

A ARTE DA COMPOSIÇÃO EM CAROLA SAAVEDRA

THE ART OF COMPOSITION IN CAROLA SAAVEDRA

Euridice Figueiredo¹

RESUMO: A proposta do artigo é de analisar a obra de Carola Saavedra, em especial o seu último romance, *Com armas sonolentas*, a partir da metáfora da fita de Moebius. Essa figura retorcida permite perceber, ao longo do percurso temporal da linha, que não há distinção entre o dentro e o fora, o avesso e o direito. As relações não podendo ser binárias, lineares e opositivas, as personagens de seus romances fazem apelo a um terceiro, criando estruturas ternárias de maneira a poder transmitir um legado, uma herança, uma mensagem. A transmissão é sempre problemática e desemboca, muitas vezes, numa sensação de logro. Ao criar essas situações, Carola Saavedra reflete sobre a mediação da arte e sobre seu próprio fazer literário em romances cujo destaque é uma composição muito elaborada, com desfechos surpreendentes.

Palavras-chave: Carola Saavedra; literatura brasileira; fita de Moebius

ABSTRACT: The aim of the article is to analyze the work of Carola Saavedra, especially her last novel, *Com armas sonolentas* ("With sleepy arms"), using the metaphor of the Mobius strip. This twisted figure enables one to perceive, along the temporal pathway of the line, that there is no distinction between inside and outside, front and back. As relationships cannot be binary, linear and oppositional, the characters of her novels appeal to a third kind, creating ternary structures in order to transmit a legacy, a heritage, a message. The transmission is always problematic and often results in a feeling of disappointment. By creating these situations Carola Saavedra reflects on the mediation of art and on her own literary creation in novels whose main characteristic is a very elaborate composition, with surprising denouements.

Keywords: Carola Saavedra; Brazilian Literature; Mobius strip.

A escritora Carola Saavedra usa a metáfora da fita de Moebius para elaborar a relação e a transmissão da herança entre diferentes gerações de mulheres no romance *Com armas sonolentas* (2018). Vou partir dessa imagem para analisar esse romance e, ao final, comentar os romances precedentes a fim de investigar até que ponto essa figura pode apontar para as interações do sujeito com a sociedade, as dificuldades de comunicação das suas personagens assim como a mediação da arte.

Segundo o psicanalista André Oliveira Costa, tanto na transmissão de uma herança quanto na recepção do legado, existe uma responsabilidade recíproca. "Quem transmite deve abdicar da propriedade sobre o objeto transmitido, e quem recebe deve poder operar uma torção sobre o que lhe foi transmitido" (COSTA, 2014). A relação do indivíduo com a sociedade não deve "ser pensada pela lógica da identidade nem da exclusão (...). Entre um e outro, a relação que se estabelece é de

¹ Professora aposentada que atua no PPG em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense. E-mail: euridicefig@gmail.com

uma continuidade diferenciada. Assim, frente e verso, direito e avesso, não são lados opostos, mas a mesma face de uma única estrutura" (COSTA, 2014). No romance em que atuam cinco gerações de mulheres, com destaque para as três últimas, são frequentemente evocadas as posições espaciais dentro-fora, avesso-direito, sempre compreendidos como não excludentes, não antagonistas. Essa topografia tem também uma dimensão temporal porque é no ponto de inflexão espaço-tempo que se dá (ou não) a transmissão da herança assim como a comunicação interpessoal nas relações amorosas. Como tentarei demonstrar, existe quase sempre nos romances de Carola Saavedra um logro, um fracasso no enfrentamento de um com o outro (e até do eu com seu próprio outro).

Retomando os ensinamentos de Lacan, Costa afirma que "transmitir é dar o que não se tem" e "a quem não o quer" "pois no amor e na transmissão há também um impossível que aponta para a recusa em receber, na totalidade, esse objeto que falta" (COSTA, 2014). A fita de Moebius, tal como Lacan a analisou, "serve para representar essa torção da relação entre sujeito e Cultura. Esta fita rompe com a estabilidade da representação do espaço comum" (COSTA, 2014). A arte, como elemento da cultura, está constantemente presente nos romances da autora como possibilidade de transmissão de uma experiência inventada mais do que vivida. Ela pode ser encarada como essa torção que permite vislumbrar que o dentro já é o fora, que o direito é também o seu avesso, que vida e arte não se excluem.

Para descobrir o paradoxo, é preciso inscrever a dimensão da temporalidade. "Com o passar do tempo (...) vamos perceber que, contornando uma vez a trajetória, chegamos no avesso do ponto de partida e, após uma segunda volta completa, alcançamos o ponto de onde partimos" (COSTA, 2014). É só através do percurso completo da fita que a divisão da figura em duas faces mostra-se em continuidade com a outra. Essa relação dentro-fora desconstrói a linearidade e o binarismo, rompe com simplificações miméticas, trazendo implicações complexas e instigantes.

