2004, p. 94), dando origem a uma construção da realidade individual que se configura como a tradução de elementos pessoais somados aos aspectos da sociedade na qual se enquadra esse sujeito.

É necessário indicar que a literatura foi, por muito tempo, avaliada pelo seu potencial em exprimir (ou não exprimir) certos aspectos da realidade, considerado como essencial para o gênero. Depois, passamos por um período em que o conteúdo temático era colocado como secundário, valorizando, dessa forma, as operações formais que estruturavam o produto, “conferindo-lhe uma peculiaridade que a torna de fato independente de quaisquer condicionamentos, sobretudo social, considerado inoperante como elemento de compreensão” (CANDIDO, 2006, p. 13).

Devemos, atualmente, associar essas duas visões em uma crítica mais abrangente, na qual o texto e o contexto sejam avaliados como complementares, “em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo” (CANDIDO, 2006, p. 14). Os aspectos internos e externos são móveis, pois a estrutura de um texto sofre influência externa, como também os temas sociais são manipulados de acordo com a norma vigente em determinado contexto.

Os fatores sociais são utilizados não apenas como conteúdo, mas também como base para a produção e para a interpretação estética, dando origem a algo que vai além da crítica sociológica, uma crítica mais abrangente e talvez mais efetiva:

Quando isto se dá, ocorre o paradoxo assinalado inicialmente: o externo se torna interno e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica. O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos e outros. Neste nível de análise, em que a estrutura constitui o ponto de referência, as divisões pouco importam, pois tudo se transforma, para o crítico, em fermento orgânico de que resultou a diversidade coesa do todo (CANDIDO, 2006, p. 17).

Elencar o fator social como único necessário para validar uma crítica é uma atitude bastante simplificadora, pois, como vimos, há outros tantos elementos que precisam ser considerados em uma análise textual. Considerando, porém, que esses elementos sociais fazem parte da constituição da estrutura, percebemos que ele é decisivo para a análise literária, uma vez que esse fator “é invocado para explicar a estrutura da obra e o seu teor de

ideias, fornecendo elementos para determinar a sua validade e o seu efeito sobre nós” (CANDIDO, 2006, p. 25).

Para evitar equívocos, mencionemos o fato de que existe um sem-fim de formas possíveis de análise que figuram entre a crítica sociológica e a literária pura. A partir dessa afirmação precisamos nos questionar sobre a influência do meio social nas produções artísticas e sobre a influência exercida por essas produções no meio social. Para chegar a uma das muitas possibilidades de resposta para essas indagações, pensamos na posição do artista, na sua produção e na recepção, porque, como afirma Candido (2006, p. 31), esses elementos “marcam, em todo o caso, os quatro momentos da produção, pois: a) o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões da sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio”.

A obra de Selva Almada, como qualquer outra produção artística, tem uma base coletiva e individual, porque se baseia em aspirações e valores do seu tempo e também apresenta uma tradução pessoal das suas sensações. Impossível desassociar esses dois elementos, porque qualquer obra surge da confluência da iniciativa pessoal e das condições sociais de produção. Percebemos que a “obra depende estritamente do artista e das condições sociais que determinam a sua posição” e compartilha expressivamente os “valores sociais, ideologias e sistemas de comunicação, que nela se transmudam em conteúdo e forma, discerníveis apenas logicamente, pois na realidade decorrem do impulso criador como unidade inseparável”, que, por sua vez, “contribuem principalmente para o conteúdo, enquanto as modalidades de comunicação influem mais na forma” (CANDIDO, 2006, p. 40).

A discussão de alguns elementos internos da narrativa aqui estudada pode funcionar como uma maneira de compreender a forma como essa realidade sensível é traduzida para o texto literário. Para isso, baseamo-nos na ideia de que esses elementos fundamentam a construção de uma aura que ajuda a criar essa sensação de verdade nos leitores. Para exemplificar essa questão, recorreremos às primeiras linhas do romance por entender que elas servem como premissa para o raciocínio que buscamos estabelecer. Ao entrar em contato com a informação de que “A manhã de 16 de novembro de 1986 estava clara, sem uma única nuvem, em Villa Elisa, a cidadezinha onde eu nasci e me criei, no centro-leste da província de Entre Ríos” (ALMADA, 2018, p. 9), podemos centralizar nossos estudos essencialmente no ponto de vista da tradutora localizada no interior do romance, pois ela filtra as informações coletadas pela protagonista, acumulando as duas funções por estar em primeira pessoa; na marcação do espaço compartilhado entre as figuras internas e externas da narrativa; no tratamento do período temporal explícito que coincide com o período pós-ditatorial na

Argentina e no seu momento de produção, que indica um aumento da discussão das questões relativas às mulheres, temas que serão desenvolvidos no decorrer do trabalho.

Esse deslocamento colabora para a nossa aproximação com o trabalho da tradutora e o curioso mecanismo engendrado para a construção sensível da verdade. Sabemos que os aspectos trabalhados se encontram fora da narrativa, mais especificamente com a função do escritor e do receptor, porém também devem ser avaliados como elementos internos, buscando compreender o discurso realista como uma construção baseada em aspectos formais do texto, nos recursos técnicos e também nas linguagens sociais, evidenciando a importância do leitor para a recepção das informações construídas linguisticamente. No entanto, acreditamos na importância de centralizar a discussão no estudo da voz que narra a história, caminho que percorremos com bastante liberdade, convencidos de que ele nos direciona para o entendimento de que o nome que figura na capa da obra não pode ser confundido com a voz presente no interior da história (autora implícita). A diferença basilar entre essas duas figuras é que a primeira se encontra fora da narrativa, enquanto a segunda apresenta a realidade aos leitores através da sua perspectiva, guiando o leitor para uma compreensão geral daquilo que é vivido pelos personagens e fazendo conhecer todos os elementos que os cercam.

No excerto citado anteriormente, retirado do início do romance, vemos que a narradora em questão participa da narrativa como um dos seus personagens, apresentando um ângulo de enfoque pessoal, assumindo o papel de protagonista dentro da história. A adoção da perspectiva em primeira pessoa faz com que os sentidos compartilhados sejam forçosamente monoscópicos, colaborando para a construção de uma imagem parcial daquilo que por ela é narrado, o que restringe o conhecimento das ações exclusivamente pela subjetividade desse personagem (TACCA, 1983). É preciso deixar claro que, mesmo com esse enfoque e essa característica do relato, a função dessa narradora é ressignificar informações e isso é feito a partir da tradução das sensações exteriores em linguagem. O aporte jornalístico colabora para trazer mais veracidade para os assuntos comunicados, neutralizando a desconfiança que esse tipo de narração poderia causar no leitor.

Nessa construção da realidade pela linguagem, percebemos que a função da produtora da enunciação é justamente a de se apresentar como a portadora da palavra na narrativa, afirmando-se como uma espécie de informante, não uma mensageira qualquer, mas como uma figura com legitimidade para esclarecer informações necessárias para que o leitor acredite no que está sendo por ela contado. Buscando uma definição mais ampla para o conceito, recorreremos a seguinte citação para corroborar a ideia de que

Aquele que conta (aquele que traz informação sobre a história que se narra) é sempre o *narrador*. A sua função é *informar*. Não lhe é permitida a falsidade, nem a dúvida, nem a interrogação nesta informação. Apenas varia (apenas lhe é concedida) a *quantidade* de informação (TACCA, 1983, p. 64, grifos do autor).

Qualquer narrador em primeira pessoa conta a história assumindo o papel de um personagem e, ao fazer isso, toma partido e evidencia o seu ponto de vista sobre o tema, deixando claro que “todo romance, em última análise, não é mais do que um jogo de informação” (TACCA, 1983, p. 63). Esse manusear dos conhecimentos é uma marca do gênero literário e a esse respeito afirmamos que os narradores podem ser distinguidos pela suficiência ou carência dos dados e pela forma como eles são comunicados.

A “voz do narrador constitui a única realidade do relato” (TACCA, 1983, p. 65). Sendo assim, indicamos que nada é menos realista do que a ocultação de informações, visto que esse discurso nasce em oposição ao fantástico. A autoridade do narrador aparece como característica central no gênero ao qual nos dedicamos, uma discussão fundamental para entender que a realidade pretendida não passa de ‘uma realidade’, ou seja, uma visão parcial do que é narrado. Buscando auxílio nas palavras disponíveis na citação abaixo, entendemos a importância de enfatizar essa posição tão importante para a discussão deste tópico:

Podemos não ouvir em absoluto a voz do autor nem a dos personagens. Mas sem narrador não há romance. Convém, pois, abandonar aquela ideia, tão repetida em Forster, de que o criador e o narrador são uma e a mesma pessoa. Um ligeiro esforço de abstração permite distinguir entre *autor* e *narrador* – ainda que a figura do primeiro apareça muitas vezes por cima do ombro do segundo. O narrador não tem uma *personalidade*, mas uma missão, talvez nada mais do que uma função: *contar*. Cumpre-a muito bem na medida em que não se afasta dela: na corporação dos relatores está-se sempre pronto para o declarar fora de ação (TACCA, 1983, p. 65, grifos do autor).

O crítico rebate o que nós desde o início também refutamos: a ideia de que autor e narrador são uma única entidade, ainda que o primeiro construa o segundo com base nas suas marcas identitárias e que o segundo carregue essas marcas no discurso. Essa afirmação pode explicar também o fato de o narrador não apresentar uma personalidade, mas uma função na narrativa, fazendo com que ela seja lida como marcas de um personagem ou como uma representação da autora, mas sempre avaliada segundo a interpretação de um leitor. De qualquer forma, acreditamos que essa caracterização é exterior ao romance e não pode ser direcionada ao narrador, pois ele é elemento específico que habita e faz conhecer a narrativa por sua perspectiva.

O que avaliamos, no caso estudado, são duas figuras que não se afastam em demasia quando consideramos a quantidade de informações que possuem, mas não podemos deixar de destacar que em outros casos é possível encontrar “personagens que sabem mais do que

dizem, personagens que dizem mais do que sabem” (TACCA, 1983, p. 82). Resta-nos afirmar que as informações são coletadas pela personagem principal, porém passam pela avaliação da narradora para trabalhar essa história que se apresenta, aparentemente, como uma tradução mais próxima da realidade. Essa busca pelo factual é muitas vezes exagerada, com a presença de informações que parecem inverossímeis quando avaliamos a posição dessas instituições humanas em relação aos casos investigados, como podemos observar na descrição abaixo:

Já desde o início da manhã, o sol esquentava as telhas da casa dos Quevedo, no bairro de Monseñor de Carlo, cidade de Presidencia Roque Sáenz Peña, província do Chaco. Os primeiros dias de dezembro já prenunciavam o escaldante verão chaquenho, com temperaturas de quarenta graus, habituais nessa região. Na modorra do seu quarto, María Luisa abriu os olhos e se sentou na cama, pronta para se levantar e ir até a casa da família Casucho. Fazia pouco tempo que começara a trabalhar lá, como empregada doméstica (ALMADA, 2018, p. 15).

O que encontramos nessa passagem é exatamente a ‘personagem que diz mais do que sabe’, porque ela apresenta informações que não conseguiria reunir pelas entrevistas ou outros meios de coleta. O elemento mais perceptível do que agora discutimos é o calor extremo, a modorra no quarto da menina. É verdade que temos uma pessoa por trás dessa tradução de mundo que conhece bastante a região onde os fatos ocorreram, mas a descrição é baseada nas suas sensações, nas experiências que ela tem do local informado e, por esse motivo, jamais saberemos se María Luisa realmente se incomodou com o clima ou se ela ficou sentada na sua cama antes de se levantar. Também não conseguimos saber se,

Na hora de se vestir, escolheu umas peças frescas, mas bonitas. Gostava de andar sempre bem-arrumada pela rua, mas para trabalhar usava roupa de bater, uma camisetinha e uma saia velhas, desbotadas pelo sol e pelos respingos de água sanitária. Do seu guarda-roupa de menina pobre, escolheu uma regata e uma saia de crepe, enfeitada com um cintinho de couro ajustado em volta da cintura. Lavou o rosto, penteou o cabelo, nem longo nem curto, liso e escuro. Agitou o tubo de desodorante e, depois de aplicá-lo nas axilas, borrifou-o pelo resto do corpo. Apareceu na cozinha pairando naquela nuvem perfumada e doce. Tomou os três ou quatro mates que a mãe tinha lhe preparado e saiu de casa (ALMADA, 2018, p. 15).

O fragmento cumpre uma função na narrativa, apresenta detalhes minuciosos de uma das protagonistas e da sua rotina, mas é preciso enfatizar a impossibilidade dessa narradora conhecer tantos detalhes. Entendemos, em vista disso, que o discurso realista tem como base esse trabalho realizado para corrigir e ordenar as sensações, escolhendo as informações que são reveladas e se apresentando como a consciência da personagem. Nesse sentido, o fato de a protagonista indicar o seu local de nascimento e a idade é bastante expressivo, porque mostra uma perspectiva de como a história será narrada, além de um desejo comunicacional,

discutido com maior ênfase no próximo tópico. As informações sobre a identidade são dadas pela personagem, como podemos ver na citação abaixo:

Quem fala, em tais casos, é, naturalmente, o personagem, e o que diz relaciona-se com a sua personalidade. Mas o tom e a execução do discurso são obras de um narrador. Trata-se de funções diferentes. O narrador é, pois, uma abstração: a sua identidade situa-se (recorrendo à útil distinção de Jakobson, retomada por Todorov) não no plano do *enunciado*, mas no da *enunciação* (TACCA, 1983, p. 66, grifos do autor).

A narradora conta a história de acordo com a sua posição, além de traduzir as informações comunicadas por outros personagens, buscando manipular esses dizeres de forma a garantir uma sensação de fidelidade das representações. É dessa maneira que conhecemos o que afirmam os familiares das vítimas, as pessoas próximas que acompanharam os casos no momento em que eles efetivamente aconteceram, além de outros personagens que apresentam seus pontos de vista, que são ouvidos para a investigação e que já entramos em contato ou ainda entraremos neste trabalho. Nesse contexto também se enquadram todos os personagens com algum dom adivinhatório encontrados pelo caminho, pessoas que colaboram com a narrativa por possuírem respostas que não são construídas por meio da racionalidade.

Essa realidade não é mais do que a tradução de enunciados linguísticos. A articulação dos elementos no interior de uma narrativa colabora para que o realismo seja construído por meio dessa seleção de palavras, símbolos, estilo. A narração diacrônica direciona o leitor a aceitar o nascimento da personagem e o seu desenvolvimento como um recurso estilístico que nos faz acreditar nela como um sujeito que viveu tudo aquilo que narra, que passou pela história e a analisou para só depois contar aos outros. Reconhecendo que o “narrador deve *saber* para *contar*” (TACCA, 1983, p. 67, grifos do autor), percebemos a sensação de angústia causada pela expectativa em buscar informações e reconstruir os violentos casos investigados. Esse sentimento é compartilhado no decorrer do enredo, fazendo com que ele possa ser considerado uma marca estilística dessa narradora ávida por decifrar os casos e ressignificá-los. Dessa seleção e manipulação das informações surge a perspectiva adotada pela narradora do romance que decide o que pode ou não ser apresentado por meio de uma voz que limita as informações expressadas.

O que percebemos é que, como protagonista, a narradora é assimilada a um personagem, comparável a qualquer outro, mas com o poder de selecionar aquilo que deseja comunicar e escolher a forma como será comunicado. Com base no que foi postulado por Tacca (1983), e aceitando o fato de a narradora ser também personagem da história, consideramos a seguinte prerrogativa: como a distância entre essas duas figuras foi

desconstruída, precisamos equipará-las. Sendo assim, as diferenças entre elas diminuem consideravelmente, uma vez que a narradora fala pela voz da personagem e as informações sabidas por ela surgem pela voz da narradora. Ambas são tradutoras de um mundo transformado em linguagem.

Importante enfatizar que, mesmo que estejamos certos de que a narradora é uma figura ficcional, apontamos para o fato de a sua personalidade ser esboçada por uma pessoa que faz parte de uma determinada comunidade interpretativa e possui uma função dentro dela, inserindo muito da sua própria identidade na tradução de mundo. Assim, reconhecendo as características da autora nas figuras da narrativa, indicamos a necessidade de pensar com maior profundidade nos limites entre a narração e a autoria. Em síntese, é impossível desvincular totalmente o criador da criatura, por esse motivo, como observado, conseguimos estabelecer uma ligação de bastante proximidade entre Selva Almada e a sua narradora, considerando a existência de uma autora, uma autora implícita e uma narradora. A primeira se encontra fora da história; a segunda figura de maneira subjetiva no interior da história, mas não necessariamente está colada na narradora; e a narradora propriamente dita. Essas vozes se fundem e se confundem no romance estudado, acontecimento que permite o compartilhamento de uma informação que pode ser lida como uma mensagem, um conselho ou simplesmente uma visão de mundo contextualizada importante para o momento histórico, social e cultural vivido.

As linguagens sociais são fundamentais na concepção dos temas do romance. Selva Almada, como qualquer outro romancista, convive com diversos tipos de linguagem e mesmo a linguagem que ela oferece em sua narrativa não é única, ingênua, incontestável ou peremptória. Sendo assim,

É por isso que mesmo onde o plurilinguismo fica no exterior do romance, onde o romancista se apresenta com uma só linguagem totalmente fixa (sem distanciamento, sem refração, sem reservas), ele sabe que esta linguagem não é igualmente significativa para todos ou incontestável, que ela ressoa em meio do plurilinguismo, que ela deve ser salvaguardada, purificada, defendida, motivada (BAKHTIN, 1998, p. 134).

Esses dois aspectos do plurilinguismo, interno e externo, evidenciam o fato já muito discutido neste trabalho de que mesmo quando uma linguagem é concebida como totalmente fixa, ela se apresenta, pelo menos no romance contemporâneo, por sua multiplicidade de vozes sociais, culturais e ideológicas, uma vez que a construção dos personagens obedece à diversidade e à multiplicidade humana. Assim, fica determinado que o romancista não

consegue “esquecer ou ignorar de maneira ingênua ou convencional as línguas múltiplas que o circundam” (BAKHTIN, 1998, p. 134).

Esse plurilinguismo que agora discutimos penetra no romance por meio do personagem “e se materializa nele nas figuras das pessoas que falam, ou, então, servindo como um fundo ao diálogo, determina a ressonância especial do discurso direto do romance” (BAKHTIN, 1998, p. 134). Ao colocar em destaque uma voz em primeira pessoa, Selva Almada insere em sua narrativa uma espécie de autoridade, passando a sensação de verdade aos leitores, justamente pelo seu discurso crível, pela aproximação com o jornalístico e pela sua posição que se confunde com a da narradora. No entanto, é necessário balizar essa informação, porque precisamos sempre desconfiar dessa voz, considerada pouco confiável, que conta a sua versão da história.

A construção dessa confiança é necessária, porque é sabido que não podemos acreditar no fantasma de uma realidade histórica construída de ficções. A literatura “não tem contas a prestar quanto à ‘verdade’ daquilo que diz, porque, em seu princípio, não é feita de imagens ou enunciados, mas de ficções, isto é, de coordenações entre atos” (RANCIÈRE, 2009, p. 53, destaque do autor). Sendo assim, estabelecemos limites entre a ficção e a mentira, conceitos que definem o regime artístico, mas que também permeia outras formas de discurso, já que “escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade” (RANCIÈRE, 2009, p. 58), questão que nos faz recuperar a reflexão das fronteiras entre os gêneros textuais, iniciada no tópico anterior e que continuará sempre em debate neste trabalho.

Diferentemente de outras construções discursivas, a verdade na literatura passa pela noção de sinceridade. Por isso, a representação artística da individualidade da autora no texto se dá pelo discurso expressivo, próprio do gênero. Como uma construção social, o sujeito que fala no romance também apresenta uma visão de mundo bastante particular, baseada na posição em que se encontra em uma determinada comunidade. Assim, “a ação do herói do romance é sempre sublinhada pela sua ideologia: ele vive e age em seu próprio mundo ideológico [...], ele tem sua própria concepção do mundo, personificada em sua ação e em palavras” (BAKHTIN, 1998, p. 137). O vínculo entre a pessoa que figura no interior e exterior na narrativa pode ser de proximidade, porém nunca será de equivalência. Os dois universos se afastam e na literatura tudo é tradução de uma realidade considerada plena, mas que nunca se concretiza se considerarmos a subjetividade do exercício representativo. Afinal,

Não é possível representar adequadamente o mundo ideológico de outrem, sem lhe dar sua própria ressonância, sem descobrir suas palavras. Já que só estas palavras

podem realmente ser adequadas à representação de seu mundo ideológico original, ainda que estejam confundidas com as palavras do autor. O romancista pode também não dar ao seu herói um discurso direto, pode limitar-se apenas a descrever suas ações, mas nesta representação do autor, se ela for fundamental e adequada, inevitavelmente ressoará junto com o discurso do autor também o discurso de outrem, o discurso do próprio personagem (BAKHTIN, 1998, p. 137).

Considerando a impossibilidade de rompimento total entre o pensamento do criador e o da criatura, percebemos que essa tradução é realizada por meio da palavra. Todas as vozes que povoam o romance agem de acordo com uma posição ideológica específica, que se apresenta não só pelos personagens, mas também pelo seu comportamento e suas ações na narrativa. Mesmo que seja uma representação da autora, não podemos deixar de enfatizar que a narradora do romance estudado é representada como outra pessoa, com suas próprias características e ideologias, povoando o universo traduzido da literatura. Em outras palavras, “Se a posição ideológica deste personagem não se destaca em relação à ideologia do autor (se se confunde com ela), em todo caso, ela se destaca em relação ao plurilinguismo que a cerca” (BAKHTIN, 1998, p. 136).

Por conseguinte, percebemos que todos os discursos apresentam marcas de outros discursos, a fala está contextualizada dentro de uma série de estruturas manipuladas por fatores extralinguísticos, como o contexto social, histórico, cultural. Todos esses aspectos que configuram a identidade do falante são traduzidos de forma interessada e interessante, por meio de uma linguagem condicionada aos interesses prévios de um locutor, mesmo que esses interesses possam nunca se concretizar, uma vez que eles ressoam em meio aos plurilinguismos. Assim, “o mais sensato para o tradutor seria, certamente, admitir que ele só pode fazer malfeito, e, no entanto, se esforçar para fazer o melhor possível, o que significa frequentemente fazer outra coisa” (GENETTE, 2010, p. 68). Excluindo o juízo de valor que acrescenta uma posição bastante negativa do autor em relação aos textos traduzidos, precisamos concordar com o fato de que, ao sofrer transformações interculturais, uma referência vira ‘outra coisa’, outro texto tão valorizável quando o referencial.

Até agora discutimos a relação paralelística entre diversos tipos de gêneros discursivos e a sociedade, ressaltando o fato de que os aspectos sociais estão de alguma forma presentes em obras artísticas ou informativas, sem que haja uma penetração efetiva, pois é impossível transpor a realidade factual em palavras. Pensando especificamente na literatura, percebemos que ela se modifica de acordo com o contexto histórico-social, pois o olhar é permeado pela subjetividade das sensações e dos aspectos sociais em que vive o sujeito que observa. O mundo apresentado no texto literário “deixa de ser um mundo, uma totalidade indivisível, e se separa em natureza e cultura; e a cultura se divide em culturas”, patenteando

que cada realidade composta através do discurso expõe uma visão particular do mundo, já que “cada civilização é um mundo” (PAZ, 2009, p. 13).

Fica evidente que nossas construções de mundo são variáveis, sofrendo alterações de acordo com alguns fatores, como: idade, sexo, gênero, condição financeira, nacionalidade, formação acadêmica, posição política, raça, cor, religião, necessidades, entre outros fatores que podem alterar ou manipular o olhar e a percepção que fazemos dos referentes que nos rodeiam. Assim, percebemos que as nossas experiências e vivências alteram a concepção que fazemos da realidade e a nossa relação com o meio em que vivemos. Essa perspectiva nos leva à conclusão de que “Dentro de cada língua se reproduzem as divisões: épocas históricas, classes sociais, gerações. Quanto às relações entre indivíduos isolados que pertencem a uma mesma comunidade: cada um é um emparedado vivo em seu próprio eu” (PAZ, 2009, p. 13). Um jogo de alteridade e identidade que formata os referentes que chegam até os seres humanos através das sensações e que são traduzidos por eles através de discursos.

Portanto, percebemos que a mulher narradora que estudamos interpreta e busca traduzir objetivamente os eventos, representando, assim, uma imagem pessoal da dura realidade a qual lhe é imposta, reforçando a ideia de que essas palavras são organizadas pelos sentidos e arquivadas pela memória como língua. Então,

Quando percebemos palavras, percebemos uma realidade ordenada, um cosmos. O conjunto de frases percebidas e perceptíveis chamamos de *língua*. A língua é o conjunto de todas as palavras percebidas e perceptíveis, quando ligadas entre si de acordo com regras preestabelecidas (FLUSSER, 2004, p. 41, grifo do autor).

Da mesma forma que as palavras, que chegam até nós, representam uma realidade ordenada, as palavras que saem de nós também representam essa organização, mesmo que ela seja aparentemente desorganizada. Porém, esses dois processos aclaram a ideia de que a língua é percebida externamente, passa por um processo interno e é apreendida e compreendida como imagens significativas. Esse processo ocorre em todas as produções discursivas, desde a comunicação cotidiana (base para todos os outros gêneros), passando pelo texto jornalístico, até o literário, hierarquia que estabelecemos pela complexidade da linguagem em cada uma dessas produções.

A construção do discurso factual é feita em *Garotas mortas* a partir da retomada de acontecimentos históricos, mais especificamente na descrição da morte de três mulheres na segunda metade do século passado. Como temos observado, esses fatos históricos podem ser considerados como uma tradução da realidade, desde a sua gênese narrativa. Entendemos que “fica bastante difícil separar o que realmente aconteceu do que poderia ter acontecido”

(ESTEVEES, 2010, p. 19). Por isso, há também a dificuldade de examinar o que é realidade e o que é imaginação do texto escolhido como base para este trabalho, porque o ser humano, desde o primeiro contato com o referente, mistura “o que realmente aconteceu com o que pensa ter acontecido; ou com aquilo que desejaria que tivesse ocorrido, ou, sobretudo, com o que convém que se pense que aconteceu” (VARGAS-LLOSA apud ESTEVES, 2010, p. 19). Assim, independentemente do gênero discursivo, compreendemos que é impossível transpor um referente em palavras.

Ao iniciar a leitura do romance escolhido, o leitor estabelece um pacto comunicativo com o texto, fazendo com que tudo aquilo que é narrado seja apreendido como verdade para que nos ajude a lidar com os fantasmas que assombram a nossa existência. É importante notar, neste sentido, que “essa é a verdade que expressam as mentiras da ficção: as mentiras que somos; que nos consolam e nos salvam de nossas nostalgias e frustrações” (ESTEVEES, 2010, p. 20). A realidade da ficção é então uma forma expressiva de trabalhar com a realidade factual, apresentando uma base histórica somada com nossas sensações, os objetivos e interesses pessoais.

Invertendo esse esquema, podemos nos perguntar para o que essas imagens apontam. Flusser (2004) afirma que a resposta mais ingênua para essa pergunta seria que ela apontaria para a realidade, mas a resposta mais sofisticada dada pelos existencialistas e logicistas seria que provavelmente não apontaria para nada. Em concordância com o estudioso, acreditamos que, assim como o seu trabalho, também o nosso se baseia no seguinte preceito: “Já que apontam para algo, substituem algo e procuram algo além da língua, não é possível falar-se deste algo” (FLUSSER, 2004, p. 41).

De maneira bastante pontual, percebemos que a literatura não consegue representar a verdade absoluta

E a verdade absoluta, aquela verdade clássica da correspondência entre frases e *realidade*? Aquela que verifico quando digo *chove* e olho pela janela? A correspondência entre a minha frase *chove* e o dado “chove”, que percebo pela janela, é de análise difícil [...]. Entretanto, já aqui posso dizer que compreendo o dado “chove” somente na forma da frase *chove*, e que, portanto, a famosa correspondência entre frases e realidade não passa de uma correspondência entre duas frases idênticas. A verdade absoluta, se existe, não é articulável, portanto, não é compreensível (FLUSSER, 2004, p. 45, grifos e destaques do autor).

Definimos a realidade de duas formas: a primeira tem relação com o referente concreto e a segunda com a tradução desse referente em palavra e inserida no cosmos da língua. Porém, essas duas vertentes são parte de um mesmo processo, uma vez que os ‘dados brutos’ são a matéria prima para o intelecto transformada em palavras para serem

compreendidos e apreendidos. A verdade absoluta se configura, então, como o produto que se desenvolve entre a língua e o objeto exterior, algo que não pode ser representado porque é fruto de um processo da subjetividade e individualidade humana. Por consequência, a verdade pessoal representada por meio da arte não pode ser integralmente compreendida, pois as sensações exprimidas são impossíveis de serem percebidas em sua totalidade.

Quando falamos de subjetividade humana estamos nos referindo à infraestrutura do intelecto (os sentidos) e a sua superestrutura (o espírito ou qualquer outra palavra) que formam o indivíduo. Esta concepção do ‘eu’ é sintetizada pela metáfora da árvore, como podemos observar na citação abaixo:

O *Eu* é, portanto, uma árvore cujas raízes, os sentidos, estão ancoradas no chão da realidade, cujo tronco, o intelecto, transporta a seiva colhida pelas raízes, transformada até a copa, o espírito, para produzir folhas, flores e frutos. Tal qual a árvore consiste inteiramente de seiva modificada, não passando, do ponto de vista da seiva, de um canal através do qual a seiva evapora do chão em direção à nuvem, também o *Eu* é inteiramente feito da realidade colhida pelos sentidos, não passando de um canal através do qual a realidade se derrama em direção ao futuro (FLUSSER, 2004, p. 46, grifos do autor).

Assim como as raízes retiram do solo os nutrientes necessários para que a árvore continue viva, o ser humano também utiliza os sentidos para se nutrir da realidade. No entanto, não podemos afirmar que a realidade absorvida seja totalmente transformada em palavras, muito ao contrário: acreditamos também na existência de “um abismo intransponível ao intelecto entre o dado bruto e a palavra” (FLUSSER, 2004, p. 46). O que ocorre no interior de uma árvore e de um ser humano pode até ser explicado pela ciência, porém nunca conseguiremos chegar a uma teoria única e indiscutível que consiga definir exatamente o caminho da seiva bruta (ou dado bruto) até a última folha da árvore ou as representações humanas.

Um indivíduo pode tentar entender o funcionamento do seu intelecto. Ele pode conhecer cientificamente o funcionamento do organismo humano, pode conhecer a função das sensações que são naturais para a maioria dos animais de sua espécie, porém existe um limite inatingível para esse exame pessoal, um limite que não conseguirá ultrapassar porque todas as informações arquivadas em sua memória são formadas de palavras e não de matéria bruta. Em outros termos,

Ele pode mergulhar introspectivamente dentro das suas próprias profundezas na ânsia de alcançar as raízes; entretanto, lá onde acaba (ou começa) a palavra, ele para. Ele sabe dos sentidos e dos dados brutos que colhe, mas sabe deles em forma de palavras. Quando estende a mão para apreendê-los, transformam-se em palavras. Isto justamente caracteriza o intelecto: ele consiste de palavras, compreende palavras, modifica palavras, reorganiza palavras, e as transporta ao espírito, o qual,

possivelmente, as ultrapassa. O intelecto é, portanto, produto e produtor da língua, “pensa” (FLUSSER, 2004, p. 47, destaque do autor).

O fato de a literatura ser formada de língua, sensações e percepções do mundo fundamenta a ideia de que todas as produções culturais são baseadas em aspectos da sociedade em que o seu autor está inserido. As representações artísticas são frutos desse contexto bastante restrito em que o indivíduo produtor se encontra e se materializa por meio da palavra, em um processo que jamais o levará até a matéria bruta de referência. Por esse motivo, acreditamos que “nenhuma tradução pode ser absolutamente fiel e todo ato de traduzir altera o sentido do texto traduzido” (GENETTE, 2010, p. 65), porém, diferentemente do que acreditava até mesmo o autor da citação no seu momento de produção, não acreditamos em perda nesse processo de transformação. Essa ‘alteração de sentidos’ acaba se configurando como uma estratégia inevitável de ‘expansão de sentidos’, porque usa uma referência como base para outras inserções. O leitor, com toda a liberdade que possui, criará as relações necessárias para a compreensão da mensagem, inclusive na reflexão habitual que algumas comunidades realizam quando leem um texto que foi escrito a partir das transformações interculturais da tradução interlingual.

Todas as sensações advindas do contato com um produto mundano fornecem uma imagem à consciência em forma de cópia, o que, em outro nível, é transformado em uma nova realidade. Essa ideia nos leva a refletir que o contato com todo tipo de literatura produz no ser humano certas modificações no sistema nervoso, em um percurso que tem início na conexão estabelecida com o referente, o que gera estímulos que chegam até o cérebro que “faz sua interpretação de tais estímulos, transformados em sensações, espelhando, depois, o mundo externo” (SOUZA, 2004, p. 80). Após esse longo percurso, muito significado se reconstrói, muitas referências ganham mais expressividade e aquele objeto sentido inicialmente se torna um novo objeto que pode ou não ter relação com a matéria bruta.

Contrapondo as postulações de Aristóteles (2008), que distinguia critérios para a produção de imagens, acreditamos que não seja possível transformar as sensações originadas por certo objeto em uma representação fiel dessa referência. Podemos, todavia, classificar essas produções imagéticas pelo seu nível de verossimilhança, entendendo que a linguagem verbal “sempre trai a realidade, porque nunca a representa, como queriam, primeiro, os gregos” (TELES, 1979, p. 78). Nesse ponto, recuperamos a distinção apresentada por Souza (2004) de imaginação reprodutora (associada à noção de cópia) e imaginação criadora (reconstrução expressiva de um referente), para compreender que a “imaginação criadora é,

sem dúvida, também o motor da metáfora e de toda a literatura” (SOUZA, 2004, p. 89), impulsionando, assim, a produção artística em geral.

Na literatura, palavras e imagens são recuperadas da memória pela imaginação que tem a função de redesenhar as fronteiras da realidade referencial, como uma “faculdade não de formar imagens, mas de deformar as imagens fornecidas originalmente pela percepção” (SOUZA, 2004, p. 89), reconfigurando a matéria bruta em imagens expressivas. Através da língua um artista consegue traduzir uma referência, acrescentando emoção, sensações, sentimentos e percepções a essas construções imagéticas. Também fica marcado o estado de espírito do locutor no momento de produção de sua obra, algo construído historicamente e modelado pelos humores instantâneos. Isso acontece porque todas as produções atendem ao espírito de um sujeito que existe em uma época e contextualizado em determinada sociedade, com sua subjetividade e atendendo também às necessidades de um coletivo.

Desta forma, ao se enunciar uma frase, está-se criando duas situações significantes: uma interpretada a partir do símbolo para a referência, dirigida, portanto, ao referente; a outra dirigida a partir dos sinais verbais para o estado de espírito em que aquelas aparecem, ou seja, para a situação, circunstâncias e condições em que a frase surgiu (SOUZA, 2004, p. 102).

As duas situações significantes são importantes na compreensão de que a representação não é um fenômeno estático, porque estamos sempre em processo de reconstrução identitária, seja como indivíduo ou como parte de um coletivo. A afirmação decorrente disso é que a verdade também está sendo reelaborada de forma bastante flexível, uma vez que estamos sempre buscando compreender a nós mesmos e ao material que nos cerca. Esse exercício é algo bastante generalizado, pois faz parte da natureza humana, então é natural que exista “mimese tanto no discurso da história, da filosofia, etc., quanto no discurso literário, desde a prosa até a poesia. A mimese atravessa todo o imaginário do indivíduo” (SOUZA, 2004, p. 103). Em outras palavras, adequando essa afirmação ao nosso contexto, enfatizamos a plasticidade da verdade encontrada tanto na literatura quanto nos textos jornalísticos.

A busca por essa estrutura conhecida como verdade (que existe em oposição ao que acreditamos ser mentira) é interminável, por isso parece fundamental afirmar que precisaremos persegui-la durante toda a vida, mesmo que nunca consigamos nos aproximar dela. Então, mesmo que possamos hierarquizar a verdade como mais ou menos próxima da realidade referencial, como fizemos aqui para estudar os dois gêneros discursivos, precisamos avaliar que “O conhecimento, embora menos absoluto, continuará sendo conhecimento; a

realidade, embora menos fundamental, continuará sendo realidade; e a verdade, embora menos imediata, continuará sendo verdade” (FLUSSER, 2004, p. 33).

Ainda que tenha o ficcional como marca, a literatura se constrói de realidade, produz verdade e se configura como meio para adquirir conhecimento. Através dessa leitura, entendemos que “mesmo que o conhecimento absoluto, a realidade fundamental e a verdade imediata não passam de conceitos não somente ociosos, mas também desnecessários para a construção de um cosmos, e que, neste sentido, as objeções podem ser aceitas” (FLUSSER, 2004, p. 33). Se não atingimos o conhecimento absoluto, nem entramos em contato com a realidade fundamental e nem conhecemos a realidade imediata pelas produções discursivas, precisamos encarar a literatura como aquilo que já dissemos ser: um mundo reconstruído pelos olhos de um ser humano em contexto. Assim, de certa forma, “toda ação simbólica, e o uso da linguagem é um exemplo disso, pode ser entendido como uma espécie de tradução” (SOBRAL, 2008, p. 31).

É necessário ressaltar que, vinculados à crítica literária, não nos interessa buscar verdades na obra estudada, mas avaliar formas como ela pode ser compreendida, buscando, assim, realizar uma leitura verossímil dessa narrativa, sem procurar correspondências fiéis no passado, pois esse é um dos campos de estudo da história, nem buscar refletir o futuro, porque isso cabe a outras ciências. Nossa função nesse contexto é analisar uma produção específica, mesmo que ela retome temas do passado e tenha uma ligação com o futuro, ou seja, sem fazer julgamentos do que é narrado, pois, acima de qualquer outra característica, o que prevalece são as marcas literárias e jornalísticas que se mesclam em um produto homogêneo. Essa produção está edificada sobre multidiscursos sociais e atravessada por diferentes ressonâncias dialógicas que marcam artisticamente esse objeto que tem como centro o seu plurilinguismo. Fica evidente, nesse processo, que “Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa” (BAKHTIN, 1998, p. 88), marcando, então, a impossibilidade de afastamento dos discursos alheios que precedem um discurso próprio.

O jogo com enunciados anteriores não faz um discurso menos original, muito menos se configura como uma espécie de plágio, porque a flexibilidade dos discursos se torna uma potência para a produção de significados. Essa afirmação por si só já se configura como um exemplo de trabalho com uma referência, uma vez que estamos traduzindo uma teoria que não é nossa e talvez tenha perdido totalmente a sua autoria para se tornar própria de cada pessoa que a utiliza. Outra versão para esse mesmo discurso pode ser lida na citação abaixo:

Mas todo discurso existente não se contrapõe da mesma maneira ao seu objeto: entre o discurso e o objeto, entre ele e a personalidade do falante interpõe-se um meio flexível, frequentemente difícil de ser penetrado, de discursos de outrem, de discursos “alheios” sobre o mesmo objeto, sobre o mesmo tema. E é particularmente no processo da mútua-interação existente com este meio específico que o discurso pode individualizar-se e elaborar-se estilisticamente (BAKHTIN, 1998, p. 86, destaque do autor).

A reelaboração de discursos de forma expressiva talvez seja uma das principais marcas da literatura. O advérbio é aqui utilizado para ressaltar a impossibilidade de afirmar de forma decisiva um aspecto que seja próprio de todos os gêneros literários e da totalidade de obras que se enquadram nesse grupo, retomando, assim, um tópico já muito discutido por aqui. A profundidade do conceito bakhtiniano de dialogismo encontra-se no fato de o indivíduo estar em constante interação com vozes alheias, sejam elas parte do “contexto imediato, ao ambiente físico real do intercâmbio verbal, à textualidade propriamente dita, às características pessoais dos sujeitos envolvidos etc.” (SOBRAL, 2008, p. 44), que colaboram para a reflexão da linguagem e do discurso.

A língua transporta um mundo valorizado pelo locutor ao manipular a matéria bruta de modo a oferecer uma experiência sensível ao seu alocutário, provocando determinada reação que muitas vezes foge ao domínio de quem produz a mensagem. Para tanto, ele precisa dar ao seu discurso certas características que o fazem produtor de conteúdo ativo, visando a atingir uma recepção que só perceberá essas características se estiver envolto nas tramas discursivas e disposto a sentir o que está sendo compartilhado, conteúdo esse que sabemos que nunca será totalmente adquirido. Ligando esses dois pontos humanos no processo de comunicação, percebemos a necessidade de compreender a “maneira que vê o dizer, o modo de dizer e o ‘querer-dizer’, porque só entendendo esses três elementos se pode entender o sentido do que se lê/ouve/percebe” (SOBRAL, 2008, p. 46, destaque do autor).

Em um texto literário, o leitor é levado naturalmente a considerar os elementos intrínsecos à comunicação, porque o escritor, como um tradutor do mundo, trabalha com a linguagem e procura estabelecer novos modos de ressignificar uma mensagem. Se retomarmos o trabalho com diferentes gêneros discursivos realizado por Selva Almada, vemos a preocupação não só com o conteúdo, mas também com a forma do texto, pois esses dois elementos se complementam para dar origem ao que ela deseja comunicar e ao que também espera ser compreendido.

Assim, entendemos que a literatura está diretamente vinculada com a posição do seu produtor no mundo e enfatizamos que

A literatura não existe num vácuo. Os escritores, como tais, têm uma função social definida, exatamente proporcional à sua competência COMO ESCRITORES. Essa é a sua principal utilidade. Todas as demais são relativas e temporárias e só podem ser avaliadas de acordo com o ponto de vista particular de cada um (POUND, 2006, p. 36, destaque do autor).

É fato que não se pode contar com uma interação ativa entre produtor e consumidor de conteúdo na literatura escrita, porém o tom que o sujeito imprime no seu discurso direciona o olhar de quem o recebe. Sendo assim, ele “não assimila simplesmente o que é dito, mas ‘reage’, nos termos de sua própria avaliação, ao que é dito” (SOBRAL, 2008, p. 45, destaque do autor). O conteúdo traduzido não pode ser totalmente transposto pela linguagem, porém indica um caminho que será percorrido de acordo com aspectos do espaço e tempo do receptor. Então, reafirmando a instabilidade das estruturas, percebemos que,

Em resumo, nada no mundo humano, que é um mundo de sentido, é puramente individual, assim como não é puramente social ou coletivo. De igual forma, nada no mundo humano é completamente estável nem completamente instável. É justamente o fato de as linguagens serem sistemas abertos criados num mundo humano em que circulam em conjunto, mantendo entre si as mais diversas relações, que torna possível a tradução de língua para língua, de linguagem para linguagem, seja qual for a materialidade: gestos, sinais, sons, letras (SOBRAL, 2008, p. 46).

O que percebemos é que o tradutor precisa estabelecer uma ligação bastante profícua não apenas com a referência, mas também com a linguagem e com o pensamento. Assim, mesmo que na prática se configurem como processos independentes, a linguagem e o pensamento se aproximam em determinado momento e se materializam em língua, imagem, representação. Material que é formado não somente pela capacidade biológica que define o ser humano, mas também por “experiências e necessidades práticas específicas das coletividades específicas de que são parte os sujeitos específicos” (SOBRAL, 2008, p. 52). Os sujeitos apropriam-se de diferentes formas de produção da linguagem e do pensamento por meio de uma lógica sensível e individual. Em síntese, todo o processo realizado para a representação da realidade é pautado em potencialidades próprias, aliadas às construções coletivas de uma sociedade. Um processo cíclico entre a objetividade e subjetividade, entre o concreto e o abstrato, entre a realidade e a imaginação, entre o fato e a ficção.

Se pensarmos também na instabilidade da língua, entramos em outro nível de complexidade da literatura e de outras produções discursivas. Trabalhamos aqui com uma obra escrita inicialmente em espanhol e posteriormente traduzida para o português, questão que poderíamos discutir por páginas e mais páginas nesta tese, mas que não concretizaremos pelo simples motivo de não trabalhar especificamente com esses tipos de transformações interlinguais. Porém, pensando de forma geral, entendemos que, além de não existir

“equivalências fixadas entre palavras e construções de línguas diferentes” (SOBRAL, 2008, p. 56), também não podemos acreditar que a língua é compreendida por todos os falantes de uma mesma forma, pois desconsideraríamos todas as variações de significado dentro de uma mesma realidade linguística.