Dividido em duas partes, "O lado de fora" e "O lado de dentro", o romance *Com armas sonolentas* se apresenta como uma fita de Moebius, explicitamente mencionada em várias ocasiões, ou seja, o dentro e o fora, o direito e o avesso, são indiscerníveis. Vários paralelismos se formam nas vidas dessas cinco gerações de mulheres, dentre os quais o deslocamento espacial, que as faz se sentir fora de lugar. Com o subtítulo "Um romance de formação", o romance narra as dificuldades enfrentadas pelas personagens em seu devir-mulher. A ordem narrativa em cada uma das duas partes do romance é a mesma: Anna, Maike e Avó, personagem sem nome, uma empregada doméstica totalmente apagada que é a mãe de Anna e a avó de Maike.

Antes delas, porém, há as duas ancestrais também inominadas: aquela que é a avó da avó, uma índia que deixa sua tribo, "a avó que não sabia a própria idade e tinha nascido no meio do mato, lá na terra dela, terra de índios" (SAAVEDRA, 2018, p. 133). Quando começa a história da

avó, essa avó da avó mora na casa de sua filha, que não tem marido e luta para sustentar os cinco filhos; assim, a mais velha, aos 14 anos, é mandada para o Rio de Janeiro para trabalhar como doméstica na casa de Dona Clotilde.

A primeira protagonista do romance é a filha dessa empregada. Bela, pobre, com boa educação patrocinada pela madrinha, a patroa da mãe, ela já deixou o apartamento onde nasceu, tendo brigado com Dona Clotilde e com a mãe. No momento da enunciação, ela divide o apartamento com uma amiga e sonha em ser atriz; para exercer tal profissão ela escolhe o pseudônimo de Anna Marianni. Os dois primeiros capítulos têm uma escrita vertiginosa que transmite bem o frenesi da personagem; o ritmo da frase, com pouca pontuação, assinala esse caráter alucinatório dessa caça ao sucesso que leva a personagem a fazer qualquer coisa para sair do marasmo em que se encontra.

Anna se envolve com um diretor de cinema, Heiner, parte com ele para a Alemanha, onde vive isolada, sem falar a língua, sem ânimo para aprender e frustrada no casamento já que ela não ama realmente o marido, que lhe proporciona um "sexo burocrático e sem vida" (SAAVEDRA, 2018, p. 39). Também Nina, personagem de *O inventário das coisas ausentes* (2014) vive situação semelhante, numa cidadezinha da Inglaterra com um marido tão opressivo que um dia ela salta pela janela de seu apartamento porque necessitava urgentemente abandonar aquela relação abusiva. Heiner não espanca Anna, mas também não lhe dá atenção, muito menos amor. Para uma pessoa insegura e instável como ela, que nunca soube, realmente, seu lugar, não falar a língua é se ver reduzida a uma marionete. "Alguém fora de seu idioma e de seu código social, reduzido a momices e estertores, uma caricatura de si mesma, ou pior, uma versão piorada, desprovida de humor, na qual seus maiores medos vinham à tona" (SAAVEDRA, 2018, p. 37).

Para piorar a situação, ela se descobre grávida já com quinze semanas, o que, se não impossibilita o aborto, que ela gostaria de fazer, dificulta o procedimento. A maneira de se referir ao feto denota toda sua repugnância: "essa coisa que grudava, precisava com urgência arrancá-la dali, mas suspeitava que não teria coragem, ainda mais aos quatro meses, ela não conseguiria" (SAAVEDRA, 2018, p. 54). Após o nascimento, vê na criança um bicho, nada mais. Anna não é talhada para a maternidade, não suporta o choro do bebê, a amamentação, a continuidade naquele casamento que a oprime. Aos 21 anos, sente que sua vida se estagna. Um dia, sai com o bebê e se senta num parque, onde vê uma capivara. Ora, esse animal, tão comum no Brasil, não existe na Alemanha. Curiosa, olha para a capivara que lhe diz "veja quanto custa renegar o sítio natal" e em seguida "agora estou aqui, pode ir" (SAAVEDRA, 2018, p. 61). Com a intervenção mágica dessa capivara falante, ela abandona a criança, dentro do carrinho, bem agasalhada. Esse é o ponto cego na vida de Anna, que só se resolve muitos anos mais tarde através da arte, da peça que escreve e

encena. Assim sua relação consigo mesma e com o mundo precisa dessa primeira torção, o aparecimento da capivara e o abandono do bebê, para que ela possa se recompor, ainda que se sentindo um monstro. No entanto, essa é uma etapa necessária para seu devir-mulher: ela precisa passar por essa privação para reencontrar-se, o que se dá numa segunda e decisiva torção, através da arte.

A capivara reaparece em vários momentos do romance, ligada à avó da avó que, depois de morta e de volta do outro mundo, oferece à mãe de Anna "uma pequena capivara talhada em madeira" (SAAVEDRA, 2018, p. 160). Nos devaneios de Maike no Brasil ela se vê no escritório de Max no qual existe a mesma capivara talhada em madeira. No capítulo final, em clima de realismo mágico, a avó da avó conta que quando ela morreu, foi aconselhada pela capivara a se distanciar do corpo, caso contrário seria atraída pelos espíritos da sombra. A capivara levou-a para bem longe porque conhecia um caminho secreto que permitia a passagem, ou seja, aí fica explicado que essa capivara especial é "a mensageira dos mundos" (SAAVEDRA, 2018, p. 248). Ela resume a questão chave do romance quando diz que "gostamos de imaginar que somos livres, completamente livres, mas isso não passa de ilusão, somos a nossa herança, uma herança gravada nas palavras de nossos ancestrais" (SAAVEDRA, 2018, p. 250). Desse modo a linhagem se reconecta através da capivara, a linha genealógica tem de dar alguma volta para retornar ao ponto de origem, porém em diferença, de forma espiralada.

A segunda protagonista é Maike, filha adotiva de um casal de advogados alemães que o leitor imediatamente percebe ser a filha de Anna. Aos 18 anos ela não sabe o que fazer na vida, sente-se deslocada naquele mundo tão burguês. "Havia algo em mim, eu sempre tivera essa impressão, desde pequena, que destoava daquele mundo, daquela falsa tranquilidade. Eu, um objeto descombinado. Eu não sabia onde me colocar" (SAAVEDRA, 2018, p. 73). De repente, sem entender o porquê, ela se inscreve no curso de Português, onde conhece uma aluna mexicana chamada Lupe, com quem vai manter um relacionamento amoroso. Ela, que nunca tivera namorado, nunca tivera desejo, é revelada pela amiga que parecia saber mais sobre ela do que ela mesma.

Não é possível que aos dezoito anos você ainda não soubesse de sua atração por mulheres (...), foi a primeira coisa que eu percebi em você (...). Estava escrito na sua cara, no seu jeito de se vestir, os seus gestos, você parecia um garoto, o cabelo curtinho, e também o seu olhar; bom então havia algo escrito em mim sem que eu soubesse, algo que eu mesma não havia lido (SAAVEDRA, 2018, p. 81-82).

É a partir dessas descobertas que ela vai enfrentar seu passado, deixando a casa dos pais adotivos por vislumbrar que entre eles havia uma "distância intransponível" (SAAVEDRA, 2018,

p. 96). Ao ser lida por Lupe, ela se dá conta da existência de um "texto subterrâneo" (SAAVEDRA, 2018, p. 97) que desconhecia. Mais uma vez, percebe-se aqui a torção necessária para que a personagem faça um passo em direção ao autoconhecimento. Ela se dá conta que estava embotada, vivia no limbo, sente raiva dos pais que parecem ter-lhe roubado alguma coisa, em outras palavras, ela precisa de uma intervenção externa. Como assinala Judith Butler, o "si-mesmo é obrigado a se comportar *fora de si mesmo*; descobre que a única maneira de se conhecer é pela mediação que acontece fora de si, exterior a si, em virtude de uma convenção ou norma que ele não criou, na qual não pode discernir-se como autor ou agente de sua própria construção" (BUTLER, 2015, p. 42). Assume sua homossexualidade, vive uns tempos com Lupe, mas prefere não se casar, não se fixar. Novas inquietações a revolvem interiormente.

A fissura que se opera vai desencadear seu processo memorial. Velhas lembranças começam a aflorar: lembra-se de Max, um amiguinho de infância que a esfaqueou pelas costas quando ela tinha sete anos e ele nove. Procura descobrir o seu paradeiro. Descobre seu site de artista plástico, marca um encontro em Zurique, onde vive numa clínica psiquiátrica. No encontro com Max ele lhe revela que escreve um livro, ou, mais exatamente, copia um livro à maneira de Borges com seu Pierre Menard. "Eu copio o livro, e ao copiar escrevo outro livro, primeiro porque sou eu que escrevo e em segundo lugar porque faço pequenas modificações no texto original, às vezes uma vírgula apenas, outras suprimo um parágrafo ou uma expressão que me parece mal colocada" (SAAVEDRA, 2018, p. 117). Ele se compara a um marceneiro cuja tarefa é a de polir uma peça de madeira até que ela atinja a perfeição. Diferente, portanto, de Borges, o personagem de Carola Saavedra modifica o original e trabalha sobre um manuscrito de autor desconhecido, manuscrito que ele teria encontrado no armário do apartamento da clínica. Sua explicação sobre o manuscrito funciona como uma *mise-en-abyme* da história de Maike: "Sobre uma moça adotada, que, apesar de não saber que é adotada, intui que há algo errado em sua vida. E é também sobre a genealogia dessa moça" (SAAVEDRA, 2018, p. 118). Sobre a autoria, Max lhe diz que usará um nome feminino pois sua alma é feminina; além disso, seria um nome bem cervantino uma vez que "Don Miguel de Cervantes Saavedra, gênio da literatura, (...) reuniu, num único livro, todas as possibilidades" (SAAVEDRA, 2018, p. 119). Em outras palavras, trata-se do próprio romance que estamos lendo, Carola Saavedra tendo, inclusive, o sobrenome de Cervantes. Um traço de humor, uma piscadela para os leitores. Há um paralelismo entre esse texto biográfico e a peça de teatro de Anna, de caráter autobiográfico.