Sabe-se que uma língua sofre alterações de acordo com o tempo, o espaço, a situação de comunicação. Compreendendo a sua essência dinâmica e que a realidade é linguisticamente construída, percebemos também que todo esse processo é atravessado por modos específicos de ver o mundo, mediante a influência de uma comunidade que altera a forma como encaramos e descrevemos a matéria bruta que temos diante dos olhos. Então, ao tentar ‘transmitir’ uma mensagem, um produtor de discurso precisa ajustar e adaptar o seu olhar para compartilhar uma informação a um determinado público, se esse for o objetivo.

Esteves (2010) afirma que a literatura trabalha com a ambiguidade, ressaltando sua subjetividade e suas verdades, que nem sempre seguem o canonizado pela história. Nesse sentido, afirma que “não há dúvidas de que a verdade literária é uma e a verdade histórica é outra” (ESTEVES, 2010, p. 20). No entanto, “Os exageros da literatura servem para expressar verdades profundas e inquietantes que só dessa forma poderiam vir à luz. Só a literatura [...] dispõe das técnicas e poderes para destilar esse delicado elixir da vida: a verdade que se esconde nos corações humanos” (ESTEVES, 2010, p. 20).

É necessário indicar que a história sempre esteve presente na literatura, porém, nos últimos tempos, esses dois elementos têm se misturado bastante,

Seja sob a forma de clássicos romances históricos, escritos segundo o modelo de Walter Scott; seja sob as variadas formas do que alguns críticos mais cartesianos catalogaram com a etiqueta de “novo romance histórico”; seja sob a forma de narrativas híbridas, como historiografias e memórias; ou até mesmo sob a forma de narrativas televisivas ou cinematográficas de caráter histórico. Isso vem ocorrendo sistematicamente com maior intensidade nos países hispano-americanos, mas o Brasil não está isento (ESTEVES, 2010, p. 25, destaque do autor).

Enquadrando o romance-reportagem como uma das formas de narrativas híbridas, percebemos que, assim como outros modelos literários que se associam à história, ele também se configura como uma forma de comunicação expressiva da realidade, profundamente radicada na posição do artista que compartilha suas perspectivas do mundo baseadas em representações individuais e sociais condicionadas ao pensamento e à linguagem. Uma das muitas formas de tratar a realidade é por meio da imaginação, pelo racionalmente inexplicável. Por mais que acreditemos que é um modo expressivo de tradução do real, também compreendemos que é uma maneira perigosa de trabalho com um material bruto, visto que a reação do público é indispensável para a construção da verossimilhança. Com isso,

percebemos, mais uma vez, a necessidade de se estabelecer um pacto entre os sujeitos inseridos na comunicação.

Ademais, entendemos que o ser humano não possui a capacidade de apreender a realidade ou, no mínimo, não consegue suportar o sofrimento que o contato com a matéria bruta pode trazer para sua vida. Portanto,

O indivíduo que, em desesperada revolta, encetar este caminho para a felicidade, normalmente nada alcançará; a realidade é forte demais para ele. Torna-se um louco, que em geral não encontra quem o ajude na execução de seu delírio. Mas diz-se que cada um de nós, em algum ponto, age de modo semelhante ao paranoico, corrigindo algum traço inaceitável do mundo de acordo com seu desejo e inscrevendo esse delírio na realidade. É de particular importância o caso em que grande número de pessoas empreende conjuntamente a tentativa de assegurar a felicidade e proteger-se do sofrimento através de uma delirante modificação da realidade (FREUD, 2010, p. 26).

Para não enlouquecer, o ser humano precisa dispor da capacidade de criar realidades que se afastem da dureza do mundo real, inserindo nele aspectos menos intoleráveis e substituindo outros elementos de acordo com o seu desejo e as suas necessidades pessoais. A imaginação tem grande importância nesse processo, porque tem a potência de fazer com que uma pessoa se iluda com a realidade por ela enfrentada, desvinculando realidade interior da realidade exterior.

A vida baseada na fantasia é necessária para que o ser humano consiga se poupar da realidade exterior, porém é preciso selecionar materiais que alimentem a imaginação e torne possível a vida. A citação a seguir coloca as diversas produções artísticas como um intermediário entre a realidade e a felicidade:

Entre essas satisfações pela fantasia se destaca a fruição de obras de arte, que por intermédio do artista se torna acessível também aos que não são eles mesmos criadores. Quem é receptivo à influência da arte nunca a estima demasiadamente como fonte de prazer e consolo para a vida. Mas a suave narcose em que nos induz a arte não consegue reduzir mais que um passageiro alheamento às durezas da vida, não sendo forte o bastante para fazer esquecer a miséria real (FREUD, 2010, p. 26).

É verdade que não poderíamos enumerar todos os métodos possíveis para se atingir a satisfação humana, porém concordamos que a arte e, conseqüentemente, a literatura, colabora de maneira bastante efetiva nesse processo, uma vez que a “fruição da beleza tem uma qualidade sensorial peculiar, suavemente inebriante. Não há utilidade evidente na beleza, nem se nota uma clara necessidade cultural para ela; no entanto, a civilização não poderia dispensá-la” (FREUD, 2010, p. 28).

A escritora estudada traduz de forma expressiva uma realidade com base na sua bagagem cultural, político-social, comunitária. Mesmo que haja identificações entre a

referência e a narração, o produto final está marcado pela sua ‘imaginação’. Dessa forma, todo discurso se configura como uma representação doméstica de uma referência exterior, uma nova visão que atende às expectativas de uma sociedade inserida em outro contexto histórico, político e social, evidenciando o fato de que “a ficção conecta à realidade um sujeito que, por meio da ficção, se relaciona a uma realidade” (ISER, 1996, p. 102).

Esse cruzamento da realidade no romance e das percepções sensoriais de um sujeito ressignificadas na sua literatura faz com que pensemos que não é possível ser totalmente neutros quando se produz um discurso. Toda literatura comunica, então, um ponto de vista, uma imagem de mundo traduzida por um sujeito social, uma mensagem que reflete aspectos da comunidade da qual a escritora faz parte. Esse tema é bastante importante para a análise da obra literária aqui estudada, uma vez que não podemos nos esquecer de que uma mensagem não consegue ser imparcial, tema desenvolvido com mais atenção no próximo tópico.

3 OS DESEJOS COMPARTILHADOS COM A TRADUÇÃO: AS INSTÂNCIAS HUMANAS E OS PROCESSOS DE SIGNIFICAÇÃO DO TEXTO LITERÁRIO

Escrever é transformar em palavras todo um ciclo de traduções de mundo, materializando em linguagem uma série de valores e desejos paralisados em um determinado contexto, marcado pelo espaço e pelo tempo. Isso nos faz pensar que, mesmo que exista uma tentativa de afastamento do autor com a narrativa, a sua figura sempre estará presente em sua produção, porque todas as impressões do mundo passam por um processo pessoal, bastante subjetivo, que conspira para o desenvolvimento de imagens únicas que são por ele produzidas. Por essas palavras é possível compreender que avaliamos a literatura pela sua distância e seu tempo, em vista disso realizamos uma leitura diacrônica, examinando as obras e o público ao qual elas foram destinadas, já que o sujeito enunciador existe somente no momento de produção.

Talvez essa inserção do autor na obra não seja a realidade para todas as produções literárias, por isso é importante ressaltar que não buscamos estabelecer uma homogeneização das produções artísticas contemporâneas, mas, ao mesmo tempo, acreditamos na existência de características temáticas e estruturais que são mais ou menos compartilhadas entre os escritores que, em um determinado período, buscam realizar inovações diretamente ligadas às necessidades de ressignificar uma mensagem para uma comunidade e avaliar formas para

comunicar uma ideia considerada importante. Atrelado a isso, temos dois principais tópicos para a reflexão: os desejos compartilhados na tradução e as estratégias para ressignificá-los.

A questão da intencionalidade nos direciona para uma discussão bastante antiga que tem como base o autor biográfico em oposição ao autor sociológico, uma polêmica que sempre esteve presente nos estudos literários e que não buscaremos investigar historicamente. Deixamos claro que nós não confundimos as duas perspectivas de autores citadas, uma vez que as avaliamos como um critério de interpretação, distanciando-nos ao máximo da crítica biográfica, mesmo que o total rompimento seja impossível na prática. Isso evidencia a nossa opinião sobre a validade da crítica intencionalista, porém afastando-nos das posições extremistas clássicas.

Parece-nos importante recuperar as distinções que Compagnon (1999) estabelece entre Roland Barthes e Raymond Picard, pois os dois estudiosos representam posições extremas sobre a questão da intencionalidade na literatura. O primeiro afirma que “Nunca se encontra no texto senão aquilo que ele (nos) diz, independentemente das intenções do autor; não existe critério de validade da interpretação” (COMPAGNON, 1999, p. 79), enquanto o segundo acredita ser “imprescindível procurar no texto o que o autor quis dizer, sua ‘intenção clara e lúcida’” (COMPAGNON, 1999, p. 79, destaque do autor) para a validação da interpretação. De modo geral, percebemos que a figura do autor está no centro da discussão, uma vez que há leituras diferentes sobre a relação dessa figura com o texto e a sua responsabilidade no processo de significação.

Como alternativa à posição descrita acima, Compagnon (1999, p. 80) propõe que a crítica pode “procurar no texto aquilo que ele diz com referência ao seu próprio contexto de origem (linguístico, histórico, cultural)” e “procurar no texto aquilo que ele diz com referência ao contexto contemporâneo do leitor” (COMPAGNON, 1999, p. 80). Essa perspectiva estabelece uma contraposição entre presença e ausência do autor, deslocando a centralidade para a posição do leitor, distanciando-se, definitivamente, da busca pelo que o autor quis dizer, mas sem eliminá-lo totalmente do processo de significação.

Fica estabelecido que o escritor se envolve com as suas referências para só assim poder traduzi-las. Essa percepção nos encaminha para a ideia de que o tradutor também se encontra na narrativa, mesmo que a sua figura não esteja manifestada como peça em seu interior. Essa postura colabora para a ideia de que existe, em toda produção literária, uma presunção de intencionalidade, fazendo com que não sejam tratadas “como se fosse produto do acaso (um macaco datilografando, uma pedra erodida pela água, um computador)” (COMPAGNON, 1999, p. 79).

No caso da narrativa colocada no centro das análises neste estudo, precisamos indicar que a figura de Sérgio Molina, responsável pelas diversas transformações interlinguais, também aparece como autor, coautor ou colaborador da obra em questão, pois o que chega até o público brasileiro faz parte de uma construção conjunta de significados. Pensar nesse homem que traduz uma obra tão apegada às questões das mulheres é bastante interessante, porém deixamos a discussão para um trabalho posterior ou para a análise pessoal de cada leitor, visto que esse movimento exigiria uma metodologia própria, algo que fugiria dos nossos objetivos e que dificilmente traria respostas conclusivas, tendo em vista que nós apareceríamos como uma nova camada de tradução, inserindo as nossas impressões e a nossa bagagem na análise comparativa entre as duas obras. Em outras palavras, teríamos que julgar o trabalho de transformação de mundo realizado por Selva Almada, o ofício de tradutor interlingual de Sérgio Molina e apareceríamos também como avaliadores dessas duas produções, uma procura incessante e inútil de literalidade nas traduções literárias.

O que é certo na discussão iniciada acima é que todas as pessoas que participam do processo de tradução de mundo inserem as suas sensações e desejos nas produções discursivas. Dessa forma, todos os objetivos que ressaltamos ser da escritora referencial, também podem ser encarados como sendo do tradutor interlingual, já que nós escolhemos trabalhar com a obra em língua portuguesa. Todo esse percurso reflexivo nos permite pensar que, apesar de concordamos que o foco da recepção deve estar na sua interação com o texto, não podemos descartar a existência de um objetivo ao produzir sua obra, criando, a partir dessa relação, uma visão própria desse sujeito e das suas intenções. “O autor passa a ser, portanto, mais um elemento que utilizamos para *construir* uma interpretação coerente do texto” (ARROJO, 2003, p. 40, grifo da autora). Mesmo que considerássemos “o ‘pai absoluto’ do texto que lemos ou traduzimos, ele será irremediavelmente nosso ‘convidado’ nessa empresa; sua atuação, sua própria ‘presença’ nesse projeto dependerá sempre do papel que, explícita ou implicitamente, lhe outorgamos” (ARROJO, 2003, p. 41, destaques da autora).

Contudo, destacamos que, “quando um leitor ‘produz’ um texto, sua interpretação não pode ser exclusivamente sua, da mesma forma que o escritor não pode ser o autor soberano do texto que escreve” (ARROJO, 2003, p. 41, destaque da autora). Assim, o exercício de traduzir o mundo pelos aspectos históricos, ideológicos e sensíveis passa pelas transformações dos significados presentes na memória de um sujeito social que precisa enquadrar esses conteúdos captados anteriormente em uma estrutura romanesca. Esse paralelismo à vida do autor e às normas que adaptam os seus discursos se opõe ao argumento de que os significados estão todos dados pela linguagem, já que eles também estão na forma

como os discursos são traduzidos e interpretados pelos seus leitores, tarefa que passa por um processo similar de tradução do emissor, pois os significados são avaliados pelas condições sociais do receptor.

Para exemplificar essa questão, recorreremos à experiência de Cristovão Tezza, compreendendo a forma como ele encara o seu processo de produção e utilizando-o como referência de comparação com a escritora aqui estudada. De acordo com informações coletadas do relato desse escritor e estudioso da literatura,

[...] o ato de escrever é também parte da vida, ele suspende a vida apenas como metáfora. O tempo está passando enquanto escrevo; o mundo não interrompeu seu curso inexorável no momento em que decidi escrever; ocupo um lugar no espaço; por mais que eu tente escapar, eu prossigo sendo um corpo, esta coisa esquisita; eu envelheço enquanto escrevo, eu manipulo objetos (a caneta, o papel, a tinta, o teclado, o estilete). Mas – e aqui a metáfora faz sentido – ao escrever eu desembarco do universo da ação física existencial e entro como que de olhos fechados num túnel abstrato de sentidos, referências, memórias (como estou fazendo neste exato instante), e, de fato, simulo a mim mesmo, num gesto de vontade, fora do tempo e do espaço, transformando-me, no limite, em puro observador. Estou *vendo*, estou *sentindo*, estou *recordando*, estou *escolhendo*, estou *delimitando*, e, quase que no mesmo impulso, começo a transformar essa massa informe, confusa, fragmentária, arbitrária, de imagens, sentimentos, equações, ruídos e memórias, num todo orgânico regido estritamente pela gramática da escrita, que é sempre um roedor e moedor de sentidos, uma válvula de restrições, um incrível e angustiante funil semântico, um organizador do caos (TEZZA, 2017, p. 44, grifos do autor).

O processo produtivo não suspende verdadeiramente a vida, uma vez que o tempo continua correndo e o sujeito que escreve continua a existir no mundo que consideramos chamar de real. Porém, ele também assume um segundo universo criado com as suas palavras. Um único corpo habitando dois diferentes espaços. Ao mesmo tempo em que os ruídos espaciais e as marcas temporais continuam agindo em seu corpo, ele formata outras realidades por meio das sensações, percepções, sentimentos, recordações, escolhas, impulsos, memórias. Vários processos tradutórios que se estabilizam pela linguagem em um material escrito.

Propomos aqui uma metáfora baseados no entendimento do escritor como um 'roedor e moedor de sentidos'. Talvez seja difícil pensar em algo concreto para exemplificar essa questão, por isso pedimos que imaginem a figura de um camundongo, mesmo acreditando que a sua leitura não seja sempre muito positiva pela sociedade em geral. Pensamos nessa espécie da ordem dos mamíferos como um ser que transforma diferentes materiais, que carrega significados para o ser humano, como papéis, documentos, fotografias, em algo necessário para ele: um ambiente agradável para procriar, para se proteger e para proteger os seus filhotes. O escritor é também um sujeito que traduz questões subjetivas importantes em mensagem ordenada que, no mínimo, compartilha um pensamento contextualizado que é digno da consideração de uma comunidade.

Essa discussão nos leva à reflexão de que “A tradução, com frequência, é vista com suspeita porque, inevitavelmente, domestica textos estrangeiros, inscrevendo neles valores linguísticos e culturais inteligíveis para comunidades domésticas específicas” (VENUTI, 2019, p. 137). Todavia, por não trabalhar com a tradução interlingual, precisamos fazer algumas modificações na citação anterior, porque a tradução de mundo, feita na literatura e pela literatura, também modifica as imagens discursivas em produtos inteligíveis por uma determinada comunidade interpretativa, manipulando as sensações, sentimentos e percepções para atingir um determinado objetivo com seus leitores.

Venuti (2019) indica três processos de inscrição de domesticação da tradução: produção, circulação e recepção. Trazendo essa questão para o contexto deste trabalho, entendemos que a escolha do tema a ser desenvolvido na literatura já se configura como uma maneira expressiva de transmitir interesses particulares de um sujeito social. As estratégias de tradução utilizadas na comunicação de uma mensagem também são pensadas para atingir um público que pode ser amplo ou restrito, para isso escolhe alguns valores em detrimento de outros. Em outro nível de produção, consideramos as formas diversas de publicação e recepção em contextos institucionais como uma forma de domesticação dessa tradução, tema desenvolvido com maior profundidade em um tópico futuro deste trabalho.

É necessário refletir sobre as intenções de Selva Almada ao produzir uma obra com cunho feminista em um momento em que essas discussões se avultam. Perguntamo-nos a quem a escritora argentina se dirige ao escrever o seu romance, questionamento que jamais poderemos responder de forma categórica, mas que ousamos afirmar que ela direciona sua mensagem para a vasta comunidade de pessoas que se interessam por literatura e pelos temas por ela trabalhados, dedução baseada em uma reflexão bastante simplista da situação, mas que se apresenta como a única certeza sobre a questão. Em outro nível, avaliando este trabalho como referência, percebemos que nos dirigimos de maneira bastante ampla às pessoas interessadas no campo da ciência da interpretação, mais especificamente nos estudos literários.

Se encararmos a escritora de referência como parte de uma comunidade preocupada com questões próprias do seu gênero, podemos estabelecer um recorte para entender a posição da autoria que, de alguma forma, tenta desequilibrar a realidade social ainda opressora para as mulheres. Essa colocação faz com que avaliemos a literatura como uma forma de tradução de aspectos da identidade de uma pessoa ou um determinado grupo, porque essas produções são formas expressivas de transformar em discurso os “significados e valores tanto sociais e

comunitários quanto psicológicos, na medida em que traduz a complexidade de sentimentos e autoimagens dos indivíduos em uma sociedade” (AMORIM, 2015, p. 158).

A literatura exerce um poder enorme na retratação artística de identidades. A seleção de temas nessas produções expressa uma escolha consentida, emoldurada pelos valores sociais e estéticos, que revela os desejos de uma determinada comunidade. Os textos são escritos de forma que se vinculam ao doméstico: a um período histórico, recuperando estilos e desenvolvendo estratégias para compartilhar significados de forma satisfatória. Essas estratégias tradutórias guiam os leitores, ajudando-os a se posicionar para uma prática de leitura específica que os aproximam dos valores culturais reconstruídos discursivamente.

Essa definição da literatura se justifica porque a própria construção da identidade é um processo de tradução, uma vez que “é uma forma de leitura construída socialmente com base na qual se atribuem definições e diferenças que caracterizam o espaço de atuação dos sujeitos em uma determinada comunidade” (AMORIM, 2015, p. 158). A formação da identidade é também uma construção que parte da realidade, mas se constitui com base nos discursos, processo semelhante ao da tradução do mundo na literatura. Essas narrativas são construídas pela experiência histórica, cultural e social de um sujeito ou de determinado grupo que detém algum privilégio para definir as características de um coletivo, atividade que de forma alguma consegue acomodar toda a diversidade em algo singular, mas que pode ser construída sobre esse objetivo.

Os processos tradutórios de um escritor literário dão origem a uma massa organizada na qual se expressam as sensações de um sujeito histórico, definido pelas identidades plurais que são formatadas nos encontros sociais, que adere aspectos de estilo para compartilhar sentidos. Os efeitos dessas traduções podem proporcionar uma revisão dos valores, uma vez que apresenta produções consistentes, quando firmado o acordo comunicacional realizado entre autor e leitor, promovendo a reflexão ao mesmo tempo em que se concretiza a domesticação do material traduzido.

Longe de ser a perfeita cópia da realidade, as traduções se constituem de projetos domésticos que revisam as estruturas construídas anteriormente e atualizam essas imagens de acordo com o contexto de produção. No caso das construções de Selva Almada, entramos em contato com uma revisão das imagens canônicas sobre as mulheres e as diferentes formas de violências sofridas por elas, reconstruídas por uma pessoa que se apresenta como atuante em uma comunidade que ainda é marginalizada na área do fazer literário.

Estamos trabalhando com um duplo processo de domesticação do conteúdo literário, porque avaliamos, concomitantemente, o processo de produção e recepção do discurso.

Elevando essa questão a um nível um pouco maior de subjetividade, avaliamos o escritor também como um receptor de estímulos externos capaz de compartilhar, linguisticamente e artisticamente, uma visão de mundo. Acreditamos, então, que

A tradução forma sujeitos domésticos por possibilitar um processo de “espelhamento” ou autorreconhecimento: o texto estrangeiro torna-se inteligível quando o leitor ou a leitora se reconhece na tradução, identificando os valores domésticos que motivaram a seleção daquele texto estrangeiro em particular, e que nele estão inscritos por meio de uma estratégia discursiva específica (VENUTI, 2019, p. 157, destaque do autor).

Por texto estrangeiro entendemos o assunto que nunca é pertencente a uma única pessoa, algo que precisa ser encarado e traduzido de forma que o interlocutor se veja inserido no contexto, que se aproxime do narrado e que o transporte para o interior da narrativa. Assim, os efeitos sociais da tradução que, por um lado representa e, por outro, reforma identidades, contribui para uma possível mudança na forma de encarar um determinado assunto, transformação essa que pode ser positiva ou negativa.

O leitor precisa ouvir as vozes ecoantes na literatura e manter um grau de proximidade com os seus emissores. Ao entrar em contato com essas vozes, ele conhece a autora implícita, a narradora e as personagens. Isso acontece porque “Toda a obra pertence, em princípio, a um autor. É ele, em primeiro lugar, quem *dá a cara*. Assume a palavra, a autoria, o relato. Identifica-se com o narrador, mas é mais do que isso” (TACCA, 1983, p. 36, grifo do autor). Apesar dessa posição privilegiada do autor, sua figura pode não estar explícita na narrativa, uma vez que ele pode ou não se expressar diretamente com os leitores, mas é certo que de alguma forma ele conta a história, não como protagonista, papel que na narrativa estudada cabe à narradora, mas apresenta seus julgamentos e insere suas opiniões, de forma indireta ou direta.

Poderíamos dividir o autor em duas categorias: subjetivo e objetivo, classificando-as “segundo emita juízos e comentários ou se abstenha de o fazer” (TACCA, 1983, p. 37). Porém, consideramos essa divisão um tanto quanto simplista, uma vez que todo autor habita, de alguma forma, a sua narrativa. Assim, podemos falar de autores com maior ou menor nível de subjetividade. A concepção de gênero com a qual trabalhamos parece não comportar esse ideal de impessoalidade, até porque todo escritor é crítico e atuante em determinada comunidade, mesmo que essa criticidade seja marcada pela sua abstenção. Correndo o risco de ser clichê, não podemos acreditar que Selva Almada seja pura existência, ela também é resistência, tema abordado em outro momento neste trabalho.

Afirmamos com veemência que quando “alguém escreve um texto, tem certamente a intenção de exprimir alguma coisa, quer dizer alguma coisa através das palavras que escreve” (COMPAGNON, 1999, p. 80). No entanto, a relação entre o que o autor quis dizer, a mensagem traduzida para o livro e a sua significação não é direta, pois não existe uma relação lógica entre a produção e a recepção de significados, nem entre o desejo do autor e a mensagem, porque entre todos esses elementos existe uma série de fatores que desviam o olhar dos sujeitos.

Essa falta de simetria aclara a ideia de que “Não somente é difícil reconstruir uma intenção do autor, como, supondo-se que ela seja detectável, frequentemente não tem nenhuma pertinência para a interpretação do texto” (COMPAGNON, 1999, p. 80). Com isso, vemos que as experiências e intenções do autor são indiferentes para a compreensão do texto, porque o importante nessa relação é a construção de significados realizada segundo os objetivos do leitor. Fica estabelecido, então, que “A única intenção que conta em um autor é a de fazer literatura (no sentido em que a arte é intencional), e o próprio poema é suficiente para decidir se o autor alcançou essa intenção” (COMPAGNON, 1999, p. 81).

Pensando nas vozes internas do romance, concordamos que, “em rigor, não há um autor imparcial e outro parcial, mas, simplesmente, *graus* de parcialidade (não existindo, na realidade, um discurso totalmente *referencial*)” (TACCA, 1983, p. 40, grifos do autor). Mesmo que considerássemos Selva Almada apenas como uma editora dos assuntos jornalísticos tratados, tarefa que excluiria o seu trabalho de construção ficcional e criativo, não poderíamos suprimir a sua presença na obra, implícita ou explicitamente, porque o julgamento realizado das notícias nunca é imparcial, o autor nunca consegue se eliminar totalmente da sua produção, ou seja, ele jamais será apenas transcritor, sempre inserirá sua subjetividade, suas sensações e percepções na tradução.

É patente que todo “autor flutua, como vemos, entre ser e não ser, ou, melhor dizendo, entre ser e aparecer: desde a tímida presença até à ausência deliberada” (TACCA, 1983, p. 45). Em *Garotas mortas*, a autora insere a sua história pessoal, sua relação com os pais, conta a sua vida desde a mais tenra idade, apresentando-se sob a máscara da narradora e personagem, como uma mulher e não como uma sombra, jamais resignada. Essa volta ao passado deve ser considerada como um elemento que dá condições para a construção do discurso realista. Um dos procedimentos que asseguram a coerência do registro é a recordação de um acontecimento na infância, a inclusão do problema no seio familiar, uma referência pessoal, uma herança carregada até o momento da narração e que, sobretudo, se configura como uma estratégia que faz com que as figuras com participação efetiva na narração

dialoguem diretamente com o leitor, assegurando a legitimidade da mensagem e buscando conversar com os valores desse outro sujeito através da construção sensível de um mundo que pode estar perto ou distante, que pode ou não estar diretamente ligado a ele.

A proximidade entre autora e leitor colabora também para que a tradução ganhe aura de verdade, característica que se alia aos aspectos jornalísticos inseridos no romance e toda a produção discursiva e imagética pensadas para retratar situações que boa parte das pessoas teve contato, pelo menos uma vez na vida, pessoalmente ou pelas experiências alheias. Entendemos, dessa forma, que

Verossímil é, na vida prática, aquilo que tem aparência de *verdade*. Em literatura, contudo, a verossimilhança não provém “de uma relação entre o discurso e o seu referente (relação de verdade), mas entre o discurso e aquilo que os leitores creem ser verdadeiro” (Todorov), ou seja, entre o discurso e a *opinião comum*. Ora bem, a opinião comum do *leitor*, enquanto tal, constitui-se a partir de uma aceitação, total, de um crédito irrestrito na palavra do narrador (TACCA, 1983, p. 57, grifos do autor).

O contrato firmado entre locutor e alocutário tem como cláusula primeira a necessidade de crença na totalidade das informações compartilhadas, algo que só acontece se compreendemos antecipadamente o caráter ficcional da produção literária. Ainda de acordo com o autor citado, a literatura encontra na ficção a possibilidade de ser, aspecto que fica ainda mais evidente quando trabalhamos com um híbrido do romance com o jornalístico, porque o primeiro gênero traz a liberdade necessária para se narrar os acontecimentos históricos coletados, enquanto o segundo acrescenta credibilidade para o narrador, proporcionando a crença irrestrita necessária para o pacto comunicativo. Existe o desejo da autora para que a ficção seja lida como um documento, mas com a preocupação de não apresentar a realidade, ou seja, se configurar como um discurso realista e expressivo que atinja o público de forma eficiente.

Para criar essa sensação de realidade é necessário que o discurso seja embasado em fatos e ressignificados com a aura de verdade discutida anteriormente. Em um processo de tradução entre línguas diferentes é possível que haja comunicação entre o agente que traduz e especialistas na área de comunicação desejada, tanto na língua de partida quanto na de chegada, afinal

Este processo de comunicação desenvolve-se, regra geral, da seguinte maneira: explica-se ao especialista (tradutor ou intérprete), oralmente ou por escrito, o que se deseja comunicar ao parceiro membro de outra cultura e grupo linguístico, e o tradutor ou intérprete, por sua vez, explica a este último o que lhe foi dito e fá-lo de tal maneira que a intenção da mensagem seja comunicada ao receptor da melhor maneira possível, apesar de e através das fronteiras culturais e linguísticas

existentes. Este processo, em muitos casos, envolve uma transformação maior ou menor da mensagem original (VERMEER, 1986, p. 6).

Os processos de tradução que dão origem ao texto literário podem também contar com esse contato especializado, uma vez que a escritora certamente interagiu com diferentes vozes para validar o seu discurso. É necessário enfatizar que não acreditamos na existência de uma mensagem ‘original’, mas entendemos que todo discurso é ressignificado pela mente humana e envolve um maior ou menor nível de transformação. Não esperamos que a mensagem traduzida seja interpretada tal como foi concebida, por isso a proximidade com o gênero jornalístico, buscamos, por sua vez, uma comunicação eficiente mesmo entre culturas e discursos diferentes. O importante “é que a intenção a comunicar seja realizada no texto de chegada” (VERMEER, 1986, p. 6), entendendo que existe sempre um objetivo por detrás das palavras dispostas na obra e que o pacto comunicativo faz com que o receptor estabeleça uma relação com as informações dispostas no material. Importante interromper a linearidade da discussão para indicar que o estudioso referenciado é comumente definido como funcionalista, justificando a nossa tradução crítica dos seus dizeres e o seu possível distanciamento dos demais teóricos do campo da tradução citados.

O que precisamos discutir nesse contexto é o desejo de compartilhar algo útil a um receptor. Isso faz com que voltemos a avaliar a figura do leitor. Consideramos que, em algumas situações, ele pode ser transparente (nem sempre é), como ocorre em mensagens eletrônicas, bilhetes, cartas ou mensagens pessoais. Porém, em todos os outros gêneros, não conseguimos definir exatamente para quem a mensagem é destinada. Além disso, não podemos prever suas características, sua formação moral, sua localização, sua posição no tempo, nem sequer se ele existe no momento de produção.

Dessa forma, “há, na cabeça de quem escreve [...] uma intencionalidade bastante específica, uma espécie de *pressuposição da verdade*” (TEZZA, 2017, p. 49, grifo do autor), um esforço para parecer que se está ‘transmitindo’ com fidelidade uma mensagem, criando no seu receptor a ilusão de verdade, tão necessária para o texto literário. Podemos, inclusive, pensar no romance-reportagem como um gênero que se dedica mais a esse objetivo, porque se constrói tendo como base os fatos historicamente validados. Vale ressaltar que o escritor literário tem maior liberdade para construir os seus textos, permitindo-nos pensar na existência de pelo menos três níveis de tradução: o discurso literário que se aproxima do discurso jornalístico que se aproxima da referência concreta.

Consideramos que “os efeitos da tradução são imprevisíveis e potencialmente contraditórios, determinados por muitos fatores culturais e sociais diferentes, ela pode destruir

cânones eruditos e é provável que sofra repressão” (VENUTI, 2019, p. 96). Essa constatação nos leva a pensar que o objetivo de algumas traduções é promover a destruição total de estruturas fixas e limitantes da sociedade. É verdade que essa ruptura é bastante ilusória, porém podemos ter esperança da promoção do desequilíbrio da heteronormatividade na literatura, por exemplo.

O repensar dos cenários sociais na tradução pode ser entendido como um escândalo, para trabalhar e acrescentar significados ao conceito de Venuti (2019). Essa afirmação corrobora uma posição de que a literatura não apenas precisa ser avaliada pelos aspectos estruturais, mas também necessita se voltar para o social e romper com as fronteiras entre comunidades, visando a atingir públicos de diferentes procedências. Assim, compreendemos a tradução como um produto que deve ser trabalhado a partir da cultura doméstica, atingindo, por meio dessa estratégia, o público estrangeiro.

O tradutor precisa seguir a “advertência de que nenhum ato de interpretação pode ser definido para todas as comunidades culturais, de que a interpretação é sempre local e contingente” (VENUTI, 2019, p. 96). Mesmo que a universalização do conteúdo não seja possível, percebemos que Selva Almada procura caminhos para compartilhar sua mensagem para um número maior de pessoas, criando estratégias para que essas informações cheguem, de alguma forma, até os seus receptores, sabendo que esse público traduzirá toda a mensagem destinada a ele. A partir desse cenário, entendemos que a tradução precisa caminhar por diferentes espaços, proporcionar diferentes sensações, fazer-se presença para diferentes públicos e contextos, já que ela é livre.

Percebemos o contexto como um fator importante, tanto no âmbito da produção quando na recepção, pois ele, naturalmente, se insere no fazer literário e na forma como a mensagem é recebida e formatada, muitas vezes, por outras regras de significação, afinal

O papel do contexto que enquadra o discurso representado tem uma significação primordial para a criação de uma imagem da linguagem. O contexto que enquadra, lapida os contornos do discurso de outrem como o cinzel do escultor, e entalha uma imagem de língua no empirismo frusto da vida do discurso; ele confunde e alia a aspiração interior da linguagem de outrem às suas definições exteriores objetivadas. O discurso do autor representa e enquadra o discurso de outrem, cria uma perspectiva para ele, distribui suas sombras e suas luzes, cria uma situação e todas as condições para sua ressonância, enfim, penetra nele de dentro, introduz nele seus acentos e suas expressões, cria para ele um fundo dialógico (BAKHTIN, 1998, p. 156).

Considerando uma definição ampla de autor como produtor de significados, fica evidente que ele estabelece uma série de estruturas para traduzir um determinado fenômeno. Por sua vez, o autor literário serve-se de todas as formas dialógicas para compartilhar, com os

seus interlocutores, mensagens “elaboradas na vida cotidiana, e nas relações dialógicas não literárias as mais variadas” (BAKHTIN, 1998, p. 154). Todas essas mensagens são traduzidas nos enunciados socialmente delimitados, marcados pelos desejos do sujeito produtor e inseridos no texto pelas diversas vozes que comandam a narrativa. Por esse motivo, o texto precisa dar subsídios para promover a aproximação do leitor com o que é narrado e, para isso, o autor deve se antecipar e tentar prever as reações do seu interlocutor diante da mensagem, ideia ressaltada na citação abaixo:

O texto escrito ou gravado necessita explicar mais pormenorizada e ordenadamente a situação em que se escreve ou grava e antecipar mais a situação em que tal texto será recebido, porque as situações de produção e de recepção diferem uma da outra. E, claro está, nenhuma comunicação dispensa por completo a situação, e quem fala procura antecipar quanto mais possível a disposição e as reações do seu interlocutor para, desta maneira, assegurar o mais eficaz e economicamente a “transmissão” da sua mensagem (VERMEER, 1986, p. 6, destaque do autor).

O receptor dessa mensagem produzida a partir desse fundo dialógico precisa aliar toda a carga cultural do texto com as suas próprias experiências de mundo e ideologias compartilhadas pela comunidade da qual faz parte. Buscando, mais uma vez, embasamento na tradução interlingual, entendemos que a mensagem nunca será totalmente compreendida, ou seja, não será recebida na sua literalidade: “Podemos estabelecer, portanto, como regra fundamental da tradução e interpretação que o receptor, dentro da sua situação, deverá apreender a mensagem. Esta teoria opõe-se frontalmente à tradicional tradução à letra” (VERMEER, 1986, p. 7).

É verdade que, no momento de escrita, o autor tem um leitor a quem ele se dirige, um interlocutor ideal que será o seu fantasma, que interfere na forma como a mensagem é compartilhada. O leitor apresenta-se também como um coautor do texto, um sujeito que precisa realizar um novo processo tradutório para chegar até a mensagem. Tudo é relevante no ato de recepção: a classe social, o sexo, a idade, a formação escolar, o gênero, o interesse, a posição política, a proximidade com o código literário, os objetivos.

Entre o autor e seus leitores estão vários fatores que alteram as informações que se deseja comunicar. Por isso, acreditar que uma mensagem será entregue tal como foi concebida, é uma ilusão. No entanto, negar a existência de um objetivo no ato de tradução do discurso específico também é negar a realidade. Essas duas figuras, que se encontram em posições extremas da comunicação, indivíduos “absolutamente dóceis e silenciosos, [que] nunca se exibem, cumprindo cada qual a sua missão: *contar, inteirar-se*” (TACCA, 1983, p. 64, grifos do autor), deixam momentaneamente de ser quem são para se aproximarem de outras identidades.

Essa maleabilidade da informação ocorre porque toda cultura tem suas formas habituais de produzir significados. Cada produção discursiva é recebida de acordo com o contexto em que o sujeito está inserido. Concordamos que todo texto pode se apresentar de duas formas: refletindo as tradições da comunidade na qual o receptor se insere ou divergindo dessa realidade. A utilização de acontecimentos históricos recorrentes em diversas sociedades é uma estratégia utilizada por Selva Almada para se aproximar de um tema que pode ser entendido como universal, utilizando, para isso, a base fértil do gênero híbrido por ela escolhido. Ao se colocar como uma espécie de voz de autoridade, as vozes do romance precisam validar as suas informações, por isso a busca pela interferência jornalística no romance.

Todas as informações não saem somente da memória e sensações pessoais da escritora: também são baseados em fatos históricos eternizados em jornais, ou seja, suportes lidos como ‘transmissores’ da verdade. Ao leitor é delegada a função de investigar os casos, juntamente com as vozes que se apresentam com a função de compartilhar sentidos na narrativa. Assim, percebemos um trajeto interessante na produção, uma vez que, para desenvolver uma tradução do real, é necessário buscar estratégias estilísticas e formais para fazer sentir uma determinada postura e uma situação específica, buscando estabelecer uma comunicação com o receptor, fazendo com que ele questione a sua própria relação com o que está sendo apresentado e interprete o objetivo do texto.

Para Vermeer (1986), os objetivos de uma tradução são: a comunicação de uma informação, a tentativa de persuadir o público a uma determinada ação e/ou simplesmente a apresentação de uma ideia de acordo com o estilo de um autor. Para tanto, é necessário buscar estratégias que correspondam a esse objetivo. Como ponto inicial, entendemos que existe a convicção de que a mensagem é importante e que a emissora tem a competência para compartilhar essa mensagem de maneira expressiva. Em um segundo momento, consciente do potencial da literatura em atingir o público de maneira expressiva, a autora define suas estratégias para atingir o público e, para isso, recorre às marcas jornalísticas do gênero traduzido, deslocando-se do que geralmente é entendido como sendo a essência do literário.

É verdade que toda a atenção está nas estratégias utilizadas pela escritora para reformular uma mensagem, pois ela tem a responsabilidade de transformar as suas referências em uma produção que consiga atingir o objetivo pretendido. Esse ponto é demasiado importante, porque precisamos nos ater aos desejos da tradução e não à autora em si, visto que falamos de autoria e coautoria, de autora, tradutora de mundo e tradutor interlingual. A consequência dessa reflexão é a aceitação do narrado como uma verdade validada, atitude que

promoverá no leitor o questionamento da sua posição diante do narrado, além da rememoração da sua história de forma a buscar na memória acontecimentos semelhantes que pode usar como referência e, assim, realizar a sua tradução pessoal dos eventos narrados, uma vez que nesse ponto ele já se aproximou dos acontecimentos.

Importante acrescentar que “O leitor é livre, maior, independente: seu objetivo é menos compreender o livro do que compreender a si mesmo através do livro; aliás, ele não pode compreender um livro se não se compreender ele próprio graças ao livro” (COMPAGNON, 1999, p. 144). Essa função de espelhar pode não ser objetivo da literatura, mas a afirmamos como uma consequência natural da tradução do mundo quando feita como forma de aproximação da realidade. Entendemos, por isso, a obra artística pela sua potência não só de causar deleite, mas também de trazer conhecimento ao leitor, assim como nos afastamos da ideia de evasão para acreditar na ação ou inserção do sujeito em um mundo diferente, esquecido ou menosprezado até aquele momento.

Toda produção literária surge como uma força capaz de apresentar diferentes realidades ao público, oferecendo uma alternativa ao já conhecido e ao já vivido. Esse contato com o outro estabelece uma troca profícua para o leitor ativo, como podemos acompanhar na citação abaixo:

A literatura deve, portanto, ser lida e estudada porque oferece um meio – alguns dirão até mesmo o único – de preservar e transmitir a experiência dos outros, aqueles que estão distantes de nós no espaço e no tempo, ou que diferem de nós por suas condições de vida. Ela nos torna sensíveis ao fato de que os outros são muito diversos e que seus valores se distanciam dos nossos (COMPAGNON, 2009, p. 47).

Esse meio nos guia a outros espaços e tempos tão distantes quanto poderíamos imaginar, mas também nos coloca em contato com as diferenças dentro da nossa própria sociedade, como no caso dos problemas enfrentados pelas mulheres, descritos na narrativa de Selva Almada. Assim, a literatura afirma-se como um produto sensorial para os interlocutores que são levados a “ver, respirar ou tocar as incertezas e as indecisões, as complicações e os paradoxos que se escondem atrás das ações” (COMPAGNON, 2009, p. 51). Em último caso, percebemos a literatura como um exercício de pensamento capaz de promover experimentações e experiência jamais vividas pessoalmente. Essas considerações sobre o exercício de leitura promove o diálogo entre diferentes sujeitos, retomando a discussão sobre a identidade, mas que também nos leva a refletir sobre como a experiência literária colabora para a construção da personalidade do leitor, que está em constante devir.

O recurso estilístico utilizado na literatura é fundamental para buscar transmitir um efeito de verdade prometido e desejado pelas vozes que controlam a narrativa das mulheres

mortas. É preciso enfatizar que entendemos essas vozes como estando na narradora em primeira pessoa, na personagem principal, nos demais personagens e também na escritora implícita. Assim, encaramos o romance não como um espelho, mas “um complexo e sutil *jogo de vozes*” (TACCA, 1983, p. 17, grifo do autor), um registro desenvolvido por meio dos sentidos captados pelos seres que participam da produção do discurso literário em uma obra.

Não é possível afirmar que os escritores se interessem mais hoje do que antigamente pelos diferentes modos de narrar, mas acreditamos que o romance se transforma naturalmente com o passar do tempo, quando um segmento considera esgotadas as possibilidades de inovação de determinado gênero, temas, personagens. A busca por inovações está diretamente ligada à necessidade de buscar outras formas de aproximar o leitor de uma realidade. É nesse ponto que descobrimos uma escritora que busca formas verossímeis para trabalhar um assunto tão difícil como as violências sofridas pelas mulheres em diferentes âmbitos da sociedade.

Diante dessa perspectiva social da literatura, precisamos realizar uma leitura crítica desses materiais artísticos, visando a atingir os desejos secretos presentes em uma obra. Tacca (1983) propõe uma reflexão pela comparação entre o texto teatral e o romance, indicando que no primeiro o autor deixa o palco para dar lugar aos seus personagens, enquanto, no segundo, o autor deixa falar um narrador, eventualmente o personagem, e implícita ou explicitamente também se apresenta nas tramas do discurso. Colocando em outras palavras,

No drama, o diálogo é a realidade primária, enquanto que, no romance, é uma realidade secundária (ou terciária): ele contém em si esse complicado jogo de espelhos que constitui a sua própria natureza. Falando em termos de física: o teatro é *reflexão*, o romance é *refração* (TACCA, 1983, p. 24, grifos do autor).

A perda de controle no romance faz com que a autora busque estratégias para se afirmar como uma voz de autoridade, porque o efeito buscado não é simplesmente o deleite artístico, mas a reflexão crítica sobre problemas que perpassam diferentes sociedades. Sendo assim, é muito mais crível acreditar no discurso de mulheres sobre os problemas enfrentados particularmente por elas, motivo pelo qual ressaltamos “a importância que tem para o romancista (hoje plenamente consciente disso) a adoção de um ângulo de enfoque” (TACCA, 1983, p. 25).

A adoção de uma perspectiva pela autora ajuda o leitor a eleger e a ordenar o ponto de vista sobre o assunto a ele apresentado. É verdade “que nem sempre a narrativa na terceira pessoa é onisciente, nem a narrativa na primeira subjetiva” (TACCA, 1983, p. 27), questão que podemos comprovar na obra estudada, pois a perspectiva adotada pela narradora representa um ponto de vista que podemos considerar bastante objetivo para indicar aquilo

que deseja. Ela se coloca nesse lugar de sujeito que intenciona retratar uma realidade sob uma ótica específica e participativa, elegendo um ângulo que praticamente exclui a subjetividade dos narradores tradicionais em primeira pessoa.

Não podemos afirmar que o romance apresente a pluralidade de olhares sobre determinado tema. Pelo contrário, a narradora restringe o mundo visual ao se ater às suas percepções sobre o assunto. Isso não é e nem pode ser visto como uma crítica, mas até como uma forma de inovação, porque ela apresenta uma visão ainda pouco trabalhada na literatura, uma contravisão, um olhar contra-hegemônico que foi escamoteado por muito tempo nas produções artísticas, afinal “A literatura é de oposição: ela tem o poder de contestar a submissão ao poder” (COMPAGNON, 2009, p. 34).

Ao mesmo tempo em que apresenta a posição de uma comunidade específica sobre um determinado tempo, também percebemos que o romance ecoa diferentes vozes dessa comunidade, porque é um material polifônico. Como exemplos dessa ocorrência, citamos a reprodução das respostas nas entrevistas realizadas pela protagonista e as suas pesquisas realizadas para se chegar a uma determinada resposta para o acontecido com as mulheres. Entendemos, dessa forma, que

[...] o romance, além de uma questão de planos e de ‘perspectivas’, é também uma questão de polifonia e de ‘registro’: alguém conta um acontecimento – fá-lo com a sua própria voz; mas também *cita*, em estilo direto, frases do outro, imitando eventualmente a sua voz, a sua mímica e até os seus gestos; por momentos resume, em estilo indireto, algumas das expressões, mas a sua própria voz, inconscientemente, denuncia, nas inflexões, o contágio da voz do outro; às vezes, na reprodução das afirmações que lhe atribui, surge o acento da sua própria paixão (TACCA, 1983, p. 30, grifo e destaques do autor).

Esse processo de imitação fica evidente na narrativa quando a narradora mergulha nos elementos que mais se aproximam do ficcional, expondo a tensão entre os gêneros textuais aqui trabalhados. Avaliamos com mais profundidade esse recurso em outro momento do trabalho, porém vale a pena introduzir a figura da cartomante, porque é, principalmente, pela voz dela que a narradora em primeira pessoa se coloca de maneira expressiva e indireta na narrativa. A esse respeito, podemos recorrer a uma fala dessa senhora em relação à morte de María Luisa: “Coitadinha. Foi arrancada como um junquinho. Era tão pequena ainda, estava tão pouco agarrada à vida. Como os juncos que crescem à beira das lagoas, diz” (ALMADA, 2018, p. 71). Essa polifonia se justifica, nesse caso, pela falta de aspas e marcas de diálogo, além da comparação com elementos da natureza, recorrentes na obra. A opinião está evidente no excerto, porém não conseguimos definir os limites das vozes que a emite. No texto em estudo podem ser detectadas três figuras: a autora implícita (entidade ficcional: uma

vez que se trata de um texto literário e a autora real não pode estar no interior da obra), a narradora (entidade ficcional) e a personagem (entidade ficcional). As ideias e as vozes dessas três pessoas se confundem a ponto de não podermos delimitar cada uma delas. A construção dessa espécie de confluência é uma das técnicas de criação literária que, entre outros objetivos, busca reforçar a mensagem que o texto quer passar.

A seleção das informações coletadas também pode ser avaliada como uma ocorrência dessa polifonia. Não é possível que acreditemos que a narradora compartilhe todas as informações recebidas em um diálogo, ainda mais quando estamos tratando de uma comunicação baseada em elementos ligados à fé. Para exemplificar o que agora discutimos, recorremos a uma suposta fala da consultante na qual indica que

María Luisa não foi forçada, ela foi porque quis àquele passeio, ou seja lá o que fosse. Talvez convidada por aquele rapaz com quem o irmão viu, talvez já estivessem namorando ou ela estivesse apaixonada por ele, ou foram as amigas que a convenceram. Mas não foi um sequestro. Ela foi porque quis. Depois, por alguma razão, tudo desandou. Ela não está com raiva. Acho que ainda não entendeu o que aconteceu. Ainda era uma menininha. Para ela, tudo era novidade: o novo emprego, as novas amigas, aquele rapaz... (ALMADA, 2018, p. 72).

É possível que a garota em questão realmente não tenha sido forçada, que talvez já tivesse um relacionamento afetivo e que as pessoas ao redor tenham contribuído para o final trágico que já conhecemos. No entanto, estamos trabalhando com possibilidades quando acreditamos nessas palavras, também não podemos crer que as informações compartilhadas nesse tipo de contato sejam baseadas em fatos puros. O caso de María Luisa não é o único, algo parecido também acontece em relação à outra menina, visto que chega a nós a ideia de que “Andrea queria outra coisa, disse a Senhora. Não é verdade que sonhasse em se casar, ter filhos e virar professora. Se não a assassinassem, Andrea teria sumido dali. Ela queria ir embora. Não via futuro naquilo que a rodeava” (ALMADA, 2018, p. 74). Estamos, novamente, caminhando pelo campo da teorização baseada na extrema subjetividade, entretanto a arquitetura do texto autoriza-nos a levantar tais considerações.

Todo esse conjunto de informações nos atinge de maneira indireta, feita com o intermédio de uma narradora que se confunde com a escritora. Enfatizamos que a escritora encontra-se implícita no texto, por isso há uma confluência de ideias com uma narradora. As palavras e expressões que supostamente saem da boca da cartomante, que podem ser lidas como a perfeita transcrição dessas falas, não passam de sentidos contagiados pelas sensações dessa voz que habita o interior e o exterior da narrativa. Acreditamos que a paixão das mulheres tradutoras desse mundo violento e trágico quer também mostrar a força das garotas

que tentavam, de alguma forma, romper com as estruturas de um período histórico marcado pelas violências, objetivas e subjetivas, que agridem todo um coletivo.

Mesmo com a sutileza dos registros, essa é uma técnica que traz ao romance uma imparcialidade ilusória, marca também do jornalístico no nosso material de trabalho. A narradora não pode ser confundida com a autora, mas também não é uma figura imaginada, pois sua voz pode ser ouvida no romance, seja de forma direta ou somente nas escolhas estilística utilizadas em sua produção. Precisamos aceitar o paradoxo: a autora traduz um mundo em seu romance, porém não pode controlar o horizonte de expectativa do seu público, uma vez que este também realiza uma série de traduções do material que chega às suas mãos. Fica evidente, então, que as vozes que participam da produção do discurso literário não fazem o romance, porque ele ganha vida própria ao ser interpretado, ele se faz sozinho.

A significação de uma obra não está fechada e nem é equivalente ao desejo do autor e/ou vozes internas no romance, seus sentidos não se esgotam nunca, porque, além de ter vida própria, essas produções artísticas ganham significados diferentes de acordo com o contexto de recepção. Por outras palavras, a significação de qualquer produção discursiva não pode estar centrada nas intenções de um autor, nem do seu leitor imaginado, porque ele atende às necessidades dos leitores que são frutos de um processo de acumulação de conhecimento pessoal e coletivo, 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, 2003, p. 40).

Discutimos anteriormente a utilidade de cada texto para uma determinada situação. Assim, baseados em Vermeer (1986), entendemos que a tradução precisa ser coerente com o contexto de chegada e também consigo mesma. Em outros termos, afirmamos que todas as traduções precisam ter as ideias “bem e claramente expostas, deve estar bem estruturada e formulada segundo os costumes e hábitos da cultura de chegada, para que possa ser bem e claramente entendida e interpretada sem ambiguidade” (VERMEER, 1986, p. 17). A regra suprema deve estar no objetivo do texto, porque em cima disso a tradução ganha seus contornos, seguindo as estratégias do tradutor para atingir os estabelecidos.

Outra regra importante dessas produções é que a tradução precisa ressignificar uma verdade que jamais será literal, mas que precisa convencer os seus interlocutores. É necessário buscar nas bases da teoria para desestabilizar a ideia de que um referente pode ser traduzido “literalmente, imitando as formas e estruturas do texto de partida” ou “medindo as distâncias dum texto do que é habitual na cultura a que pertence e ‘transpondo’ tais distâncias” (VERMEER, 1986, p. 7). Sabendo que o mundo não pode ser totalmente traduzido pelas

palavras, acreditamos que o sujeito que traduz precisa realizar um exercício anterior para definir seus objetivos, conhecer as especificidades do suporte no qual trabalha e entender que a liberdade necessária para compartilhar a sua mensagem vem da literatura.

É necessário enfatizar que

Em nenhum caso, repetimos, será possível uma tradução sem objetivos bem definidos e é este que, em todos os casos, determina a estratégia a adotar para que tal objetivo seja obtido da melhor maneira possível nas circunstâncias de chegada. Não é o texto de partida o fator determinante, não o é a fidelidade a este, mas a “fidelidade ao objetivo, à intenção, ao destino que se dá ao texto de chegada” (VERMEER, 1986, p. 8, destaque do autor).

Todas as estratégias tradutórias são adotadas para manipular uma mensagem levada para o público, por isso, acima da produção, entendemos que o objetivo final do tradutor é estabelecer uma comunicação com o interlocutor. No entanto, precisamos considerar que há um ser humano por trás dessas traduções e, dessa maneira, há uma série de valores sociais e normativos que atravessam as suas produções discursivas. Da mesma forma, existe um leitor que insere sua identidade no contato com essas traduções, criando um novo texto a partir da sua leitura e se colocando como um coautor nesse processo tradutório, uma vez que realiza uma série de traduções para chegar aos significados construídos pelo contato.

Compreendendo que nos dois extremos dessa estrutura comunicacional figuram indivíduos singulares, precisamos enfatizar as condições necessárias para compreender a comunicação estabelecida entre eles, para isso consideramos que a citação que se segue consegue esclarecer de forma bastante satisfatória a questão:

Vejamos as condições: nenhuma comunicação começa num ponto zero. Há sempre toda uma série de circunstâncias, de razões e motivos que levam uma pessoa a procurar o contacto com outra. Há sempre o “contínuo dos mundos possíveis” para cada um, há os fatores de determinada situação que fazem uma pessoa atuar da maneira como atua, e há sempre a pessoa que codetermina e modifica a situação pela própria ação. Numa palavra, há sempre a individualidade das pessoas e das situações em que aquelas existem. Estes fatores na sua totalidade codeterminam também a maneira como uma pessoa concebe uma ideia e como a exprime (isto é, “produz um texto”) e como a recebe e interpreta. E como estas circunstâncias são diferentes em cada caso – ninguém entra no mesmo rio duas vezes, como dizia o filósofo grego –, cada um recebe um texto à sua maneira e diferentemente em cada caso: cada ato de recepção dum texto é individual, ou, dito por outras palavras: há tantas versões dum texto, ou mesmo tantos “textos” diferentes, como há leituras e interpretações (VERMEER, 1986, p. 12, destaques do autor).

Cada pessoa atua no mundo de acordo com seus valores, a posição que ocupa na sociedade e a forma como traduz as sensações, percepções e sentimentos. Essa avaliação precisa ser encarada como algo pessoal e também como parte de uma comunidade interpretativa. Portanto, não existe uma versão da realidade que alicerça uma tradução, mas

diversas versões de uma mesma realidade, diversas realidades que atravessam a formatação das imagens pela mente humana que são compartilhadas na literatura. O que podemos perceber pela análise é que uma mensagem jamais terá caráter universal, porém as pessoas, em geral, buscam estabelecer pactos para que ela possa ser compartilhada em diferentes comunidades.

De modo geral, percebemos que Selva Almada procura estratégias para se aproximar dessas diferentes comunidades, porque entende que a mensagem precisa atingir um público amplo de forma efetiva. A coleta de fatos históricos acontece para que eles possam dar o toque realístico que é necessário para conquistar uma aliança com diferentes públicos, para isso se “coloca o desafio de reinventar as formas históricas do realismo literário numa literatura que lida com os problemas do país e que expõe as questões mais vulneráveis do crime, da violência, da corrupção e da miséria” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 14).

Uma estratégia para a construção da verossimilhança é a narração de um acontecimento conhecido por um público que já o presenciou de alguma forma. Essa busca pela reconstrução do passado faz com que o leitor seja estimulado para conhecer o final da história, queira descobrir o desfecho, até porque a narrativa é toda construída com base em uma investigação, fazendo com que o sujeito fique entrelaçado nas tramas do discurso. O tema histórico e político também liga o leitor à verdade referencial, dando uma ideia de importância para o assunto abordado. Tudo faz com que a personagem narradora não esteja sozinha na sua busca por resultados, encontrando no leitor um aliado nessa viagem.

Também é importante indicar que o enredo desse tipo de narrativa é bastante previsível, característica que podemos considerar como uma marca importante da obra estudada. Quase nada do que acontece no decorrer da história é inesperado, pois já sabemos, logo nas primeiras páginas, todos os casos e os desfechos, constando ainda com uma posição ideológica bastante firme da personagem que se aproxima do que conta e sente o medo da injustiça na pele. O que parece acontecer é que a realidade vai se tornando mais dura no momento que percebemos que o problema está imbricado na estrutura da sociedade e que todos nós fazemos parte disso, proporcionando uma forçada aproximação com o as histórias utilizadas como exemplos.

Ademais, percebemos que o discurso realista da escritora possui uma estrutura quase dedutível, porque, como já dissemos, busca uma aproximação com o leitor. Sobra para as vozes internas no romance o trabalho de restabelecer a ordem das informações e encontrar uma maneira de desenvolver a narrativa de maneira a compartilhar mensagem, que, em último caso, pode chegar aos leitores apenas como uma denúncia das diversas formas de violência

sofridas pelas mulheres. A mensagem, porém, passa por diversos tipos de manipulação até atingir o público, interferências que vão daquelas realizadas pelos sujeitos que possuem o nome na capa de uma obra. Essa compreensão nos leva a refletir sobre as pessoas que participam, indiretamente, da concepção da obra que chega até o público, tema que desenvolvemos no tópico a seguir.

4 MATERIALIDADE DO LIVRO E TRADUÇÃO: AS CAPAS COMO ELEMENTOS IMPORTANTES DE SIGNIFICAÇÃO

Para chegar ao produto final, o tradutor precisa transformar em palavras as suas sensações, os seus sentimentos e as suas percepções. Aliado a isso, também pensamos na tradução dos aspectos estilísticos do romance, porque é o complemento necessário para reformar uma mensagem. As informações contidas no texto literário passam por diversos níveis de manipulação para chegar a um leitor (sempre imaginado) que vai traduzi-las de acordo com os seus valores pessoais construídos em comunidade. Porém, pensando na materialidade em si, é necessário considerar outro nível humano de tradução, realizado pelos diversos profissionais da editoração e valorizar os aspectos iconográficos para construir significado desde o primeiro contato com uma publicação.

Nesse contexto, precisamos considerar aquilo que Genette (2009) define como paratexto, pois essa discussão sustenta a nossa decisão de analisar os elementos marginais da obra literária específica, entendendo os significados propostos pelo estudioso como aquilo que faz com que um texto se torne um livro. Enquadra-se nessa definição todas as marcas próprias de uma obra, determinadas pelo autor ou pelos editores, tanto aquelas que figuram no espaço físico, como o título, o índice, o prefácio, a dedicatória e o posfácio, classificados como peritextos; quanto as que estão colocadas fora da obra, as resenhas, os comentários, as entrevistas, as notícias que explicam, criticam ou explicam a referência, chamados de epitextos.

No entanto, antes de adentrar ao cerne da proposição pretendida neste tópico, parece-nos importante questionar a figura do editor definido pela sua “natureza intelectual e comercial que visa buscar textos, encontrar autores, ligá-los ao editor, controlar o processo que vai da impressão da obra até a sua distribuição” (CHARTIER, 1998, p. 51). Somos levados a considerar esses profissionais como os encarregados por selecionar, organizar, revisar, normatizar, distribuir e vender as obras por eles manuseadas. Essa mesma postura é

adotada por Bragança (2005) que, baseando-se em acepções dicionarizadas e na origem latina do termo, compreende o editor como o responsável pelo manuscrito e pela sua difusão, destacando, mais uma vez, não apenas o trabalho com o texto, mas também a função de torná-lo conhecido do público.

Essas primeiras definições destacam que a atividade de natureza comercial desenvolvida pelos editores nem sempre tem relação direta com a atividade de livreiro. Chartier (1998) faz diversas considerações sobre a definição de editor, indicando, por exemplo, que esse profissional pode possuir uma gráfica ou uma livraria, porém isso não é uma obrigatoriedade e, mesmo que ocorra convergência de atividades em uma mesma pessoa, essa função puramente comercial não é capaz de defini-lo. No entanto, recorrendo à história do seu país, cita exemplos desse tipo específico de editor:

Encontramos encarnações muito belas desse editor do século XIX, em Hachette, Larousse, Hetzel. Grandes aventureiros, eles imprimem uma marca muito pessoal à sua empresa. Seu sucesso depende de sua inventividade pessoal, às vezes do apoio do Estado, como no caso de Hachette com o livro escolar, e, outras vezes, da invenção de novos mercados (novos “nichos”, diríamos hoje), como no caso de Larousse. Do fim do século XIX até hoje, as casas de edição foram frequentemente marcadas por personalidades desse tipo (CHARTIER, 1998, p. 51, destaque do autor).

Esse excerto é importante porque estabelece a ampla atividade dos profissionais de editoração que, além de administrar uma empresa (quando for o caso), também ‘imprimem uma marca muito pessoal’ a ela, muitas vezes com o ‘apoio do Estado’ e direcionando suas preocupações a ‘invenção de novos mercados’. Esses destaques, retirados das palavras transcritas anteriormente, evidenciam a participação efetiva desses sujeitos na produção e comercialização de livros, atuação essa que se modificou com o passar do tempo, como aponta o excerto abaixo:

As próprias transformações do capitalismo editorial, contudo, originaram reagrupamentos, criaram empresas multimídia, de capital infinitamente mais variado e muito menos pessoal, e provocaram um certo enfraquecimento desse vínculo que unia a figura do editor e a atividade da edição. Não importa: até esta recente recomposição, tudo gira em torno deste empreendedor singular que se vê também como um intelectual e cuja atividade se faz em igualdade com a dos autores; daí, aliás, suas relações frequentemente difíceis e tensas (CHARTIER, 1998, p. 52).

Segundo esse estudioso, a atividade exercida pelo editor é feita em regime de igualdade com os autores, afirmação que nos redireciona para a ideia inicial, aqui defendida, de que todos os profissionais que participam do processo de produção e edição inserem seus valores e desejos na obra. Fica estabelecido, assim, que entendemos a atividade desses profissionais na sua forma ampla, como todas as pessoas que efetivamente fazem parte do

imenso esquema que leva o referente inicial observado por um escritor até o público leitor, afastando-nos da ideia de editor como corretor, uma consideração importante, porque Selva Almada afirma, em entrevista vinculada por Víctor Núñez Jaime, em artigo publicado no *El País* (2015), que cuida com afincos dessa parte da produção. Dessa forma, para entender a nossa posição é necessário primeiro romper a resistência e identificar as composições literárias também como mercadorias, aceitando que, na grande maioria das vezes, essas produções dependem de patrocínio, inclusive político, como observamos anteriormente, baseando-se no lucro advindo da sua comercialização.

Como exemplo dessa resistência que está alicerçada na hierarquização das manifestações artísticas, Bourdieu (1996) apresenta dois modos antagônicos de produção e circulação que derivam de lógicas inversas, descrevendo-os da seguinte forma:

Em um polo, a economia anti-“econômica” da arte pura que, baseada no reconhecimento indispensável dos valores de desinteresse e na denegação da “economia” (do “comercial”) e do lucro “econômico” (a curto prazo), privilegia a produção e suas exigências específicas, oriundas de uma história autônoma; essa produção que não pode reconhecer outra demanda que não a que ela própria pode produzir, mas apenas a longo prazo, está orientada para a acumulação de capital simbólico, como capital “econômico” renegado, reconhecido, portanto legítimo, verdadeiro crédito, capaz de assegurar, sob certas condições e a longo prazo, lucros “econômicos”. No outro polo, a lógica “econômica” das indústrias literárias e artísticas que, fazendo do comércio dos bens culturais um comércio como os outros, conferem prioridade à difusão, ao sucesso imediato e temporário, medido, por exemplo, pela tiragem, e contentam-se em ajustar-se à demanda preexistente da clientela (contudo, a vinculação desses empreendimentos ao campo assinala-se pelo fato de que apenas podem acumular os lucros econômicos de um empreendimento econômico ordinário e os lucros simbólicos assegurados aos empreendimentos intelectuais recusando as formas mais grosseiras do mercantilismo e abstendo-se de declarar completamente seus fins interessados) (BOURDIEU, 1996, p. 163, destaques do autor).

A hierarquização entre as produções escancara as preferências e ideologias do estudioso, visto que ele avalia as produções de rápido consumo como de menor valor, enquanto um produto utilitário, cuja serventia se encontra exclusivamente na obtenção de lucro econômico utilizado para financiar as artes por ele denominadas como ‘puras’. Ele indica que os produtos que se aproximam do setor comercial são desenvolvidos de acordo com formas estabelecidas e seguem as necessidades de uma demanda preexistente, por isso se constituiria como um material destinado apenas a assegurar a acelerada obtenção de lucro pela rápida circulação de um produto que, teoricamente, é obsoleto.

Por conseguinte, Adorno (1986) assume uma posição complementar ao abandonar o uso da expressão ‘cultura de massas’, por considerar que ela advoga a favor dos defensores das produções mercadológicas ao dar a entender que essas produções culturais surgem espontaneamente das próprias massas, uma maneira contemporânea de registrar e validar a

arte popular; para substituí-la por ‘indústria cultural’ que se distingue por entender que as manifestações populares são coletadas, redefinidas e desvalorizadas para que sejam adaptadas ao consumo massificado, desenvolvendo, assim, uma estrutura utilizada com finalidade específica. Entendemos, por essa postura, que as produções se ajustam a um contexto popular distorcido com intuito mercadológico.

Se por um lado encontramos produções destinadas ao consumo, no outro extremo estão as produções consideradas como um investimento, já que são empreendimentos baseados nos riscos e nas leis específicas da arte, uma vez que, “não tendo mercado no presente, essa produção inteiramente voltada para o futuro tende a constituir estoques de produtos sempre ameaçados de recair no estado de objetos materiais” (BOURDIEU, 1996, p. 163). Essas produções são comumente vinculadas ao “Comércio das coisas das quais não há comércio, o comércio de arte ‘pura’ pertence à classe das práticas em que sobrevive a lógica da economia pré-capitalista” (BOURDIEU, 1996, p. 170, destaque do autor). No entanto, vivemos em uma sociedade capitalista por excelência e nada daquilo que por ela é produzido pode ser colocado totalmente fora desse sistema econômico, inclusive as formas artísticas mais valorizadas pela elite intelectual que, indubitavelmente, privilegiam o lucro, seja ele rápido ou a longo prazo.

Esse esquema ressalta o caráter prático de uma obra de rápida absorção pelo público, uma vez que após o pagamento dos seus “gastos de fabricação, os direitos autorais e as despesas de difusão, restam cerca de 20% do preço de venda ao editor, que deve amortizar os não vendidos, financiar seu estoque. Pagar seus gastos gerais e seus impostos” (BOURDIEU, 1996, p. 164). Essa avaliação comercial das produções que são lucrativas no ato da publicação evidencia a desvalorização artística e a marginalização de uma série de escritores, geralmente jovens ou contra-hegemônicos, que são encarados como ‘coisas’ necessárias para produzir capital e, conseqüentemente, colocar em prática um projeto que trará à empresa o reconhecimento intelectual pela simpatia de uma comunidade acadêmica restrita.

As produções de difícil consumo são apreciadas como um possível investimento futuro por não terem boa aceitação do público em seu contexto de publicação, enquanto as produções com sucesso imediato são consideradas muito acessíveis, passageiras e sem valor. Mesmo que uma obra inserida nesse segundo grupo tenha sua carreira prolongada além do primeiro ano, ganhe novas edições com custos reduzidos e assegure recebimentos regulares, ela ainda será avaliada pelo seu potencial meramente lucrativo que permite “financiar investimentos mais ou menos arriscados, de forma a garantir por sua vez, a prazo, o aumento

do ‘acervo’” (BOURDIEU, 1996, p. 164, destaque do autor). Tudo isso estabelece não apenas uma hierarquização de valor das obras artísticas, mas também a do seu público, porque,

Enquanto a recepção dos produtos ditos “comerciais” é mais ou menos independente do nível de instrução dos receptores, as obras de arte “puras” são acessíveis apenas aos consumidores dotados da disposição e da competência que são a condição necessária de sua apreciação (BOURDIEU, 1996, p. 169, destaque do autor).

Há aqui uma questão discutível, pois não conseguimos estabelecer uma ligação direta entre o comprador do produto e o receptor da mensagem. A primeira compra tem muita relação com a forma como o produto é vendido, produto esse que pode nunca ser lido ou, se lido, não recebido como se espera. A segunda recepção está ligada a um público específico, dotado de experiências literárias que o faz manter diálogos mais aprofundados com os temas tratados na obra. Ao mesmo tempo em que a indústria cultural estabelece estruturas para especular a consciência e a inconsciência de milhões de pessoas, percebemos a existência de diferentes formas de apreciação artística, pois, independentemente da classificação e do tipo de consumo, as obras literárias produzem efeitos naqueles que a recebem, geram sensações, promovem sentimentos.

Concordamos com a posição de que “o consumidor não é rei, como a indústria cultural gostaria de fazer crer, ele não é o sujeito dessa indústria, mas seu objeto” (ADORNO, 1986, p. 93), afinal essa é a máxima de um sistema econômico centrado na obtenção e na acumulação de capital. No entanto, as estratégias capitalistas da indústria esbarram no caráter humano do consumidor que, apesar de ser considerado um acessório ordinário da maquinaria, tem o potencial de reverter essa situação de subalternidade por meio da utilização de um bem de consumo como um modo de reflexão, resgate da sua subjetividade e reconstrução da sua identidade. Romper com essas imposições é também romper com os limites impostos pela indústria cultural e pelo capitalismo, por consequência.

Uma ressalva é importante neste momento, porque alguns teóricos que utilizamos promovem uma separação entre uma arte considerada superior e outra considerada inferior, algo que não nos compete corroborar. Não temos a pretensão de definir o que pode ou não ser compartilhado, muito menos o que cada comunidade é capaz de compreender. Nessa mesma linha de raciocínio, não pretendemos nos alongar nos temas anteriores por considerá-los bastante discutidos e por entender que as obras, com maior circulação no seu momento de publicação, possuem ligação com o momento histórico ao oferecer ao público o que ele precisa em um período específico e nem por isso são passageiras. As duas são complementares: graças às produções de rápido consumo é possível investir nas obras com

menor circulação no momento de produção, consideradas, muitas vezes, por críticos conservadores, de maior qualidade artística.

Perceber que as produções artísticas precisam passar por uma forte domesticação para se enquadrarem às formas de consumo e ao mercado nos fazem entender que os editores não são simples mediadores, eles são essenciais em todo o processo de constituição do material, porque manejam um produto de inicial valor simbólico em algo destinado à obtenção de lucro. Ademais, é importante acrescentar que “o editor, em muitas situações, confunde-se com o autor, atuando mesmo como tal, na edição de livros” (BRAGANÇA, 2005, p. 222) encarados como produtos “da ação combinada do autor e do editor. Às vezes gestados mais pelo autor, outras vezes criados pelo editor” (BRAGANÇA, 2005, p. 222). O estudioso se refere às obras editadas coletivamente, como os dicionários, enciclopédias, coletâneas, mas nada nos impede de levar essa questão para um contexto mais amplo, porque,

Mesmo em situações nas quais o editor não tem qualquer pretensão de coautoria, são inúmeros os exemplos da sua velada intervenção, junto ao autor, no texto, inclusive em livros que se tornaram famosos. E todos os que já publicaram livros podem dar testemunhos da participação do editor em suas obras, em algumas desde a concepção. Incisões, revisão, copidesque e até aposição de título são intervenções, em geral esquecidas, mas que contribuem, na maioria das vezes, para tornar melhor o trabalho do autor, que, algumas vezes, as aceita de boa vontade, em outras, muito relutantemente. Ou as recusa e execra, com ou sem razão. Mas indispensável, notória e reconhecida é a parceria que faz do texto um livro, na qual, além de parteiro, o editor dá forma, corpo e roupa à obra que fez nascer – e finalmente chegará às livrarias. E que, só por isso, já faz dele também, de alguma forma, seu autor (BRAGANÇA, 2005, p. 222).

Essa perspectiva revela a função desses profissionais em todas as etapas que transformam a realidade referencial em livro físico ou digital, avaliando o público ao qual se destina, traçando um plano de ação para o projeto e colocando em prática a sua produção. Percebemos que a participação do editor perpassa a concepção, elaboração e finalização da obra, posição que excede a sua tradicional definição como ponto de ligação entre o escritor e o leitor. Por esse motivo, estabelecemos um paralelo desse profissional com o conceito de tradutor utilizado nesta tese.

Muitas vezes não consideramos o trabalho realizado por sujeitos que não possuem os nomes na capa de um livro, porém avaliamos o editor como uma espécie de autor (ou coautor) dessa produção, até porque a ele são impostas “responsabilidades únicas, profissionais, sociais, econômicas, financeiras, administrativas e mesmo (juntamente com os autores) judiciais” (BRAGANÇA, 2005, p. 224). Nesse contexto, a publicação de uma obra literária passa por diversos processos que são marcados pela interferência humana e mercadológica, por isso a realidade recebida pelos leitores não é apenas construída pelos extremos da

comunicação, mas atravessada por diversos fatores e níveis institucionais e socioculturais de diferentes pessoas inseridas no ato de produção. Então,

Se os efeitos de uma tradução revelam-se conservadores ou transgressores vai depender fundamentalmente das estratégias discursivas desenvolvidas pelo tradutor, mas também dos vários fatores envolvidos na sua recepção, inclusive o *layout* da página e a arte da capa do livro impresso, a cópia para divulgação, a opinião dos resenhistas, o uso que é feito da tradução nas instituições socioculturais, o modo como é lida e ensinada (VENUTI, 2019, p. 139, grifo do autor).

A literatura tem o poder de traduzir realidades e reformar identidades, revelando as instabilidades socioculturais. Os editores têm função essencial nesse processo, porque participam efetivamente de toda a produção, além da comercialização. Então, por mais que não queiramos enxergar ou acreditar, as produções literárias comercializadas precisam se adequar às necessidades do mercado em uma sociedade capitalista por excelência e, para isso, são esculpidas de forma a dar a feição necessária para atrair o público consumidor.

Não podemos ser totalmente ingênuos e acreditar que esses profissionais atuam apenas como elo entre o tradutor e a materialização da obra, como também não são simples conectores entre esses materiais e o público, pois dessa forma apagaríamos totalmente o caráter humano desse trabalho. As produções literárias são manipuladas por um número diverso de pessoas, relações que revelam objetivos que não se restringem apenas ao compartilhamento de uma mensagem ou ao lucro financeiro. Direta ou indiretamente, esse exercício passa também pela promoção da leitura, pelo desenvolvimento de um movimento literário, pela divulgação de um sujeito autoral, pelas intenções políticas, entre outros aspectos da subjetividade humana que não serão aprofundadas neste trabalho.

Retomando as estratégias tradutórias que colaboram para criar o efeito esperado da produção, citamos, como exemplo, a organização das páginas e a arte presente na capa do livro. Escolhemos trabalhar especificamente com o segundo elemento porque ele possibilita pensar no primeiro exercício de tradução realizado pelo leitor em contato com a obra em um ambiente comercial, físico ou digital. As informações obtidas, além de poder causar o interesse pela leitura, também colabora para o início da construção de significado total da produção. Precisamos abrir parênteses para enfatizar que poderíamos trabalhar com diversos paratextos, inclusive expandir a análise que realizamos para a contracapa, as faces internas da capa, as orelhas, a folha de rosto, o prefácio, o posfácio, o sumário. Também poderíamos seguir pelo caminho oposto e nos dedicar somente a avaliar o título da obra, a forma como ele está inscrito no todo da capa, as cores utilizadas. Entretanto, realizamos um recorte específico

como forma de exemplificação, sem diminuir, com isso, a importância dos outros elementos citados e de tantos outros existentes.

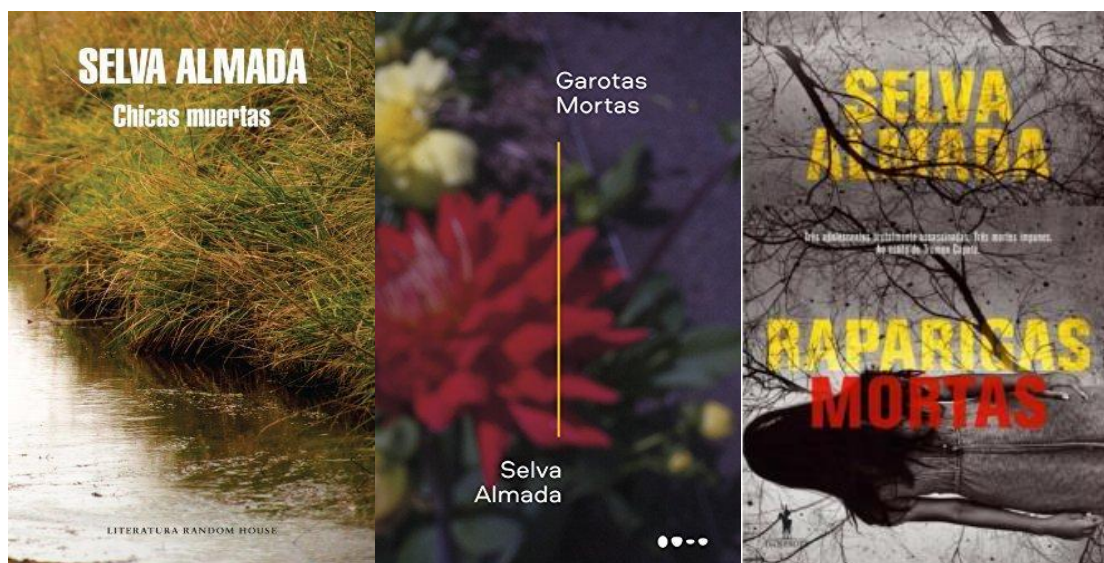
Essa primeira aproximação do receptor com a história ocorre porque “somos perpetuamente superexpostos às imagens, interagindo com elas” (ALLOA, 2015, p. 7). A percepção das capas segue um processo semelhante ao realizado pelo tradutor ao transformar a realidade exterior em palavras, porque se constrói pelas sensações e sentimentos advindos do contato com o referente contextualizado. Olhar para uma obra em exposição nas prateleiras físicas ou virtuais faz com que o sujeito produza uma série de traduções em sua mente, buscando referências, muitas vezes afetivas, que promovem a sua aproximação com o objeto. Essa é uma das muitas estratégias mercadológicas utilizadas para trazer à superfície imagens armazenadas na memória por meio da imaginação, promovendo uma possível identificação e o esperado consumo. Entendemos que

A imaginação seria, assim, a capacidade de trazer ao nível da consciência imagens arquivadas na memória. Não há imagens que, portanto, não provenham necessariamente de sensações originais diretamente excitadas por um objeto externo e de percepções desse objeto (SOUZA, 2004, p. 85).

Os estímulos causados pelo contato com a produção artística autônoma presente na capa se vinculam aos conhecimentos carregados pelo sujeito, dando origem a uma primeira construção simbólica da realidade traduzida no interior da obra. É verdade que esse sentido produzido pela associação entre referência exterior e imaginação pode não traduzir as informações presentes no interior na obra, porém não deixa de ser um primeiro contato com o seu conteúdo, se não pela proximidade temática, pelo estranhamento causado por essa assimetria da capa com o enredo, da mesma forma que essa imagem exterior pode não traduzir a mensagem interpretável no interior da produção.

O que nos parece importante enfatizar é que a visão precede qualquer outra atitude, inclusive a compra. Assim, podemos começar a pensar nas materialidades dispostas abaixo para justificar nossa posição crítica:

Figura 1 – Três traduções visuais de uma mesma narrativa



Nossa análise se fundamenta na primeira versão publicada em língua espanhola (2014) e nas duas em língua portuguesa, lançadas no Brasil (2018) e em Portugal (2017), respectivamente. Antes de partir para uma avaliação mais abrangente dessas capas, parece-nos importante indicar que essa percepção geral passa pelo contato com a disposição das palavras no material. Além do nome da escritora, ainda reparamos que os títulos foram traduzidos literalmente (como fomos condicionados a dizer), porém sofreram influência direta dos aspectos culturais dos leitores, por isso o termo ‘garotas’, no Brasil, se torna ‘raparigas’, em Portugal, atendendo, assim, às convenções sociais e linguísticas locais.

Essas características e funções das capas mudaram com o tempo e ainda hoje não podemos dizer que são generalizadas. No entanto, em uma época na qual predominam textos multimodais, as capas parecem se configurar como elementos importantes para a circulação das obras e para o seu amplo consumo. Até mesmo o formato e os materiais utilizados nas capas como as conhecemos são recentes, uma vez que, “na era clássica, os livros apresentavam-se em encadernação de couro muda, salvo a indicação resumida do título e, às vezes, do nome do autor, que figurava na lombada” (GENETTE, 2009, p. 27). Nesse contexto, escolhemos trabalhar aqui com paratextos textuais, mas também com as suas manifestações icônicas, pois assim são formatadas as capas aqui estudadas. Um misto de linguagens e significados.

O título funciona perfeitamente como um chamariz comercial, uma vez que a narração de mortes chama bastante a atenção do público à primeira vista, até mesmo se pensarmos no contexto jornalístico que utiliza manchetes sensacionalistas para promover o

consumo. Assim, o título é o elemento paratextual mais visível e significativo presente na capa. Não podemos afirmar que as escolhas tradutórias relativas aos títulos foram movidas por interesses econômicos, porém sabemos que “não percebemos um referente enquanto não lhe atribuímos um nome, e esse nome é convencionalmente dado, legitimado e estabilizado pelo grupo social” (SOUZA, 2004, p. 95). Obviamente essa citação se relaciona a um contexto muito mais amplo, porém, ao deslocá-la para o assunto agora discutido, entendemos que o contato com o livro em uma estante passa pela avaliação do seu título e isso faz com que ele deixe de ser plural para se singularizar. Em outras palavras, não é apenas uma obra literária, mas uma obra específica que é marcada e definida por um nome.

As duas primeiras produções disponibilizadas acima apresentam ideias aproximáveis. Uma rápida passagem pelos corredores de uma livraria faria o receptor observar os aspectos naturais apresentados da primeira capa, reconhecendo a vegetação rasteira e o curso natural de água, que parece seguir um fluxo calmo. O olhar da câmera se encontra em uma margem desse rio, enquanto o referente observado está do outro lado, referente esse que em um primeiro momento parece não chamar a atenção, mas, em confluência com o título, interpretamos que ele não está disponível aos olhos, afinal as garotas não estão mais vivas, não podem mais ser observadas ou consultadas.

Esse mesmo elemento marginal pode ser apreendido no contato com a segunda produção, uma vez que a linha vertical que divide a capa pela metade também separa o título da marcação de autoria. Estamos falando aqui de uma pessoa que observa um referente estando fora da realidade traduzida na narrativa, uma pessoa que constrói seu discurso a partir do contato privilegiado com elementos históricos (o físico está impossibilitado) que suportam a reconstrução dos casos de algumas garotas (marcação de plural no título) que morreram por motivos ainda desconhecidos.

O cenário da primeira capa pode ainda remontar ao lugar onde supostamente um dos corpos foi encontrado. Logo nas primeiras páginas do romance descobrimos que os restos de Sarita Mundín foram encontrados “às margens do rio Ctalamonchita, na cidade de Villa Nueva, província de Córdoba” (ALMADA, 2018, p. 12). Com o passar das páginas entramos em contato com novas informações que possibilitam a reconstrução dessa informação inicial, porque, com um exame de mapeamento genético, ficamos sabendo que o corpo encontrado não se tratava da personagem do romance, mas de uma mulher que permanece desconhecida até a finalização do projeto. Um caso que se soma aos outros não solucionados.

A rosa em destaque na segunda capa é bastante expressiva por ser uma das formas simbólicas mais utilizadas no ocidente. Muitas das acepções ditadas por Chevalier e

Gheerbrant (1986) podem ser enquadradas no contexto da obra. A iconografia cristã a utiliza como referência tanto ao sangue escorrido quanto às chagas do Crucificado, representando não apenas o seu sofrimento como também a sua redenção, ressurreição e imortalidade. A associação dessas informações com as mulheres mortas apresentadas no título faz com que a leitura possa ser direcionada no sentido de que o sangue que foi derramado por elas possibilita o renascimento por meio da narrativa literária, encarada como uma nova possibilidade de manifestação. Ademais, também as aproximam da imagem do divino que normalmente é vinculado ao masculino. Deus no romance é mulher e os seus corpos também foram imolados.

A imagem na capa pode também ser associada à rosa mística que representa a Virgem Maria, símbolo supremo do feminino para a sociedade ocidental. A rosa vermelha simboliza a paixão ou o amor puro, questão que faz sentido se considerarmos as circunstâncias como todas as garotas morreram. Podemos ligar essas flores com as que são colocadas nos túmulos como homenagem aos mortos, associação bastante livre com o capítulo final do romance no qual a narradora visita o último refúgio de Andrea que possui “Uma cruz simples e uma foto onde ela aparece sorrindo, de cabelos soltos, loiro, com ondas e umas trancinhas coloridas. Em dois vasos, margaridas roxas, rosas cor de laranja e uns ramos de frésias brancas” (ALMADA, 2018, p. 119). Resta-nos salientar que a primeira capa indica uma passagem presente logo no início da narrativa, enquanto a segunda pode apresentar a aproximação com a morte e com as sepulturas, mostradas no fim da história, uma associação realizada com bastante liberdade, mas que pode simbolizar a própria vida.

Também pensamos na rosácea gótica ou na rosa dos ventos que simboliza a roda, a circularidade. A forma que pode significar o devir, o mundo sempre móvel e suas vicissitudes. Essa questão é interessante ao pensarmos nas incertezas do futuro e da necessidade de conhecer a história, porque ninguém está totalmente protegido dos problemas em um mundo espiralado, em que a história se repete com outras nuances. É preciso enfatizar que as leituras aqui realizadas do símbolo requerem mais informações do que o simples contemplar da arte presente nas capas, porém percebemos que a significação da rosa vai além da sua beleza, forma e perfume. Como qualquer outro elemento da tradução, precisamos entender que a imagem não foi escolhida ao acaso, pois ela está repleta de significados.

Retomando a ideia das flores utilizadas em contextos fúnebres, indicamos que, avaliando a imagem apresentada na capa brasileira e tentando significar o material que aparece sob um filtro turvo, podemos direcionar mais algum espaço para pensar nesses elementos que remetem à morte. A primeira questão que precisamos explicar é que a flor em destaque pode também se tratar de um crisântemo, uma observação bastante significava para

o contexto, visto que é uma das flores mais utilizadas em velórios, enterros e para adornar sepulturas no contexto brasileiro e hispânico, junto com as já citadas rosas e margaridas, além dos cravos e dos lírios. Em um segundo plano, indicamos que, diferente do que possamos pensar em um primeiro momento, pode ser que a representação não seja de um jardim, mas de uma coroa de flores utilizadas como homenagem aos mortos. As duas leituras, porém, aproximam a capa do contexto mortuário, tão evidenciado na narrativa.

A discussão que levantamos pode parecer exagerada ou fora de contexto, porém evidencia que todos os tradutores levam em consideração as múltiplas possibilidades de recepção da mensagem, inclusive com a inclusão de símbolos na capa, exemplo significativo da emancipação verbal da arte visual. Consideramos em nossa análise também a narrativa encontrada no interior da obra, mas poderíamos ter nos afastado dela e mesmo assim encontraríamos significados interessantes somente nesses aspectos exteriores. É patente, nessa discussão, que precisamos “ter o cuidado de observar a capacidade dos interlocutores para ‘desorganizar’ ou ‘moldar’ referências, de modo a se ajustarem à ocasião” (SOUZA, 2004, p. 102, destaques da autora), capacidade de diálogo entre os interlocutores que concretizam a comunicação desejada com a produção literária.