Max explica a Maike que sua origem e seu destino estão no Brasil, ecoando a avó da avó, segundo a qual o lugar de origem delas todas é um casebre amarelo em frente a um riacho, onde o lado de dentro é também o lado de fora, como na fita de Moebius. Ele confessa que é seu duplo,

em alemão, seu *Doppelgänger*. O duplo, figura muito antiga na literatura, costuma ter um caráter funesto. O encontro com o duplo pode ocasionar a morte, é o que teme o narrador de Gérard de Nerval na novela *Aurélia*; também nas novelas de Dostoievsky e Saramago intituladas *O duplo*, o encontro com o duplo é terrificante, ameaçador. Max, enquanto duplo, lhe deu uma facada na infância, o que constitui um evento traumático; no entanto, adulto, ele vai encaminhar Maíke para seu destino, o Brasil. Ele interpreta a facada como uma advertência, um sinal para que ela desperte de sua vida fora do lugar. Essas ideias, apesar de parecerem malucas para Maíke, desencadeiam sua partida para o Brasil, para o Rio de Janeiro, de onde saía sua mãe.

Sem dúvida, a interpelação de Max é uma torção em sua trajetória que a desvia do mundo de aparências da burguesia alemã para um Rio de Janeiro caótico, entendendo interpelação nos termos colocados por Judith Butler. "A interpelação é que define o relato que se faz de si mesmo, e este só se completa quando é efetivamente extraído e expropriado do domínio daquilo que é meu. É somente na desposseção que posso fazer e faço qualquer relato de mim mesma" (BUTLER, 2015, p. 51).

A terceira protagonista é a mãe de Anna, uma mulher que perde sua família ao ser levada para a cidade grande, aos 14 anos, para ser empregada doméstica. Essa mulher, que tem muito trabalho e poucas alegrias, é engravidada pelo filho da patroa, Renan, por quem ela nutre uma pequena paixão. Um dia ele lhe pede para passar uma camisa, faz um elogio à sua beleza e aos poucos a leva para seu quatinho sem janela, abaixa a calça e tira a calcinha dela, ela imagina que vai ser como no cinema mas tudo o que ela sente é dor. Depois da primeira vez, ele volta mais cinco vezes, aos sábados, quando os pais estão ausentes. Ela não chega a sentir nenhum prazer nesses atos rápidos e clandestinos. Ao se descobrir grávida, sem nem saber do que se trata, é xingada pela patroa, "sua putinha (...), vagabunda, rameira, piranha, desgraçada" (SAAVEDRA, 2018, p. 147). Ao revelar que o pai é Renan, ela passa a ter a proteção de Dona Clotilde, com a condição que ela nunca diga quem é o pai, "para todos os efeitos esse filho é de um rapaz que você conheceu na rua e que depois sumiu, algum faxineiro, porteiro, motorista de caminhão, nunca o Renan" (SAAVEDRA, 2018, p. 149). Para evitar acidentes futuros, a patroa decide esterilizar a empregada, pedindo ao médico que ligue suas trompas na hora do parto. A violência contra o corpo da mulher se dá tanto no estupro quanto no controle da natalidade. O esquema sociocultural de exploração de jovens pobres vindas do interior, abusadas pelos homens da família burguesa, é tão atroz e conhecido que dispensa maiores explicações.

Essa empregada não chega a ter realmente uma identidade, ela vive enclausurada no apartamento de Copacabana. Ela ama sua filha, mas perde-a aos poucos para Dona Clotilde, que se toma de amores pela menina e a leva para o clube, para restaurantes, enfim, a desloca de seu

lugar de origem. A filha, em seus rompantes, humilha-a, demonstrando-lhe todo seu desprezo. Aos 14 anos, ela não permite que a mãe vá à sua festa de aniversário no clube, diz-lhe com toda a crueldade: "eu não quero ser sua filha, eu tenho vergonha de você, do seu rosto que é só osso, dos seus cabelos grudados na cabeça, dos dentes que faltam na sua boca, das suas unhas todas roídas, você parece uma velha, uma mendiga" (SAAVEDRA, 2018, p. 158). Mais um paralelismo se estabelece: aos 14 anos ela perdeu a mãe, a avó e os irmãos, ao ser enviada para o Rio de Janeiro, e a filha, aos 14 anos, a rejeita. A única distração dessa empregada doméstica, sem salário, sem direitos trabalhistas, sem família e sem amor, é o cinema de domingo, sozinha, seu momento de sonho e fantasia. Ela entretém um contato íntimo com o espírito de sua avó após sua morte, avó que reaparece também na segunda parte do romance. A mãe dela não lhe aparece nunca, constituindo-se o elo fraco nessa corrente de mulheres.