A exceção nesse caso é a tradução portuguesa da narrativa, uma vez que ela apresenta linguagem verbal em sua capa, informações essenciais para aqueles que possuem maior experiência literária: ‘Três adolescentes brutalmente assassinadas. Três mortes impunes. Ao estilo de Truman Capote’. O escritor que ficou conhecido por traduzir eventos jornalísticos para a literatura, em sua célebre obra *A sangue frio* (1966), funciona como um tipo de paratexto que estabelece uma comunicação com o público, evidenciando um objetivo, uma aproximação com o futuro leitor e com uma estrutura canonizada. Essas palavras não só trazem informações sobre a referência, mas também evidenciam o contexto para o qual ela foi pensada, já que, como vimos anteriormente, as obras não aparecem isoladas, pois se inserem na história literária e carregam os objetivos de uma série de pessoas que colaboram, em algum nível, com as traduções pelas quais a referência passa até atingir o público. Mais uma vez, destacamos o apagamento da influência de Rodolfo Walsh para a literatura de Almada, uma referência muito mais próxima da sua realidade, já que ambos compartilham da mesma nacionalidade. Apesar disso, destacamos que

[...] ao se enunciar uma frase, está-se criando duas situações significantes: uma interpretada a partir do símbolo para a referência, dirigida, portanto, ao referente; a outra dirigida a partir dos sinais verbais para o estado de espírito em que aquelas aparecem, ou seja, para a situação, circunstâncias e condições em que a frase surgiu (SOUZA, 2004, p. 102).

A capa representa uma realidade regulada da obra literária, afinal ela é só mais um nível de tradução do mundo observado pela escritora, que também se associa ao que ela já viu anteriormente e com as traduções do referente realizada por outras pessoas. Estamos afirmando que essa produção artística visual está intrinsecamente ligada a uma produção artística escrita, configurando-se como um desdobramento de significações reguladas por sujeitos sociais que realizam os trabalhos com base nas suas sensações, experiências e valores advindos do contato. Portanto, antes de qualquer reflexão ordenada sobre as imagens específicas nas capas trabalhadas, devemos pensar que elas apresentam um jogo entre o querer saber, o querer mostrar e um mostrar sem querer mostrar.

As três capas colocadas em posição de comparação nos levam a uma reflexão bastante basilar que não é possível transpor uma produção artística para outra, dado que não há uma realidade unívoca recebida por todos os receptores e que o processo de tradução realizado pelos artistas responsáveis pelas capas atende às particularidades culturais e comerciais impostas pela comunidade da qual ele faz parte. Não pode haver unicidade nessas produções, porque todas elas se individualizam para os receptores que realizam as diversas fases de tradução para perceber um referente através dos sentidos, impossibilitando, assim, um possível questionamento sobre a fidelidade do exercício de tradução de significados realizado por diferentes pessoas para diferentes suportes.

Esses sentidos advindos pelo contato com obras podem ser explicados pela subjetividade do olhar, atitude essa que precede qualquer análise mais aprofundada, produzindo sentimentos advindos das sensações pessoais. Nesse sentido, precisamos considerar que “A relação entre o que vemos e o que sabemos nunca fica estabelecida” (BERGER, 1999, p. 9), justamente porque cada sujeito analisa uma situação de acordo com a sua posição no mundo circundante. Nesse sentido, gostamos de pensar nas traduções como processos amplos de recriação, aproximando todos os indivíduos presentes na produção de significados dos autores da obra propriamente ditos, inclusive os leitores.

Todos os tradutores estabelecem relação com a comunidade na qual se inserem, por isso “a maneira como vemos as coisas é afetada pelo que sabemos ou pelo que acreditamos” (BERGER, 1999, p. 10). Essas imagens que chegam antes das palavras não seguem um padrão, porque “Só vemos aquilo que olhamos. O olhar é um ato de escolha. Como resultado dessa escolha, aquilo que vemos é trazido para o âmbito do nosso alcance, ainda que não necessariamente ao alcance das mãos” (BERGER, 1999, p. 10). Fica evidente que “Nunca olhamos para uma coisa apenas; estamos sempre olhando para a relação entre as coisas e nós mesmos” (BERGER, 1999, p. 11).

As capas aqui analisadas são traduções de narrativas que incorporam um exercício de tradução do mundo, mais do que da história apresentada no livro. Não há reciprocidade nas construções das diferentes versões da capa, mesmo com a existência da referência dada na primeira publicação, porque cada produção é fruto da posição do artista na sociedade, as convenções dessa comunidade, e segue os objetivos da instituição a qual ele se vincula. A unicidade da produção de cada país mostra as múltiplas possibilidades representativas e a forma como são recebidas pela sociedade também em muitos significados.

A composição de imagens passa pela identidade de um tradutor e pelo desejo de direcionar esse produto para um público. Isso significa que a alteridade interfere na composição das imagens. E aqui não falamos apenas do fator humano da recepção, mas incluímos também os limites do meio de transmissão, como o tipo de material utilizado para impressão, as cores possíveis, a gramatura do papel. Nesse contexto, podemos pensar que a tradução da produção literária não começa exatamente no contato com a capa, mas no investimento de tempo e dinheiro nessas produções, afinal esse fator interfere na recepção do material. Consequentemente, não podemos buscar a fidelidade da tradução artística na capa depois de compreender o exercício tradutório como marcadamente ligado às individualidades de um sujeito e de uma comunidade interpretativa, uma vez que os peritextos e a realização material do livro são decisões “tomada[s] pelo editor, em eventual conjunto com o autor” (GENETTE, 2009, p. 21). Cada capa representa os anseios e valores de sujeitos contextualizados pelas comunidades que atuam.

Não buscamos equivalências nas análises das capas em relação ao conteúdo do livro, pois sabemos que é impossível conseguir sintetizar um material de alto teor subjetivo em uma representação artística visível. Vejamos: o mundo considerado real não é totalmente transportado para a palavra, da mesma forma que a palavra não é totalmente transportada para as artes visuais. Talvez possa parecer que acreditamos no irrepresentável, porém devemos nos perguntar:

O que se quer dizer exatamente quando se fala que certos seres, acontecimentos ou situações são irrepresentáveis pelos meios da arte? Parece-me que duas coisas diferentes. Diz-se, num primeiro sentido, que é impossível tornar presente o caráter essencial da coisa em questão. Não se pode nem colocá-la diante dos olhos nem encontrar para ela um representante que esteja à sua altura. Não é possível encontrar uma forma de representação sensível adequada à sua ideia, ou, ao inverso, um esquema de inteligibilidade equivalente à sua potência sensível. Essa primeira impossibilidade menciona, portanto, um impoder da arte (RANCIÈRE, 2012, p. 119).

Essa primeira posição leva em consideração a suposta impossibilidade de transportar a essência de um referente para uma produção artística. No entanto, antes de tomar uma

posição definitiva sobre esse assunto, precisamos considerar o segundo sentido para o irrepresentável que

Diz que algo é irrepresentável pelos meios da arte em virtude da natureza mesma desses meios, isto é, de três propriedades características da apresentação artística. Esta se caracteriza, em primeiro lugar, pelo excesso de presença que é uma traição à singularidade do acontecimento ou da situação, rebelde a qualquer apresentação sensível integral. Em segundo lugar esse excesso de presença material tem por correlato um status de irrealidade que retira da coisa representada seu peso de existência. Em terceiro, enfim, esse jogo do excesso e da falta funciona segundo um modo de endereçamento específico que entrega a coisa representada a afetos de prazer, de jogo ou de distância incompatíveis com a gravidade da experiência que ela contém (RANCIÈRE, 2012, p. 120).

Se anteriormente entramos em contato com a falta de poder das produções artísticas em realizar perfeitas representações de um referente, agora discutimos o pleno poder dessas produções em manipular situações de forma que pode ser avaliada como negativa. Nesse sentido, podemos considerar como irrepresentáveis as grandes tragédias históricas, porque a sua tradução pode não suportar toda a complexidade que permeia esses eventos, dando a eles o caráter irreal de situações que precisam ser avaliadas e sentidas como próximas para que não se repita. Assim, percebemos que essas posições desejam delimitar a competência das artes, uma vez que elas não podem acomodar nem o excesso de presença e nem a subtração de existência.

Por um lado, os dois significados apresentados parecem indicar para uma estrutura perfeita (talvez possamos pensar em divina), ilusória e inatingível de representação. Mas a verdade é que qualquer acontecimento ou situação é irrepresentável e não poderia ser diferente. Essa afirmação corrobora tudo o que discutimos anteriormente como marcas do texto literário entendido como traduções (imperfeitas) do mundo. Os acontecimentos trabalhados por Selva Almada não são transferidos integralmente para a narrativa, pois nenhum ser humano seria capaz de sobreviver a tamanha dor, porém entramos em contato com uma narrativa testemunhal, representada pela voz em primeira pessoa de uma mulher que faz conhecer a história de mulheres mortas. Essa é a estratégia tradutória escolhida para dar conta da complexidade do tema e apresentar aos leitores, de forma minimamente palatável, uma realidade brutal que jamais poderia ser perfeitamente transmitida pela linguagem.

As violências que são traduzidas pela linguagem verbal em toda a extensão da obra dificilmente podem ser sintetizadas em uma única tradução visual, pelo menos não de forma explícita. Para isso é necessária uma linguagem capaz de expressar os sentimentos e experiências sensíveis que não será encarada a rigor como única. A questão que nos parece natural nesse momento tem relação com a possibilidade de tradução de aspectos abstratos. A

resposta é afirmativa, uma vez que acreditamos que qualquer experiência pode ser traduzida, porém nunca se apresentará de forma única, porque passa pelo testemunho e subjetividade de quem a produz, algo que pode ser entendido pelas diferentes produções artísticas para uma mesma obra traduzida para diferentes línguas. A verdade referencial (marcada pelo artigo definido) se torna uma verdade (marcada pelo artigo indefinido) na arte.

Acreditamos que “O irrepresentável existe em função das condições às quais um tema de representação deve se submeter para entrar num regime específico de relações entre mostração e significação” (RANCIÈRE, 2012, p. 145), porque não há limites para uma tradução que sempre se apresenta como uma possibilidade jamais limitada. Até mesmo os acontecimentos mais difíceis de serem encarados podem sofrer as transformações necessárias para que possam ser digeridos mais facilmente pelo público, mesmo que a produção ainda cause desconforto no final. Isso acontece porque até mesmo as violências são traduzidas em um processo que tem origem na realidade referencial e é transformada em linguagem por um amplo exercício reflexivo e que jamais conseguirá ser perfeita representação.

Os textos escritos são originados de diversos níveis e tipos de traduções, assim como todas as produções artísticas e discursivas. Porém, os processos tradutórios serão sempre diferenciados, porque o mundo não é o mesmo para todos os seres que o habitam. As imagens desse mundo são infinitas e estão em constante suspensão, pois se atualizam de acordo com fatores sociais, históricos, temporais. As capas também seguem essa norma, com o acréscimo por estabelecer uma relação de semelhança com a história traduzida no interior do livro, que deverá, por sua vez, apresentar-se como demonstração indubitável do enredo, principalmente quando pensamos em obras destinadas ao grande público em um momento histórico em que o visual e o instantâneo são fundamentais para o consumo.

Mais uma vez a busca pela transposição de conteúdos entre as formas artísticas deve ser refutada. Questão que pode ser muitas vezes transformada em frustração, como ocorre na arte apresentada na capa da versão portuguesa, porque a proximidade com a representação de um filme de terror faz dela uma forma vazia se pensarmos no conteúdo apresentado nas dezenas de páginas que a procedem. Porém, esses indícios de deslocamento com a verdade literária têm a sua função prática marcada na publicidade instantânea do produto, pois faz referência a um material bastante conhecido, transformando-o em algo com o mágico poder para a venda.

O parentesco com algo conhecido é uma estratégia utilizada nessa produção porque constrói uma ponte entre o visível e as formas armazenadas na memória, indicando que, assim como construção de significados, o mercado também se utiliza dessas referências afetivas

para atingir seus objetivos. Essa produção está acorrentada às ideias que flutuam pelo imaginário da sociedade, um conteúdo que faz renascer impressões sensoriais que muitas vezes se impõem à razão. Até mesmo a referência a Truman Capote, explicitada na capa portuguesa e discutida anteriormente, colabora nesse sentido, uma vez que é indiscutível a sua existência para Selva Almada, porém citar o seu nome na capa também traz um peso extra para a obra, incluindo-a em um grupo de produções anteriores que se aproximam mais da realidade referencial como estratégia tradutória.

Nesse contexto, a verdade proporcionada pela capa passa por um longo percurso pensado minuciosamente para traduzir, superficial ou profundamente, o mundo narrado na obra, transformando em linguagem artística um material marcado pelas subjetividades de um ser humano contextualizado. Então, a capa torna-se uma verdade desenvolvida por um artista que existe em um tempo definido e interpelado por vozes sociais que o enquadram em uma realidade, aspectos que interferem nas suas produções discursivas que estão ligadas às estruturas momentaneamente sólidas marcadas pelas suas afinidades, valores e impressões ordenadas em tradução artística do mundo.

A arte da capa é compreendida por nós como uma manifestação também contextualizada da produção literária à qual se interliga, tornando evidente a existência de uma relação entre a tradução realizada pelo editor com a palavra que possibilita a transformação do interpretável em visível. É o colocar diante dos olhos uma série de processos tradutórios do fazer literário em uma imagem visual que funciona como uma manifestação íntima do enredo. Precisamos enfatizar que esse visível não se apresenta como a realidade única e incontestável, mas como uma realidade, uma figuração visual de um conteúdo traduzido que pode facilmente ser modulado de acordo com uma ordem superior, enquadrando essa produção conforme a paisagem a qual se destina.

Ao discutir os produtores e receptores de significado, deduzimos que toda produção literária comunica algo valorizado por um indivíduo que deseja expressar seus sentimentos e sensações por meio das palavras, ao mesmo tempo em que esse indivíduo, por meio do trabalho artístico com a palavra, atende a uma necessidade de um público que pode ser bastante restrito ou muito amplo, dependendo das intenções daqueles que elaboram e fazem com que o produto final chegue às estantes físicas ou virtuais das livrarias. Por tudo isso, parece-nos importante desenvolver essas questões ideológicas e comerciais vinculadas à literatura de maneira mais ampliada no próximo tópico.

TERCEIRO MOVIMENTO TRADUTÓRIO

5 TRADUÇÃO DE UM ‘EU’ CONTEXTUALIZADO: A PRODUÇÃO AUTOFICCIONAL COMO UMA INTERVENÇÃO POLÍTICA

Quando trabalhamos com uma obra que tem como uma de suas bases os fatos traduzidos por meio das lembranças, deveríamos abordá-la como uma produção de rápida circulação e rápido consumo, porque, teoricamente, o seu conteúdo é passageiro e tem importância restrita. Por outro lado, apesar de ser uma obra recente (com primeira edição em 2014), segundo o banco de dados Goodreads (EDITIONS, 2021), *Chicas muertas* foi traduzida para diversas línguas, como o francês (*Les jeunes mortes*, pela Métailié, 2015), o turco (Ölü Kızlar, pela Verita Kitap, 2015), o inglês (*Dead Girls*, pela Charco Press, 2020), o holandês (Dode meisjes, pela Vleugels, 2021), além do português de Portugal (*Raparigas mortas*, pela Dom Quixote, 2017) e do Brasil (*Garotas mortas*, pela Todavia, 2018), movimento que faz com que a produção tenha assegurado os seus rendimentos regulares. Também devemos valorizar o fato de ela estar sendo estudada academicamente por um público de nacionalidade ao qual não foi inicialmente direcionado. Mas nada disso garante a sobrevida dessa produção.

O desejo maior de todas as pessoas preocupadas com as questões sociais e os direitos humanos é que a obra de Selva Almada seja passageira, que não mais traduza a sociedade em um futuro próximo, mas, por enquanto, ela se apresenta como uma mensagem forte e necessária, que precisa atingir ao público da forma mais ampla possível, por isso a importância das capas e outras estratégias tradutórias discutidas anteriormente. Não estamos falando que o texto estudado apresenta grandes inovações no campo literário, porém a perspicácia de publicar sua obra neste momento histórico específico deve ser valorizada como algo positivo, visto que leva em conta uma das principais leis comerciais: oferta e procura.

O que propomos é a retomada da memória como uma estratégia para revelar uma realidade por muito tempo mascarada, algo que pode ser considerado tão dolorido que precisa ser esquecido ou naturalizado como um produto do seu tempo. Necessário indicar que a memória é uma potência que “liga o passado, presente e futuro, assegurando ao sujeito a formação de sua identidade” (FIGUEIREDO, 2017, p. 65). Esse elemento deve ser considerado como constitutivo do ser humano, por isso também precisamos pensar na sua função para a criação artística, pois todo produtor discursivo recorre à memória e à imaginação como base das suas materialidades. Em outros termos, toda atividade humana,

inclusive as de ordem estética, são construídas no entrecruzar da ficção com a biografia do seu proponente, afirmação que pode causar algum espanto se pensarmos em textos que nascem com o desejo de compartilhar a verdade única e indiscutível de um evento.

Nesse contexto, podemos estabelecer uma relação de proximidade entre os textos puramente ficcionais, algo que consideramos inexistentes, com os gêneros de base biográfica. Por isso,

Apesar da aparente oposição entre os dois tipos de texto, o escritor recorre ao mesmo tempo à memória e à imaginação; assim, apesar da intenção do autor em dizer a verdade em relação ao vivido, isso não é realmente possível porque, ao transpor as suas lembranças pela linguagem já se dá uma transmutação, com a interferência da imaginação e, ao mesmo tempo, com o pensamento racional que articula e organiza o texto (FIGUEIREDO, 2017, p. 65).

O que a autora da citação anterior chama de ‘transmutação’ nós preferimos nomear como tradução, já que o vocábulo por ela empregado é amplamente utilizado nas ciências exatas ou da natureza para designar reações bem definidas, que, é verdade, podem ocorrer de diferentes maneiras, envolvendo diferentes partículas, mas sempre com uma finalidade bastante específica e de acordo com um modelo pré-estabelecido. Ao propor uma nomenclatura renovada, acreditamos que expandimos substancialmente as possibilidades de significação, porque o segundo termo consegue expressar a subjetividade imposta aos diversos setores da produção literária. Assim, não conseguimos mensurar a interferência da imaginação na memória, por isso não é possível quantificar o nível de realidade referencial no texto ficcional, ressaltando, mais uma vez, a impossibilidade de literalidade dessas produções.

A única certeza indicada nesse processo é que a literatura permite a imbricação entre o ficcional e o referencial, principalmente se pensarmos na literatura pós-moderna que deixa esses limites menos destacados. O gênero denominado como autoficção pode ser classificado como a construção ficcional que tem como base os acontecimentos considerados reais, algo que teoricamente se diferencia da autobiografia clássica, encarada como um texto que traz adornos não declarados para a vida de uma pessoa com relativa importância social. De maneira sintética,

[...] a autoficção se contrapõe à autobiografia clássica, que pessoas famosas escrevem no final de suas vidas, tentando dar conta de uma vida inteira. A autoficção seria um romance autobiográfico pós-moderno, com formatos inovadores: são narrativas descentradas, fragmentadas, com sujeitos instáveis que dizem ‘eu’ sem que se saiba exatamente a qual instância enunciativa ele corresponde (FIGUEIREDO, 2017, p. 65, destaque da autora).

Merece destaque o fato de que, mesmo na autobiografia, o autor precisa preencher os espaços da memória com a imaginação. Mesmo a gênese da memória é marcada pelo olhar,

pela interpretação de uma realidade referencial realizada a partir da objetificação das sensações. Essa discussão nos leva à conclusão de que o externo nunca é internalizado como cópia perfeita, mas sempre como tradução. Selva Almada, uma escritora contemporânea de autoficção, faz questão de evidenciar as marcas referenciais em sua narrativa, mesmo que não saibamos quantificar se o narrado realmente se aproxima do vivido, porque o seu romance deixa em aberto os limites entre escritora, narradora e personagem, a ponto de esses três elementos se confundirem e se entrelaçarem.

Os romances *La virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo; *Noches vacias* (2003), de Washington Cucurto; *Nove Noites* (2001), de Bernardo Carvalho, são utilizados por Diana Klinger (2006) como exemplos para apontar que as narrativas escritas no período que compreende o final do século passado e o início do milênio foram marcadas por “dois elementos que definem aspectos da narrativa contemporânea: uma forte presença da primeira pessoa e um olhar sobre o outro culturalmente afastado” (KLINGER, 2006, p. 10). Fica estabelecido que essas narrativas compartilham marcas da biografia dos seus autores e também se inscrevem no contato com diferentes realidades, o que a estudiosa define como escrita de si e escrita do outro. Devemos acrescentar, aos elementos citados no parágrafo anterior, a imagem da sociedade em que atua a escritora.

As características do romance apresentadas não ficaram presas apenas ao período de tempo definido por Klinger (2006), uma vez que essas produções se avultam ainda hoje nas prateleiras de livrarias físicas e virtuais. Retomando a ideia discutida em outro momento deste trabalho, entendemos que “a consideração de um texto como autobiografia ou ficção é independente do seu grau de elaboração estilística: ela depende de que o pacto estabelecido seja ‘ficcional’ ou ‘referencial’” (KLINGER, 2006, p. 10, destaques da autora). Todos os romances citados pela estudiosa, assim como o estudado neste trabalho, transgridem, em algum nível, o ‘pacto ficcional’, incorporando elementos próprios do que entendemos como realidade referencial, uma mistura que no nosso contexto fica aclarada pelo uso de elementos próprios do texto jornalístico.

Merece destaque o fato de as fronteiras entre a autobiografia e o ficcional não serem facilmente definidas. Talvez devamos falar da impossibilidade de separação dessas formas discursivas, já que elas se entrelaçam a ponto de serem lidas como aquilo que realmente são: textos que problematizam o binarismo entre o factual e a ficção, rompendo as fronteiras, desconstruindo barreiras e investindo em novas formas de contar histórias que atendam às necessidades do contexto espaço-temporal em que se inserem. A esse respeito, recorrendo aos estudos de Francine Masiello, Klinger (2006) afirma que as produções ficcionais recentes

recuperam as figuras marginais da sociedade para discutir os seus problemas, propondo, assim, uma nova forma de representação da alteridade, algo que entendemos como sendo uma forma de assumir os espaços políticos e artísticos dos quais essas populações foram alijadas.

A dissolução dessas fronteiras faz com que o romance escrito por Selva Almada seja lido como uma tradução das suas experiências e vivências em sociedade, dificultando também o apontar dos limites entre personagem, narradora, autora e a comunidade na qual se insere. Essa estratégia se configura como uma forma de presentificação do sujeito em um texto literário que pode ser definido como humanizado, justamente por dialogar com problemas reais da sociedade. Isso significa que os limites do romance são flexionados para que o conteúdo apresentado seja mais crível aos olhos do interlocutor que interpreta o conteúdo como próprio da autora, como uma realidade experienciada por alguém que existe como sujeito social e pode relatar com propriedade aquilo que enfrenta no cotidiano. Essas produções propõem um olhar para o outro e também para o próprio ofício de escrever.

Recorrendo às reflexões da escritora e ensaísta canadense Madeleine Ouellette-Michalska, Euridice Figueiredo (2017) destaca que a autoficção contemporânea é “praticada sobretudo por mulheres e por grupos minoritários como judeus, negros, gays, cuja identidade é ameaçada, fraturada” (FIGUEIREDO, 2017, p. 68). As mulheres, que são as vozes, as personagens e o tema do romance aqui estudado, utilizam esse protagonismo para auxiliar o trabalho de recuperação da memória coletiva degradada pelo tempo e pelo sofrimento que marcaram as identidades sociais dessas pessoas historicamente violadas e violentadas. Esse trabalho de revirar os escombros da história é parte de um projeto maior de reapropriação do passado e tomada de partido nessa sociedade marcada pela divisão de gêneros e as discriminações decorrentes dessa prática.

Esse projeto maior também inclui a busca por informações familiares ou que envolvam pessoas próximas, mesmo as mais silenciadas, como podemos observar abaixo:

Não me lembro de nenhuma conversa específica sobre violência de gênero, nem que minha mãe fizesse alguma advertência expressa sobre o tema. Mas ele sempre estava presente: quando falávamos da Marta, a vizinha espancada pelo marido, a qual, por sua vez, descia o braço nos filhos, principalmente no Ale, um menino que só desenhava aranhas (ALMADA, 2018, p. 35).

Os diversos tipos de agressão presentes no excerto mostram o domínio masculino que oprime as mulheres de diversas formas por meio da inserção de uma voz em primeira pessoa que carrega para dentro da narrativa as suas experiências. A impossibilidade de troca direta de sensações no passado é enfatizada em alguns momentos da narrativa, como quando a narradora afirma que cresceu “escutando mulheres adultas comentarem coisas assim em voz

baixa, como se a situação da pobre coitada fosse motivo de vergonha ou como se elas também temessem o agressor” (ALMADA, 2018, p. 37). Precisamos destacar as manifestações das violências na situação, já que, além do terror sentido, as mulheres também precisavam manter uma aparente naturalidade diante da situação, uma vez que o contrário poderia trazer outros problemas e também o descrédito social.

Não é nosso intuito adentrar com muita profundidade no tema das violências sentidas pelas mulheres, pois essa discussão é bastante ampla e merece uma tese própria. Porém, queremos destacar alguns excertos da obra, pois acreditamos que eles são importantes para demonstrar a confluência de vozes com o objetivo específico de evidenciar uma abrangência ao tema, afirmando que o problema realmente não é individual, pois passa por todo coletivo de mulheres que fazem parte de diferentes comunidades. Nesse âmbito, percebemos a mistura de acontecimentos que até poderiam ser considerados menos sérios com as passagens apresentadas sobre as mortes das jovens, na medida em que

Essas cenas conviviam com outras menos chamativas: a mãe de uma amiga que não se maquiava porque o marido não deixava. Uma colega de trabalho da minha mãe que todo mês entregava o salário inteiro ao marido, para que ele o administrasse. Outra que não podia visitar a família porque o marido achava que os parentes dela não tinham nível. Outra que era proibida de usar sapatos de salto alto porque isso era coisa de puta (ALMADA, 2018, p. 37).

O cercear da liberdade da mulher que não pode gerir suas finanças e não pode visitar a própria família se junta com as imposições dos homens em relação ao como as esposas devem se portar em sociedade para evidenciar que o poder patriarcal está arraigado de maneira que, muitas vezes, não nos atentamos em uma análise da sociedade e da constituição das famílias. O que percebemos nessas passagens é a invisibilização da mulher, uma tentativa de transformá-las em objetos do acervo masculino, sem que sejam consideradas sujeitos com direitos amplos, assim como os maridos.

A consequência desse apagamento feminino é o total aniquilamento das suas identidades, fazendo com que elas próprias acreditem que são inferiores. A situação é tão cruel que essa subalternidade é naturalizada, a ponto de elas perderem a esperança de mudança e de terem uma vida minimamente digna, mesmo com todas as evidências cruéis que acompanham as suas histórias. Falamos disso com o objetivo de preparar terreno para discutir acerca de outra camada de violência, com o relato sobre a “mulher do açougueiro López. Suas filhas iam à mesma escola que eu. Ela o denunciou por estupro. Fazia tempo quem, além de lhe bater, o açougueiro abusava sexualmente dela” (ALMADA, 2018, p. 36). Estamos discutindo a violação do corpo feminino, uma agressão extrema que não é apenas física, visto

que produz efeitos psicológicos sérios para a pessoa e também para o entorno que, de alguma forma, vive o acontecimento junto com a vítima.

O contato com esses assuntos produz consequências distintas, por isso escolhemos citar duas que são bastante significativas. A primeira tem a ver com o caráter pedagógico dessa troca de experiências entre as mulheres, porque “Nunca ninguém falou que você podia ser estuprada pelo marido, pelo pai, pelo irmão, pelo vizinho, pelo professor. Por um homem em quem você tem toda confiança” (ALMADA, 2018, p. 36). A partir do relato de uma vítima da violência masculina, outras mulheres podem aprender, se identificar e pensar coletivamente em formas de defesa. A segunda consequência é física e demonstra uma privação de forças e auxílio para resolver os problemas causados pela violência de gênero. A tradução dos assuntos abordados nas reuniões de mulheres nos leva a entender que

O tema também estava presente quando falávamos de Bety, a dona da mercearia que se enforcou num telheiro nos fundos da sua casa. Todo bairro dizia que ela apanhava do marido e que ele sabia bater, porque não se viam os roxos. Ninguém jamais o denunciou. Depois da sua morte, correu o boato de que ele é que tinha matado a mulher e ocultado o crime simulando um suicídio. Podia ser. Também podia ser que ela mesma tivesse se enforcado, farta da vida que levava (ALMADA, 2018, p. 35).

O caso de Bety expõe a subjetividade do assunto e também as diversas formas de resistência contra o poder patriarcal. Dizemos isso, porque, sem encontrar saídas para o seu problema, a mulher pode ter decidido tirar a própria vida, uma fuga efetiva para os descasos do marido violento. Vega Guzmán (2021) trabalha com um conceito que deverá ganhar espaço nos ambientes acadêmicos brasileiros nos próximos anos: o suicídio feminicida. No estudo em questão, a estudiosa indica que, segundo dados coletados pela Organização Mundial de Saúde (OMS), muitos dos suicídios entre mulheres estão associados com a violência sexual e de gênero. Apesar das estatísticas, o único país latino-americano a não se alienar do problema é El Salvador, que se organizou para condenar essa prática, assim como ocorre com o feminicídio.

Vega Guzmán (2021) define como suicídio feminicida as diferentes formas de indução da mulher que sofre algum tipo de violência de gênero. Todos os homens podem ser acusados desse crime, desde os membros da família, até os agregados e desconhecidos. Segundo informações retiradas no artigo publicado por Lovera (2018), a regulação do crime se deu no único país da América Central que não é banhado pelo Mar do Caribe com a sua inserção em uma lei de proteção integral à mulher, vigente desde 2012. A ‘Lei especial integral para uma vida livre de violência para as mulheres (LEIV)’ dispõe sobre os casos de

suicídios feminicidas por indução ou ajuda, indicando que todo aquele que provocar ou ajudar uma mulher a cometer suicídio poderá ser preso pelo período de cinco a sete anos.

Como indicamos anteriormente, todos os temas anteriores tratados brevemente merecem mais atenção e um trabalho mais cuidadoso. Entretanto, queremos ressaltar outra fronteira rompida nessas produções de si, mais especificamente sobre os limites entre a experiência e a memória individual. Ao mesmo tempo em que se afirma uma identidade no citado texto, essas pessoas também refletem sobre as relações interpessoais estabelecidas pelo contato com outros sujeitos sociais. Portanto,

O ponto central a ser retido é que, através desses tipos e práticas culturais, o indivíduo moderno está constituindo uma identidade para si através de seus documentos, cujo sentido passa a ser alargado. Embora o ato de escrever sobre a própria vida e a vida de outros, bem como de escrever cartas, seja praticado desde há muito, seu significado ganha contornos específicos com a constituição do individualismo moderno. A chave, portanto, para o entendimento dessas práticas culturais é a emergência histórica desse indivíduo nas sociedades ocidentais (GOMES, 2004, p. 11).

Essa citação propõe uma comparação entre aspectos da identidade do sujeito inserido em uma sociedade tradicional e do sujeito inserido em uma sociedade moderna. Gomes (2004) estabelece que o processo de mudança entre essas duas realidades sociais está marcado na ideia de coletividade (própria da tradição) em oposição ao individualismo (próprio da modernidade). Por isso, de acordo com a estudiosa, o indivíduo “se torna ‘moderno’ justamente quando postula uma identidade singular para si no interior do todo social, afirmando-se como valor distinto e constitutivo desse mesmo todo” (GOMES, 2004, p. 11, destaque da autora).

Apesar desse individualismo moderno, a identidade precisa ser considerada como uma construção relacional, uma vez que um sujeito reconhece a si próprio em relação ao outro, seja por aspectos que os aproximam ou por características que os distanciam. Então, essas sociedades “são individualistas porque se consagram tendo por base um contrato político-social que reconhece todos os indivíduos como livres e iguais, postulando sua autonomia e abrindo campo para um novo tipo de interesse sobre esse ‘eu moderno’” (GOMES, 2004, p. 12, destaque da autora). A questão discutida parece se relacionar muito mais com a forma como o indivíduo é encarado na estrutura social e menos com a maneira como ele se relaciona nesse contexto e se constrói como sujeito.

Nessa sociedade em que o ser humano importa como unidade, a memória individual passa a ser valorizada, não como documento, mas como um relato das suas vivências. Essa positivação da memória comum se impõe sobre a posição tradicional de que apenas homens

(não utilizamos a palavra como sinônimo de humanidade) reconhecidos pelos seus feitos coletivos, políticos, militares, religiosos, têm o direito de validar suas memórias como necessárias de compartilhamento. Entramos em contato com a ascensão do indivíduo comum “que postula uma identidade para si e busca registrar sua vida”, provando que “não é mais apenas o ‘grande’ homem, isto é, o homem público, o herói, a quem se autorizava deixar sua memória pela excepcionalidade de seus feitos” (GOMES, 2004, p. 13, destaque da autora), algo que evidencia uma vitória política para as comunidades marginalizadas.

As diferentes práticas escritas demonstram a aclamação da trajetória do ser humano ordinário e sua trajetória que pode se confundir com a vida dos seus leitores. O fato é que “Os argumentos que sustentam as novas práticas derivam tanta da assertiva sociológica de que todo indivíduo é social, quanto do reconhecimento da radical singularidade de cada um” (GOMES, 2004, p. 12), marcando, definitivamente, a impossibilidade de desvinculação do indivíduo com o coletivo. Esses registros servem de suporte para reformular os acontecimentos cotidianos pelos olhos de uma pessoa que reconstrói sua identidade pela reflexão e pelo contato com diferentes experiências.

É necessário indicar que, em um primeiro momento,

Os registros de memória dos indivíduos modernos são, de forma geral e por definição, subjetivos, fragmentados e ordinários como suas vidas. Seu valor, especialmente como documento histórico, é identificado justamente nessas características, e também em uma qualidade decorrente de uma nova concepção de verdade, própria às sociedades individualistas. Sociedades que separaram o espaço público do privado, a vida laica da religiosa, mas que, em todos os casos, afirmaram o triunfo do indivíduo como um sujeito voltado para si, para sua razão e seus sentimentos (GOMES, 2004, p. 13).

Concordamos com toda a ideia inicial exposta no excerto anterior de que os registros de memória têm o seu valor como documento histórico, como produto de um sujeito que narra a sua percepção sobre um assunto. Porém, não podemos deixar de expandir essa ideia para indicar que esses materiais também são úteis como uma aproximação da sociedade em que habita o locutor. O que esse sujeito afirma na sua produção pessoal não é apenas a sua identidade, mas a sua identidade contextualizada, os seus olhares, sentimentos e sensações marcados pelas circunstâncias que acompanham o fato ou a situação por ele abordados.

Essa narrativa, baseada nas memórias e ficcionalizada pelo seu autor, é entendida como lacunar, pois trabalha com resquícios de lembranças, sobretudo de um passado traumático que precisa ser rememorado e trabalhado. Esse exercício de ressignificar os lugares, os gestos e as palavras que faltam na história é resultado de formas sutis de resistência realizado por esses grupos que sofrem algum tipo de violação dos direitos sociais.

Ashcroft (2001) apresenta um conceito de resistência como sinônimo para qualquer tipo de luta política, como revide contra um sistema opressor, de forma que essas pessoas oprimidas possam resgatar marcas da identidade fraturada por essa estrutura de dominação imperial. As estratégias de luta política são diversas, podendo ser do mais primitivo embate físico ou do subjetivo questionamento por meio da linguagem. Ademais, recuperando uma discussão anterior acerca das diferentes formas de resistência, precisaríamos enquadrar o suicídio feminicida nessa classificação, algo que se configura como uma atitude extrema, mas que também carrega aspectos subjetivos. Todas essas formas, é preciso salientar, promovem a reflexão por meio da dúvida e uma possível ruptura com o sistema dominante, mesmo as menos evidentes.

Já ressaltamos que ocorrências resistentes são abundantes, muitas vezes difíceis de serem assim avaliadas, ganhando contornos individuais para atender às necessidades multiculturais femininas. Para exemplificar essa questão, podemos retomar a história que foi reproduzida após a morte de Andrea para depreciar a sua mãe:

Lembro-me que na época se comentava que, um dia depois do crime, Gloria foi ao cabeleireiro. Essa imagem horrorizava a todos: uma mãe a quem aconteceu o pior que pode acontecer a uma mãe sentando-se na cadeira do salão de beleza. Esse gesto, que também poderia ser entendido como uma tentativa de se distrair do pesadelo que estava vivendo, foi logo interpretado como um sinal de culpa (ALMADA, 2018, p. 80).

Julgada como cúmplice pela morte da filha, Gloria sentiu as consequências desastrosas por ter decidido arrumar os cabelos e tentar seguir sua vida da forma menos traumática possível. Fica patente que “De uma mãe que tem a filha assassinada esperamos, ao que parece, que arranque os cabelos, que chore desesperadamente, que agite o punho em riste pedindo vingança. Não suportamos a calma. Não perdoamos a resignação” (ALMADA, 2018, p. 80). Não conseguimos compreender que a submissão à vontade de alguém ou do destino também é uma violência arraigada em uma sociedade que sempre fez questão de inserir as mulheres em uma camada inferior em relação aos homens e, por consequência, fazer delas pessoas aparentemente passivas e sem direito a vivenciar suas experiências e sensações.

A postura abordada carrega mais uma camada de significado, pois, “Como a função materna é um pilar da sociedade e da força dos Estados, torna-se um fato social. A política investe no corpo da mãe e faz do controle da natalidade uma questão em evidência” (PERROT, 2007, p. 69). A maternidade feminina é explorada em todas as fases da vida da mulher, algo que fica bastante claro durante a sua gravidez, mas que perdura durante todo o processo evolutivo da criança, aspecto evidenciado nas atribuições destinadas às mulheres no

período. É a mãe que tem a capacidade biológica de carregar o filho no ventre e, por consequência disso, é encarregada da sua educação e de prepará-lo para o mundo, mesmo que o seu corpo tenha sido sempre vinculado ao espaço doméstico. No entanto, como percebemos no exemplo ressaltado anteriormente, as mães não deixam de ser analisadas, e até mesmo julgadas, com extremo rigor quando se perde um filho, por diferentes motivos.

Não temos o interesse de discutir e exemplificar cada um dos modos de resistência já definidos por outros estudiosos, nem mesmo as nossas inserções temáticas nesse grupo, assunto que merece uma tese própria. Nosso objetivo central, nesse sentido, é entender como a escrita de Selva Almada recupera as memórias compartilhadas por uma comunidade e utiliza essas informações em um romance de viés claramente político. Ashcroft (2001) descreve essa resistência como pacífica, porque, apesar de se configurar como uma forma declarada de revide, ela não utiliza armas ou instrumentos que possam colocar a vida do opositor em risco.

Entendemos que a literatura e todas as formas artísticas podem utilizar o discurso como uma ferramenta para romper ou denunciar uma situação de violência, porém, ao mesmo tempo, esse método merece um lugar especial na teoria proposta por Ashcroft (2001) que estabelece uma ramificação para definir o que ele chama de resistência discursiva. Nesse sentido, a obra aqui estudada consegue denunciar, questionar e propor uma nova história para uma comunidade silenciada. Temos o passado, o presente e o futuro condensados em um material que trabalha esteticamente a linguagem como uma ferramenta para se aproximar do público e afetar as estruturas de poder.

As memórias resgatadas pela linguagem atingem um público específico e amplo, dando base sólida para a afirmação das identidades por meio da identificação. A palavra é o meio utilizado para atingir o objetivo e, por essa razão, precisamos considerar o fato dessa ser uma estratégia de apropriação da palavra, direito que há muito tempo vem sendo negado às mulheres, violência que se configura como uma forma de apagamento dessas pessoas como seres humanos e como membros de uma sociedade. Essa tomada da palavra pelas mulheres faz com que a temática seja adaptada para descrever um ambiente não hegemônico, podendo, assim, mostrar uma vertente da história invisibilizada e desvalorizada.

Avaliamos dois níveis de apropriação discursiva no contexto da obra trabalhada. Podemos partir da premissa que considera a releitura como “uma maneira de ler os textos literários para revelar suas implicações no processo colonial” (BONNICI, 2005, p. 60) e expandir essa ideia para a realidade da escritora que não só utiliza a memória literária como base de sua produção, mas também pensa os fatos históricos de forma a revelar, por meio do

discurso estético e expressivo, as estratégias de colonização e os seus sintomas nas mulheres colonizadas, fazendo ecoar essas vozes e fazendo com que essas pessoas que foram relegadas ao obscurantismo histórico sejam vistas.

A segunda estratégia discursiva que consideramos no contexto estudado é a reescrita, uma prática que, “aproveitando-se de lacunas, silêncios, alegorias, ironias e metáforas do texto ‘canônico’, surge um novo texto que subverte as bases literárias, os valores e os pressupostos históricos do primeiro” (BONNICI, 2005, p. 60, destaque do autor). Mais uma vez é preciso alargar um pouco esse significado para dar conta do trabalho realizado por Almada, uma vez que ela aproveita os silêncios impostos sobre as mulheres para construir um texto que interroga a história canônica e, ao mesmo tempo, apresenta uma realidade legítima e pouco valorizada, subvertendo, assim, o discurso validado pela camada da sociedade que historicamente possui o poder e o direito à palavra.

Tanto a releitura quanto a reescrita funcionam como uma estratégia de imposição frente ao cânone literário e às diversas formas de relações coloniais que oprimem a sociedade. Essas estratégias discursivas colaboram para descortinar a história das camadas subalternizadas que não se enxergam nas páginas oficializadas por um grupo pequeno de pessoas que detém o poder para limitar o que pode e o que não pode ser compartilhado, trazendo representatividade para essas comunidades e denunciando as estruturas machistas que impõe às mulheres o espaço sombrio das margens. Subversão pelas frestas.

As histórias documentadas escondem em muitos momentos o protagonismo feminino, uma atitude engenhosa que visa à manutenção do poder colonial, trazendo à luz os impactos repressivos sobre seus corpos e identidades. A supressão dos nomes das mulheres na história oficial demonstra a supressão da voz, não por elas não terem o que falar, mas pela impossibilidade de serem ouvidas. O projeto de tornar essas experiências marginais em experiência visível evidencia o funcionamento do sistema ideológico dominante que sempre construiu uma imagem das mulheres, mostrando-as como atuantes na vida pública, mesmo que suas existências tenham sido reprimidas e invisibilizadas, realidade que ainda podemos observar atualmente, com a mesma intensidade, mas com maior possibilidade de resistência contra esses poderes. As mulheres mortas do passado, distante ou recente, ganham vida pela representação de outras mulheres que não aceitam ser silenciadas por uma sociedade que legisla com o homem como norma, referência e figura de poder.

Voltando à questão do gênero literário, não podemos deixar de enfatizar que a autoficção é ficção, mesmo que procure trabalhar de maneira próxima com a realidade referencial. Todos os eventos narrados são fictícios justamente porque são reconstruídos por

meio da linguagem e dispostos em uma produção literária romanesca. Nesse contexto, por mais que realizemos o trabalho de aproximação entre a autora, a autora implícita (entidade que se encontra dentro do texto ficcional literário), a narradora e a personagem principal, não podemos afirmar que esses elementos sejam equivalentes e que a tradução apresentada ao público seja literal. Assim, fica evidente que

A lembrança é algo que difere do acontecimento, são duas coisas que pertencem a ordens diferentes, da mesma maneira que o escritor de carne e osso difere do escritor que se coloca no papel. A narrativa contemporânea esforça-se em embaralhar as marcas e os sinais, em refinar os efeitos de polifonia através de vários procedimentos de escrita, que vão do duplo à ventriloquia, passando pelo tratamento de diferentes vozes (ROBIN, 1997 apud FIGUEIREDO, 2017, p. 70).

O chamado ‘autor de carne e osso’ não pode aparecer como cópia de papel, porque o processo de escrita é atravessado pela imaginação. A narrativa contemporânea e, conseqüentemente, a narrativa aqui estudada, é constituída no contato entre “milhares de fios dialógicos existentes” (BAKHTIN, 1998, p. 86), cabendo ao escritor, como trabalhador da linguagem, alinhar artisticamente os multidiscursos, dando a entonação necessária para que a sua mensagem seja compartilhada. A questão a ser retida é que as vozes sociais, que estão inseridas na autoficção, confundem-se de tal modo que fica difícil saber se o pensamento, vontade ou sentimento é uma expressão do criador ou das criaturas.