A primeira parte, *O lado de fora*, é a mais realista, enquanto a segunda parte, sobretudo nos capítulos finais, se caracteriza por um realismo mágico, com a presença quase constante da avó da avó, a indígena que detém ainda o conhecimento das forças da natureza, das ervas e se insere no que Eduardo Viveiros de Castro (1996) chama de perspectivismo ameríndio: não há distinção rígida entre os vivos e os mortos, os animais, os humanos e as plantas, ou seja, não existe, como na civilização ocidental, essa diferenciação rígida entre natureza e cultura, humano e não-humano. Essa ancestral vai promover, numa perspectiva mágica, a possibilidade de encontro das três gerações de mulheres: avó, filha e neta.

Na segunda parte, destaca-se o primeiro capítulo, com Anna Marianni, no esplendor de sua glória, representando no teatro uma peça autobiográfica em que revela aspectos bem duros de sua vida como o desprezo por sua mãe e o abandono de sua filhinha. Após ter deixado o bebê no carrinho, Anna não sabe bem o que se passou, mas algum tempo depois casou-se de novo porque ela tinha de ter alguma esperança, superar a culpa porque a culpa é "algo que gruda, que se agarra, uma língua de óleo sobre o corpo. A culpa é uma língua de óleo que se enrosca feito corda" (SAAVEDRA, 2018, p. 178). O casamento com um homem rico e poderoso revela ser uma relação abusiva, em que o marido a maltrata, a espanca e a estupra. Na peça que ela encena, ela imagina dois finais: um, em que ela o mata, outro, mais verossímil talvez, em que ela vai embora. "Eu peguei minhas coisas e fui embora, simples assim. (*Pausa*) Porque há esses momentos, depois das violências mais terríveis, quando olhamos em volta e percebemos, cheios de horror, que o mundo continua existindo" (SAAVEDRA, 2018, p. 181).

Em relação à filha abandonada, há um lamento, arrependimento misturado à dúvida sobre o que teria acontecido se ela a tivesse criado. Assim, narra um sonho com uma menina de uns oito

anos que desenrola uma fita de Moebius. Essa cena foi inspirada na performance *Caminhando* (1964) de Lygia Clark, conforme esclarece a autora nas notas do final do romance.

A menina segura nas mãos uma tira de papel, torce-a uma vez e, após torcê-la, cola as duas extremidades. Depois pega uma tesoura e corta a fita ao meio no sentido do comprimento, continua cortando e, ao se aproximar do ponto de partida, em vez de encerrar o trajeto dividindo a fita em dois pedaços, ela faz um pequeno desvio, e, sem afastar a tesoura do papel, segue em frente criando assim uma banda cada vez mais longa. (...) A menina tem que calcular o momento certo, nem muito cedo, nem tarde demais, para encerrar sua caminhada. Quando ela finalmente se detém, ergue na minha direção uma longa fita e diz, não tenha medo, o lado de dentro ainda é o lado de fora. (*Silêncio*) Acordei com o rosto coberto de lágrimas" (SAAVEDRA, 2018, p. 185-186).

Imagina olhar a filha adulta como se olhasse seu "próprio avesso, um avesso ao mesmo tempo cruel e perfeito" (SAAVEDRA, 2018, p. 187), situando-se ainda na metáfora da fita de Moebius. E termina a peça lembrando-se de uma canção de ninar que sua mãe lhe cantava, talvez a mesma que as ancestrais cantaram, "uma melodia que sutilmente nos unia alinhavando nossas memórias" (SAAVEDRA, 2018, p. 189). A própria genealogia fraturada -- essa linhagem de mulheres desgarradas, deslocadas de sua origem -- forma uma fita de Moebius.

Os primeiros dias de Maike no Rio de Janeiro, em pleno carnaval, com muitas festas em que se consome bebida em excesso, formam uma série bastante fantasmagórica. Instalada em Santa Teresa, embora o bairro não seja nomeado, encontra pessoas fantasiadas, ouve sua nova amiga Inês recitar um poema em nheengatu, a língua geral falada por indígenas e brancos nos tempos coloniais. Mais uma vez, a presença indígena no romance remete à origem, ainda que Maike a desconheça. Diferentemente de sua mãe, que nunca conseguiu aprender o alemão, Maike aos poucos aprende o português, tornando-se fluente. A experiência para ela de viver numa língua estrangeira é positiva, tornar-se uma outra pessoa para aproximar-se de si mesma, de suas raízes. "No meu caso, essa pessoa que eu me tornava, apesar de um pouco tosca, me parecia mais próxima de mim do que a que vivia na Alemanha, como se em português eu me tornasse quem eu realmente era" (SAAVEDRA, 2018, p. 217). Depois de seis meses, ela se pergunta o que viera buscar aqui, "a tal casa amarela, o rio logo em frente e o tal do lado de dentro que era o lado de fora" (SAAVEDRA, 2018, p. 223), haveria algum sinal? Inês convida-a a assistir à peça encenada por Anna Marianni, constata que as duas se parecem.