Refletindo sobre a função da protagonista na história, percebemos que ela funciona como um símbolo encarregado de marcar e de representar posições pertinentes do espaço social. É necessário indicar que a narração das memórias tem início na manhã em que a morte de uma garota em sua própria casa é revelada pelos meios de comunicação, quando a narradora “tinha treze anos” (ALMADA, 2018, p. 12). Mesmo descrita como uma situação traumática, não é possível afirmar que ela guarde todas as informações na lembrança, porque a “memória de infância é deficitária, parece mais uma nebulosa que um encadeamento lógico de fatos. A voz narrativa questiona a fidedignidade de sua memória, mostra que ela é traiçoeira, em suma, só restam cacos de memória” (FIGUEIREDO, 2017, p. 71).

Todas as informações compartilhadas com os leitores são reconstruídas por essa personagem que utiliza as suas lembranças, por meio de dados coletados em meios de comunicação e também pelo diálogo com outras pessoas. Já comentamos que as mortes que estão no centro da narrativa abrem espaço para a descrição de outras realidades violentas vividas pelas mulheres. Nem todas essas realidades foram vivenciadas pela narradora no momento em que aconteceram, mas foram conhecidas por meio de terceiros que também foram marcados pela brutalidade desses eventos.

Para exemplificar a questão, voltamos à história da noiva que viajou até a cidade da narradora para fazer o seu vestido e durante o processo foi sequestrada e mantida nua, amarrada e amordaçada em cativério em um lugar que parecia abandonado. A jovem foi estuprada por quatro algozes, violentada de diferentes maneiras, mas conseguiu fugir e seguir com os seus planos, carregando consigo as duras marcas desse período de extrema violência. No entanto, neste momento, desejamos recorrer a essa passagem para compreender a forma como ela foi guardada pela mãe da tradutora de mundo, uma pessoa que viveu no mesmo período em que o caso aconteceu:

Eu os escutei da boca da minha mãe. Um deles ficou especialmente gravado na minha memória. Aconteceu quando minha mãe era bem novinha. Ela não se lembrava do nome da garota, porque não a conhecia pessoalmente. Mas sabia que morava em La Clarita, uma colônia perto de Villa Elisa (ALMADA, 2018, p. 13)

O excerto citado comprova que a memória de uma criança é deficitária, porque não é possível reconstituir os fatos de forma literal, uma vez que sabemos que cada pessoa armazena aquilo que considera mais importante ou aquilo que mais chama a sua atenção. Essa é, na verdade, a realidade de todas as pessoas, de diferentes idades, porém acontece em um grau mais elevado em crianças e jovens, pois falta a elas a vivência necessária para significar os referentes. A importância da citação anterior é diagnosticar que não apenas a narradora sofre com essa parcialidade da memória, mas também a sua mãe e todas as pessoas, já que é uma característica imanente dos seres humanos.

Quando, no final da narrativa, ao relembrar sua infância e as suas visitas ao cemitério em companhia da avó, a protagonista revela uma informação importante sobre a lembrança de dois túmulos que abrigavam um casal de namorados: ela morreu antes de alguma doença e ele, de acidente. Os túmulos ficavam um de frente para o outro. A narradora afirma: “não sei se alguém me contou ou se inventei essa história, mas me lembro que gostava de olhar para eles porque antes de morrer tinham sido namorados” (ALMADA, 2018, p. 114). Entendemos que, nesse momento, a escritora fala de si mesma pela voz da narradora transformada em personagem no romance, por esse motivo afirmamos que essa voz alocada no exterior da narrativa pode mentir, mas essa mentira se apresenta como verdade para ela e para o público, justamente pelo fato de contar suas memórias e de ser auxiliada pela aproximação com o jornalístico.

Assim, podemos enumerar pelo menos três preocupações da escritora estudada: uma de ordem pessoal, uma profissional e uma política. A primeira tem relação com a própria identidade de uma mulher que revive o passado para (re)significá-lo, enquanto a segunda

marca essa mulher como uma profissional que realiza um trabalho com a linguagem e não simplesmente conta suas experiências pessoais de forma inconsciente, o que se relaciona diretamente com a sua terceira preocupação, a função pública da sua produção artística, que é justamente a de preencher as lacunas históricas ou buscar novos caminhos para explicar a sua existência como parte de um coletivo, transformando esse material em algo que possa ser útil para o repensar da identidade dos seus leitores e leitoras.

Na maturidade, já capaz de olhar para o passado com outros olhos, baseada em ideologias compartilhadas por uma determinada comunidade, a escritora apresenta essas informações de acordo com o público que quer atingir, com objetivos marcadamente políticos. A narradora, ao avaliar todo o contexto e coletar as informações, coloca-se em uma posição de herdeira disposta a revisitar a sua história ou conhecer a histórias dos seus antepassados, assumindo o papel de levar adiante esses conhecimentos, assegurando sua sucessão. O patrimônio imaterial, cultural, social e simbólico é compartilhado com a sociedade carente dessas referências e de meios que levam às pessoas até essas referências, buscando, em última análise, a interação entre os indivíduos, rompendo barreiras de classe e, principalmente, de gênero.

Decidida a deixar a posição de subalternidade que lhe foi historicamente destinada, a tradutora de mundo recupera seu espaço para denunciar os mecanismos que organizam a sociedade e promovem a desigualdade, aproveitando um momento fértil para discutir as violências. Por momento fértil chamamos essa preocupação dos argentinos, dos brasileiros e de pessoas de todo mundo, com as desigualdades sociais e com a luta para que as classes inferiorizadas tenham espaço político. Um exemplo desse alinhamento da temática abordada no romance com as lutas sociais pode ser verificado na atualização do Código Penal da Argentina que estabelece reclusão ou prisão perpétua para quem assassinar seu descendente, ascendente, cônjuge, ex-cônjuge ou pessoa com que mantém ou tenha mantido uma relação conjugal (ARGENTINA, 2012).

Aprovada por unanimidade pelo congresso argentino, a chamada lei contra o feminicídio surge como um agravante ao crime de homicídio porque estabelece a mesma pena citada acima para o assassinato de uma mulher perpetrado por um homem e mediante violência de gênero (ARGENTINA, 2012). Essa forma extrema de violência, praticada por um homem, chama a atenção e interpela a sociedade de forma bastante efetiva, uma vez que as mulheres que um dia passaram, ainda passam ou conhecem alguém que passa por esse tipo de violência, percebem que o que acontece no ambiente privado também é algo público, diagnosticando a importância de enfrentar o problema.

A mudança cultural não acontece imediatamente após a promulgação de uma lei e, por isso, temos contato com diversos eventos importantes que agitam a sociedade. Muitas dessas movimentações foram estabelecidas em 2015, a partir de uma campanha maciça, intitulada *Ni Una a Menos* (Nem Uma a Menos), promovida nas redes sociais por um coletivo formado por mulheres e homens que movimentaram os seus respectivos países. De acordo com dados coletados por Gabardo e Lima-Lopes (2018) no *Facebook*, a maior concentração de participantes falando sobre o assunto ocorreu na Argentina, com 219.135 usuários, mas também se tornou pauta no Peru, com 9.048 usuários; no Brasil, com 8.509; no Chile, com 6.237; no México, com 5.508; e na Espanha, com 5.081.

Esses dados evidenciam que o movimento nascido no país sul americano rompeu suas fronteiras terrestres e linguísticas. Isso porque as evidências apresentadas mostram que o movimento atingiu também o Brasil, país que não compartilha o espanhol como língua oficial. Esses “resultados parecem demonstrar que o engajamento na causa defendida pelo coletivo transcendeu diferenças linguísticas” (GABARDO; LIMA-LOPES, 2018, p. 49) por apresentar uma pauta comum entre os coletivos, uma preocupação compartilhada e um problema generalizado. Por esse motivo, Varela (2019) explica que o feminismo desse período é polifônico, porque o que se ouve é o som das diversas vozes nas mais diversas localizações mundiais. Em um processo que, segundo a estudiosa, popularizou-se juntamente com a grande crise financeira, política e social, com alcance mundial, ocorrida em 2008, deu origem à chamada ‘quarta onda do feminismo’ que ganhou o mundo reverberando essas vozes plurais, muitas vezes dissonantes, justamente para assumir a diversidade feminina e às suas diferentes pautas, buscando sempre atingir os fenômenos patriarcais opressivos.

Não acreditamos ser possível destacar todas as principais marcas dessa nova onda feminista, porém queremos indicar pelo menos duas delas, pois são mais visíveis e importantes para o nosso contexto de estudo. Varela (2019) corrobora os dizeres de Rosa Cobo para enfatizar que, pela terceira vez, o feminismo tornou-se um movimento de massas, assemelhando-se ao sufragismo, ao feminismo radical, mas com a diferença que esse novo movimento pode ser entendido como global, visto que atinge uma parcela bastante considerável de pessoas e de países. Essa posição nos encaminha para a segunda grande característica dessa nova onda feminista, visto que ela se desenvolve nas diversas mídias sociais que levam às demandas das mulheres para um público vasto, fomentando o desenvolvimento crítico e um forte sentimento de pertencimento, colaborando, assim, para o fortalecimento de uma luta emancipatória com fundo globalizante, mas que aclara a diversidade de luta.

As duas características ressaltadas são complementares e direcionam para a constante mudança de preocupações das mulheres, acontecimentos perceptíveis nas diversas formatações de sociedades marcadas pelo multiculturalismo. Além das movimentações mundiais ressaltadas pela estudiosa espanhola, merecem destaque as lutas feministas brasileiras contra as tentativas de se instaurar políticas que não contemplem as demandas das mulheres, significando um imenso retrocesso contra o avanço machista, misógino e sexista. Também devemos destacar, nesse sentido, a amplitude dessas lutas, porque elas também abarcam temas ligados ao meio ambiente, moradia digna, equiparação salarial, políticas que respeitem a diversidade, luta pela terra, a favor das liberdades individuais e reprodutivas, contra as diversas formas de censura, para estabelecer políticas públicas que aplaquem as violências de gênero e uma reflexão ampla sobre os privilégios de cada ser humano na sociedade.

Segundo Varela (2019), essas mobilizações começaram durante a última campanha eleitoral, quando um coletivo de mulheres se organizara para implantar no *Facebook* uma página chamada ‘Mulheres contra Bolsonaro’. A mobilização foi enorme, quase dez mil associações por minuto, quatro mil assinaturas em poucos dias e convocatórias para manifestações em todo o país com o lema #EleNão, gritado de diferentes maneiras. O candidato que insultou e continua insultando as chamadas minorias ganhou as eleições, porém a oposição dos feminismos plurais continua resistindo aos desmandos autoritários de um governo que é reflexo de uma camada substancial da sociedade conservadora que deseja imprimir uma leitura particular do cristianismo para a totalidade de pessoas que não aceita mais a violência de permanecer enquadrada nos modelos sexistas de controle vigentes nessa sociedade hierarquizada.

Como vimos, as preocupações das mulheres extrapolaram o ambiente doméstico e individual para se tornarem questões públicas e coletivas. A pressão social levou à criação da lei que prevê o crime de feminicídio em diversas localidades do mundo, porém essa atitude não resolveu definitivamente o problema, fazendo com que as manifestações continuassem e ganhassem ainda mais fôlego, principalmente nas redes sociais. Naturalmente o tema começou a ter maior circulação e o engajamento aumentou. A literatura, como produto social, também reverbera essa causa e vem ganhando espaço nos setores editoriais. Por esse motivo, alguns especialistas vêm chamando esse movimento de novo boom latino-americano, uma proposta que corrige o contexto histórico ao inserir as populações silenciadas como produtoras de literatura e merecedora da atenção do público.

Karam e Espindola (2020) colaboram para a discussão iniciada ao desenvolverem argumentos que caminham entre o direito e a literatura para definir que esse novo boom latino-americano tem seu epicentro na literatura de pessoas periféricas, uma literatura marginal produzida por marginais, que assumem um compromisso social, político e jurídico em suas produções. A polêmica, nesse sentido, pode ganhar diferentes contornos, uma vez que Mario Vargas Llosa descartou a possibilidade de um novo movimento aos moldes do anterior, do qual ele foi um dos representantes. Sua fala indica que “ainda que constantemente apareçam bons escritores, esses não despertam a mesma surpresa que a geração da década de 1970” (VARGAS, 2014). Por outro lado, fica o questionamento do interesse desses novos expoentes literários em se enquadrar nessa fórmula do século passado.

A obra de Selva Almada trabalha as memórias que, por muito tempo, foram impedidas de circular na sociedade e em meios como a literatura, para, posteriormente, utilizá-las como uma ameaça à ordem vigente. Apesar da ampliação dos horizontes editoriais e as diversas traduções que a sua obra ganhou nos últimos anos, não acreditamos no desejo de se aproximar dos escritores que conseguiram essa visibilidade no século passado, o que certamente existe é a indispensabilidade de evidenciar as desigualdades na sociedade. Entendemos que houve a necessidade histórica de ocultar algumas informações como uma forma de se defender das repressões sofridas, mas isso não quer dizer que aquilo que não foi representado à exaustão pelas mídias não tenha existido, mas certamente evidencia o ato deliberado de imposição de poder e de dominação dos direitos e dos corpos femininos. O projeto de tornar todas essas experiências visíveis possibilita a análise dos funcionamentos desses sistemas que sempre oprimiram as mulheres e as pessoas que vivem em desvantagem na sociedade. Transformar sensações e experiências em produção artística é romper com as amarras impostas socialmente e se mostrar como parte de um grupo que merece ser ouvido e ter suas reivindicações valorizadas. Por isso, como um ato resistente para marcar a existência,

A escrita abole as determinações, as sujeições e os limites que são constitutivos da existência social: existir socialmente é ocupar uma posição determinada na estrutura social e trazer-lhe as marcas, sob a forma, especialmente, de automatismos verbais ou de mecanismos mentais, é também depender, ter e ser tido, em suma, *pertencer* a grupos e estar encerrado em redes de relações que têm a objetividade, a opacidade e a permanência da coisa e que se lembram sob a forma de obrigações, de dívidas, de deveres, em suma, de controles e de sujeições (BOURDIEU, 1996, p. 42, grifo do autor).

Sabemos que as mulheres sempre sofreram diversos tipos de violência, porém não conseguimos retomar exatamente essas memórias. O que acreditamos ser possível de acontecer é a reconstrução dessas realidades a partir das experiências coletadas, porque esse

material oferece dimensão crítica para práticas de resistência contra a normatividade. Tornar visível essas vivências por meio da literatura expõe a existência de mecanismos repressivos como uma proposta de reflexão sobre o funcionamento das instituições que continuam a promover essas práticas nocivas para as mulheres.

É verdade que jamais conseguiremos encontrar um único motivo que justifique o machismo ainda hoje vigente na sociedade, porém podemos, por meio da reflexão, garantir a sua existência como uma primeira prática para a sua desestabilização. Por isso, precisamos considerar os atos discursivos que buscam reconstruir por meio da linguagem as experiências históricas dos povos reprimidos, não apenas como pessoas que possuem experiências, mas como sujeitos que são constituídos por experiências que precisam ser compartilhadas para que outros não precisem vivenciá-las.

Não é possível garantir a neutralidade nessas narrativas, uma vez que reviver o passado e reconstruí-lo por meio da seleção de experiências é inevitavelmente uma atitude política, além de estar necessariamente ligado ao reconhecimento da posição que a narradora assume em sua sociedade e os seus objetivos com a narração. Ademais, essas produções discursivas estão alicerçadas em um trabalho de objetivação das lembranças de um sujeito social que constrói suas imagens a partir de uma profunda autoanálise, mas que não pode ser totalmente individualista. Por essa razão, é necessário que haja uma investigação dos fatores que cercam o sujeito, as instituições que modulam seu pensamento e a sociedade na qual ela se insere e atua.

A narração das experiências é, assim, não apenas o trazer para a visibilidade uma memória arquivada de acordo com a forma como a pessoa encarou o acontecimento em seu momento histórico e em um espaço específico, mas também a forma como ela deseja comunicar e explicar essas vivências no momento da narração. Estamos falando mais uma vez de níveis de tradução da realidade referencial, porque não se trata apenas de uma mulher diante de uma referência, mas uma mulher que assume essas referências como suas, se coloca na situação, recupera suas lembranças e transforma tudo isso em um material para ser publicado em forma de romance. Por esse viés, precisamos deixar claro que a memória não é trabalhada com base nas suas deficiências, ou seja, nas lacunas promovidas pelo esquecimento, mas baseadas nas materialidades para entender o seu papel político.

Em sentido amplo, consideramos que “todo ato de tradução tem uma dimensão política” (ESTEVES, 2014, p. 255). A mulher que passa por diferentes tipos de colonização e restabelece a sua posição como sujeito social, utilizando a escrita como uma ferramenta para traduzir as suas vivências, experiências e sensações, realiza um ato de reparação cercado por

todos os lados de aspectos políticos. Encontramos pelo menos duas culturas diferentes em diálogo, um fazer conhecer que pode ser mais ou menos traumático, dependendo da cultura do interlocutor e do seu nível de empatia.

A tradução como intervenção política pode servir “às vezes para instigar um comportamento, às vezes para evitar que um conflito maior se deflagre, às vezes para alimentar ideais nacionalistas ou promover a autoafirmação política e cultural de uma determinada nação” (AMORIM, 2015, p. 7). É verdade que essas afirmações têm relação com a tradução interlingual, porém podemos trazê-lo também para a nossa realidade, uma vez que o instigar uma conduta, o compartilhar ideologias e o se autoafirmar como sujeito em uma sociedade pode ser característica de qualquer tipo de discurso. Seja como for,

Esse breve passeio por algumas perspectivas do pós-colonialismo deixa claro, acima de tudo, que a tradução pode ser uma poderosa arma de intervenção política, seja para dominar ou para contra-atacar o poder dominador. Colocando em confronto a língua do dominado e a do dominador, facilitando ou dificultando o entendimento entre as duas partes, a tradução pode ser, e frequentemente é, um ato político com consequências às vezes nefastas, às vezes positiva. É justamente por articular a diferença e produzir o hibridismo que a tradução pode, na visão de vários autores aqui apresentados, ter um efeito de “reinterpelação” ou de “reparação” (ESTEVES, 2014, p. 269, destaques da autora).

Tanto a tradução interlingual quanto a tradução de mundo realizada por meio da linguagem evidencia a vertente política do discurso, mesmo quando se pretende ser neutro, caso das traduções em textos jornalísticos. O resultado desse exercício nem sempre é positivo e nem sempre se pretende ser positivo, porém em todos os casos será uma forma de apresentar uma realidade pessoal ou compartilhada e validar uma existência. É necessário indicar que “as traduções e os tradutores são consequência e reflexo de uma época, de uma ideologia e de muitas outras restrições” (ESTEVES, 2014, p. 280), por isso apontamos a tradução realizada por Selva Almada como estando em consonância com o seu momento de produção e com o clima para discussão.

Muitas produções autoficcionais contemporâneas tratam dos temas delicados de maneira direta, sem melindres. Essa constatação se opõe à ideia de que, “Em situações muito tensas e conflituosas, tradutores, intérpretes e mediadores em geral são algumas vezes levados a suavizar os termos, ou o tom, ou qualquer outro aspecto de uma mensagem, por vários motivos” (ESTEVES, 2014, p. 281), realidade essa que é mais facilmente rompida nas primeiras fases de transformação do referente em linguagem. Tomando o romance estudado como referência, percebemos que a escritora não transpõe preocupação em modalizar sua linguagem e nem em tirar intensidade das imagens por ela reconstruídas. Muito pelo

contrário. Todas as informações são transmitidas sem eufemismos, como verdadeiras e com o auxílio do gênero jornalístico para a concretização do intento.

O trabalho de diluição do significado e a sua deglutição é realizado pela recepção que escolhe a forma como se alimenta das informações. Essas formas de interpretação são definidas pelo ambiente em que a pessoa habita, a sua formação humana e os seus objetivos com a leitura. Então,

A interpretação é um campo em que esse ato de amortecer acontece com frequência, porque em situações de interpretação pode haver muitos elementos que contribuem para criar a possibilidade de um choque iminente. Entretanto, autores de traduções escritas muitas vezes se veem levados, por algum motivo, a suavizar a rudeza de algumas palavras, usar cores menos vibrantes ao criarem um “quadro típico” de determinada cultura, ou até neutralizarem atitudes exaltadas de uma ou mais partes (ESTEVES, 2014, p. 282, destaque da autora).

A interpretação é diversa e autônoma, ou seja, não é totalmente comandada pelo locutor, mesmo com a existência de um objetivo sugerido. É evidente que estamos falando da última fase de recepção realizada pelo leitor, porém a interpretação de mundo e a sua tradução em palavras nem sempre é suavizada pela linguagem, uma vez que essa é também uma estratégia de aproximação dos indivíduos inseridos nesse contexto. A autora estudada, por exemplo, utiliza a rudeza das palavras para conseguir comunicar eventos extremamente violentos, acreditando que não é possível e nem efetivo narrar as violências sofridas pelas mulheres de uma forma branda neste momento histórico. É necessário descortinar esses eventos e mostrá-los como são.

Esteves (2014) discute esse entendimento mais tradicional da tradução interlingual, indicando que os profissionais precisariam se manter fiéis ao referente e estimular sentimentos que pudessem causar algum transtorno para os membros da cultura de partida. Neste ponto, a narração das jovens que foram mortas pode ser considerada bastante tradicional, porque busca traduzir de uma forma que se aproxima da realidade brutal para compartilhar a mensagem de maneira eficiente com o objetivo de estimular sentimentos e sensações no leitor, algo que se afasta da vertente discutida da tradução.

O efeito político está justamente em não buscar a neutralidade, acreditando que ela não existe em situações de conflito. A escritora tenta compensar essas situações de desigualdade de modo a não perpetuá-la. Para isso, ela interfere na situação, busca estratégias para guiar os sentimentos do seu leitor, expressando suas memórias e colaborando para que os seus interlocutores construam suas próprias verdades a partir da narração das experiências da autora. Isso nos faz retornar à noção de verdade como sinônimo de sinceridade, uma vez que ela apresenta uma forte ligação com as experiências vividas por um indivíduo inserido nesse

contexto moderno, expandindo a noção de verdade factual para dar espaço à ideia subjetiva de verdade pessoal, uma mudança da objetividade submetida às provas científicas para a noção de credibilidade na qual se baseiam as produções do eu.

Essa “verdade, não mais unitária, mas sem prejuízo de solidez, passa a ser pensada em sentido plural, como são plurais as vidas individuais, como é plural e diferenciada a memória que registra os acontecimentos da vida” (GOMES, 2004, p. 13). Mesmo a noção de verdade precisou passar por um processo de tradução e apossamento pelas camadas desacreditadas da sociedade, demonstrando a relação de poder incrustada na palavra. A desconstrução do binômio ‘verdade’ e ‘mentira’ pela literatura contemporânea não possibilita saber o que realmente aconteceu na situação traduzida, porém precisamos nos lembrar que essa não é a função da literatura e que a verdade factual jamais pode ser transportada para a linguagem. Por esse motivo,

O que passa a importar para o historiador é exatamente a ótica assumida pelo registro e como seu autor a expressa. Isto é, o documento não trata de “dizer o que houve”, mas de dizer o que o autor diz que viu, sentiu e experimentou, retrospectivamente, em relação a um acontecimento. Um tipo de discurso que produz uma espécie de “excesso de sentimento do real pelo vivido”, pelos detalhes que pode registrar, pelos assuntos que pode revelar e pela linguagem intimista que mobiliza. Algo que pode enfeitiçar o leitor/pesquisador pelo sentimento de veracidade que lhe é constitutivo, e em face do qual certas reflexões se impõem (GOMES, 2004, p. 15, destaques da autora).

A literatura não deve ser usada como um documento, mas, sem dúvida, pode servir para fazer refletir a sociedade em que uma obra foi criada, dando pistas das estruturas vigentes em determinado contexto. O documento baseado na sinceridade inscreve o ser humano como subjetivo, fragmentado e incapaz de traduzir um referente de forma objetiva e decisiva. A tradução da memória do autor é mais uma manifestação de uma realidade que pode não ser compartilhada pela totalidade dos seres humanos, mas precisa ser construída linguisticamente para dar essa impressão. A sociedade moderna, palco do individualismo, considera a expressão da subjetividade humana como uma forma de documentação da realidade, validando as produções de um eu como autênticas traduções de uma comunidade.

Discutimos, neste tópico, como a tradução pode assumir explicitamente a forma de uma intervenção política. Através de estratégias de enunciação, percebemos que Selva Almada utiliza suas memórias, ressignificadas de maneira próxima do factual, para instigar os sentimentos dos seus leitores e promover uma causa de importância social. Essa atitude politicamente marcada poderia não ter sido bem-sucedida, porém a maneira como os eventos são retratados oferece suplementos para as discussões cada vez mais intensas sobre questões que envolvem gêneros e as violências a eles associadas.

Dessa forma, ao se lembrar de uma determinada história, um sujeito retoma elementos mascarados na sua lembrança, extrapolando-os de forma contextualizada. Esse exercício o obriga a refletir não apenas sobre a sua identidade, mas também sobre a identidade de outros sujeitos, porque, ao inscrever a sua identidade em uma obra literária, um escritor também colabora para que o seu leitor reescreva a sua própria identidade, em um jogo de espelhos. A comunicação entre os extremos sofre interferências, tanto na partida quanto na chegada da informação, de elementos contextuais. Essa certeza nos leva ao próximo tópico, no qual discutimos a importância de avaliar elementos temporais e espaciais em uma narrativa.

6 A TRADUÇÃO DO TEMPO E DO ESPAÇO: MARCAS SIGNIFICATIVAS PARA A CONSTRUÇÃO DA VEROSSIMILHANÇA

Assumindo definitivamente o caráter político de todo texto literário e compreendendo essa informação de forma genérica, uma vez que nem todo texto é politizado, percebemos que as traduções históricas realizadas não dão conta de recriar o que aconteceu com as mulheres violentadas. As pessoas que vivem, revivem e buscam reconstruir os acontecimentos se apresentam como vozes necessárias para colocar alguma ordem no caos instaurado, porque a “literatura é essencialmente uma reorganização do mundo em termos de arte” (CANDIDO, 2006, p. 187). Para que esse projeto seja concretizado é necessário pensar em alguns aspectos da linguagem e alguns conteúdos temáticos utilizados por Selva Almada na construção do texto autoficcional, compreendendo que a sua tarefa é “construir um sistema arbitrário de objetos, atos, ocorrências, sentimentos, representados ficcionalmente conforme um princípio de organização adequado à situação literária dada, que mantém a estrutura da obra” (CANDIDO, 2006, p. 187).

Nesse sentido, discutimos anteriormente as vivências pessoais e as lembranças afetivas que são marcadas pela escritora em sua narrativa, com ênfase nas imagens coletadas na infância, em entrevistas e nos meios de comunicação social. Pensamos também em ‘quem’ traduziu e ‘por que’ as informações foram traduzidas. Agora, queremos analisar dois elementos da narrativa que colaboram para a ressignificação da mensagem pretendida ou, pelo menos, sugerida. Assim, compreendemos que ela precisa ser contextualizada no tempo e no espaço, questão que desenvolveremos em duas discussões distintas. A primeira recupera a situação em que os principais casos discutidos na obra ocorreram e a segunda tem a ver com o

momento em que a obra literária foi produzida. Convictos de que esses elementos modelam e determinam a conduta humana, afirmamos a expressividade do espaço e do tempo histórico para a composição de uma narrativa que retoma o passado como elemento importante que contribui para a significação do presente, acreditando, inclusive, que as informações precisam de um ambiente específico e um clima adequado para germinar.

As marcas espaciais e temporais são elementos indissociáveis para compreender a base que dá sustentação para as ações traduzidas. Além de pensar os eventos históricos recuperados na narrativa, também relacionamos esses elementos como um ponto de partida para significar os aspectos políticos pelos leitores, entendendo que cabe a eles descobrir o momento e o lugar em que a ação transcorre, qual a importância dessas referências e as funções para o desenvolvimento do enredo. Essa posição inicial nos levará a outras reflexões sobre possíveis explicações para as tragédias narradas, algo que retoma questões históricas, sociais e esotéricas, mas que jamais solucionarão os casos ou explicarão de forma convincente as violências contra a mulher, uma tentativa de justificar o injustificável. Trocando em miúdos, toda a discussão inicial sobre os elementos básicos da narrativa é utilizada para adentrar em outra questão que tem a ver com a posição do sujeito contextualizado que busca compreender o mundo e os problemas ao seu redor.

Nesse contexto, sentimos a necessidade de ressaltar que não nos interessa olhar para os elementos em tela pelo viés reducionista, algo que nos faria buscar relações com a verdade histórica ou a precisão no compartilhamento de sentidos, dicionarizando uma produção artística essencialmente subjetiva, dado que esse trabalho não se relaciona com aquilo que entendemos ser escopo dos estudos literários, pois reduziria o seu significado a um nível ordinário. Nosso propósito fundamental é resgatar esses componentes da narrativa como partes constituintes da construção de uma realidade verossímil, além de pensar na importância do meio na construção de significados, tanto na questão da produção quanto na recepção.

Nossa estratégia é abordar essa questão começando pelo espaço mais restrito e chegando ao espaço mais amplo. Por isso, nada mais natural do que iniciar essa análise pela casa, pois “é [o] nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo” (BACHELARD, 1978, p. 200). É para onde todo ser humano vai após o nascimento, onde vive a sua infância, onde pode ser educado pela família. Sabemos que essa realidade se configura como um privilégio para parte considerável da população, tendo em vista as desigualdades sociais e os problemas habitacionais delas decorrentes. Mas a verdade é que, sendo a casa muito grande ou muito humilde, sendo própria ou alugada, sendo de uma única família ou compartilhada por diferentes pessoas, ela sempre será uma referência para o

ser humano, discussão que deságua na ideia de que “todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa” (BACHELARD, 1978, p. 200).

A narrativa aqui estudada tem início na casa onde a narradora vive com seus pais e irmã. Uma família que se aproxima daquelas que comumente é considerada tradicional: um pai, uma mãe e filhos que se reúnem aos domingos, já que “nem quando chovia meu pai cancelava o churrasco” (ALMADA, 2018, p. 9). É dentro dessas paredes compartilhadas que a narradora cria as suas primeiras lembranças, desenvolve a ilusão de proteção plena contra todos os monstros que a assombram, busca refúgio quando algo sai do seu controle e retorna sempre que precisa de algum abrigo, físico ou metafórico.

Essa imagem ideal mostra a casa pelos traços positivos, um lugar que “afasta contingências” (BACHELARD, 1978, p. 201) e que mantém a humanidade sobre um alicerce firme. “Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano” (BACHELARD, 1978, p. 201). Além dessa imagem mais genérica, precisamos ressaltar que a narradora volta para a sua casa de infância e “a casa natal, mais que um protótipo de casa, é um corpo de sonhos” (BACHELARD, 1978, p. 207), um espaço onde vivemos quando ainda nutrimos a ingenuidade típica de uma criança.

Essa imagem idealizada também nos faz refletir que “pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos” (BACHELARD, 1978, p. 201). Talvez não devêssemos falar em tesouro, porque essa palavra é comumente ligada ao desejado, algo que coincide com o que é positivo, pensamos, por esse motivo, que esses espaços de infância podem guardar os diversos traumas, os sofrimentos registrados na memória de uma criança. A realidade é que os espaços familiares não são seguros como se imagina, e provas disso são os casos de violências domésticas e sexuais ocorridas dentro de casa e por pessoas conhecidas. É muito difícil estipular um número específico de mulheres que sofrem algum tipo de abuso no contexto familiar, porque não é interessante para alguns grupos veicular os números reais e muitas pessoas preferem manter esse assunto em âmbito particular, seja por medo ou por vergonha da exposição. Na narrativa, porém, o primeiro caso conhecido pelo leitor é “uma adolescente [que] tinha sido assassinada em sua própria cama, enquanto dormia” (ALMADA, 2018, p. 11). Andrea, como vimos anteriormente, foi achada morta com uma punhalada no coração.

Esse primeiro registro de violência extrema, marcado na memória da narradora, indica que “a casa de qualquer adolescente, não era o lugar mais seguro do mundo. Você podia ser morta dentro da sua própria casa” (ALMADA, 2018, p. 12). Essa situação

desequilibra o sentido usual desse espaço, confronta o leitor e o distancia da construção imaginada de um lar. Não podemos, por isso, acreditar que “a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz” (BACHELARD, 1978, p. 201), porque essa não é uma realidade que possa ser generalizada. Gostaríamos de poder concordar com a construção da casa como sendo um espaço que guarda os benefícios mais preciosos para um sujeito, mas não conseguimos suportar essa ideia, porque a narrativa estudada nos maltrata e nos insere na realidade mais dura.

A morte trágica de Andrea comprova que a casa não abriga apenas o sonho e não é um lugar onde todos os seres humanos podem sonhar em paz. O nosso sonho é o de que toda criança possa crescer em um lar equilibrado, com base na mais firme estrutura. Também sonhamos que todo adulto possa ter as melhores lembranças da sua primeira casa, mas sabemos que, na grande maioria das vezes, esses espaços também guardam nossos pesadelos. Isso não quer dizer que toda população mundial foi infeliz na infância, mas o contrário também não pode ser afirmado. A verdade é que essa ideia de estabilidade e esse sentimento de estar livre do perigo nunca foram e nem jamais serão plenos, porque sabemos, pela vivência ou pela experiência, que todo ser humano já sofreu ou pode vir a sofrer abusos e agressões severas dentro de suas casas.

A certeza com que falamos desse assunto também pode ser explicada por meio da narrativa estudada. Citamos algumas vezes as informações retiradas das primeiras linhas dessa história e também os acontecimentos brutais narrados, porém precisamos, agora, destacar outros elementos que não pudemos trabalhar com maior ênfase anteriormente: as cidades mencionadas no decorrer da narrativa. Esses pontos espaciais nos encaminham para um segundo momento dessa análise, um segundo nível nessa linearidade escolhida para a construção do pensamento.

Se a casa está situada na cidade, o sonho será conhecer o mundo, expandir os horizontes, porque esse espaço pode ser atingido pelos mesmos acontecimentos de qualquer lugar do mundo. Mas, no caso da nossa narrativa, todas as casas ficam no interior do país. A narradora nasceu em Villa Elisa, cidade situada na província de Entre Ríos. Andrea morreu nessa mesma divisão territorial, mais especificamente em San José, uma cidadezinha que fica a vinte quilômetros da primeira. A cidade de Presidencia Roque Sáenz Peña, na província de Chaco, abrigou a triste história de María Luisa. Sarita foi vista pela última vez na cidade onde morava, Villa Nueva, província de Córdoba. Todas essas informações estão detalhadas na narrativa e, por vezes, também são recuperadas em meio à investigação, uma atitude que não é totalmente inconsciente. A realidade, nesse sentido, não serve para expor os sonhos, mas

para evidenciar o pesadelo de todas as mulheres, aquelas que vivem nos grandes centros urbanos e aquelas que residem nos sertões do país, porque até mesmo nas menores cidades as mulheres podem sofrer com os diversos tipos de violências causadas em razão de gênero.

O interior de qualquer país é avaliado como um ambiente perfeito, sem maldade e sem pecado. Principalmente nas Américas, precisamos considerar que essa imagem de lugar paradisíaco parece fazer parte do imaginário colonizador desde os tempos mais remotos. Parece-nos natural que os moradores dos grandes centros e os que possuem algum tipo de privilégio olhem para os interiores do seu país e acreditem que esses espaços são desprovidos de qualquer maldade, porque esse é um olhar ressignificado dos primeiros exploradores que desembarcaram nessas terras. Assim como eles, muitos preferem avaliar esses espaços pelo seu potencial lucrativo e, para isso, não conseguem enxergar as realidades de quem vive e enfrenta os problemas locais.

O que percebemos logo no início da narrativa é uma descrição do espaço realizada de forma pouco atrativa. Logo na primeira página, constatamos os problemas permanentes de quem vive nesses lugares, como, por exemplo, quando a narradora indica que “Ainda não tinha começado a temporada de incêndios no parque nacional El Palmar, a uns cinquenta quilômetros dali, que todo verão pegava fogo e fazia tocar as sirenes dos postos de bombeiros das redondezas” (ALMADA, 2018, p. 9). Essa imagem que envolve o fogo é observada em diversos momentos, essencialmente pela descrição da sensação térmica sentida em diferentes localidades provincianas.

Quando a narradora viaja para entrevistar Yogui Quevedo, irmão de María Luisa, na região do Chaco, expressa o seu descontentamento por não correr “nem um pinga de vento” (ALMADA, 2018, p. 48) nas ruas da cidade. Também procura diferentes maneiras de romper com essa aflição causada pela quentura climática, afirmando que “uma bebida gelada num lugar com ar-condicionado cairia bem. Esperar na sombra” (ALMADA, 2018, p. 58). Ou quando, em uma atitude que poderia ser lida como sacrilégio, indica que gostaria de se abrigar em um templo religioso, já que “as igrejas são sempre fresquinhos” (ALMADA, 2018, p. 63).

A constante sensação de “muito calor” (ALMADA, 2018, p. 47) poderia ser avaliada pela ação fecundante dos raios de sol. Poderíamos, também, pensar esse símbolo como uma potência purificadora e iluminadora. Entretanto, acreditamos que essa sensação térmica exagerada e desconcertante é compartilhada somente pelos aspectos negativos, visto que a alta temperatura parece causar alguma confusão, uma dificuldade para respirar, um estado que parece vir acompanhado de males físicos e psicológicos. Essa perspectiva aproxima o sol, o

calor, o fogo e o inferno. Um ordenamento de palavras e sentidos que colabora para ressignificar um espaço idealizado, muitas vezes definido pela falta de informação.

Falar de informação nos faz voltar ao início da discussão realizada neste trabalho para apresentar outra função para os meios de comunicação. Além de comunicar os acontecimentos locais, também foi “No rádio [que] anunciaram que vai chover de tardezinha, mas o céu está azul, sem uma nuvem” (ALMADA, 2018, p. 65), enquanto a narradora conversava com Yogui Quevedo. Esses parênteses são usados por nós como uma forma de alerta em razão da apresentação desses lugares não como paradisíacos, enquanto conseguimos estabelecer a sua proximidade com as ações diabólicas de pessoas que acreditam fielmente na impunidade dos seus atos violentos.

A relação do espaço com o clima infernal não é passada como algo momentâneo, mas permanente, na medida em que a narradora assim descreve o lugar durante a investigação, mas também comenta do passado, como no momento em que antecede a morte de Andrea, quando o namorado vai embora, após deixá-la em casa. Devido a um temporal que caiu logo depois, a menina “Deixou aberta a janela que dava para o quintal. Embora a temperatura tivesse baixado um pouquinho, as paredes continuavam quentes e os lençóis mornos, como que recém-passados” (ALMADA, 2018, p. 24), evidenciando que a sensação térmica é duradoura e estável e que isso carrega a confusão, a desordem e os males.

O discurso institucionalizado por algumas camadas específicas da sociedade é reproduzido em contextos diversos. O trabalho realizado pela escritora estudada mostra o esforço em intervir no modo como os discursos foram institucionalizados, fugindo das construções estereotípicas e colocando em frente aos olhos dos leitores uma realidade factível. Essas informações não merecem crédito somente por terem sido narradas por uma pessoa que vivenciou o problema, mas porque ela conseguiu se distanciar do referente. Entendemos que a distância configura o olhar do observador, porque a comunidade na qual o ‘eu’ se insere sempre parecerá superior, sua cultura será sempre valorizada e sempre será compreendida como a norma; enquanto o ‘outro’ mais distante será desvalorizado, encarado como exótico e animalizado. Nesse sentido, concordamos quando Todorov (1993) afirma que o julgamento é sempre feito a partir de uma referência pessoal que permite condenar o diferente como uma forma de elevar a si próprio.

Não está nos nossos planos afirmar que viver no interior de um país é bom ou ruim, como também não acreditamos nessas oposições simplistas direcionadas aos grandes centros populacionais. Muito pelo contrário. São justamente essas construções maniqueístas que buscamos repensar neste trabalho, porque o ‘bem’ coexiste com o ‘mal’ em qualquer

sociedade, da mesma forma como esses dois elementos fazem parte de um mesmo ser humano. Não reconhecemos uma única marca definidora para todo um coletivo, uma vez que até os termos destacados têm definições amplas e subjetivas.

Toda tentativa de definir um coletivo por características compartilhadas segue os preconcebidos históricos, presentes no imaginário de um povo e que muitas vezes evidenciam uma hierarquização de poder. Dessa forma, além de mostrar que os problemas que existem nas grandes cidades também são encontrados nas pequenas, Selva Almada quer chamar a atenção do público para que esses lugares mais recônditos também sejam atendidos pelas políticas que buscam garantir os direitos femininos e que punam adequadamente àqueles que cometerem infrações em razão de gênero.

Se nada do que foi discutido até agora foi capaz de desconstruir a visão idealizada das províncias, devemos partir para os números, os dados da violência na Argentina. A primeira organização consultada é o *Ahora que sí nos ven* (2020), um observatório das violências de gênero que tem como objetivo dar visibilidade e denunciar as agressões contra a liberdade das mulheres. Todos os dados são coletados nas mídias impressas e digitais e compartilhados em diferentes plataformas, com projeto gráfico que atrai a atenção para os números de uma forma mais eficiente e didática.

O mapa do feminicídio na Argentina desenvolvido pela citada organização tem o ano de 2020 como referência, mais especificamente do dia 1 de janeiro ao dia 30 de dezembro. Vamos apresentar esses dados de duas maneiras diferentes como forma de argumentação para o que defendemos neste capítulo. Primeiro, em números absolutos, reportamos o total de casos de feminicídio divididos pelas províncias argentinas: Buenos Aires apresentou cento e nove registros de mulheres mortas no período selecionado; Santa Fe apresentou trinta e seis casos de mulheres mortas; Córdoba apresentou dezenove registros; Tucumán apresentou dezenove casos de mulheres mortas; Jujuy apresentou quinze registros de mulheres mortas; Salta apresentou quatorze registros de mulheres mortas; Misiones apresentou treze registros de mulheres mortas; Corrientes apresentou onze registros de mulheres mortas; Mendoza apresentou dez registros de mulheres mortas; Chaco apresentou nove registros de mulheres mortas; Santiago del Estero apresentou seis registros de mulheres mortas; Entre Ríos, Río Negro e Santa Cruz apresentaram cinco registros de mulheres mortas cada uma; Chubut, Ciudad Autónoma de Buenos Aires e Neuquén apresentaram quatro registros cada uma; Formosa apresentou dois registros de mulheres mortas; San Juan apresentou três registros de mulheres mortas; San Luis apresentou dois registros de mulheres mortas; La Pampa, La Rioja e Catamarca apresentaram um registro cada uma; Tierra del Fuego não teve casos registrados.

Outros números da *Ahora que sí nos ven* (2020) revelam os casos de feminicídios ocorridos no país, elencando as dez províncias com maior incidência por 100 mil habitantes. O resultado causa espanto, pois, apesar dos números absolutos se mostrarem assustadores em Buenos Aires, são os interiores do país que se destacam na triste classificação. Em Jujuy, 4.37 das mulheres foram mortas de acordo com os critérios determinados; em Santa Cruz, 3.76; Tucumán, 2.56; Misiones, 2.35; Salta, 2.27; Santa Fe, 2.19; Corrientes, 2.17; Chaco, 1.68; Chubut, 1.57; e Río Negro, 1.55. Importante indicar que foram duzentos e noventa e oito casos avaliados, sendo 65,5% cometidos pelos parceiros ou ex-parceiros das vítimas e 65,1% ocorreram dentro da casa da vítima.

Em 2009, a Argentina sancionou a lei 26.485 que visa a proteção integral das mulheres, para prevenir e erradicar a violência de gênero em todos os espaços em que se desenvolvem relações interpessoais (ARGENTINA, 2009). Para cumprir esse objetivo, foi criada a *Línea 144* para atender de forma extensiva às mulheres que estão passando por algum problema. Para isso, a equipe conta com advogados, psicólogos, assistentes sociais, entre outros profissionais especializados. São atendimentos para todos as modalidades de violência, como física, moral, sexual, econômica, simbólica, doméstica, contra a liberdade reprodutiva, obstétrica, laboral (ARGENTINA, 2020).