As cenas finais promovem um encontro espacial das três gerações pois tanto a mãe quanto a filha se dirigem ao teatro (que parece ser o do CCBB) para assistir à peça. A mãe, acompanhada pelo espectro da avó, chega atrasada e Maike fica esperando Inês, que não vem. Na espera, vê chegar uma velha, com duas sacolas de supermercado, que lhe diz que a atriz é sua filha. Olhando

com atenção, nota que ela era "muito magra, tinha fortes traços indígenas, os olhos pequenos, a pele escura, vestia uma camisola manchada, era difícil dizer se era mendiga, louca ou apenas pobre" (SAAVEDRA, 2018, p. 229-230). Essa rápida conversa com aquela que é, de fato, sua avó (biológica), mas que ela não conhece, vai evoluir para um ritual com ervas e imposição de mãos que mexe com as emoções de Maíke: da angústia para o choro convulsivo até se acalmar e adormecer no colo da avó. O fragmento seguinte sobre Maíke é bastante enigmático: primeiro, ela tem a impressão de estar no escritório de Max, vê uma capivara talhada na madeira, continua sua investigação, que vai situando-a em outro lugar, talvez em seu próprio quarto na pensão da Dona Helga, onde se hospeda. Depois dessas variações espaciais, surge a grande variação temporal: ela se vê no espelho, porém mais velha, com os cabelos grisalhos, como se fosse, talvez, sua mãe.

No capítulo final sobre a avó, que mora numa clínica, paga por sua filha, Anna Marianni, o assunto é também a peça autobiográfica encenada pela atriz, quando ela fica sabendo que Anna teve uma filha. Segundo ela teria declarado para os jornais, "foram necessários vinte e cinco anos para que eu me sentisse capaz de falar nesse assunto" (SAAVEDRA, 2018, p. 244). A avó e sua avó (morta) saem da clínica bem cedo para irem a pé ao teatro a fim de assistirem à peça de Anna Marianni, mas, como Maíke, elas chegam no teatro, porém não conseguem entrar na sala porque o espetáculo já tinha começado. O final feliz do encontro das três gerações só pode se dar nesse realismo mágico em que saberes ancestrais, sonhos e delírios se mesclam. O surreal faz parte do real, a vida é uma ficção.

Esses questionamentos já estavam presentes nos romances anteriores da autora nos quais há um jogo de arte e vida. Em *O inventário das coisas ausentes*, também dividido em duas partes, uma funciona como o espelho distorcido da outra. Na primeira parte, "Caderno de anotações", um narrador/escritor anuncia o futuro romance criando personagens e situações em pequenos fragmentos enquanto na segunda parte, "Ficção", ele desaparece para ceder espaço para a história narrada em seu formato final. A forma fragmentária persiste na "Ficção", com frases que se repetem de modo obsessivo a fim de assinalar a posição de vítima do filho -- sempre pequeno, jovem, frágil -- diante do pai poderoso e dominador.

Em última instância, trata-se de uma metaficção, um romance dentro do romance, um fazer-se diante dos olhos do leitor, portanto, tudo já está em segundo grau. Nas duas partes, personagens deixam caixas com diários, manuscritos para um destinatário que não está interessado neles, arquivos para contar que história? Um pai que nunca conseguiu se relacionar amorosamente com o filho deixa-lhe um legado que contém "a verdade", mas o filho (ou o leitor) deve se perguntar: qual verdade? Para que servem cadernos e mais cadernos, páginas e mais páginas, se as pessoas não conseguem se amar?

E tanto nas experimentações quanto na forma final, situações de incomunicabilidade, relações familiares impregnadas de violência, relações amorosas condenadas ao fracasso. Nesse romance bastante áspero, homens que lutaram contra a ditadura chilena, portanto, revolucionários que sonharam com a justiça social e com a transformação da sociedade, depois de serem torturados, tornam-se violentos com a mulher e com o filho. O tempo se esgarça, é cedo demais ou é tarde demais, tanto para a vida como para a morte. Não há desvio, nada que possa fazer a torção necessária para que alguma redenção se produza, nem mesmo no mundo mágico do sonho. Só resta a literatura como mediação para se refletir sobre os impasses das relações interpessoais e sociais.

A arte é também a força maior no romance *Paisagem com dromedário* (2010) que tem, como personagens centrais, artistas plásticos cujas relações amorosas se equilibram de modo tênue, necessitando sempre de um terceiro para se tornarem viáveis: Érika e Alex precisam de Karen, que morre; Érika, ao passar uma temporada numa ilha na casa de Bruno e Vanessa, alivia a tensão entre os dois; por causa da cadela que encontra na ilha à qual dá o nome de Lola, Érika conhece o veterinário, o Doutor Adrian, que quer se casar com ela. No entanto, Érika foge à domesticidade que ele lhe promete. Todo esse enredo feito de triangulações, contado a Alex num gravador, mostra-se, ao fim e ao cabo, um embuste enquanto representação da realidade: trata-se, simplesmente, de uma instalação. Uma instalação com gravador e sem imagens, a despeito dos conselhos de Bruno que desencorajara Érika, afirmando que a imagem é que deve prevalecer nas instalações e não a voz. Assim, ao acabar de ler o romance, o leitor se descobre, surpreso, numa galeria de arte.