De acordo com as informações estatísticas disponíveis no site dessa rede de atendimento, foram contabilizados 99.156 mil casos de violência de gênero, entre janeiro e novembro de 2020. Eles apresentam também números detalhados por províncias, considerando que 27.520 mil casos foram encaminhados para algum tipo de assistência. Assim, a província de Buenos Aires apresentou 15.612 intervenções; Ciudad Autónoma de Buenos Aires apresentou 4.798 intervenções; Santa Fe apresentou 1.172 intervenções; Mendoza apresentou 1.106 intervenções; Tucumán apresentou 837 intervenções; Córdoba apresentou 760 intervenções; Salta apresentou 438 intervenções; Jujuy apresentou 413 intervenções; Chaco apresentou 219 intervenções; Entre Ríos apresentou 197 intervenções; San Juan apresentou 192 intervenções; Santiago del Estero apresentou 185 intervenções; San Luis apresentou 142 intervenções; Misiones apresentou 130 intervenções; Corrientes apresentou 128 intervenções; Catamarca apresentou 71 intervenções; La Rioja apresentou 60 intervenções; Neuquén apresentou 171 intervenções; Formosa apresentou 109 intervenções; La Pampa apresentou 25 intervenções; Río Negro apresentou 154 intervenções; Chubut apresentou 89 intervenções; Santa Cruz apresentou 39 intervenções; Tierra del Fuego apresentou 27 intervenções. De outros 446 casos não foram encontradas informações (ARGENTINA, 2020).

Precisamos destacar que obviamente os nomes das vítimas não foram comunicados e, por consequência, somos obrigados a apresentá-las apenas como números. Todavia, é necessário enfatizar que são mulheres que entraram para as estatísticas do feminicídio e da violência doméstica no país latino-americano. Os números oficiais da *Línea 144* indicam também que 89% dos casos foram enquadrados na modalidade ‘violência doméstica’ e, juntamente com os números, apresentados anteriormente e coletados na organização *Ahora que sí nos ven* (2020), fica evidente que as mulheres podem ser mortas “dentro da sua própria casa” (ALMADA, 2018, p. 12) para acrescentar a isso o fato de que elas também podem ser mortas na sua própria terra, por menor e mais distante que ela seja da capital do país.

É verdade que os números das suas fontes não podem ser perfeitamente comparados. Também precisamos ressaltar que não temos a pretensão de realizar uma pesquisa estatística aprofundada sobre os casos de violência de gênero na Argentina. É necessário indicar que é muito provável que haja subnotificação, principalmente nos interiores do país, porque muitas vítimas não informam que sofreram algum tipo de agressão, porque elas têm medo de ser desacreditadas, porque sentem vergonha, porque se sentem culpadas e muitas vezes são culpabilizadas, porque têm medo da impunidade, porque elas têm medo de reviver a experiência traumática ao relatar e, principalmente, porque sentem medo dos agressores. No caso dos feminicídios apresentados no primeiro mapa da violência, precisamos destacar que os dados podem não traduzir exatamente a realidade, porque o modo de coleta não é o ideal, uma vez que ainda existe a dificuldade de o crime ser enquadrado como feminicídio, além de sabermos, por meio dos exemplos apresentados na narrativa literária estudada, que muitos casos de violência de gênero não são retratados ou não ganham espaço adequado na mídia. No entanto, os números apresentados nos dão uma boa perspectiva de como o problema se espalhou por todos os rincões do mundo.

Os conflitos e as situações destacadas nos ajudam a repensar e propor uma nova imagem para os interiores de um país. Assim como Selva Almada, buscamos colocar luz sobre as casas, sobre as cidades, sobre os problemas, como uma forma de espreitar, vigiar, supervisionar essas questões, mostrar que todas as mulheres estão na mira de agressores espalhados pelos grandes centros e também pelos lugares mais afastados de um país. Mesmo as pequenas cidades sofrem com as grandes tempestades, com a fúria da natureza e com a brutalidade humana. A escritora, no texto literário estudado, busca fazer com que todas as casas, todas as cidades, todas as províncias, todos os países, todo o mundo seja um lugar que abriga e protege os seus habitantes.

Tabela 1 – Número de feminicídios ocorridos entre janeiro e dezembro de 2020 e de ocorrências de violência de gênero que necessitaram de assistências registradas pela *Línea 144* entre janeiro e novembro de 2020 nas províncias argentinas.

Província	Número de feminicídios	Ocorrências de violência de gênero que necessitaram de assistência
Buenos Aires	109	15612
Catamarca	1	71
Chaco	9	219
Chubut	4	89
Cidade Autônoma de Buenos Aires	4	4798
Córdoba	19	760
Corrientes	11	129
Entre Ríos	5	197
Formosa	2	109
Jujuy	15	413
La Pampa	1	25
La Rioja	1	60
Mendoza	10	1106
Misiones	13	130
Neuquén	4	171
Río Negro	5	154
Salta	14	438
San Juan	3	192
San Luis	2	142
Santa Cruz	5	39
Santa Fe	36	1172
Santiago del Estero	6	185
Tierra del Fuego	0	27
Tucumán	19	837

Fonte: Argentina (2020), *Observatorio de las Violencias de Género 'Ahora Que Sí Nos Ven'* (2020).

Partindo para outra camada importante na obra escrita por Selva Almada, discutimos dois momentos distintos da história argentina, duas marcações temporais que colaboram para a construção de sentido. Assim, conhecemos uma narradora que, estando no tempo presente, rompe com a sequência cronológica da narrativa para retornar ao passado, buscando transformar suas lembranças de eventos ocorridos em sua infância em um texto organizado, de forma a compartilhar uma mensagem subjetiva. Entendemos, assim, que essas marcações temporais e espaciais funcionam como parte da justificativa que dá aporte para a argumentação utilizada para provar as informações transmitidas, posição que evidencia nosso intuito de penetrar de forma mais contundente nas tramas do texto para buscar significados mais difíceis daqueles sentidos a partir de uma primeira leitura.

As lembranças da narradora nos levam para uma marcação temporal específica, uma década importante para a sua história pessoal, mas também para os seus compatriotas, referência que nos permite compreender a existência de uma evidência política explícita nesse contexto. Recordamo-nos que a morte de María Luisa ocorreu no dia oito de dezembro de 1983; Andrea foi morta na madrugada do dia dezesseis de novembro de 1986 e Sarita desapareceu em doze de março de 1988. Há nessas marcas e também no recorte temporal escolhido pela escritora uma coincidência importante, algo que extrapola a questão pessoal vinculada à sua infância, uma vez que a década em questão é o marco da redemocratização da Argentina.

Merece destaque, nesse sentido, as informações temporais do crime ocorrido contra a jovem María Luisa. Apesar de o seu desaparecimento ter acontecido na data apontada anteriormente, seu corpo foi encontrado apenas três dias depois, na manhã de onze de dezembro, após a posse do novo presidente do país:

Nesse domingo, em Buenos Aires, a 1107 quilômetros dali, naquela hora da manhã ainda ecoavam os festejos populares pela posse de Raúl Alfonsín, o primeiro presidente eleito pelos argentinos após sete anos de ditadura. Os últimos a deixar a festa cabeceavam de sono nos pontos de ônibus, que seguiam ao largo, completamente lotados (ALMADA, 2018, p. 17).

A democracia tinha começado a se restabelecer com a posse de Raúl Alfonsín como presidente da república argentina. Ele havia liderado uma das frentes que decidiu ocupar as ruas, pressionar as autoridades por respeito aos direitos humanos e contra os abusos daqueles que estavam no poder. Assim, Alfonsín chega ao poder após a generalização do descontentamento de parte da população com o regime político centrado na figura dos militares que privaram a população em geral de participação no governo. É necessário

destacar que “às mobilizações de direitos humanos se somavam os protestos sindicais e os de vizinhos de bairros populares afetados pela elevação das tarifas e da indexação de dívidas hipotecárias” (NOVARO, 2006, p. 145, tradução nossa)¹, questões que afetaram a maioria dos argentinos que almejavam a ascensão social.

Todos que não compactuavam com o modelo de poder instaurado sofreram de alguma forma no período. Questões como a censura e os diversos tipos de violência ficaram patentes em membros da classe artística e nos profissionais de comunicação, pois tiveram a liberdade cerceada e o trabalho afetado negativamente:

A repressão ilegal afetou também e especialmente aos jornalistas, intelectuais e artistas. A qualidade no cinema, no rádio e na TV baixou a níveis paupérrimos, como consequência das perseguições, das listas com possíveis nomes ligados ao comunismo e das prisões. Um tom monótono, cinza e medíocre se instalou nos programas e filmes nacionais. Os jornais tiveram um pouco mais de autonomia, com exceção dos cadernos de política, que foram controlados ferreamente, expurgados de elementos subversivos ou suspeitosos e ajustados às necessidades de propaganda do regime. Até 1979 nem os jornais e muito menos os outros meios repercutiram as denúncias internacionais pelas violações dos direitos humanos nem o clamor dos familiares das vítimas, e se referiam ao governo como se fosse uma ditadura. Aderiram em termos gerais às teses oficiais de que uma suposta “campanha antiargentina” orquestrava essas denúncias e as críticas que o Processo recebia das democracias ocidentais (NOVARO, 2006, p. 76, tradução nossa, destaque do autor)².

Ao diagnosticar a seriedade do levante contra o Regime, alguns meios de comunicação começaram a atuar como caixa de ressonância de todas as vozes antes silenciadas e dos problemas sociais que tinham a circulação proibida. Essa atitude alavancou a campanha eleitoral e deu protagonismo ao então candidato Alfonsín. Aliás, indicamos que esses instrumentos de comunicação e informação tiveram papel fundamental durante todo o processo, inclusive depois da eleição do presidente, pois foram eles que transmitiram para os interiores do país a novidade: a partir daquele momento a democracia renascia após mais de quarenta anos de instabilidade política, período em que os problemas enfrentados levaram a uma progressiva degradação dos recursos que o país possuía para exercer a autoridade legal e

¹ “A las movilizaciones de derechos humanos se sumaban las protestas sindicales y las de vecinos de barrios populares afectados por el alza de las tarifas y la indexación de deudas hipotecarias” (NOVARO, 2006, p. 145).

² “La represión ilegal golpeó también especialmente a periodistas, intelectuales y artistas. En el cine, la radio y la TV, como consecuencia de las persecuciones, las listas negras y las clausuras, la calidad bajó a niveles paupérrimos. Un tono monocorde, gris y mediocre se instaló en los programas y filmes nacionales. En los diarios hubo algo más de autonomía, salvo en las secciones de política, que fueron controlados férreamente, purgadas de elementos subversivos o sospechosos y ajustadas a las necesidades de propaganda del régimen. Hasta 1979 ni los diarios ni mucho menos otros medios se hicieron eco de las denuncias internacionales por violaciones a los derechos humanos ni de los reclamos de familiares de las víctimas, y se refirieron al gobierno como si fuera una dictadura. Adhirieron en términos generales a la tesis oficial de que una supuesta ‘campana antiargentina’ orquestaba esas denuncias y las criticas que recibía el Proceso en las democracias occidentales” (NOVARO, 2006, p. 76).

para administrar os conflitos internos, abrindo espaço aos golpes militares, aumento da inflação e uso desenfreado de violência.

Para o contexto aqui estudado, interessa-nos compreender o último golpe de Estado vivido no país, instaurado em 1976, que contava à época com a “simpatia de muitos civis que viam neles uma solução para os problemas econômicos e políticos, além da tolerância de muitos outros que esperavam que pelo menos a ordem fosse restabelecida” (NOVARO, 2006, p. 65, tradução nossa)³. Essa esperança foi se esvaindo ao mesmo tempo em que se percebia que os chefes castrenses não se limitariam a satisfazer a essas expectativas, uma vez que eles “tinham o plano muito mais ambicioso de mudar radicalmente o país, suas instituições e seus habitantes, que consideravam ‘doentes’” (NOVARO, 2006, p. 65, tradução nossa, destaque do autor)⁴.

Utilizando subterfúgios, os militares começaram a colocar em prática o intento de reconstrução do país de acordo com os seus valores. Dessa forma,

Se para eles era necessário destruir boa parte da sociedade e das instituições existentes, não vacilariam, através do terrorismo de Estado, do disciplinamento econômico e o que chamavam de “reeducação” dos argentinos. Entre os anos de 1976 e 1980 se dedicaram com fervor a aplicar este projeto. Essa é a história desses anos obscuros, em que a Argentina se assemelhava a um doente, e das razões pelas quais uma sociedade indolente e profundamente contaminada de violência tolerou, quando não acompanhou, as violências de todo tipo de direito e as irresponsabilidades mais flagrantes dos governantes (NOVARO, 2006, p. 65, tradução nossa, destaque do autor)⁵.

Esse regime autoritário, que concentrava o poder do Estado nas Forças Armadas, foi usado como uma ferramenta para disciplinar a sociedade por meio da violência e do arbítrio. Por um lado, temos essa imagem que com toda razão é assustadora; por outro, nos deparamos com um modelo de poder marcado pela incapacidade de respeitar as hierarquias do aparato estatal. Uma imagem exterior que esconde a fragilidade existente por trás das fardas alinhadas e dos coturnos reluzentes dos militares. Em outros termos, a aparência dos membros do governo escondia “um monstro de muitas cabeças, sem articulações definidas, propenso tanto

³ “simpatía de muchos civiles que veían en ellos una solución a los problemas económicos y políticos, y la tolerancia de muchos más, que esperaban al menos se estableciera el orden” (NOVARO, 2006, p. 65).

⁴ “tenían el plan mucho más ambicioso de cambiar de raíz al país, a sus instituciones y sus habitantes, que consideraban “enfermos” (NOVARO, 2006, p. 65).

⁵ “Si para ello era necesario destruir buena parte de la sociedad y las instituciones existentes, no dudarían en hacerlo, a través del terrorismo de Estado, el disciplinamiento económico y lo que llamaban da “reeduación” de los argentinos. Entre los años 1976 y 1980 se dedicaron con fervor a aplicar este proyecto. Esta es la historia de esos años oscuros, en que la Argentina se pareció a un infierno, y de las razones por las cuales una sociedad indolente y profundamente contaminada de violencia toleró, cuando no acompañó, las violencias de todo tipo de derechos y las irresponsabilidades más flagrantes de los gobernantes” (NOVARO, 2006, p. 65).

a atuar sem controle como a ficar imobilizado por diversos bloqueios internos” (NOVARO, 2006, p. 69, tradução nossa)⁶.

Em *Garotas mortas* encontramos uma tradução do espírito que permeava as pessoas que, naquele momento, voltavam a viver em um país cujo poder era, teoricamente (precisamos pensar se em algum momento ou em alguma sociedade esse modelo foi realmente colocado em prática para além do poder do voto), exercido pelo povo. As festividades ocorreram de modo generalizado, até mesmo na cidade marcada pelo sangue de María Luisa, visto que,

Em Sáenz Peña, todos tinham passado a véspera na frente da televisão, que durante o sábado inteiro transmitira ao vivo, em rede nacional, as cerimônias e celebrações que começaram às oito da manhã. Já de noite, também tinham saído para festejar na praça San Martín, a principal da cidade. Quem tinha carro se juntara a uma carreata pelo centro, com bandeirinhas argentinas tremulando nas antenas, buzinação e meio corpo para fora da janela, agitando os braços e cantando. Embora o governador eleito do Chaco, Florencio Tenev, fosse do opositor partido peronista e o novíssimo presidente fosse do Partido Radical, a volta de democracia era mais importante que a coloração política, e ninguém queria ficar fora da festa (ALMADA, 2018, p. 17).

No caminho percorrido até a presidência, Alfonsín não só colocou os direitos humanos como tema central para resolver os problemas sociais, como também deu esperança de que, a partir daquela data, a lei estaria acima da força, os direitos civis triunfariam sobre o autoritarismo, algo que pode soar como se todos os problemas enfrentados pela sociedade fossem resolvidos naquele marco temporal. É verdade que não podemos julgar a comemoração em meio ao assassinato da jovem, dado que existia nas pessoas a confiança em uma mudança positiva e imediata, porém as sementes plantadas nessa época não germinaram a curto prazo e ainda não podemos afirmar que tenham se desenvolvido a contento.

A herança carregada desse período sombrio perdura ainda hoje na sociedade e era ainda mais potente no período que sucedeu a queda do regime, uma vez que as instituições estavam corrompidas e permeadas pelas ideologias da época. Ainda a respeito do caso de María Luisa, entramos em contato com dois exemplos de atitudes que não condizem com o desejável para uma sociedade livre e para a investigação de um crime, como percebemos na passagem transcrita abaixo:

A ausência de resultados imediatos na investigação, o iminente recesso judiciário, um juiz de instrução plantonista, o dr. Díaz Calodrero, especializado em direito comercial e sem experiência na vara penal, mais uma polícia com vícios da ditadura, tudo isso travou o inquérito ao longo de todo o verão e serviu o caso de bandeja

⁶ “un monstruo de muchas cabezas, sin articulaciones definidas, propenso tanto a actuar sin control como a quedar inmovilizado por múltiples bloqueos internos” (NOVARO, 2006, p. 69).

para a fofoca da imprensa, que, na falta de novidades, acabava se baseando em rumores, mexericos, suposições dos vizinhos (ALMADA, 2018, p. 102).

Além da falta de profissionalismo e da incapacidade das autoridades públicas de gerir e solucionar o caso da garota, selecionamos outro problema ainda mais basilar nesse episódio, porque mostra que a ocorrência era ainda mais profunda, uma vez que as instituições não estavam preparadas nem para se relacionar com os seres humanos, nem realizar uma investigação que atendesse às suas necessidades e aos seus direitos:

E quando não havia fotos, um desenho a lápis do suspeito e até da própria María Luisa. Essa galeria de supostos assassinos e cúmplices era engrossada por policiais acusados de obter falsos testemunhos à força de pancadas, policiais que eram rapidamente mandados para férias até que a poeira baixasse (ALMADA, 2018, p. 102).

A violência generalizada no período aclara o fato de o regime não tolerar nenhum tipo de oposição. Qualquer atitude que supostamente distanciasse o sujeito das severas regras instituídas pelos militares era passível de algum tipo de contra-ataque agressivo. Era relativamente normal que as pessoas desaparecessem nesse período, sendo que seus corpos podem ou não terem sido encontrados posteriormente, prova disso é a associação denominada ‘Mães da Praça de Maio’, que ainda hoje reivindica o paradeiro dos desaparecidos durante a ditadura militar argentina. A dor dos familiares que não puderam sepultar os seus mortos nesse período pode ser comparada com a da genitora de uma das protagonistas do romance. Sara acredita que Dady Olivero, amante de Sarita, vendeu a sua “filha para uma rede de tráfico de mulheres, para se livrar dela” (ALMADA, 2018, p. 85), posto que paira sobre o caso todas as interrogações possíveis pelo fato do cadáver nunca ter sido encontrado, além da sensação de impunidade existente. Um corpo insepulto que continua vivo para a família que busca por justiça e por respeito.

Em outro nível, esse acontecimento também atingiu às mulheres que tiveram as vidas traduzidas na literatura aqui estudada, funcionando como uma representação de algo muito maior naquele momento histórico, mostrando que o problema era mais amplo do que se imagina. Essa amplitude que destacamos tem relação com a falta de interesse da justiça em elucidar os diversos casos policiais naquele período. A citação anterior revela que o sistema estava corrompido, voltado para os interesses da camada social que detinha o poder na época. Um sistema parcial que se preocupava mais com a propaganda do que com o que era realmente importante para a sociedade de modo geral. A justiça, de forma ampla, sustentava aquele regime de terror que dominava todas as camadas sociais e todas as áreas, fosse um caso político ou de outra matriz como aconteceu com as mulheres mortas estudadas.

Como pudemos perceber pelas passagens coletadas na obra literária, a mudança de sistema político não significou o término dos problemas sociais, havia (e ainda há) muitos motivos para reivindicação popular, algo que ficou evidente ainda na posse de Alfonsín, uma vez que, “enquanto todos comemoravam, os Quevedo continuavam procurando por María Luisa” (ALMADA, 2018, p. 18). O corpo da garota foi encontrado na manhã seguinte da comemoração pela democracia, porém, até hoje, o seu assassinato não foi explicado: um dos inúmeros crimes que se juntam aos mortos políticos e a todos os tipos de violações humanas que precisam envergonhar uma nação e as suas organizações internas. O fato narrado pode ser facilmente associado com o estado de terror que foi a ditadura por dois motivos: porque (1) a mentalidade não mudou com a simples posse do novo presidente e porque (2) os desaparecidos continuariam a existir e as autoridades responsáveis, amparadas pelo manto da impunidade, permaneciam agindo de acordo com as regras do período.

Uma das funções da literatura “deriva da elaboração de um sistema simbólico, que transmite certa visão do mundo por meio de instrumentos expressivos adequados” (CANDIDO, 2006, p. 54). Essa posição nos permite compreender que a retomada de um período tão doloroso para a sociedade não é feita à revelia, mas para exprimir uma tradução individual e social que transcende a situação apresentada inicialmente para simbolizar algo mais amplo e subjetivo, impulsionado pelas mudanças ocorridas nos últimos tempos com o avanço de discussões importantes que visam ao desequilíbrio das hierarquias de gênero instituídas na sociedade.

Já discutimos, em outro momento, a importância e os avanços adquiridos pelos coletivos feministas que dizem respeito ao combate à violência, uma preocupação não apenas da população argentina, mas também brasileira e mundial. O maior fruto dessa luta talvez tenha sido as discussões que levaram à atualização do Código Penal da Argentina que estabelece um agravante ao crime de homicídio de mulheres perpetrado por um homem e mediante violência de gênero. Essa situação serve como uma forma de suscitar reflexões e modificações que colaboram para a produção dessas narrativas que se baseiam em lembranças, uma vez que elas necessitam de um gatilho para poder ser externalizada em discurso. De maneira geral, as produções baseadas em memórias precisam de um impulso, uma movimentação, que, “ao contrário da tradição continuamente perpetuada e propagada, são esporádicas e nervosas, como se ligadas à eletricidade” (ASSMANN, 2011, p. 22).

Aproveitando esse momento auspicioso, Selva Almada reescreve a história pelo viés autoficcional para combater o apagamento das memórias, por isso essa tradução funciona como uma forma de o público rememorar um passado doloroso e repensar o problema,

perseguindo o objetivo de não mais viver essas formas de violência na sociedade. Ao coletar diversos tipos de materiais para concluir seu intento, a escritora traz à luz esses problemas, transformando-os em uma memória viva, como podemos observar na citação a seguir:

Isso se deve ao fato de que a memória experiencial das testemunhas da época, caso não se deva perder no futuro, deve traduzir-se em uma memória cultural da posteridade. Dessa forma, a memória viva implica uma memória suportada em mídias que é protegida por portadores materiais como monumentos, memoriais, museus e arquivos (ASSMANN, 2011, p. 19).

Essa memória, é necessário salientar, apresenta-se como dolorosa, mas, mesmo assim, precisa ser suportada pelas diversas instituições midiáticas como uma forma de resistência, para que um dia ela não seja mais necessária, função expressamente política da obra literária a qual nos dedicados. Dessa forma, “Os valores de intimidade são tão absorventes que o leitor não lê mais seu quarto: revê o quarto dele” (BACHELARD, 1978, p. 206). Isso quer dizer que a casa, a cidade, a província, o país, o mundo traduzido na obra literária é também casa, a cidade, a província, o país, o mundo dos leitores que interpretam esses referentes e o aproximam das suas próprias realidades. Essa necessidade de restabelecer contato com o passado e criar relações com os referentes é necessária para romper os limites do esquecimento, transformando a dor em relíquia que precisa ser encarada por uma sociedade que deseja evoluir, exercício que sempre é feito em relação com o presente, tanto se pensarmos no distanciamento necessário para olhar e ressignificar o passado, quanto na importância dos acontecimentos recentes na recuperação e elaboração das lembranças.

É verdade que o esquecimento é uma reação natural do nosso inconsciente, porém as recordações precisam emergir para que sejam trabalhadas pela linguagem, de modo a reelaborar o luto, transformando as lembranças muitas vezes dolorosas em um potencial fertilizante para o espírito de luta. Assim, “No *topos* da construção do passado há, a partir da conscientização acerca do esquecimento, uma tomada de consciência, um despertar, a recordação e o retorno” (ASSMANN, 2011, p. 58, grifo da autora). Um romper com o abismo entre o passado e o presente, iniciando a construção de uma memória coletiva que funciona para o novo momento histórico.

A associação entre a história passada com o que se vive no momento presente faz com que a produção de significado ganhe novos matizes, algo que só pode ser produzido pelo sujeito no exato momento de contato com a informação. Ressaltamos que a tradução de mundo, feita com auxílio dos elementos sensíveis do corpo humano, é influenciada pelo meio em que o indivíduo vive, além da interferência direta da bagagem carregada pelo sujeito inserido em uma determinada comunidade interpretativa. Mais uma vez, falamos de traduções

no plural, porque o individual e o coletivo se misturam no intuito de significar um referente, dando origem a qualquer coisa que sofre variações múltiplas, atendendo ao clima no momento e às necessidades individuais e/ou coletivas.

Nesse sentido, para transformar referência em significado, a escritora precisa buscar explicações para os eventos por ela trabalhados. Porém, para todas as situações de violência coletadas e traduzidas na obra não há um esclarecimento inteligível capaz de exprimir os fundamentos científicos necessários para suprir as necessidades do público, fazendo com que as questões esotéricas ganhem importância, pois o ser humano precisa ordenar suas sensações para continuar vivendo, precisa ter esperança, entender o meio em que vive, procurando “novas origens e reconstruir novas genealogias que atravessassem o esquecimento” (ASSMANN, 2011, p. 57), característica que consideramos essencial na literatura autoficcional, mas que também deve ser atribuída ao conjunto de obras que utilizam a linguagem de forma expressiva, uma vez que toda mensagem compartilhada pode ter uma função prática na vida da pessoa que a recebe.

Assim, veremos, nas próximas páginas, questões relacionadas à fé como uma ferramenta composicional e persuasiva, tentativa de tornar inteligível algo que não pode ser explicado com base na ciência positivista, lançando mão de figuras populares que atravessam toda a narrativa e fazem parte do inconsciente coletivo ocidental. Fruto de uma estratégia específica dessa narradora que deseja entender o passado e a realidade que ainda hoje persegue as mulheres, o método se afasta da ciência tradicional, assim denominada por nós como uma maneira de afastá-la da ciência da interpretação, ainda pouco valorizada na comunidade acadêmica, e é utilizado porque não há uma explicação rigorosa e objetiva que justifique as violências observadas na sociedade. Os atores utilizados para esse fim são especialmente as diferentes videntes, cartomantes e curandeiros que surgem pelo caminho da família das meninas e até mesmo na vida da narradora.

7 O ESOTÉRICO COMO ESTRATÉGIA COMPOSICIONAL: LACUNAS DA MEMÓRIA, RECURSO FICCIONAL E TENSÃO ENTRE GÊNEROS

A nossa posição diante da literatura sobreleva o desejo de romper com a necessidade de generalizar todas as produções artísticas, mostrando, de maneira enfática, que não buscamos padronizar os textos autofissionais e nem estabelecer uma característica geral para as produções de mulheres. Baseando-nos especificamente no texto de Selva Almada,

ressaltamos no capítulo anterior duas características marcantes para a construção de significado no romance e pelo romance, uma estratégia utilizada por ela para traduzir o mundo de modo verossímil e explicar o ponto de vista sugerido, entendendo que é necessário buscar formas de compreender o passado traumático, afinal os casos levantados pela autora não foram elucidados, até hoje. Nasce disso a busca por realizar uma parte do trabalho que não foi feita adequadamente pelos profissionais responsáveis da época por meio de um mergulho em elementos que se afastam bastante do factual para causar a tensão característica do gênero ao qual nos dedicamos.

O que avaliamos aqui é uma narrativa que joga com os limites entre o que é considerado ficcional e o que costumamos chamar de realidade. Anteriormente, coletamos alguns elementos claramente referenciais da realidade da escritora estudada, sabendo que essa não é uma característica limitada apenas ao fazer literário de Selva Almada, já que pode ser considerada uma marca do seu tempo, algo compartilhado por outros sujeitos, pois

Por toda parte vão surgindo romances cujo princípio originário parece ter sido subtraído, peças de ficção cujo gesto fundador foi abolido. Narrações sem narradores típicos, conduzidas pela voz quase imediata dos autores, dos sujeitos cujos nomes se estampam nas capas dos livros. Romances sem personagens convencionais, suas páginas ocupadas por figuras preexistentes à própria obra, figuras que subsistem para além das palavras que supostamente as constituíam. Biografias em que nada ou quase nada está permitido francamente fantasiar, biografias cuja transgressão máxima reside em seu caráter equívoco e especulativo. Fábulas sem um espaço fabular, sem construções cenográficas, fábulas de um tempo presente, fábulas cujo tempo está sincronizado com a própria escrita. Narrativas, por fim, em que o narrar avança sobre outros limites, o narrar testemunha, o narrar disserta, o narrar critica, o narrar opina (FUKS, 2017, p. 69).

Discutimos anteriormente os limites entre os sujeitos internos e externos do romance, sabemos que essas fronteiras são difíceis de delimitar e que por todo lado encontramos referências reais traduzidas para o papel por meio das sensações dessa escritora que transmite marcas da comunidade na qual se insere. Uma questão que se instala na recepção é se Selva Almada ficcionaliza a realidade ou dá caráter de real à ficção. Essa dúvida, porém, jamais será respondida de forma simples, mas o que sabemos e o que ainda discutiremos com maior ênfase é que existe nessa escritora e em outras pessoas que buscam traduzir o passado e o presente a necessidade de escrever um romance que guarde algum valor, que carregue alguma urgência, uma mensagem necessária e importante para todo o coletivo.

Podemos concordar com a ideia de que, “Ante a insuficiência que se verifica na ficção nesse novo contexto, o real acode para devolver ao romance sua relevância” (FUKS, 2017, p. 74). Porém, não conseguimos definir exatamente o limite entre o que é considerado suficiente e o que é considerado insuficiente em textos ficcionais, uma vez que existe algum

nível de ficcionalização em toda tentativa de tradução de uma realidade ilusória, uma estratégia utilizada para compartilhar uma mensagem de forma convincente, “um real acessado de maneira direta, convocado a participar da ficção para que não a deixe incorrer em impertinência” (FUKS, 2017, p. 74).

A dúvida participa do processo de significação por parte dos leitores e faz com que eles acreditem na mensagem. A impossibilidade de apreensão da realidade pura colabora para que o narrado ganhe estatuto de verdade. Para chegar a isso é preciso que a história tenha sido construída por alguém que entende os limites da memória, que sabe que precisa preencher os espaços em aberto com elementos expressivos que colaborem para a construção do todo narrativo, por isso, “no hibridismo de algumas autoficções, então, a dimensão ficcional não perde seu espaço, é possível até que o tenha inflado” (FUKS, 2017, p. 80).

O ficcional está inserido em todos os momentos do enredo recuperado por nós, até mesmo nas informações que parecem estar mais próximas do factual, quando a narradora busca reproduzir os eventos descritos no processo que envolve a morte de Andrea:

Sobre uma cama de madeira de 190 cm de comprimento por 90 cm de largura e 50 cm de altura, posicionada junto a parede de face sul e encostada em ambas as paredes, encontra-se o corpo da srta. María Andrea Danne, em decúbito dorsal, com o rosto ligeiramente inclinado para a direita, repousando sobre o travesseiro, com muito sangue sobre o peito, o lençol, o colchão, parte da cama, isto é, o estrado no lado direito, e uma poça de sangue no chão, à direita da cama. A mesma encontra-se sem vida, coberta até a cintura com um lençol e um edredom, com ambas as mãos sobre o ventre, vestida com uma camiseta regata de cor vermelha, manchada com seu sangue, e um biquíni (ALMADA, 2018, p. 45).

Não conseguimos desvendar os limites entre o que realmente se instalou no quarto da menina recém-assassinada e o que advém do potencial criativo da narradora em questão. Os recursos ficcionais passam também pela não marcação de diálogo ou pela exclusão de pontuação para ressaltar citação. Não podemos nos esquecer de que até mesmo a posição dos investigadores representa uma tradução da cena vista, uma avaliação subjetiva de pessoas que também se enquadram em determinadas comunidades e que tem os seus discursos por elas formatados. A característica mais explícita do que agora discutimos talvez esteja na palavra ‘muito’ usada para intensificar a quantidade de sangue encontrado no quarto, já que essa atividade depende muito da referência que se tem. O que é muito para uma pessoa comum pode não ser para um investigador policial, um açougueiro ou um assassino.

Podemos perceber que as fronteiras aqui discutidas são demasiadamente tênues e, por isso, não conseguimos estabelecer todas as marcas ficcionais trazidas no romance, nem estabelecer todos os limites entre os gêneros e nem pensar em todas as estratégias persuasivas materializadas com essas práticas. Destarte, buscamos centralizar os trabalhos nas construções

que envolvem figuras relacionadas ao esoterismo, apontando, como exemplos neste capítulo, o paradoxo em que a tradutora se coloca quando pretende ser ‘objetiva’, mas que não hesita em procurar pessoas com supostos poderes adivinhatórios para completar as lacunas da memória. Esse paradoxo, porém, não é visto como uma falha da escritora, mas como uma natural deficiência da memória que faz com que os elementos claramente selecionados na realidade referencial se fundam aos elementos ficcionais na tentativa de produzir uma tradução verossímil, com claras referências da realidade, mesmo que ilusória.

Essa busca por elementos sobrenaturais também não são uma marca específica da escritora em tela, podendo ser considerada até como uma característica do gênero ao qual se dedica, como podemos avaliar na citação abaixo:

Mais ousado para a factualidade do texto é a inclusão de personagens francamente ficcionais em meio àqueles identificados como pessoas. É o caso de Rita Soares, espécie de duplo de José Louzeiro em *Araceli, meu amor: um anjo à espera da justiça dos homens*, a qual realiza curas milagrosas, lê o futuro na chama de uma vela e nas cartas do Tarô. Cigana de origem desconhecida, Rita Soares tem sua ação constantemente envolta por fenômenos inexplicáveis de procedência mágica ou paranormal, e empresta à narrativa factual um tom fantasioso ou estranho (COSSON, 2001, p. 39, grifos do autor).

O duplo de José Louzeiro (2012) colabora na tradução da história de Araceli Cabrera Crespo, uma criança de oito anos que foi encontrada morta na década de 1970 com sinais de violência extrema e que ainda hoje não foi solucionado pelas autoridades. Tanto essa cigana, quanto as imagens selecionadas neste trabalho são utilizadas como uma forma de estabelecer relação entre o espírito e a natureza, exercício que suscita modelos universais como hipóteses de sentidos a partir de visões de mundo que se baseiam em processos científicos amplos, expansão de uma ideia retomada dos iluministas que defendiam que, entre a natureza e o ser humano, e entre o ser humano e Deus, havia correspondências universais apresentadas por uma série de intermediários hierarquizados (FAIVRE, 1994). Obviamente, estamos tratando anteriormente de uma divindade própria do cristianismo, porém, para o contexto estudado, precisamos instituir também os símbolos do ocultismo como capazes de estabelecer essas relações.

Sallie Nichols (1991) ressalta que o tarô é um baralho misterioso e que sua origem é desconhecida. Sua leitura leva em consideração o consciente e o inconsciente, entendendo que os dois mantêm uma profunda interdependência. O ser humano necessita desses dois elementos para realizar o processo de significação do mundo e de tudo o que nele existe, por isso trazemos o assunto para a discussão, entendendo que a literatura também precisa do

consciente e do inconsciente, do que pode ser entendido como realidade e daquilo que é considerado ficcional para fazer sentido.

Seguindo essa linha de raciocínio, começamos nossa análise por uma mulher capaz de prever o futuro, que aparece relacionada com a família de María Luisa. Logo após o seu desaparecimento, um de seus irmãos resolve ir ao encontro de “Uma paraguaia que atendia numa casa humilde” (ALMADA, 2018, p. 27), com um grande quintal que abrigava os consulentes que buscavam uma solução para os seus problemas nas cartas e nas palavras da mulher. No entanto, a atitude, descrita como desesperada, gera poucos frutos, uma vez que “foi bem pouco o que a vidente disse: que María Luisa apareceria, sim, que estavam na sexta e que aquilo não passaria de domingo” (ALMADA, 2018, p. 27). Previsão que sabemos que jamais se concretizou.

A família de Andrea também buscou ajuda espiritual em dois momentos distintos. No primeiro, Eduardo, o namorado da jovem, tentou uma consulta na mercearia de sua família, mas o “vidente o fitou aterrorizado, no fundo dos olhos, e disse que não se metia com as coisas do diabo” (ALMADA, 2018, p. 28). Descontente com essa resposta e com todas as incertezas do caso, ele resolveu consultar um senhor, mas essa “visita ao curandeiro não esclareceu nada. Ele só disse algumas frases ambíguas, entrecortadas pelo transe” (ALMADA, 2018, p. 28).

A própria narradora procura a ajuda de pessoas supostamente dotadas de poderes paranormais para resolver os seus problemas, ajudar nas investigações dos crimes e explicar os acontecimentos que a preocupam. A primeira pessoa consultada foi “por indicação de uns amigos escritores que a consultam quando precisam tomar decisões importantes. Acreditam no seu tino e nas suas cartas de tarô” (ALMADA, 2018, p. 31). Nessa ocasião, a narradora ressalta que procura descobrir informações sobre as mulheres mortas, que não lhe interessava saber de sua própria vida, como vemos na passagem transcrita abaixo:

Nunca pedi para tirarem as cartas para mim, e a ideia me deixa um pouco nervosa. Tenho medo de ela não ter entendido que não é sobre mim que quero que indague, mas sobre María Luisa, Andrea e Sarita. Não quero saber do meu futuro. Não quero que ela lance luz sobre nenhuma sombra do passado (ALMADA, 2018, p. 31).

Bastante popular na sociedade e nas produções artísticas, o tarô “sempre serviu para fazer predições; mas, por intermédio de uma hermenêutica das situações e dos caracteres, resulta igualmente numa gnose e integra às vezes cabala e astrologia” (FAIVRE, 1994, p. 94). Essa busca pela verdade espiritual por intermédio da cartomante é feita por uma série de combinações entre diferentes métodos científicos, a mística e o sincretismo religioso. Fica

evidente, nos silêncios presentes no discurso da narradora, o embate entre a crença no logicamente inexplicável e o ceticismo, algo que a faz buscar respostas nessa pessoa com supostos poderes adivinhatórios e a repelir qualquer vínculo de maior proximidade entre a sua vida pessoal e o conteúdo dos encontros, afinal “a presença do esoterismo em arte e em literatura nem sempre é a expressão de um compromisso pessoal (o mesmo ocorre com o fantástico: um bom autor não acredita necessariamente em seus fantasmas)” (FAIVRE, 1994, p. 107). A ideia apresentada colabora para a compreensão de que a busca por respostas no sobrenatural não faz da narradora uma pessoa que leva a atividade excessivamente a sério ou uma entusiasta do assunto.

O passado assusta a narradora, não as lembranças que envolvem as garotas, mas as que podem desencadear alguma reação quanto à sua própria vida. Essa afirmação nos leva a pensar que, mesmo se aproximando das meninas mortas em muitos aspectos, essa voz interna da narrativa possui o privilégio de estar viva e não estar refletindo sobre pessoas do seu entorno, familiares ou amigas mais próximas. Realçamos com isso a importância do distanciamento nesse tipo de investigação, porque, mesmo que haja identificação, respeito, empatia e algum vínculo afetivo, acreditamos que a mulher tem mais facilidade em encarar os duros sentimentos desencadeados no percurso de busca por informações por não ser uma história própria da sua vida, mas uma lembrança que a atinge de modo indireto.

Para buscar informações sobre os casos investigados, a narradora procura várias vezes a cartomante, descrevendo os eventos com alguma curiosidade e por seus aspectos mágicos, ideia que é possível observar no excerto subsequente:

Vou várias vezes à casa da Senhora. Aquele pano verde dobrado ao meio que estava sobre a mesinha de centro da primeira vez está sempre lá. Dentro dele, a Senhora guarda o maço de cartas de tarô. Toda vez ela abre o pano com muito cuidado, como se descobrisse uma criança que está dormindo. Pede para eu cortar o maço em três. Depois, para eu embaralhar, damos as mãos e dizemos em voz alta o nome e o sobrenome da garota por quem vamos perguntar. Em seguida ela tira as cartas e vai pondo uma por uma sobre o pano. Vejo as figuras ao contrário. Não faz diferença, porque não sei o que significam (ALMADA, 2018, p. 71).

A leitura das cartas é um mistério para a consulente, uma vez que ela não faz ideia dos significados que as figuras podem ter na arte divinatória. Esse aspecto é importante para compreender que a função real daqueles encontros é muito mais pelo conforto trazido do que pelas informações em si. É perfeitamente compreensível que as pessoas acreditem nessas práticas baseadas na fé. Não estamos aqui para julgar as crenças alheias, muito menos condená-las, mas a posição que deve ser evidenciada é a da narradora como cética, que se surpreende com as informações coletadas, sem que as considere como fatos ou fundamentos

que possam encerrar os casos investigados. Há, nesse sentido, uma clara definição e uma imposição de limites entre o fato e a crença.

Em um momento mais expressivo por descrever os aspectos fantásticos do evento, a cartomante afirma sentir o que uma das mulheres sentiu nos minutos que antecederam o violento assassinato:

Uma tarde, a Senhora diz que está com falta de ar e leva uma das mãos à garganta. Fica assim, de olhos fechados. Eu fico quieta. Não há nada que eu possa fazer além de esperar que isso que está lhe acontecendo deixe de acontecer. Quando ela se recompõe, abre a boca e toma fôlego, seus olhos brilham (ALMADA, 2018, p. 71).

A descrição dos sentimentos e sensações que se seguem ao evento paranormal deixa claro o sofrimento da menina: “Eu não conseguia respirar, estava sufocando, foi tão vívido. A pressão aqui e uma dor aqui, diz apontando primeiro o pescoço e depois entre as pernas” (ALMADA, 2018, p. 71). Parecia tratar-se do assassinato de “María Luisa, estrangulada e violentada” (ALMADA, 2018, p. 71). Retomando uma citação já utilizada anteriormente com outra finalidade, percebemos que o evento continua com informações que evidenciam a importância e a função da fé para o ser humano:

María Luisa não foi forçada, ela foi porque quis àquele passeio, ou seja lá o que fosse. Talvez convidada por aquele rapaz com quem o irmão a viu, talvez já estivessem namorando ou ela estivesse apaixonada por ele, ou foram as amigas que a convenceram. Não foi um sequestro. Ela foi porque quis. Depois, por alguma razão, tudo desandou. Ela não está com raiva (ALMADA, 2018, p. 72).

As informações, parcas e genéricas, só dão a entender que a primeira fase do assassinato é o engano. Além da possibilidade de se usar essa informação como exemplo para outras garotas, uma forma de colocar diante dos olhos o perigo da crença no ser humano, vale destacar o fato de ela não estar com raiva, informação que colabora no enfrentamento da situação pela narradora que revira o passado, tentando buscar pistas para pelo menos entender o que aconteceu naqueles dias. Essa convicção em algo sem comprovação evidente deve ser rechaçada em todas as áreas científicas, porém, diante da situação enfrentada pela mulher, entendemos como sendo essa a única resposta possível para os casos de violência, afinal, como dissemos anteriormente, não há explicação para o inexplicável. Não podemos generalizar todas as mortes das garotas, talvez possamos apenas apontar o domínio que alguns sujeitos pensam ter sobre outros a ponto de lhes tirar a vida.

Outra figura importante na história da narradora tem relação com o esotérico: um homem que marcou a sua infância, um curandeiro que carregava em seu corpo as marcas associadas ao sobrenatural, pois o “aspecto descarnado lhe dava uma aparência santa”

(ALMADA, 2018, p. 29), algo que, pensando racionalmente, poderia ser decorrência da sua idade avançada ou da pobreza em que vivia, pois nos é informado que “Ele vivia sozinho e daquilo que os visitantes lhe deixavam como doação. Às vezes dinheiro, às vezes erva-mate, açúcar, macarrão, às vezes um pedaço de carne” (ALMADA, 2018, p. 30). Essa primeira impressão que a narradora tem do referente funciona como qualquer outra impressão contextualizada que temos daquilo que entramos em contato pela primeira vez: assim como é comum nos sentirmos mais próximos do divino em um templo religioso, também acreditamos que algumas pessoas têm uma proximidade maior com essas divindades de acordo com o contexto em que se apresentam, algo que daria a elas o caráter de santo.

Os poderes desse homem eram amplos, porque, “Além de curar parasitas e indigestão, o Velho Rodríguez tinha o segredo contra queimaduras, entorses, cobreiro e até a doença da língua, esse mal que pode consumir um bebê, queimá-lo nos sucos do próprio estômago” (ALMADA, 2018, p. 30). Todos os problemas normalmente solucionados com o poder subjetivo da oração ou através do efeito de ervas medicinais. Sem o intuito de discutir o benefício dessas práticas, queremos evidenciar a relação entre a menina e o curandeiro, visto que ela se consultava despreocupada, “porque era para me curar, mas tinha pavor dos ciganos, porque eles adivinhavam o amanhã” (ALMADA, 2018, p. 31). Mais uma vez temos esse distanciamento buscado quanto às questões relacionadas à sua própria vida, um receio de saber o que acontecerá no seu futuro, talvez porque vivesse, desde pequena, assombrada pelos monstros reais que tiraram a vida de garotas como ela.