Nesse romance fica bastante explícita uma característica do projeto literário da autora: produzir um questionamento do caráter mimético da literatura e suscitar uma reflexão sobre o fazer literário. Não é possível retratar o vivido, a arte se dobra sobre si mesma e nessa dobra estaria o inaudito, o incompreensível da existência, a impossibilidade da transmissão de uma herança e a incomunicabilidade. Carola Saavedra não mostra um mundo de soluções para os dilaceramentos da existência, ela cria desvios e torções revelando, assim, como afirma Judith Butler, que todo ato de narrar pressupõe a presença de um Outro, narrar já é postular e elaborar o outro, narrar só tem sentido como doação a um Outro ou em virtude de um Outro. Não se trata só de fornecer uma informação, pois se, no início "eu só sou na interpelação a ti, o 'eu' que sou não é nada sem esse 'tu' e sequer pode começar a referir a si mesmo fora da relação para com o outro, da qual surge sua capacidade de autorreferência" (BUTLER, 2015, p. 107). As relações amorosas dos romances de Carola Saavedra têm essa interpelação de que fala Butler, suscitando no Outro transformações que desencadeiam crises ou desvelam feridas. Não há final feliz senão como promessa.

Os seus primeiros romances, *Toda terça* (2007) e *Flores azuis* (2008), também são construídos de modo a surpreender o leitor no final, o que o obriga a reler ou, ao menos, a recompor mentalmente a narrativa, na forma de uma remontagem. Os dois romances têm como temática principal as relações amorosas, os desencontros e as dificuldades que homens e mulheres têm de se entender. Como nos seus romances seguintes, os elementos autorreferencial e metaficcional estão bastante presentes.

Em *Toda terça* duas narrativas correm paralelas: de um lado, a de Laura, que se passa no Rio de Janeiro e, de outro lado, a de Javier, um latino-americano que vive na Alemanha e que namora Ulrike. Camilla é grande amiga de Ulrike e Javier acaba se envolvendo com ela também. O livro é escrito na primeira pessoa, os capítulos são narrados ora por Laura, ora por Javier. A parte consagrada a Laura corresponde às suas sessões de psicanálise; nelas, inicialmente Laura fala de seu namorado Júlio (um homem casado) e mais pelo final ela conta o seu encontro com Javier. No capítulo final as duas narrativas se encontram: Camilla, que já estava no Rio de Janeiro havia alguns dias, decide se instalar na casa de Laura, a qual lhe prepara um belo jantar de boas-vindas, à luz de velas, em clima de sedução.

Se nas sessões de análise já ficava bastante claro que Laura inventava as histórias para provocar o psicanalista pago por Júlio, no capítulo final se desvela que ela não conheceu nenhum Javier, na verdade a nova paixão de Laura é Camilla, que, esta sim, conhecia Javier. O amor lésbico que aparece no capítulo final constitui uma surpresa porque não há nenhuma menção anterior a amores homossexuais. Narrado por Camilla, o último capítulo mostra, em clima crescente, o jogo de sedução que Laura prepara para conquistá-la. A lesbianidade aparece de maneira mais expandida no último romance da autora, *Com armas sonolentas*. Outro aspecto, bastante explorado pela autora, é a desterritorialização, como se a viagem para outro país pudesse permitir um ponto de fuga de maneira a ensejar uma inflexão, o que remete ao desvio da fita de Moebius.

Em *Flores azuis* também há uma alternância entre os capítulos. Aqui, de um lado há as cartas escritas por uma mulher, endereçadas a um ex-namorado, que são lidas de fato pelo novo morador do apartamento, e de outro lado, as reações provocadas naquele que lê as cartas. Na última carta já se desvela que ela escreve na realidade para um personagem inventado. Ao tomar a decisão de ir entregar as cartas para seu “real” destinatário, o personagem se dá conta do malogro: o antigo morador, para o qual seriam endereçadas as cartas, declara, um pouco irritado, não conhecer a missivista, não as aceitando, portanto, de volta.

Em todos eles, há um logro e o logrado, no plano da leitura, é o leitor. Mas no âmbito da própria narrativa, o logrado é o homem. As mulheres interpelam os homens, inventam personagens, escrevem cartas ou livros, em suma, elas são a força motriz que controla as narrativas.