Como destino dessa viagem pelos elementos esotéricos da narrativa, precisamos ainda apresentar outras referências que não estão diretamente ligadas à fé, mas às manifestações artísticas. Em um primeiro momento, essa discussão está baseada em duas fotos de María Luisa disponíveis nos arquivos consultados pela narradora:

Uma delas também é do seu corpo, mas no local onde foi encontrada. É uma foto em preto e branco, tirada a certa distância. Mostra o corpo de uma mulher boiando na água. Me lembra o quadro de John Millais, aquele da Ofélia morta. Assim como o personagem de *Hamlet*, María Luisa jaz de barriga para cima. Assim como no quadro, as folhas planas dos juncos se inclinavam sobre a lagoa, a superfície está coberta de pequenas plantas aquáticas. Não são aquelas flores lilás que a rainha Gertrudes chama dedos de morto, que Ofélia entrelaçava em suas grinaldas, mas aquelas conhecidas como lentilhas-d’água. Uma árvore, que não é o salgueiro de onde caiu a pequena Ofélia, mas uma de copa atarracada, lança sua sombra sobre o corpo de María Luisa. A morte, para as duas, cheia de angústias (ALMADA, 2018, p. 72, grifo da autora).

Discutimos anteriormente a característica do discurso narrativo em se inscrever em relação com o mundo e consigo mesmo, baseando-nos nas palavras de Samoyault (2008).

Muitas vezes essas referências não são facilmente identificáveis, porém, no excerto transcrito anteriormente, percebemos a associação evidente entre as três personagens femininas mortas, assim enumeradas, porque entendemos a independência da tradução visual de Millais, que se apresenta como uma tradução verossímil da integração da personagem de Shakespeare com a natureza depois de morta, mas foi desenvolvida a partir de uma leitura de mundo em um momento histórico diferente, que pode, inclusive, ser apreciada de maneira autônoma.

Em comum, todas as produções revelam uma personagem marcada por uma aparente ingenuidade, uma morte precoce, em um mundo circundado pela arrogância do poder patriarcal. A diferença da personagem de Selva Almada é que ela é apresentada ao público pelos olhos de uma mulher que rompe com as barreiras impostas ao seu gênero e apresenta o problema de forma bastante direta e sem floreios, dado que, quando se recorda da morte de María Luisa, a narradora tem na memória uma terceira foto apresentada pelo irmão da vítima em que aparecia no necrotério com o corpo “inchado, enlameado, com partes do rosto comidas pelos pássaros” (ALMADA, 2018, p. 72).

Em outro momento do enredo, enquanto aguarda o momento de entrevistar o irmão de María Luisa, a narradora tira da mochila um livro chamado “*Veinticinco crímenes de la crónica policial saenzpeñense*, do historiador local Raúl López” (ALMADA, 2018, p. 59, grifos do autor), começa a ler e se sente atraída por uma das histórias, “a da polonesa e do paraguaio, datada da década de 50” (ALMADA, 2018, p. 59). Ela, balconista de uma loja e capitã do time feminino de vôlei. Ele, trabalhador do bar do clube onde ela jogava. Foi morta a punhaladas depois de não aceitar retomar o relacionamento. A mãe dela estava ao seu lado na rua. Outra garota que teve a sua intimidade violada por um ex-namorado e que foi assassinada em seguida.

Esses intertextos evidenciam o fato de o discurso citar, direta ou indiretamente, outros discursos e, conseqüentemente, o discurso literário citar outros discursos literários. E diferentes discursos são movimentados naturalmente para a constituição do significado. Percebemos que a manifestação desses discursos varia de acordo com as necessidades e as coerções ideológicas do seu enunciador. As escolhas que envolvem a produção de uma narrativa partem de estratégias de manipulação consciente, visto que o emissor utiliza estratégias argumentativas e de outros procedimentos da sintaxe discursiva como uma estratégia de persuasão, buscando causar no seu interlocutor o sentimento de estar em contato com a perfeita tradução da realidade ao mesmo tempo em que evidencia a impossibilidade de reconstrução de uma verdade única.

Acreditamos na existência de um jogo complexo de imagens nesse contexto, pois “o falante organiza sua estratégia discursiva em função de um jogo de imagens: a imagem que ele faz do interlocutor, a que ele pensa que o interlocutor tem dele, a que ele deseja transmitir ao interlocutor etc” (FIORIN, 1998, p. 18). Essa relação com a produção nasce das intenções comunicativas do escritor, dos seus conhecimentos linguísticos e das suas estratégias estilísticas. É exatamente nesses aspectos que aproximamos todas as discussões deste tópico, uma vez que as escolhas temáticas, a maneira de compartilhar as informações e as ferramentas são utilizadas como uma forma persuasiva de mesclar marcas do ficcional para a tradução da realidade que pensa os diferentes sujeitos envolvidos na comunicação.

Por outro lado, precisamos também ressaltar a existência de uma determinação inconsciente na produção de significados, já que “o conjunto de elementos semânticos habitualmente usado nos discursos de uma dada época constitui a maneira de ver o mundo numa dada formação social” (FIORIN, 1998, p. 19). Essa questão se relaciona com os atravessadores existentes entre o emissor o receptor, uma lacuna de significado que nunca será completada, porque o produtor jamais saberá exatamente como sua mensagem chegará ao outro lado, assim como o receptor não descobrirá os reais objetivos pretendidos com a mensagem, mesmo que o desejo de transmissão seja inegável. Esses elementos semânticos variam de acordo com a posição do sujeito na sociedade: sua escolaridade, sua condição financeira, sua condição sexual, seus aspectos raciais, seu modo de pensar o mundo, o ambiente em que vive, o momento histórico. Enfim, os privilégios e graus de opressão sentidos por uma pessoa em uma determinada sociedade.

O nível de significação se relaciona diretamente com as determinações ideológicas de cada indivíduo. Porém, a sua análise pode ser bastante superficial, ou seja, devemos pensar que as escolhas semânticas podem, na prática, revelar visões de mundo diferentes e sua significação depende de todos os critérios apontados acima e outros tantos que constituem a individualidade humana. O conhecimento e a formação de cada pessoa interferem em como ela organiza as informações e as transformam em significado, conhecimentos esses que se relacionam, em última análise, com os interesses sociais de uma determinada comunidade interpretativa e as suas condições econômicas.

Essa questão nos faz interromper brevemente a linearidade da discussão para definir aquilo que entendemos como ideologia. Assim, compreendemos de forma ampla como “o ponto de vista de uma classe social a respeito da realidade, a maneira como uma classe ordena, justifica e explica a ordem social” (FIORIN, 1998, p. 29). Essas visões de mundo são construídas a partir de uma realidade e constituem a realidade da sociedade em que vigoram,

constituindo-se como múltiplas, assim como são múltiplas as formações sociais que as produzem.

A partir da definição apresentada, podemos deduzir que há tantas visões de mundo em uma dada formação social quantas forem as classes sociais. Porém, é necessário enfatizar que “a ideologia dominante é a ideologia da classe dominante. No modo de produção capitalista, a ideologia dominante é a ideologia burguesa” (FIORIN, 1998, p. 31). Parece natural afirmar que a ideologia burguesa está centralizada na figura masculina, uma vez que é esse coletivo quem domina sociopolítica e economicamente as outras classes. Assim, a classe dominante é também detentora de poder para formular o discurso que impera como verdade na sociedade, reflexo da política da palavra.

Todas as traduções revelam a compreensão que uma determinada classe social tem do mundo circundante baseada em uma formação ideológica própria da sua comunidade e todas as imagens transmitidas pela linguagem são formatadas pelos discursos apreendidos anteriormente ao longo da vida. Consequentemente, “o discurso é mais o lugar da reprodução que o da criação” (FIORIN, 1998, p. 32), porque não é possível desvincular ideologia da linguagem. Nesse ponto precisamos voltar à discussão sobre os limites do texto jornalístico e do romance para explicar que ambos os textos podem compartilhar visões de mundo, mas cada um apresenta suas particularidades significativas, ou seja, formas de manifestação da ideologia e de manipulação dos materiais e efeitos estilísticos da expressão, além das características próprias do suporte ao qual o gênero está vinculado.

Essa questão não pode ser simplificada ao ponto de acreditar que todo romance trabalhará com uma referência de formas parecidas e com uma formação ideológica específica. Apesar da obviedade dessa afirmação, devemos ressaltar que a tradução de visões de mundos está pautada em sensações, sentimentos e percepções, sendo, por isso, determinada pela posição que o sujeito ocupa na sociedade, que interfere diretamente na forma como ele organiza sua narrativa no âmbito discursivo e manipula as questões temáticas. Essa discussão nos leva a pensar que, ao mesmo tempo em que há liberdade nessas construções, elas também estão sempre submetidas a forças superiores que dominam a consciência, algo que não pode ser usado como justificativa para a reprodução de estereótipos, mas precisam ser consideradas como uma primeira fase de desconstrução.

O trabalho de organização do discurso realizado pela escritora indica a sua posição no mundo, dando suporte para uma obra baseada nas suas ideologias. Nesse contexto, precisamos compreender que ela “não é livre para dizer, mas coagido[a] a dizer do seu jeito” (FIORIN, 1998, p. 42). Por esse motivo, evidenciamos a ruptura com os discursos

hegemônicos na obra de Selva Almada, porque ela se distancia da classe que possui o poder da palavra, apresentando um ponto de vista que por muito tempo foi lateral, colocando a mulher como centro de todas as camadas da sua narrativa.

Fiorin (1998) afirma que o texto é uma produção individual e que o falante possui a liberdade para organizar o seu discurso. Essa característica, porém, faz com que acreditemos na ilusão da liberdade discursiva. Como discutido acima, percebemos que um mesmo discurso pode ser traduzido em diferentes textos, para diferentes suportes e apresentar diferentes objetivos, por isso devemos concluir que “o discurso é, pois, o lugar das coerções sociais, enquanto o texto é o espaço da ‘liberdade’ individual” (FIORIN, 1998, p. 42, destaque do autor).

O mais importante nesse contexto é que “o discurso simula ser individual para ocultar que é social” (FIORIN, 1998, p. 42). Afirmamos isso porque a função política do texto aqui estudado fica mascarada por diferentes estratégias da sua autora, começando pelo fato da narrativa se apresentar em primeira pessoa, aproximando-se assim de um testemunho, e terminando nas suas características basilares retiradas do jornalismo, algo que denota ao texto certa ideia de neutralidade. Esses dois aspectos que, à primeira vista, são opostos, podem ser encarados como complementares no que diz respeito às estratégias de dissimulação dos atravessadores sociais no discurso. Devemos expandir essa questão para a recepção, uma vez que, ao não evidenciar a sua postura ideológica de forma contundente, cabe aos interlocutores a tarefa de buscar significados às estratégias discursivas que demonstram o trabalho para traduzir as coerções sociais de maneira menos literal. Assim, da mesma forma em que

O falante, suporte das formações discursivas, ao construir seu discurso, investe nas estruturas sintáticas abstratas, temas e figuras, que materializam valores, carências, desejos, explicações, justificativas e racionalizações existentes em sua formação social. Esse enunciator não pode, pois, ser considerado uma individualidade livre das coerções sociais, não pode ser visto como agente do discurso. Por ser produto de relações sociais, assimila uma ou várias formações discursivas, que existem em sua formação social, e as reproduz em seu discurso. É nesse sentido que se diz que ele é *suporte* de discursos (FIORIN, 1998, p. 43, grifo do autor).

Também o interlocutor não pode ser visto como agente do discurso, porque materializam seus ‘valores, carências, desejos, explicações, justificativas e racionalizações existentes em sua formação social’ quando entra em contato com a mensagem. Nesse contexto, não podemos fazer do nosso trabalho uma investigação policial, porque jamais descobriremos a posição ideológica do enunciator. Até apontar algumas marcas no discurso de Selva Almada, porém jamais conseguiremos indicar todas as suas formações discursivas, porque estamos inseridos em diferentes comunidades, vivemos o assunto de maneiras

distintas e nossas sensações diante do tema são variadas. O distanciamento nos faz olhar para os problemas levantados como estrangeiros, enquanto a autora se aproxima das questões abordadas. Em suma, apresentamos diferentes visões de um mundo parcialmente compartilhado.

Nossa análise pinça algumas visões de mundo da enunciadora através do discurso, buscando reordenar uma realidade anteriormente ordenada (ou desordenada) pela linguagem, entendendo que essas traduções se configuram como construções sociais e históricas e, por isso, o nível temático presente na estrutura do texto revela uma visão de mundo determinada pelas formações ideológicas compartilhadas por uma comunidade da qual o ‘eu’, deste trabalho, não faz parte. É necessário, porém, indicar que a obra em tela não limita o seu público, mas, ao contrário, leva um assunto da maior seriedade para leitores diversos, justamente porque a sua enunciadora busca agir no mundo amplo:

Quando um enunciador comunica alguma coisa, tem em vista agir no mundo. Ao exercer seu fazer informativo, produz um sentido com a finalidade de influir sobre os outros. Deseja que o enunciatário creia no que ele lhe diz, faça alguma coisa, mude de comportamento ou de opinião etc. Ao comunicar, age no sentido de fazer-fazer. Entretanto, mesmo que não pretenda que o destinatário aja, ao fazê-lo saber alguma coisa, realiza uma ação, pois torna o outro detentor de um certo saber (FIORIN, 1998, p. 74).

Selva Almada, ao traduzir o mundo pela linguagem, procura se afastar do discurso dominante, esforçando-se para não fortalecer as estruturas de dominação. É verdade que a palavra foi dada historicamente aos homens, porém não é uma propriedade deles, por isso, ao tomar como sua por direitos, as mulheres confrontam as estruturas sociais cristalizadas, com a preocupação de escrever em primeira pessoa para se colocar como uma voz autorizada para falar sobre todo um coletivo, apresentando-se, assim, como uma pessoa disposta a contar as suas experiências pessoais a partir da sua história, suas sensações e suas formações ideológicas. O que temos na prática é uma tradução não só dos sentimentos de uma mulher, mas de toda uma comunidade contextualizada em um determinado momento histórico.

Concordamos que “toda obra é pessoal, única e insubstituível, na medida em que brota de uma confiança, um esforço de pensamento, um assomo de intuição, tornando-se uma ‘expressão’” (CANDIDO, 2006, p. 147, destaque do autor). Ao mesmo tempo, ela também é uma instituição coletiva, “na medida em que requer uma certa comunhão de meios expressivos (a palavra, a imagem), e mobiliza afinidades profundas que congregam os homens de um lugar e de um momento, para chegar a uma ‘comunicação’” (CANDIDO, 2006, p. 147, destaque do autor), o que significa que não existe literatura se não houver um

público que se identifique com as heranças selecionadas e traduzidas pelo artista na dimensão do espaço e do tempo.

Essa posição pessoal pode não ser integralmente compartilhada pela totalidade humana. Ela também pode ser discutida pelas mulheres, mas as questões centrais dessa narrativa apresentam problemas universais e contribui para a reflexão. Assim, a autoficção aqui estudada é um sintoma do seu tempo, porque evidencia a reivindicação dessas vozes dissidentes para reivindicar protagonismo na discussão que interfere diretamente em suas vidas, colocando em circulação os problemas enfrentados por várias gerações de mulheres, sem que a literatura tenha se ocupado de forma tão incisiva deles. Entendemos que “a linguagem pode ser um instrumento de libertação ou de opressão, de mudança ou de conservação” (FIORIN, 1998, p. 74) e que Selva Almada trilha o caminho progressista.

Candido (2006) discute de forma ampla sobre a importância da sociedade para a literatura, como a questão da influência nas produções, da socialização das letras e da associação dos escritores em torno de valores coletivos que darão origem a padrões compartilhados. De alguma forma usamos as três acepções, com maior ênfase na primeira, em sua via de mão dupla, pois pensamos na interferência do meio na arte e da importância da arte para a reflexão sobre o meio. Este estudo, baseado nos elementos narrativos mais essenciais, garante uma significação que só será realizada quando encarados intimamente, preenchendo o hiato entre os aspectos culturais e as características estruturais dessa produção artística.

Definimos que a literatura, como um todo ou uma obra específica, tem a sua relevância relativizada pela atemporalidade e pela universalidade dos seus temas. Atribuímos essas características à obra de Selva Almada, porque entendemos que ela consegue romper os limites do tempo e do espaço, uma vez que ressignificamos os seus temas de acordo com o momento vivido e seus conteúdos são compreendidos por pessoas de outras culturas que não a de partida. Também expandimos essa noção para o texto jornalístico e a sua efemeridade, porque isso nos permite repensar a escolha da obra pela inserção do jornalístico no literário, buscando a referência histórica com a permissão de trabalhar com ela de forma mais livre e expressiva, justamente por encarar com interesse e preocupação os temas por ela tratados e traduzidos de forma a expandir seus significados e atingir um grupo maior de indivíduos. Uma tradução que parte da singularidade de uma mulher para um patrimônio coletivo.

As figuras exóticas pinçadas por estarem ligadas ao esotérico são avaliadas em um primeiro momento como personagens laterais na narrativa. Porém, acreditamos que todos os cantos de uma casa, todos os bairros de uma cidade, todas as províncias de um país, todas as nações do mundo, precisam ser consideradas para que realizemos uma análise mais

aprofundada do material de estudo. Essa percepção nos leva a uma conclusão diferente dessa superficial apresentada, uma vez que percebemos a grande importância desses personagens para a significação da mensagem pretendida. Esses elementos completam a narrativa, dando alguma linearidade ao que está sendo apresentado. Além disso, a escritora em questão insere esses elementos como uma forma de tradução da sua realidade, mas, fundamentalmente, essa estratégia se materializa como um método usado para que o ‘outro’ possa falar pela narradora, inserir na história aquilo que não podemos confirmar pela lógica. Assim, “a alteridade é convocada para que ele fale de si, mas nesse gesto se explicita o artifício patente, perde-se qualquer ilusão da realidade quando é o escritor quem cria a voz de outro que o descreve” (FUKS, 2017, p. 81).

Na mesma linha dessa análise dos elementos estruturais de uma narrativa, pensamos na potência das imagens simbólicas para o compartilhamento de sentidos no romance. Obviamente não conseguimos percorrer todos esses elementos, mas precisamos passar por alguns para entender a força expressiva que eles possuem. Fica patente que não buscamos em momento nenhum nos afastar do conceito de ficção, desejamos, nesse sentido, estabelecer uma tradução desse conceito que contemple a complexidade do mundo. Portanto, trabalhamos, no próximo tópico, com uma linha de pensamento bastante peculiar sobre o que é ser mulher na sociedade, afirmando que a simbologia, além de significado, possui força política capaz de colaborar para a construção dessa universalização que discutimos anteriormente e de preencher as imensas e imensuráveis lacunas na história.

8 TRADUÇÃO DE ELEMENTOS SIMBÓLICOS: MULHERES, FÊMEAS E LOUCAS

O ponto de vista preponderante nos estudos literários é que o artista pode querer atingir um determinado objetivo, uma preocupação social, um desejo intenso de ressignificar uma mensagem específica, porém a função social de sua produção independe da sua vontade e dos seus interesses comunicacionais. Candido (2006) indica que quase sempre os dois extremos nesse processo estabelecem desígnios que os fazem formar, conscientes ou não, uma das camadas de significado da obra, porque de um lado está o artista com os seus anseios e do outro, estão posicionados os leitores com as suas expectativas. No caso específico do texto aqui analisado, temos uma escritora que compartilha uma tradução da realidade para um público que, em contato com uma ínfima ideia do seu conteúdo, espera encontrar no interior

do material não a realidade pretendida, mas a sua própria tradução da realidade que antecede a leitura.

Essa relação entre as duas partes, produtor e receptor, pode ser definida como a função ideológica da literatura. Assim, mesmo que exista o desejo de se ‘transmitir’ uma fórmula ao público, nada garante que esse sistema de ideias seja significado da forma como foi pretendido em sua produção. Também vale pensar que não é possível desvelar a complexa rede de relações estabelecidas entre o texto e o contexto, porque, mesmo que esteja baseada em um conteúdo encarado como universal, uma obra literária jamais conseguirá romper com os limites colocados entre as condições de produção e de recepção, uma vez que o seu caráter subjetivo se impõe. Assim,

O autor dirá, por exemplo, que tencionou mostrar como a vida é enganadora e como a virtude é uma questão de aparência, — coisas que poderíamos imaginar Machado de Assis falando das *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Do seu lado, o público dirá se a obra lhe mostrou ou não esta concepção. Neste caso, a obra pode ser dita interessada, no sentido próprio, e não sectário, embora geralmente a função ideológica se torne mais clara nos casos de objetivo político, religioso ou filosófico. Esta função é importante para o destino da obra e para a sua apreciação crítica, mas de modo algum é o âmago do seu significado, como costuma parecer à observação desprevenida (CANDIDO, 2006, p. 56).

Não temos como saber o que a escritora em tela tencionou dizer e jamais descobriremos o que passou pela sua cabeça ao traduzir o mundo em sua obra literária, provavelmente nem ela mesma consiga reconstruir todos os sentimentos e sensações vividas no momento de produção. No entanto, afirmamos que a produção é interessada por natureza, assim como toda produção artística, literária e discursiva. Como dissemos anteriormente, essa análise levada pela busca de equivalências e verdades é bastante ousada no campo dos estudos literários, mas precisa ser encarada como uma realidade: o desejo comunicativo existe, mas a expectativa de reconstruir sentidos originários pela recepção é inútil, superficial e limitadora. Os significados são flexíveis e podem atingir limites jamais pensados pela emissora em seu momento de produção, mesmo que alguns pontos importantes tenham sido ressaltados por ela, forçando uma aproximação entre os sujeitos envolvidos no processo comunicacional.

Nesse sentido, concordamos que “nada mais importante para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la” (CANDIDO, 2006, p. 13). Consideramos aqui o termo ‘exagerar’ não pelo seu sentido de atribuir mais qualidades do que o referente realmente possui, mas pensando no elevar à máxima potência a expressividade das palavras e imagens. Dito isso, acreditamos que Selva Almada seleciona elementos para criar nos interlocutores a ideia de universalidade que discutimos anteriormente, afinal, ao recuperar os casos das mulheres mortas, ela compartilha a ideia de que não se tratam de problemas isolados, mas, ao

contrário, indica que o mesmo pode acontecer a qualquer outra mulher e, mais do que isso, a qualquer outra fêmea. Para tanto, a autora recorre a elementos históricos, culturais e simbólicos para criar suas imagens, aproximando-se do tema tratado por diversas frentes.

Esse exagero pode ser observado até mesmo na expansão significativa do conceito do que é ser mulher, questão exemplificada pela constante aproximação de animais humanos com animais inumanos, estratégia que não é utilizada com uma finalidade específica, uma vez que atende aos diferentes objetivos comunicacionais. Assim, em uma madrugada chuvosa, conhecemos a irmã da narradora enquanto “os coriscos azuis iluminavam seu rosto, os olhos entreabertos, ela sempre dormia assim, como as lebres, o peito subindo e descendo, indiferente ao temporal e à chuva que desabava” (ALMADA, 2018, p. 10). Os elementos naturais são evidentes nesse excerto, porém o que chama a atenção é a aproximação da menina adormecida com uma lebre, deixando claro que, “quando vamos ao fundo dos labirintos do sono, quando tocamos nas regiões de sono profundo, conhecemos talvez uma tranquilidade ante-humana” (BACHELARD, 1978, p. 203).

Com a colaboração das definições atribuídas por Chevalier e Gheerbrant (1986), indicamos que lebres e coelhos devem ser compreendidos como símbolos de fertilidade, abundância, inocência, doçura. Porém, ao mesmo tempo em que carregam essa significação indiscutivelmente positiva, esses animais também figuram como ardilosos e trapaceiros em contos de fadas, por exemplo. Ainda segundo os autores supracitados, acreditamos que seja importante aproximar as lebres e os coelhos de outro elemento natural, a lua. Esses animais são considerados lunares, porque dormem de dia e fazem outras atividades a noite, além de se deslocarem silenciosamente pelas sombras, característica que se afasta da inofensibilidade normalmente conferida a eles.

Essa dualidade também é atribuída popularmente às mulheres, sempre definida na comparação entre angelicais ou demoníacas, percepção que expandimos às suas representantes sociais que servem a necessidade do patriarcado em criar uma dicotomia das esferas pública e privada. Em um nível simbólico, a mulher considerada valorosa é aquela com potencial para cuidar do espaço doméstico e acolher a figura masculina. A denominação ‘fada do lar’ funciona como um poder regulador para impor a elas “um modelo de abnegação, dedicação, autossacrifício, passividade e silêncio” (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 63). Essa imagem, que se aproxima bastante do sobrenatural, obriga a mulher a conter os seus desejos, transformando-a em uma pessoa sexualmente passiva e faz com esse exercício seja ligado apenas à reprodução.

Em contraponto, encontramos a construção estereotípica da ‘mulher-fatal’ que tem a sua heteroimagem baseada na beleza física e também por isso é julgada negativamente. Essa mulher atraente, “bela, fria e autoconfiante expressa uma sexualidade assumidamente autônoma, fora deste esquema regulador” (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 135) imposto pela sociedade patriarcal, misógina, machista e sexista. Distanciando-se da imagem virginal para se aproximarem dos espaços públicos de poder, tradicionalmente destinados aos homens, essas mulheres significam uma afronta aos modelos vigentes e positivados pelas comunidades hegemônicas, algo que precisa ser combatido e, em muitos contextos, exterminado, afirmação que nos remete às motivações de violências aqui registradas.

Essa oposição de imagens fica ainda mais significativa quando a narradora apresenta, em momentos distintos, duas mulheres conhecidas por apelidos animais. A primeira é Mariela ‘La Condorito’ López, “uma prostituta com deficiência mental que apareceu degolada e envolta numa manta, num terreno baldio da cidade” (ALMADA, 2018, p. 87, destaque da autora). Essa mulher, que se distancia das outras por sua condição intelectual, é comparada a um condor, animal que, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1986), simboliza o sol em todas as construções mitológicas ligadas aos Andes. Essa figura é também um intercessor divino, servindo simbolicamente como um intermediário entre a terra e o céu, contando com uma visão aguçada que o permite ter hábitos noturnos.

A segunda mulher diretamente ligada ao animal é conhecida quando a narradora pesquisa os possíveis culpados pela morte de María Luisa. Em meio a vários nomes, que aparecem em algum momento nos noticiários na época, encontramos um que chama a atenção: “As duas amigas de María Luisa, uma delas, ainda por cima, apelidada La Gata” (ALMADA, 2018, p. 102). O felino em questão possui simbolismo muito heterogêneo e oscila entre tendências ambivalentes, porque representa a independência, a liberdade, a sensualidade e a sagacidade, e, justamente por essas características, também exprime forte ligação com o mundo espiritual, chegando até mesmo a ser concebido como um servidor do inferno.

Mesmo que não tenhamos essa relação direta com o animalesco, não podemos deixar de comentar a imagem construída de Sarita com base na beleza física e na sensualidade. Sabemos que, “Arrumada ou não, Sarita era uma mulher linda: esbelta, de cabelo castanho cortado num chanelzinho ondulado, pele clara, olhos verdes” (ALMADA, 2018, p. 19). Queremos ressaltar a descrição dos cabelos dessa mulher, visto que essa característica ganha diferentes significados de acordo com os gêneros. Para as mulheres é um forte signo de feminilidade, romantismo e passividade; enquanto para os homens os diferentes pelos

corporais podem ser avaliados como símbolo de virilidade e força. Essa relação da mulher com os cabelos, além da constante representação valorativa das madeixas, evidencia que “A representação dos cabelos das mulheres é um tema maior de sua figuração, principalmente quando se quer sugerir a proximidade da natureza, da animalidade, do sexo e do pecado” (PERROT, 2007, p. 54).

É necessário relembrar que a personagem em questão era uma garota de programa e tinha um amante fixo, mesmo que “Sarita não tinha vontade de sair com ele. A relação com o homem, mais de dez anos mais velho e com a família, já vinha esfriando” (ALMADA, 2018, p. 18). A reprovação dessas práticas sexuais libertárias e profissionais ainda é muito grande, dado que a sexualidade se opõe à virgindade pretendida e avultada pelas diferentes vertentes do cristianismo que dominam a sociedade, “para a qual a carne é a sede da infelicidade e a fornicção é o maior pecado” (PERROT, 2007, p. 77). A relação entre os dois personagens mudou muito com o tempo. Sabemos que, no início, a menina costumava se preparar para receber o amante, “quando a relação ainda era promissora e acenava com uma possibilidade de mudar de vida” (ALMADA, 2018, p. 19). Interessante pensar nessa possibilidade de mudança de vida como uma idealização dos relacionamentos considerados tradicionais, quando se acredita na dependência da mulher em relação ao homem, no domínio masculino que impõe que “Uma menininha como você precisa de um cara maduro como eu. Proteção. Segurança econômica. Experiência” (ALMADA, 2018, p. 22).

Essa diferenciação baseada no gênero e na imposição de poder é permeada por diferentes camadas de violência. No decorrer da investigação, descobrimos que

Mirta, a irmã de Sarita Mundín, suspeita que Dady Olivero batia nela. Sarita nunca comentou nada diretamente, mas tinha medo do amante. Entre elas, costumava se referir a Olivero como Porco Varrão. Nos últimos tempos, quando sabia que ele iria visitá-la, Sarita enchia a casa de amigos e amigas da sua idade, para não ficar a sós com ele. Olivero dava um tempo, disfarçando sua contrariedade, tomava uns mates e ia embora, com sangue nos olhos (ALMADA, 2018, p. 38).

A suspeita de violência física é evidente, mas queremos destacar outra manifestação tão intensa quanto essa, visto que a relação vigente não era saudável em nenhum aspecto e o reflexo mais melancólico é a total destruição da esperança na menina. Sarita, que antes se iludia com uma possível mudança de vida ao se enquadrar em uma família mais próxima da tradicional, agora compara o homem que um dia a fez sonhar com um ‘porco varrão’, um animal cuja utilidade está na capacidade de reprodução. Essa mudança de perspectiva evidencia também uma inversão no âmbito das representações, uma vez que Sarita utiliza das mesmas armas masculinas para menosprezar o homem. A mulher, sempre avaliada pelo

potencial de gerar um filho, agora emprega argumento parecido para se impor frente ao homem e não se render ao conformismo.

A vítima que nunca teve seu corpo encontrado simboliza a transformação da mulher pelos séculos que deixa de ser passiva para tomar o controle da sua vida e das suas decisões, na medida do possível. Essa mudança fica evidente quando entramos em contato com o conselho dado a irmã, dizendo que ela não deveria permitir que ninguém a rebaixasse, pois “Você tem que se valorizar. Nunca deixe homem nenhum relar a mão em você. Se te baterem uma vez, vão te bater sempre” (ALMADA, 2018, p. 38). Esse passar da mulher virginal, confundida com Maria, para a mulher fatal, confundida com Eva, faz de Sarita uma subversiva e merecedora da morte em uma sociedade patriarcal. Jamais saberemos qual foi o seu final e a única certeza é que, “Na estrada, conheceu Olivero, que seria primeiro seu cliente, depois seu amante e protetor, e a última pessoa com quem foi vista” (ALMADA, 2018, p. 38).

Como base de comparação, precisamos relembrar outra personagem da história, que trabalhava como empregada doméstica para

A família Casucho [que] morava no centro de Sáenz Peña, e María Luisa percorria a pé as cerca de vinte quadras até lá. Era a manhã de 8 de dezembro, Dia da Imaculada Conceição, um meio-feriado, com parte do comércio funcionando normalmente. Mas, por causa do ponto facultativo, a cidade funcionava em marcha lenta, portanto ela cruzou com pouca gente no caminho (ALMADA, 2018, p. 16).

O trabalho citado sempre foi direcionado às mulheres, como uma extensão das suas casas e uma obrigação das meninas que precisam desse tipo de ‘educação’ para terem alguma serventia no sustento do lar. A profissão sempre foi bastante desvalorizada, mas, mesmo assim, carrega alguma positividade nas suas representações, muito diferente da prostituição. O que também chama a atenção no excerto acima é que o desaparecimento da garota ocorreu no dia em que se comemorava a festa da Imaculada Conceição, uma concepção de Maria sem mancha e sem pecado, que se manteve virgem mesmo depois de dar à luz ao Menino Jesus. Podemos pensar em coincidência ao avaliar que “No dia em que María Luisa desapareceu, a catedral e esta praça deviam estar lotadas de fiéis adorando a Imaculada Conceição” (ALMADA, 2018, p. 63), mas também é necessário refletir sobre o realce dado a esse evento pela narradora.

O caso de Andrea destoa das outras meninas, porque ela não precisou trabalhar desde pequena, uma vez que ela estudava com o auxílio financeiro do seu namorado. Também é destacado que,

[...] por ser bonita, teria conseguido um emprego na administração. Bem-vestidas, bem penteadas, sempre cheirando gostoso mesmo em meio à nuvem negra e fedorenta de carne fervida, as secretárias batiam à máquina, faziam contas na calculadora e caminhavam nos corredores, rapidinho, com os braços carregados de pastas e as pernas bem juntinhas, o andar elegante. Devoradas pelos olhos dos operários que, enquanto serravam cascos, rabos e cabeças e separavam o couro da carne, sentindo-se tourinhos, sonhariam em cobrir as secretárias como vacas (ALMADA, 2018, p. 74).

A beleza física é novamente ressaltada como uma das maiores qualidades de uma mulher, tanto para conquistar um emprego mais valorizado, quanto na procura por um marido. A princípio, Andrea aparece como uma tradução das duas imagens bíblicas aqui trabalhadas, porque mistura as características valorosas de Maria ao mesmo tempo em que sabe usar os poderes femininos e não se deixa dominar pelo homem. Uma mulher que conseguia manter hábitos e os aspectos físicos valorizados, mas que, ao mesmo tempo, não pretendia “se casar, ter filhos e virar professora” (ALMADA, 2018, p. 74), que “Nas cartas do tarô aparece um amante, um homem mais velho” (ALMADA, 2018, p. 74). Uma mulher que, como tantas outras, em diferentes contextos, precisa mascarar suas atitudes e criar uma personagem para sobreviver, uma verdadeira atriz social.

É possível que o maior exemplo da ideia de animalização agora discutida seja a imagem criada pela narradora logo no início do romance, quando, ainda envolta nas lembranças de infância, reconstrói os momentos que antecederam a notícia da primeira jovem morta. A madrugada tinha sido marcada pelo nascimento dos filhotes aos pés da cama da menina, uma situação inicial que introduz, por meio de uma narrativa completa, os temas tratados no decorrer da história. Ao despertar do sono, ela encontra apenas o seu pai acordado, enquanto a mãe e os irmãos permaneciam dormindo, uma figura dominante masculina em oposição a todas as personagens femininas.

O destaque para a figura do pai é importante, porque a gata e os seus filhotes tinham desaparecido:

Saí para o quintal e contei ao meu pai que a gata tinha parido, mas que agora não a encontrava, nem ela nem seus filhotes. Ele estava sentado à sombra da amoreira, longe da grelha mas perto o suficiente para olhar o churrasco. No chão estava o copo de inox que ele sempre usava, com vinho e gelo. O copo suava (ALMADA, 2018, p. 10).

Não podemos afirmar que o pai tenha sido o causador desse desaparecimento, porém a masculinidade que ele representa é bastante expressiva para a situação inicial. Interessante ressaltar que o caráter biográfico dessa história vai além do evento do passado, porque, em uma entrevista para Víctor Núñez Jaime, publicado no *El País* (2015), Selva Almada confessa que para ela é muito difícil viajar, porque acha que isso desordena a sua vida e, se pudesse,

ficaria em casa, com seus gatos. Outro símbolo importante, presente na citação, já trabalhado em outro momento e que merece ser trazido para a discussão, é o vinho gelado depositado no copo de inox que faz com que a narradora seja apresentada à morte, mesmo sem ter tocado em um corpo sem vida. Esse copo suado, gelado e repleto de um líquido de coloração próxima ao sangue pisado faz parte do cenário do pai que observa o corpo morto na churrasqueira, utilizado para a refeição de domingo para a família.

Ao ser indagado sobre o paradeiro dos animais, o pai indica que a gata poderia ter escondido a ninhada no telheiro, algo jamais conferido, mas considerada uma teoria verossímil, já que, “naquele telheiro, uma vez, uma cadela louca tinha enterrado seus filhotes. Um deles, com a cabeça arrancada” (ALMADA, 2018, p. 10). É emblemática essa composição, porque, mesmo que esse homem específico não tenha participação direta no desaparecimento da fêmea, mostra que o perigo pode estar mais próximo do que se espera. A situação que sucede é justamente a descoberta da morte de Andrea através de uma notícia dada no rádio. Assim, a confluência dessas duas histórias de violência faz com que a narradora, que contava com treze anos à época, concluísse que “a notícia da garota morta me chegou como uma revelação. Minha casa, a casa de qualquer adolescente, não era o lugar mais seguro do mundo. Você podia ser morta dentro da sua própria casa. O horror podia viver sob o mesmo teto” (ALMADA, 2018, p. 12).

Precisamos considerar a hipótese de a fêmea ter matado seus filhotes, enterrado todos no telheiro e fugido em seguida, teoria que aproxima essa gata específica da simbologia anteriormente apresentada e de uma pessoa com traços de psicopatia. Também poderíamos fazer uma leitura do excerto e pensar no assassinato dos filhotes pela mãe como uma forma de resistência ao mundo opressor e uma estratégia para fugir das determinações impostas a um animal passível de domesticação. É preciso salientar que esse felino passou por um processo ainda incompleto de domesticação, porque não é assim por natureza. No entanto, essas duas interpretações ultrapassam os limites do texto literário por parecer inverossímil ou por se distanciar do tema exposto. A única afirmação possível nesse sentido é que existe nessa imagem inicial uma aproximação evidente realizada pela narradora entre a fêmea, o animalesco e a loucura, posição que nos leva a pensar na estratificação da civilização medieval, justamente por considerar as relações desiguais estabelecidas entre a herança pagã com o aporte cristão.

O trabalho subjetivo de significação realizado por um leitor real, previsto pelas Teorias da Estética da Recepção, que agora realizamos, evidencia um mundo repleto de simbologias que torna possível a aproximação dos inumeráveis mistérios do fazer literário e,

principalmente, da tradução realizada pelos leitores. As mulheres, as fêmeas e as loucas estão vinculadas a uma mesma matriz significativa que, em última análise, se aproximam por estarem sobre a terra como seres viventes e excêntricos. Essas associações, que em um primeiro momento podem parecer deslocadas e inverossímeis, são observadas historicamente, remetendo, inclusive, ao período medieval.

Le Goff (2005) indica que não há dúvida de que, nesse contexto, a mulher já era considerada inferior ao homem, mesmo que elas já desempenhassem função importante no plano econômico e que as camponesas trabalhassem de igual para igual, em comparação com os homens. É evidente, porém, que não possuíam os mesmos direitos. Essa pequena retomada da história da humanidade é útil para compreendermos que “o cristianismo pouco fez para melhorar sua posição material e moral” (LE GOFF, 2005, p. 285), visto que, naquela sociedade militar e viril com sérios problemas de subsistência, até mesmo a procriação era considerada uma maldição, posição que relacionava a sexualidade da mulher com o pecado original, uma herança maldita ainda hoje carregada por elas.

As mulheres eram avaliadas como a encarnação do mal pela sua construção como tentadora, diabólica. É verdade que essa posição sobre o feminino começa a mudar nos séculos 12 e 13 quando a espiritualidade cristã passa a sublinhar a imagem de Maria como uma atualização de Eva. Essas informações compartilhadas por Le Goff (2005) nos levam a pensar que essa positividade não atinge todas as mulheres, uma vez que somente aquelas que se aproximassem da Virgem seriam beneficiadas, caminho até hoje impossível de perseguir. A posição sobre a mulher medieval faz com que façamos uma ligação delas com o conceito ambíguo de loucura na época:

É possível mesmo ver um certo esforço para distinguir diversas categorias de loucos: os “furiosos” e os “frenéticos” que são doentes que se podia tentar tratar ou, mais frequentemente, encerrar em hospitais especiais – o primeiro deles tendo sido o Hospital de Belém, ou Bedlam, em Londres; os “melancólicos”, cuja esquisitice talvez fosse também física, ligada aos maus humores, mas que necessitavam mais de um padre que de um médico; enfim, a grande massa de possuídos que só o exorcismo podia livrar de seu perigoso hóspede (LE GOFF, 2005, p. 319, destaques do autor).

Poderiam ser considerados loucos aqueles que realmente possuíam algum problema de saúde ou o indivíduo com comportamento dissonante, problema que, pela associação direta com o demônio, somente seria resolvido através da intervenção de membros cléricais. Nesse contexto, precisamos destacar a proximidade dos conceitos de loucura com o de bruxaria, sendo justamente a figura demoníaca o elo entre eles. Essa ocorrência é diagnosticada, porque

Muitos destes possuídos eram facilmente confundidos com feiticeiros. Mas nossa Idade Média não foi a grande época da feitiçaria, que ocorrerá nos séculos 14-18. Situados entre os heréticos e os possuídos, parece ter sido difícil encontrar um lugar para os feiticeiros. Dir-se-á que são os herdeiros, cada vez mais raros, dos feiticeiros pagãos, dos adivinhos campestres que os penitenciais da Alta Idade Média perseguiram durante a evangelização rural (LE GOFF, 2005, p. 319).

Mesmo que não seja o século da feitiçaria, já tem início nessa época a caça às bruxas. E, assim, os loucos, os supostamente possuídos, as pessoas com alguma doença física, os excêntricos e os possuidores de conhecimentos ligados à natureza foram submetidos a diferentes processos de conversão, a expulsão do território ou a execução pela fogueira dos inquisidores, sendo que “os papas, que viam os feiticeiros e os heréticos como fautores do crime de lesa-majestade, agitadores da ordem cristã, estiveram entre os primeiros a persegui-los” (LE GOFF, 2005, p. 320).

O percurso até aqui permite que façamos uma ligação entre a fêmea, o animalesco e a loucura. Todos os elementos discutidos nos encaminham para a figura da bruxa. Os gatos, as lebres e os coelhos fazem parte do grupo do bestiário selênico, uma vez que todos são companheiros de Hécate, deusa grega que alimenta a juventude, frequenta as encruzilhadas e inventa a bruxaria. As características supostamente negativas que aproximam todos esses animais enfatizam a imagem ligada à obscuridade e tudo isso é explicado pela necessidade de combater a liberdade das mulheres. A aproximação desses animais persiste ainda hoje, não é uma informação escondida na história que foi resgatada pela autora, prova disso é que os gatos, perseguidos na Idade Média por serem animais de estimação das feiticeiras, continuam sendo castigados, principalmente os exemplares de pelagem de cor preta que são considerados como símbolo de mau agouro no mundo ocidental.

A mulher com poderes sobrenaturais ligados à natureza não aparece na narrativa apenas no nível simbólico, ela também se materializa de alguma forma na figura da cartomante, porque as artimanhas atribuídas às bruxas são diversas, como os “sortilégios, encantamentos, adivinhações, práticas de sedução, voos noturnos” (ZORDAN, 2005, p. 333), pecados que sempre desembocavam na luxúria e, por isso, ela é descrita como atraente. Mais uma vez, de forma parecida com o que acontece com Sarita, a mulher tem os pelos destacados na descrição, como se os cabelos definissem e criassem um estereótipo que aproxima “a mulher, a carne, a feminilidade, a tentação, a sedução, o pecado” (PERROT, 2007, p. 55). Nesse contexto, a cartomante é apresentada como sendo esbelta, possuindo cabelos pretos, compridos e com franja, que veste minissaia e pinta a boca e as unhas de vermelho. É interessante que a mulher, que tem idade para ser a mãe da narradora, se assemelha a uma

pessoa mais jovem, uma construção que parece brincar com os estereótipos tradicionais e populares de uma bruxa.