Os homens, nos dois romances, são seres fracos, sem muita capacidade de criação nem de interação social, são seres à deriva, que não entendem as mulheres. Tanto Marcos quanto Javier são homens que se deixam levar pelos acontecimentos, não controlam suas vidas e não têm interesse particular por nenhuma mulher. Decepcionantes, fracos, eles não entendem o que elas querem. Elas, por sua vez, mostram-se insatisfeitas com a falta de vigor e de ambição que eles demonstram. Enquanto Ulrike pensa em ecologia, em políticas corretas, em povos dominados pelo etnocentrismo, Javier passeia cachorros, ri por dentro das ideias das mulheres. Decididamente, faltam-lhe ideais, projetos de vida. Javier lembra Meursault, o personagem de *O estrangeiro*, de Albert Camus, um sujeito que vive um pouco à margem dos grandes projetos (sejam eles burgueses, marxistas ou politicamente corretos), em suma, um *outsider*, um estranho. Vivendo na Alemanha, Javier, o latino-americano (da Colômbia, da Venezuela, não se sabe), não se integra totalmente à sociedade em que vive nem se interessa em concluir os estudos, arrumar um bom emprego. Seu cotidiano se resume a passear cachorros, deambular pelas ruas, sentar num café para beber cerveja e conversar um pouco, comer qualquer coisa, fazer amor com mulheres que se mostrem dispostas a ir para a cama com ele.

Em *Toda terça* é Laura a personagem que inventa histórias, engana o psicanalista, engana o leitor, em última instância, é aquela que demonstra ter más intenções, intenções de se divertir, talvez. A característica que os une a todos é a solidão, todos estão sós (mesmo quando acompanhados) e o amor não é (mais) possível. No máximo, o sexo. Não há propriamente amor, muito menos paixão, só mesmo certos hábitos e certas necessidades elementares. Já em *Flores azuis* existe um amor torrencial, um amor que se exprime em nove cartas, datadas de 19 a 27 de janeiro. Trata-se de uma escrita circular que retoma a mesma cena, contando-a cada vez de maneira diferente, cada vez explicitando mais a violência do homem na sua relação de dominação com a mulher. De maneira similar, na segunda parte de *Inventário das coisas ausentes* a mesma cena é repetida com variações, explicitando a violência da relação pai-filho. As cartas de *Flores azuis* são compreendidas, numa primeira leitura, pelo seu conteúdo manifesto, evidente; já numa segunda leitura, explicita-se o elemento metaficcional, ou seja, o processo de fabulação da escritora. Assim, a personagem feminina apresenta-se como um *alter ego* da autora que escreve as cartas para o personagem masculino que ela inventou, como fica mais explicitado na última carta, mas que já estava presente, entre as linhas, no subtexto. Na terceira carta já se explicita o jogo com o falso destinatário: “Outra pessoa, ao ler estas cartas, talvez me amasse, você não acha?” (SAAVEDRA, 2008, p. 42). Mais adiante aparece o caráter metaficcional: “Porque as histórias acabam sem nunca revelar o que aconteceu depois, o que acontece depois que a história acaba? Não estará aí o mais importante, não estaremos perdendo alguma coisa? (SAAVEDRA, 2008, p. 44). Ao perguntar se as coisas realmente aconteceram assim, ao afirmar que não se lembra direito do acontecido, ao

revelar o lado construído da criação de personagens e acontecimentos, a narradora desvenda o caráter ficcional do romance. "Talvez você pense isso, que eu seria capaz de construir as mais variadas tramas, as mais complexas teorias, e até um leitor para estas cartas, não seria?" (SAAVEDRA, 2008, p. 92).

As cartas, que têm todo tipo de malentendido, ao interpelá-lo, provocam uma espera insuportável, uma ansiedade e um amor que desviam o leitor (Marcos) do curso normal dos acontecimentos de sua vida, ao revelar-lhe sua outridade. Ele começa a procurar uma mulher que ele não conhece, a esperar por cartas que, em princípio, não lhe são destinadas, em suma, sua vida é colocada de pernas para o ar porque, como assinala Butler, "sempre sou, por assim dizer, outro para mim mesma, e não há um momento final em que aconteça meu retorno a mim mesma. (...) O encontro com o outro realiza uma transformação do si-mesmo da qual não há retorno" (BUTLER, 2015, p. 41).

Ao tematizar essas tensões nas relações humanas e, em particular, nas relações amorosas, a autora problematiza os efeitos transgressivos das narrativas, sejam elas da literatura ou das artes plásticas: mexer com as pessoas que leem, provocar nelas um abalo, tirá-las da rotina e da acomodação.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo*. Crítica da violência ética. Tradução de Regina Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*. vol. 2, nº 2, Rio de Janeiro, oct. 1996. Disponível em www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131996000200005 Acesso em 18/08/2018.

COSTA, André Oliveira. Os tempos da transmissão segundo a lógica de Lacan. *Estilos da clínica*. vol. 19, nº 3, São Paulo, dez. 2014. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-71282014000300008 Acesso em 20/08/2018.

SAAVEDRA, Carola. *Toda terça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Flores azuis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Paisagem com dromedário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Com armas sonolentas*. Um romance de formação. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____. *O inventário das coisas ausentes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.