Em determinado momento da narrativa, essa personagem conta a história de uma figura mítica: ‘La Huesera’ ou a ‘Mulher dos Ossos’, descrevendo-a como “uma velha muito velha que vive em certo esconderijo da alma. Uma velha chucra que cacareja como as galinhas, canta como os pássaros e emite outros sons mais animais do que humanos. Sua tarefa consiste em catar ossos” (ALMADA, 2018, p. 33). Seus ossos preferidos são os de lobo e, após suas andanças e colheitas, senta próximo do fogo, monta a ossada e começa a cantar, até que a criatura ganhe vida, comece a respirar e saia correndo para fora da casa. Nesse segundo nível narrativo a bruxa aparece com as suas características tradicionais, algo que parece remeter aos antepassados, uma herança ressignificada pelas suas descendentes.

Historicamente, a imagem da bruxa foi pintada “tanto a bela jovem sedutora (ainda sem marido e cheia de pretendentes) como a horrenda anciã (viúva solitária), aparentada com a morte” (ZORDAN, 2005, p. 332). Essa figura ambígua emerge no final da Idade Média e “abarca uma ampla gama de traçados históricos sobre as mulheres e as várias etapas de suas vidas: infância, menarca, juventude, defloração, gravidez, parto, maternidade, menopausa, envelhecimento e morte” (ZORDAN, 2005, p. 332). Percebemos, então, que essa paisagem paradoxal funciona como uma força reguladora que atinge a mulher em todas as suas fases, modalizando a sua heteroimagem e, conseqüentemente, a autoimagem. A mulher é reprimida física e simbolicamente e isso a impede de assumir uma posição de poder na sociedade.

A tradução dos eventos históricos faz com que possamos afirmar que “toda expressão de poder por parte de mulheres desembocava em punição” (ZORDAN, 2005, p. 332). O verbo no pretérito imperfeito do indicativo indica que o evento retratado na citação não foi completamente finalizado, algo que podemos perceber até mesmo nos eventos apresentados por Selva Almada. A mulher é encarada como um animal que precisa ser domesticado e castigado caso não se curve às forças hegemônicas da sociedade. Assim, em um primeiro momento,

Cunhada dentro do cristianismo, a figura das bruxas traduzia-se em mulheres devoradoras e perversas que matavam recém-nascidos, comiam carne humana, participavam de orgias, transformavam-se em animais, tinham relações íntimas com demônios e entregavam sua alma para o diabo. Uma análise da farta literatura sobre o assunto nos mostra que a caracterização da bruxa que vigorou durante a Inquisição, ressoando até os dias de hoje, constitui-se como um dos elementos mais perversos produzidos na sociedade patriarcal do Ocidente (ZORDAN, 2005, p. 332).

Esse feminino transformado em animalesco é encarado como criminoso e passível de punições, uma forma de violência praticada com a finalidade de imprimir ao masculino um

poder que ele não possui por natureza, mas que lhe é dado socialmente em um contexto desigual baseado na leitura enviesada da Bíblia. A condenação das bruxas ao degredo ou à fogueira funciona como uma forma de repressão não apenas àquelas que praticaram crime considerado grave segundo as leis da igreja, mas também servia como uma função pedagógica de cunho moralizante para estabelecer as divisões sociais necessárias para a manutenção do poder patriarcal porque

Na lógica patriarcal, o poder da bruxa advinha de sua convivência com os demônios e do seu pacto com o diabo. Era inconcebível imaginar que a mulher, por si própria, tivesse a capacidade de curar e lançar malefícios sobre o corpo ou realizar certos fenômenos ditos “sobrenaturais” (ZORDAN, 2005, p. 333, destaque da autora).

A bruxa é “uma figura que transita no pantanoso terreno do irracional, da carne e da animalidade” (ZORDAN, 2005, p. 339) e, por isso, não consegue conter seus instintos, modelar sua identidade segundo as imposições sociais, ela é a lebre inocente e sombria, a gata sensual e manipuladora, a cadela louca que salva seus filhotes da vida. Essa personagem que se encontra situada entre as características das personagens Bela e Fera, entre diferentes conceitos que o ocidente resolveu entender o feminino, entre o paradoxo cristalizado pelo cristianismo da “fêmea inebriante ou velha decrépita” (ZORDAN, 2005, p. 331).

Essas mulheres ousavam ofender a ciência médica através das suas magias e tinham “a pretensão de curar os corpos, não somente com ervas, mas com elixires elaborados por elas e com fórmulas esotéricas” (PERROT, 2007, p. 89). Talvez mais revolucionário fosse a prática da sexualidade, já que era dito que elas “fazem sexo por trás, ou cavalgam os homens, invertendo a posição que a Igreja considera a única possível: a mulher deitada, o homem sobre ela” (PERROT, 2007, p. 89). Torna-se indiscutível que a dimensão erótica foi essencial para o julgamento e a condição das bruxas por parte da sociedade que aceita as imposições e regras sociais de uma minoria autoritária e desejosa por modelar os corpos, principalmente os femininos. O que concordamos em todos esses dizeres populares é que “A feiticeira é filha e irmã do diabo. Ela é o diabo, seu olhar mata: ela tem mau-olhado. Tem pretensão ao saber. Desafia todos os poderes: o dos sacerdotes, dos soberanos, dos homens, da razão” (PERROT, 2007, p. 90). Elas são subversivas e nisso estão suas qualidades.

Essas mulheres ligadas às forças da natureza carregam consigo os saberes populares e as experiências do ser excêntrico. É essa potência que faz com que a bruxa ganhe significado de personagem necessário para compreender a história não contada pelos livros, a história censurada, a história silenciada, mostrando, assim, uma imagem da alteridade necessária para compreender as nossas realidades atuais. Esses corpos mortos, literal e

metaforicamente, são avaliados por nós como uma potência de mudança, uma força corpórea necessária para aproximar os temas importantes narrados em *Garotas mortas* do grande público, sem que a obra seja direcionada apenas a uma divisão, uma comunidade que já está cansada de sofrer na pele ou pelo exercício de empatia aos problemas apresentados.

Por tudo isso, a inserção desses temas na história desenvolvida por Selva Almada nos parece importante, visto que justifica a função da tradutora de mundo e, de alguma maneira, acalenta o seu coração, porque a cartomante conclui que a missão da sua consulente é “recolher os ossos das garotas, armá-las, dar-lhes voz e depois deixá-las correr livremente para onde tiverem que ir” (ALMADA, 2018, p. 34). Nesse sentido, essa construção extrapola as imagens cristalizadas no imaginário ocidental, “Estreitamente ligada ao corpo (curandeira, camponesa, dona-de-casa, amante, prostituta, parteira), a bruxa é um dos agentes sociais escolhidos para expurgar os temores coletivos por meio do perecimento carnal” (ZORDAN, 2005, p. 336), para afirmar a mulher comum, aquela que se permite viver sua verdade e lutar pelos seus ideais, como uma bruxa contemporânea.

Além disso, algo bastante significativo é pensar a escritora como parte desse grupo, uma pessoa que mistura sensações, experiências e conhecimentos para construir uma narrativa. Uma bruxa que junta histórias e palavras para criar um objeto de ampla significação, que ganha vida na recepção dos seus leitores. Essa atividade, é preciso indicar, foge das atribuições tradicionais das feiticeiras, geralmente muito ligadas ao fazer culinário e doméstico, rompendo com os limites do ambiente privado imposto às mulheres. Também vai ao encontro da ideia de que são descontroladas, maldosas, dedicadas a atrapalhar a razão e diretamente vinculadas com a loucura. Essa bruxa foge dos preconceitos sobre o corpo, a natureza e a vida das mulheres.

A perspectiva desenhada faz com que avaliemos o vínculo direto entre a obra literária e a sociedade ao qual se vincula. Também, por consequência, refletimos sobre o público ideal ao qual ela se destina. Que não reste dúvida a respeito de que não estamos diminuindo ou questionando a importância artística de uma produção literária em função do seu caráter social. Acreditamos que esses dois fatores precisam ser considerados para que cheguemos a uma compreensão mais ampla do material estudado, ainda mais em se tratando de uma obra que, como já discutimos, apresenta um forte apelo político. Por isso,

Quando fazemos uma análise deste tipo, podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da

própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo (CANDIDO, 2006, p. 16).

Os aspectos estruturais e temáticos acomodam as dimensões sociais da arte marcada por refletir e também ser reflexo para a sociedade. Em última análise, não utilizamos a literatura como referência para identificar aspectos pontuais de uma época, mas para validar posições não intrínsecas a ela, figuradas no exterior, por meio de uma crítica da recepção. Os aspectos interiores e exteriores que tanto comentamos funcionam como uma ferramenta que nos permite elaborar reflexões sobre a posição do emissor, da mensagem e do receptor contextualizados como uma potência para pensar o entrelaçar da literatura com os fatores sociais de produção e recepção, exercício que sempre trará resultados bastante flexíveis, nunca decisivos e nunca encarados como verdade absoluta.

A obra literária que estudamos considera os aspectos sociais, históricos e não limita o alcance da sua mensagem. Por isso, acreditamos ser correto afirmar que ela recupera a memória cultural por meio da rememoração dos mortos, com a ajuda de uma mulher-escritora-feiticeira que recorre às suas lembranças e às suas experiências para construir sua narrativa. Isso significa que ela se coloca como parte de uma comunidade, ou de uma grande família, não apenas para trazer à luz as histórias silenciadas, mas também para alertar suas irmãs sobre os perigos do mundo externo. A função pedagógica e de manutenção da memória dessa formulação se encontram na ideia de que “as pessoas de uma família devem guardar na memória os nomes de seus mortos e eventualmente passá-los às gerações futuras” (ASSMANN, 2011, p. 37). Se antigamente a solução dada para as feiticeiras era “extirpar o mal, destruí-las, queimá-las” (PERROT, 2007, p. 90), hoje a atitude precisa ser exatamente a oposta, já que elas precisam tomar o espaço de poder para edificar uma nova história e colocar fogo em outras mulheres para que elas consigam se rebelar contra as opressões.

É necessário enfatizar que compreendemos a ideia de rememoração dos mortos não como o trazer uma história individual ao público, mas como a recuperação do contexto traduzido em uma obra. Nesse sentido, Selva Almada não transforma apenas a história das diversas jovens em uma narrativa coerente e verossímil, com a finalidade de atingir o seu público, mas também recupera uma cultura que faz com que as mulheres sejam alvos de diversos tipos de violência. Ao mesmo tempo em que avalia as histórias individuais, também encara a sua própria história e a história da comunidade, com o objetivo de se aproximar do seu público. Um jogo constante entre o ‘eu’, o ‘outro’ e o ‘nós’.

A literatura, da mesma maneira que as demais produções midiáticas, como os textos jornalísticos, também recuperados neste trabalho, ganha importância extra ao ser reflexo e

espelho para a sociedade. Todos esses gêneros se aproximam por dependerem da ação humana e, mais do que isso, da recordação dos vivos. Dessa forma, “A escrita é um meio de eternização não somente para os heróis cantados nos poemas, mas também para o próprio autor” (ASSMANN, 2011, p. 51), ideia que precisamos expandir para a discussão sobre o conceito de herói, que, como já dissemos, não é apenas ligado às pessoas socialmente aceitas e condecoradas com esse título, mas que pode ser a pessoa comum que não necessariamente tem uma vida marcada por grandes feitos.

Todas as questões simbólicas aqui salientadas devem ser encaradas pela sua obviedade, uma vez que as informações são compartilhadas em forma de discurso, porém entendemos a necessidade de salientá-las e descrevê-las de acordo com excertos retirados da obra literária para exemplificar as estratégias utilizadas para atingir a proposta política da tradução em questão, questão que ganha novos matizes quando pensamos que o texto estudado pode ser considerado um romance autoficcional de autoria feminina.

Afastamo-nos da forma como as informações são ressignificadas para pensar no que é comunicado por meio da linguagem simbólica, as temáticas recorrentes nessas produções, para compreender os atravessadores psicossocioculturais que alicerçam as identidades das mulheres em sociedade. Nesse contexto,

Temas tabus como incesto, relações conflituosas em família disfuncionais, prostituição, uso de drogas, insatisfação sexual, estão presentes particularmente em autoficções de escritoras, o que pode significar que as mulheres estão querendo colocar em circulação problemas que gerações e gerações delas sofreram sem que a literatura tivesse se ocupado deles. É o resgate de uma memória de mulheres. A autoficção é um sintoma de nosso tempo, em que a intimidade é cada vez mais exposta (extimidade), em que o eu se exhibe, em que as minorias reivindicam seu protagonismo no palco principal (FIGUEIREDO, 2017, p. 72).

O tema proibido no romance estudado é justamente as violências contra as mulheres, assunto colocado diante dos olhos dos leitores sem que haja a amenização dos eventos narrados, porque evidenciar esses problemas é também colocar as mulheres em posição de destaque em uma literatura que fala sobre um tema bastante conhecido delas, um assunto que por muito tempo foi escanteado e silenciado. Esse protagonismo feminino generalizado, mesmo se tratando de um tema tão lastimável, coloca a literatura como uma manifestação social necessária para a sobrevivência de uma pessoa ou de todo um coletivo.

Entendemos que Selva Almada não apenas imortaliza a história das garotas assassinadas em sua tradução, mas também registra seu nome como uma escritora reconhecida por juntar essas histórias, colocar esses ossos diante dos olhos dos leitores, mostrando que a história por ela traduzida tem o direito de ser registrada e vale a pena ser

lida. Ao revirar essas sepulturas, a escritora utiliza referências históricas juntamente com as suas fabulações, fazendo com que todos os sujeitos inseridos nesse contexto comunicacional (re)vivam os eventos por ela narrados, o que faz com que os mortos não sejam totalmente enterrados, mas sejam reanimados pelos interlocutores.

É possível compreender a morte como a grande niveladora social, pois ela pode fazer com que homens e mulheres, brancos e negros, altos e baixos, magros e gordos, ricos e pobres, sejam alocados em um mesmo plano. Esse posicionamento nos direciona para a reflexão de que a morte é a única entidade capaz de colocar em prática a desconstrução proposta por Derrida (1995), porque os modelos que estruturam a sociedade estão demasiadamente consolidados e as hierarquizações impostas por eles dificilmente serão rompidas, pelo menos não a curto prazo. Eternizar a morte de Andrea, María Luisa e Sarita não é apenas colocar sob o holofote essas personagens, mas também utilizá-las como referência para um coletivo, fazer decair sobre outras tantas mulheres brutalmente mortas a fama passível de ser rememorada pela posteridade, servindo como um mau exemplo para o culto da comunidade.

Recuperando a possibilidade apresentada no início do parágrafo anterior, devemos considerar que os casos brutais traduzidos para a literatura evidenciam que nem mesmo a morte é capaz de nivelar todos os seres humanos, visto que alguns merecem uma sepultura digna, enquanto outros não têm o direito a um terreno no campo santo. Por consequência, nem mesmo as suas memórias são respeitadas, sejam pelas autoridades que não se dedicam a solucionar os problemas relativos às suas mortes, sejam pelos sujeitos que continuam vivos e ressignificam negativamente a passagem das mulheres pela terra.

Exemplo do que agora discutimos pode ser observado nas histórias que sucederam o falecimento de Andrea. Os rumores davam conta de que na cidade de sua morte se “faziam magia negra, que eram encenqueiros, que os homens sempre andavam com uma faca na cintura, que as mulheres eram fáceis” (ALMADA, 2018, p. 41). Essa descrição naturaliza a violência na região, como se o espaço fosse o ideal para essas ocorrências e, por causa disso, “Ninguém parecia estranhar que aquele lugar fosse cenário de um crime tão brutal. Logo se falou em seitas, ritos satânicos, feitiçaria” (ALMADA, 2018, p. 42). Essa procura por explicações subverte a teoria que deveria ser predominante e o pensamento prevalente que envolve a extrema violência dos acontecimentos.

A adoção de uma perspectiva mais branda pode realmente ser uma estratégia para conseguir lidar com sentimentos tão cruéis, porém o limite entre isso e o desrespeito à memória da garota é tênue. Até mesmo a narradora corrobora o pensamento coletivo ao

afirmar que “há mesmo algo de ritual no modo como ela foi assassinada: uma única punhalada no coração, enquanto dormia. Como se a sua própria cama fosse o altar dos sacrifícios” (ALMADA, 2018, p. 42). Não há algo extremamente negativo nessa concepção, porém, precisamos sublinhar que a ideia de sacrifício é positiva se compararmos com o que realmente aconteceu, um assassinato. O conceito de disponibilizar o corpo de uma jovem como oferenda para uma divindade pode ser benéfico como uma ação simbólica de agradecimento e pagamento, uma atitude avaliada como um desprendimento de um material valioso em detrimento do ganho espiritual produzido por essa troca.

Retomando a discussão principal, precisamos destacar que a figura feminina está no centro do enredo de Selva Almada. Essa consideração é importante para compreender que a autoficção, de modo geral e, por extensão, na obra estudada, tem a função de evidenciar essa parcela marginalizada da sociedade, uma vez que

Em todas as camadas sociais a mulher constitui o pano de fundo sobre o qual a fama masculina se ergue, luzente. Enquanto as condições para a inclusão na memória cultural forem a grandeza heroica e a canonização clássica, as mulheres serão sistematicamente vítimas do esquecimento cultural: trata-se de um caso clássico de amnésia estrutural (ASSMANN, 2011, p. 67).

Todas as camadas de interpretação importam para a construção de significados. Essa afirmação expõe a nossa posição de que “O que interessa de fato é a combinação da análise estrutural com a da função social” (CANDIDO, 2006, p. 57), compreendendo que desses dois pilares emergem outros tantos níveis de tradução que nos permite elaborar não a verdade pretendida pela escritora, mas a complexidade dos elementos que integram a sua obra. Assim, por meio de aspectos externos e internos, afirmamos a nossa posição diante da arte literária como um conjunto infundável de traduções sensíveis que liquefaz o real referencial e o real imaginado em um produto estilizado, evidenciando a sua potência de se reinventar.

A (des)organização arbitrária das bases literárias fazem de *Garotas mortas* uma obra que combina elementos realísticos por meio da manipulação técnica da linguagem, passível de atingir ao público de maneira efetiva, propondo a reflexão dos temas retratados e uma possível mudança de conduta diante da vida. É verdade que não conseguimos recompor os ideais e objetivos da escritora com a sua obra, porém pela voz da narradora conhecemos essa mulher que, munida de suas armas, se propõe a ‘coletar os ossos’, trazê-los de novo à vida e dar um sopro de esperança para todas as mulheres que, de uma forma ou de outra, se veem representadas. Esses elementos simbólicos exercem, além de tudo o que discutimos, uma ousada função para a factualidade porque empresta à narrativa, com ares de verdade, uma tonalidade de fantástico ou de estranho.

A análise nesta seção está centralizada nas diferentes manifestações de dominação de uma comunidade violentamente silenciada, para compreender as concepções de relação entre a mulher e a natureza que se desenvolverá em três momentos distintos e complementares. O primeiro tem relação com a aproximação positiva entre as mulheres e os elementos naturais, entendendo o humano como espécie; o segundo indica uma possível desvalorização delas pelo olhar masculino que as subjugava relacionando-as com o inumano, considerado inferior; no terceiro, essa relação é apresentada como uma estratégia política na qual elas tomam para si essas relações e as ressignificam como uma forma de revide.

Como falamos anteriormente, a narrativa começa pelo contato humano com a capa do livro e pela sua posterior significação por meio das sensações, mas, no contexto analisado, também passa pela dedicatória: “À memória de Andrea, María Luisa e Sarita” (ALMADA, 2018, p. 5). Ou seja, essa não é apenas uma dedicatória qualquer que segue modelos pré-estabelecidos pelo gênero, mas uma construção performativa que mantém relação direta com o conteúdo e com a mensagem. Dedicar o livro às garotas que foram violadas e violentadas em vida e depois da morte é indicar que elas ainda estão vivas na memória e não tiveram suas vidas ceifadas em vão. “Escrever a história das mulheres é sair do silêncio em que elas estavam confinadas” (PERROT, 2007, p. 16), um silêncio, que nesse caso, é sepulcral.

Dessa forma, a narrativa estudada, escrita por uma mulher, com as personagens femininas em papéis centrais, discutindo temas relevantes para a sobrevivência delas e direcionada a todas as pessoas que compõem a sociedade, faz dessa obra uma produção resistente, que se impõe frente às concepções clássicas de literatura, não apenas pelos aspectos temáticos, mas também pelas características formais. Assim, mais do que funcionar como um alerta, *Garotas mortas* também colabora para a reformulação da identidade feminina por meio da reorganização das lembranças históricas e das concepções artísticas. Uma forma de criar novas referências. Mais um monumento que se ergue em praça pública, fazendo frente às velhas estátuas já carcomidas pelo tempo. Uma nova tradução que não apaga as anteriores, mas produz uma referência atualizada para que, posteriormente, possa passar por outros processos de ressignificação.

CONCLUSÃO: TODO FIM É TAMBÉM UM RECOMEÇO

A escritora argentina Selva Almada publicou o romance *Chicas muertas* (2014) que poucos anos depois passou pelos processos de tradução interlingual, chegando ao Brasil sob o título *Garotas mortas* (2018) e a Portugal como *Raparigas mortas* (2017). Todas essas produções foram utilizadas com maior ou menor intensidade no percurso estabelecido neste trabalho que, sublinhamos, está centralizado na versão brasileira, entendendo que ela nasce da referência argentina e que também é levada aos portugueses, obra última que recorremos apenas como materialidade para avaliação da capa. Demos maior ênfase para a publicação brasileira como uma estratégia política de valorização do trabalho realizado por Sérgio Molina. Apesar de estarem intimamente ligadas por uma referência comum, a tradução de mundo realizada pela escritora argentina, as duas transformações para a língua portuguesa também são consideradas obras autônomas e traduções do mundo circundante, realizada por meio das sensações de sujeitos contextualizado que transmitem suas subjetividades e intenções para a obra, modificando de alguma forma os sentidos propostos pela escritora de referência, movimento de domesticação considerado inevitável pelos produtores deste material.

Trabalhamos com definições amplas para o conceito de tradução, em muitos momentos usadas como sinônimos de leitura e interpretação do mundo e de discursos produzidos anteriormente que ficam arquivados na cultura. Uma forma de tirar as aspas da palavra ‘tradução’. Esses aspectos anteriores que modelam as sensações que criamos quando entramos em contato com um referente podem ser percebidos pela presença, explícita ou implícita, de um texto em outro. Essa biblioteca, mais ou menos compartilhada pelos membros de uma comunidade, permite que falemos das relações como referências e não como plágio, por exemplo. A questão abordada, é preciso enfatizar, não está centralizada apenas em textos físicos, literários ou não, mas em toda uma gama de discursos correntes que modelam nosso pensamento, sensações e sentimentos.

Tratamos a relação com o mundo referencial de uma maneira mais abrangente porque defendemos a ideia de que todas as formações ideológicas atravessam, de alguma forma, o ser humano em sociedade e promovem transformações em como ele internaliza e externaliza as sensações sobre um determinado objeto. Esse pensamento permite colocar em um mesmo grupo diferentes discursos, desde aqueles presentes na comunicação humana corrente, até os mais valorizados, como o literário. O percurso reflexivo estabelecido nos ajuda a compreender que todo discurso é tradução de referentes apreendidos anteriormente

através das sensações humanas e, por isso, as formações discursivas em sua totalidade devem ser consideradas como tradução.

Essa perspectiva nos leva a pensar que uma produção literária é uma tradução sempre imperfeita da sociedade e dos textos que servem de referência para corroborar ou extrapolar limites anteriores. A ausência de centro e de limites faz da literatura um terreno fértil para a constante construção de realidades plurais que são permeadas pelos aspectos culturais de uma comunidade, que, inclusive, se aproxima do texto jornalístico por estarem alicerçadas em discursos sociais, dando origem a uma produção que mistura realidades que podem ser consideradas intocáveis ou intraduzíveis. Até mesmo as concepções de gênero são orientadas pela bagagem carregada pelos escritores e recebida a partir das percepções de um leitor contextualizado. Esse material tem a sua continuidade e constante atualização regrada por essa desobediência que faz parte da sua natureza e pela proximidade com o contexto de produção, possibilitando que essa história seja percebida pelos leitores.

O mundo traduzido na literatura e pela literatura é sempre permeado pelas subjetividades individuais. As realidades são percebidas, na obra estudada neste trabalho, através de três instâncias humanas: uma personagem, uma narradora e uma autora que apresentam aos leitores suas traduções fundamentadas nas sensações contextualizadas de um indivíduo que se encontra fora do universo narrativo. Por essa razão, apesar de entender que esses três seres são únicos e que a voz da autora não é ouvida diretamente, não podemos desvinculá-la da produção, uma vez que as imagens apresentadas são formatadas pelas suas sensações, percepções e visões de mundo que se referem à sua individualidade, mas também ao coletivo social no qual se insere, porque é impossível desprender a produção discursiva dessa voz exterior que habita um determinado espaço em um contexto temporal específico.

A tradução de mundo nunca consegue ser neutra e imparcial, pois compartilha imagens do referente através do exame sensorial pautado nas subjetividades de um indivíduo em contato com o mundo e atravessado por diferentes construções simbólicas. Essa leitura colabora para o entendimento de que todos os escritores possuem desejos ao produzir um texto e que isso não pode ser avaliado como uma forma de classificá-lo de qualquer coisa que não seja literário. Compreendemos, nesse contexto, que toda produção discursiva é viva, expressada para atingir determinado objetivo e regrada por um contexto linguístico, histórico e cultural. O tradutor envolve-se com os temas por ele abordados e possibilita criar e recriar sentidos múltiplos que também devem ser recebidos dessa forma pelo leitor. Assim, não cabe a nós, como críticos literários, definir exatamente quais as intenções do tradutor. Isso não

impede, porém, que aceitemos que toda produção carrega as perspectivas do sujeito que a produziu e a recepção também será adequada à bagagem do leitor.

Mesmo quando pensamos na estratégia da tradutora aqui estudada em transformar o mundo pela linguagem, os aspectos históricos e ideológicos por meio de um gênero que possibilita o trabalho expressivo com a verdade, percebemos que ela não possui o controle da recepção, porque é bastante provável que a mensagem jamais chegue ao leitor da forma como foi lançada inicialmente. Essa informação nos direciona para o entendimento de que o exercício tradutório passa pelas transformações de cada sujeito, uma vez que todos precisam percorrer um ciclo de traduções subjetivo a partir do contato com o referente. É patente a necessidade e a inevitabilidade de manipular as informações para que elas compartilhem os sentidos desejados, por isso trabalhamos com a dupla ideia de domesticação das imagens retomadas pela tradutora no romance para trabalhar com as memórias de um povo que se depara com a realidade histórica e acredita no que está sendo a ele compartilhado.

A potência da literatura em apresentar diferentes conhecimentos e atrair o público para realidades que muitas vezes se afastam das suas é uma qualidade que precisa ser evidenciada, porque oferece meios para que o leitor coloque em prática os conceitos abstratos de empatia e a tolerância. Estamos trabalhando com níveis de tradução da realidade referencial, pois não entramos em contato com o referente propriamente dito enquanto leitores e nem enquanto observadores, mas com a sua versão traduzida, impregnada de ideologias e transmitida intencionalmente visando a atingir um determinado objetivo. O contato com as personagens mortas de Selva Almada é intermediado por uma mulher que vive as notícias com maior proximidade e mergulho nas histórias, proximidade que é transmitida com vistas a causar o mesmo impacto que a fez desejar levar ao mundo esse tema tão doloroso para a sociedade, principalmente para as mulheres.

O conteúdo reconstruído por essa escritora, que vive intensamente as histórias por ela narradas, nos leva a entender que não existe nada que não possa ser traduzido pela palavra e que quando tratamos de violências precisamos evitar eufemismos, ainda mais no momento histórico em que vivemos, no qual os casos de mulheres violadas e violentadas estão aumentando e ganhando cada vez mais visibilidade nas mídias. Assim, percebemos que a escritora escolhe chamar os eventos pelo seu próprio nome, justamente para não invisibilizar a gravidade daquilo que pretende passar ao público amplo. Em síntese, os diversos casos não podem ser avaliados como crimes passionais, precisando, dessa maneira, ser considerados crimes brutais, inexplicáveis e indefensáveis. A tradução que estudamos é um grito proferido

com as palavras mais duras possíveis, com o objetivo de preservar a própria humanidade sem que esse exercício seja avaliado como um ato de fraqueza, mas de monstruosa coragem.

Não é mais novidade que o nosso conceito de tradução se vincula às sensações percebidas por um sujeito contextualizado. Nesse sentido, como uma forma de exemplificar a questão, podemos falar sobre o olhar, um ato complexo que pode sofrer alterações de acordo com o ângulo de observação de um referente. O olhar que também precede a tradução realizada pelo leitor em contato com a literatura. É essa reflexão que permite a expansão do conceito de tradução e dos fatores que condicionam a comunicação de informações. É o olhar de todos os sujeitos inseridos no projeto de tradução do mundo que baliza os significados e faz com que os temas sociais ganhem sobrevida.

Consequentemente, interpretar e transformar referentes subjetivos em algo reformulado pela linguagem também são formas de tradução realizada por uma única mulher que simboliza um coletivo de mulheres, uma comunidade que é representada pelas protagonistas e que precisa ser material para que os homens repensem seus valores. Esse movimento é necessário para que elas não se aproximem dos assassinos, compreendendo, em última análise, que, apesar de tratar de eventos históricos locais, a narrativa tem o seu significado expandido ao aproximar os eventos traduzidos de um público amplo que convive com o fantasma da morte e da violência em função do gênero.

Trabalhamos com os limites entre os gêneros e ousamos aqui também romper com esses limites ao buscar construir um texto científico que pode não ser recebido como tradicional. Idealizamos cada seção como textos autônomos, mas que se interligam pelos diversos pontos em comum, como a centralização em uma obra específica e também a base bibliográfica que se vincula aos estudos da tradução e aos estudos literários. Impossível afirmar que essa produção é ‘original’, por isso apresentamos uma leitura dos temas abordados centrada nas nossas bagagens, uma fundamentação específica, com vistas a compartilhar uma mensagem de maneira inovadora e com evidente viés político.

A nossa dificuldade com a tradução de teorias específicas e a aproximação com o nosso trabalho poderia ter nos desanimado, principalmente no contexto pandêmico em que vivemos. No entanto, percebemos que os problemas políticos e de saúde nos incentivou a viajar por diferentes materiais em um movimento que contempla ao mesmo tempo a fuga da nossa realidade e a imersão em uma realidade tão difícil quanto. Isso ocorre graças à potência das diferentes traduções em nos aproximar dos nossos vizinhos que vivem realidades muitas vezes distantes das nossas. Cada experiência é única, assim como cada texto também pode ser

considerado único e referencial, por isso entendemos que esta tese é a tradução de materiais publicados anteriormente mesclados com as nossas experiências e bagagens.

A necessidade de avançar nas fronteiras do conhecimento sobre os temas que envolvem a literatura e o ser humano ressalta a importância das ciências e a sua necessidade de valorização ampla do fazer científico das humanidades. As produções da área vinculam-se diretamente às necessidades de sobrevivência do ser humano em seus aspectos sociais, econômicos, culturais e artísticos. Um país alijado dos avanços e da reflexão científica se mantém subalterno em relação a outros coletivos detentores de poder. Em última análise, esta pesquisa se pauta pela necessidade de desenvolvimento de uma sociedade que de certo modo depende (ou deveria depender) dessa busca constante pela apropriação do saber construído dentro dos muros da academia.

Os conceitos aqui discutidos nos fazem voltar à citação utilizada para abrir os trabalhos, porque todo o trajeto percorrido colabora para a conclusão de que, apesar de terem tido suas vidas interrompidas na juventude, as garotas que figuram no centro da narrativa de Selva Almada não permanecem enterradas em seus jazigos reais ou metafóricos no interior da Argentina, pois ganham vida na literatura pela recuperação das informações jornalísticas traduzidas em produções artísticas. Percebemos que esse romance promove um intercâmbio entre culturas e membros de comunidades diferentes, uma forma de estabelecer uma relação dialógica que colabora para a compreensão da alteridade.

Buscamos também trazer esses corpos ao centro do nosso trabalho para colaborar, de alguma forma, para as discussões importantes sobre os diferentes tipos e níveis de violências, objetivando, por fim, propor reflexões que modifiquem o modo de pensar dos nossos leitores, expandindo os horizontes e os significados construídos pelo contato com referentes que muitas vezes se distanciam da realidade do leitor. Assim como a escritora em tela não consegue garantir que os significados pretendidos chegarão intactos ao público, também nós não temos essa pretensão, porque somos conscientes da existência de múltiplas traduções realizadas pela subjetividade dos indivíduos contextualizados. Trazemos os corpos brutalmente violentados para a vida por meio das sensações do público, propondo, dessa forma, um recomeço para essas traduções tão cruéis do mundo circundante.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. A indústria Cultural. Trad. Amélia Cohn. In: COHN, Gabriel (Org.). **Theodor W. Adorno**: coleção grandes cientistas sociais. São Paulo: Ática. 1986.
- AHORA QUE SÍ NOS VEN - OBSERVATORIO DE LAS VIOLENCIAS DE GÉNERO. 298 Femicidios en 2020. **Femicidios**, Argentina, 31 dez. 2020. Disponível em: <https://ahoraquesinosven.com.ar/reports/298-femicidios-en-2020>. Acesso em: 15 jan. 2021.
- ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. Trad. Carla Rodrigues. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- ALMADA, Selva. **Chicas muertas**. Buenos Aires: Literatura Random House, 2014.
- ALMADA, Selva. **Garotas mortas**. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Todavia, 2018.
- ALMADA, Selva. **Raparigas mortas**. Trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Dom Quixote, 2017.
- AMORIM, Lauro Maia. Tradução & Identidade. In: AMORIM, Lauro Maia et al. **Tradução & perspectivas teóricas e práticas**. São Paulo: Unesp Digital, 2015.
- ARAÚJO, Shaianna da Costa; MENDES, Algemira de Macêdo. Femicídio, tecnologia de gênero e escritura feminina na obra Garotas mortas, de Selva Almada. **Raído**, Dourados, v. 14, n. 35, p. 304-314, 2020.
- ARGENTINA. **Lei nº 26.485 de 11 de março de 2009**. Ley de protección integral para prevenir, sancionar y erradicar la violencia contra las mujeres en los ámbitos en que desarrollen sus relaciones interpersonales. Buenos Aires: Congreso de la Nación Argentina, 2009. Disponível em: <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-26485-152155>. Acesso em: 17 jan. 2021.
- ARGENTINA. **Lei nº 26.791 promulgada em 11 de dezembro de 2012**. Substitui os incisos 1º e 4º do artigo 80 do Código penal de la nación argentina. Disponível em <<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/205000-209999/206018/norma.htm>> Acesso em 23 jun. 2020.
- ARGENTINA. Ministerio de las Mujeres, Géneros y Diversidad. **Información estadística**: Conocé datos y estadísticas sobre la Línea 144. Argentina, [2020]. Disponível em: <https://www.argentina.gob.ar/generos/linea-144/informacion-estadistica>. Acesso em: 15 jan. 2020.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução**: a teoria na prática. São Paulo: Ática, 2003.

ASHCROFT, Bill. et al. (Org.). **Key Concepts in Post-Colonial Studies**. London: Routledge, 2001.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Trad. Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

AUDRAN, Marie. Resistencias corpopolíticas en Argentina: monstruos femeninos levantándose contra la desaparición. **Revell**, v. 3, n. 17, p. 76-96, 2017.

AZEVEDO, Luciene. A ficção e o documento: uma leitura de Mulheres Empilhadas de Patrícia Melo e de Garotas Mortas de Selva Almada. **Matraga**, v. 28, n. 52, p. 113-127, 2021.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Trad. Aurora Fornoni et al. São Paulo: Hucitec, 1998.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BERGER, John. **Modos de ver**. Trad. Lúcia Olinto. Rocco: Rio de Janeiro, 1999.

BONNICI, Thomas. **Conceitos-chave da teoria pós-colonial**. Maringá: Eduem, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRAGANÇA, Aníbal. Sobre o editor: notas para sua história. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p. 219-237, jul./dez. 2005.

CABRAL, María Celeste. Chicas muertas de Selva Almada: nuevas formas de la memoria sobre el femicidio en la narrativa argentina. **Orbis Tertius**, La Plata, v. 23, n. 28, p. 1-11, 2018.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2006.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro**: do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun. Trad. Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Imprensa Oficial; Editora Unesp, 1998.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de los símbolos**. Trad. Manuel Silvar e Arturo Rodríguez. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

COSSON, Rildo. **Romance-reportagem: o gênero.** São Paulo: Ática, 2001.

DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: **A escritura e a diferença.** Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel.** Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

EDITIONS of Chicas Muertas by Selva Almada. **Goodreads**, 2021. Disponível em: <https://www.goodreads.com/work/editions/41553057-chicas-muertas?>. Acesso em: 02 jun. 2021.

ESTEVES, Antonio R. **O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000).** São Paulo: Editora UNESP, 2010.

ESTEVES, Lenita Maria Rimoli. **Atos de tradução: éticas, intervenções, mediações.** São Paulo: Humanitas, 2014.

FAIVRE, Antoine. **O esoterismo.** Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.

FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção e memória. In: GONZÁLEZ, Elena Palmero; COSER, Stelamaris. (Org.). **Em torno da memória: conceitos e relações.** Porto Alegre: Editora Letra1, 2017.

FIORIN, José Luiz. **Linguagem e ideologia.** São Paulo: Ática, 1998.

FISH, Stanley. Is there a text in this class? Trad. Rafael Eugenio Hoyos-Andrade. **Revista Alfa**, São Paulo, v. 36, p. 189-206, 1992.

FLUSSER, Vilém. **Língua e realidade.** São Paulo: Annablume, 2004.

FREIRE, Eduardo Nunes. O design no jornal impresso diário. Do tipográfico ao digital. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 18, p. 291-310, dez. 2009.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936).** Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FUKS, Julián. A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo. In: DUNKER, Christian et al. **Ética e pós-verdade.** Porto Alegre: Dublinense, 2017.

GABARDO, Maristella; LIMA-LOPES, Rodrigo Esteves de. *Ni una menos*: ciência das redes e análise de um coletivo feminista. **Humanidades & Inovação**, Palmas, v. 5, n. 3, p. 44-58, 2018.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis et.al. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GOMES, Angela de Castro. Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo. In: GOMES, Angela de Castro (Org.). **Escrita de si, escrita da história**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

GRANÁ, Leonardo. Camino y trabajo de hormiga en las fronteras del género: una lectura de Chicas muertas de Selva Almada. **Inti: Revista de literatura hispánica**, n. 89, p. 75-96, 2019.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura** - Vol. 1. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

KARAM, Henriete; ESPINDOLA, Angela. O direito e literatura pelas margens: o novo boom latino-americano e a literatura dos silenciados. **Revista Opinião Jurídica**, Fortaleza, v. 18, n. 29, p. 221-242, 2020.

KLINGER, Diana. **Escritas de si e escritas do outro**: auto-ficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea. 2006. 204 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada), Programa de Pós-Graduação em Letras, Faculdade de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

KOHLRAUSCH, Regina; KOBOLT, Maria Edilene de Paula. Chicas Muertas, de Selva Almada: três assassinatos e o silenciamento da violência contra as mulheres. **IPOTESI**, Juiz de Fora, v. 23, n. 2, p. 65-78, 2019.

LE GOFF, Jacques. **A civilização do ocidente medieval**. Trad. José Rivair de Macedo. Bauru: Edusc, 2005.

LIMA, Maria Izabella Souza de. Memórias que atravessam a morte: as recordações da violência contra a mulher em garotas mortas, de Selva Almada. **Jangada**, Viçosa, v. 1, n. 16, p. 358-364, 2020.

LÓPEZ CASANOVA, Martina. El cuerpo y el género del delito: los bordes de la ficción. **Prácticas de oficio**, Los Polvorines, v. 1, n. 24, p. 45-59, 2020.

LOUZEIRO, José. **Araceli, meu amor**. São Paulo: Prumo, 2012.

LOVERA, P. S. Violencia contra la mujer: qué es el suicidio feminicida y por qué El Salvador es el único país de América Latina que lo condena. **BBC News Mundo**, San Salvador, 20 nov. 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-45883882>. Acesso em: 02 jun. 2021.

MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa (Orgs.). **Dicionário da crítica feminista**. Porto: Afrontamento, 2005.

MOSSE, Luis. La desmitificación del interior en la literatura argentina contemporánea: reflexiones en torno a lo rural desde la intersección entre género y clase. **Prácticas de oficio**, Los Polvorines, v. 1, n. 24, p. 31-44, 2020.

NANNI, Susanna. Violencia y resistencia en las voces emergentes de América Latina: las Chicas muertas de Selva Almada. **Altre Modernità**, p. 79-91, 2019.

NAVALLO, Tatiana. Chicas muertas: tres relatos ‘atípicos e infructuosos’ para armar. **Anclajes**, vol. 24, n. 3, p. 67-84, 2020.

NICHOLS, Sallie. **Jung e o tarô: uma jornada arquetípica**. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1991.

NOVARO, Marcos. **Historia de la Argentina contemporánea: de Perón a Kirchner**. Buenos Aires: Edhasa, 2006.

NÚÑEZ JAIME, Víctor. Selva Almada, la escritora rural que sale al mundo. **El País**, Madrid, 16 set. 2015. Disponível em: https://elpais.com/cultura/2015/09/16/actualidad/1442421506_312787.html. Acesso em: 06 out. 2020.

PAZ, Octavio. **Tradução: literatura e literalidade**. Trad. Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Trad. Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

QUEM Matou María Marta. Direção: Alejandro Hartmann. Produção: Mariela Besuievsky e Vanessa Ragone. Roteiro: Alejandro Hartmann, Sofia Mora, Lucas Bucci e Tomás Sposato. Argentina: Haddock Films, 2020. 4 episódios (229 min.). Netflix. Acesso em: 1 out. 2020.

RANCIÈRE, Jacques. Se é preciso concluir que a história é ficção. Dos modos de ficção. In: _____. **A partilha do sensível: estética e política**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental; Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. Se o irrepresentável existe. In: RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RUCOVSKY, Martin A. de Mauro. “En Sueños Veo Los Crímenes”: feminicidio, ficción y agenciamiento. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 8, n. 1, p. 76-102, 2019.

SALVAJE FEDERAL. **Página Inicial**. Buenos Aires, 2021. Disponível em: <https://www.salvajefederal.com/>. Acesso em: 7 jan. 2021.

SAMOYAL, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.

SOBRAL, Adail. **Dizer o ‘mesmo’ a outros: ensaios sobre tradução**. São Paulo: Special Book Services Livraria, 2008.

SOUZA, Celeste Henriques Marquês Ribeiro de. **Do cá e do lá: introdução à imagologia**. São Paulo: Humanitas, 2004.

TACCA, Oscar. O narrador. In: **As vozes do Romance**. Trad. Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Almedina, 1983.

TELES, Gilberto Mendonça. **A retórica do silêncio: teoria e prática do texto literário**. São Paulo: Cultrix; INL, 1979.

TEZZA, Cristovão. A ética da ficção. In: DUNKER, Christian et al. **Ética e pós-verdade**. Porto Alegre: Dublinense, 2017.

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TODOROV, Tzvetan. **Las morales de la historia**. Trad. Marta Beltrán Alcázar. Barcelona: Paidós, 1993.

TORNERO, Angélica. Feminicidio, literatura testimonial y yo autoral en Chicas muertas. **Confabulaciones: Revista de Literatura Argentina**, Tucumán, v. 1, n. 2, p. 39-57, 2019.

VARELA, Nuria. **Feminismo 4.0: La cuarta ola**. Barcelona: Penguin Random House, 2019.

VARGAS Llosa descarta novo "boom latino-americano" na literatura. **Uol**, São Paulo, 29 abr. 2014. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2014/04/29/vargas-llosa-descarta-novo-boom-latino-americano-na-literatura.htm>. Acesso em: 3 jun. 2021.

VEGA GUZMÁN, Alma Mirella. Aproximación al delito de suicidio feminicida por inducción o ayuda regulado en El Salvador. **Revista Penal México**, Huelva, v. 18, n. 1, p. 107-125, 2021.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da tradução: por uma ética da diferença**. Trad. Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda, Valéria Biondo. São Paulo: Unesp, 2019.

VERMEER, Hans J. **Esboço de uma teoria da tradução**. Porto: Edições Asa, 1986.

ZORDAN, Paola Basso Menna Barreto Gomes. Bruxas: figuras de poder. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 2, p. 331-341, 2005.

ZUKOSKI, Ana Maria Soares; TARDIVO, André Eduardo; COQUEIRO, Wilma dos Santos. O frenético compasso da Valsa Negra: aspectos de violência contra a mulher no romance de Patrícia Melo. **Revista Trama**, Marechal Cândido Rondon, v. 16, n. 38, p. 12-24, 2020.