

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

JOSYE GONÇALVES FERREIRA

ENTRE PAISAGENS E INVENTÁRIOS

O projeto literário de Carola Saavedra

UBERLÂNDIA

2021

JOSYE GONÇALVES FERREIRA

ENTRE PAISAGENS E INVENTÁRIOS

O projeto literário de Carola Saavedra

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: Literatura, memória e identidades

Orientadora: Dra. Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha

UBERLÂNDIA

2021

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

F383 2021	<p>Ferreira, Josye Gonçalves, 1984- Entre paisagens e inventários [recurso eletrônico] : o projeto literário de Carola Saavedra / Josye Gonçalves Ferreira. - 2021.</p> <p>Orientadora: Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários. Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.te.2021.454 Inclui bibliografia. Inclui ilustrações.</p> <p>1. Literatura. I. Cunha, Betina Ribeiro Rodrigues da, 1955-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Estudos Literários. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU: 82</p>
--------------	---

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
 Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
 Telefone: (34) 3239-4487/4539 - www.pplet.ileel.ufu.br - secpplet@ileel.ufu.br, copplet@ileel.ufu.br e
 atendpplet@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Doutorado Acadêmico em Estudos Literários				
Data:	13 de agosto de 2021	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	18:00
Matrícula do Discente:	11713TLT005				
Nome do Discente:	Josye Gonçalves Ferreira				
Título do Trabalho:	Entre paisagens e inventários: o projeto literário de Carola Saavedra				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 1: Literatura, Memória e Identidades				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Olhares femininos, exercícios metaficcionalis: fragmentos do discurso narrativo contemporâneo				

Aos treze dias do mês de agosto do ano de dois mil e vinte e um, reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, composta pelos Professores Doutores: Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha / ILEEL-UFU, Orientador (Presidente); Eurídice Figueiredo / UFF; Luciene de Almeida Azevedo / UFBA; Joana Luiza Muylaert de Araújo / ILEEL - UFU; Leonardo Francisco Soares / ILEEL-UFU).

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Prof.^a Dr.^a Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Francisco Soares, Professor(a) do Magistério Superior**, em 13/08/2021, às 17:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Joana Luiza Muylaert de Araujo, Professor(a) do Magistério Superior**, em 13/08/2021, às 17:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha, Professor(a) do Magistério Superior**, em 13/08/2021, às 17:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Euridice Figueiredo, Usuário Externo**, em 16/08/2021, às 10:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **LUCIENE ALMEIDA DE AZEVEDO, Usuário Externo**, em 16/08/2021, às 15:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Josye Gonçalves Ferreira, Usuário Externo**, em 16/08/2021, às 22:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2973954** e o código CRC **8A47C704**.

Para minha mãe.

E as que vieram antes de mim.

AGRADECIMENTOS

*Cada uno da lo que recibe
y luego recibe lo que da*

Jorge Drexler

A escrita de uma tese é uma longa e, na maior parte do tempo, solitária jornada. A conclusão de um curso de doutorado, por outro lado, não é, de nenhuma maneira, uma conquista individual. Ao longo do caminho foram várias e diferentes as contribuições para que este trabalho se realizasse deste, e não de outro modo. Assim, gostaria de expressar minha gratidão:

Ao Instituto Federal do Norte de Minas Gerais – IFNMG, que me proporcionou condições para me dedicar exclusivamente à pesquisa.

Ao Programa de Bolsas para Qualificação de Servidores do IFNMG – PBQS, pelo aporte financeiro.

Aos colegas do *campus* Avançado Janaúba, em particular ao Fernando Barreto e ao Júlio Cézar, pelo apoio irrestrito. Ao Carlos Manuel, pela sempre gentil disponibilidade.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia – UFU.

À minha orientadora, Dra. Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha, por ter acreditado no meu projeto e por me abraçar com carinho durante essa caminhada.

Aos professores Dra. Joana Luíza Muylaert de Araújo e Dr. Leonardo Francisco Soares, pela leitura generosa do texto de qualificação e pelos apontamentos que ajudaram a construir este formato final de tese.

Às professoras Dra. Eurídice Figueiredo e Dra. Luciene Azevedo, pela gentileza de ler meu trabalho e participar da banca de defesa.

À minha analista, Marcela Justino Dornelas, por me ajudar a enxergar caminhos possíveis.

À Damáris, pelas traduções e pelas longas conversas.

À Renata, pela parceria de sempre e pelos versos de Laís.

Às amigas Manu e Vanésia, pelo acolhimento nos primeiros momentos em Uberlândia.

Aos amigos Naldo, Carol, Daniel e Clayton, por tornarem meus dias uberlandinos menos solitários.

À Magi, por TUDO.

Ao Léo (Soul), por TANTO.

Ao Hércules, por SEMPRE.

*Sou filha de todas as vozes
Que vieram antes
Sou mãe de todas as vozes
Que virão depois*

Nando Reis

RESUMO

Este trabalho dedica-se a refletir sobre a literatura contemporânea a partir do estudo da ficção de Carola Saavedra. Tendo em vista a ideia de projeto literário vislumbrada na obra da escritora, a tese percorre sua produção ficcional, buscando identificar os elementos fundamentais que atuam na composição de uma identidade narrativa ao mesmo tempo em que procura posicioná-la no panorama contemporâneo. Verifica-se que o projeto saavedriano está alinhado com aqueles movimentos estéticos nos quais as fronteiras da literatura são redimensionadas, expandindo-se na direção de outros campos artísticos e desestabilizando o estatuto da ficção. Nessa perspectiva, o estudo foca na análise dos romances *O inventário das coisas ausentes* (2014) e *Paisagem com dromedário* (2010), obras que parecem concentrar algumas das principais características observadas na produção literária recente. Por um lado, tem-se a problematização de algumas categorias como autor, narrador e leitor por meio de uma encenação da escrita ficcional; por outro, o diálogo com diferentes códigos e a incorporação de procedimentos oriundos de outros campos acercam o discurso literário da prática artística. Nesse contexto, a noção de *performance* emerge, entre outros operadores teóricos, como uma possível chave de leitura tanto para a investigação do processo narrativo quanto para a aproximação com a arte contemporânea empreendidos pela autora.

Palavras-chave: Carola Saavedra; narrativa contemporânea; projeto literário; *performance*.

ABSTRACT

This research is dedicated to think about the contemporary literature from the study of fiction by Carola Saavedra. Given the idea of a literary project perceived by the writer's work, this doctoral thesis goes through her fictional production, seeking to identify the central elements that act in the composition of a narrative identity as the same time as trying to position it in the contemporary outlook. It appears that the saavedrian project is aligned with those aesthetic movements in which the boundaries of literature are re-dimensioned, expanding on the direction of other artistic fields and destabilizing the fiction's rules. According to that point of view, this work focuses on the analysis of the novels: *The inventory of absent things* (2014) and *Landscape with Dromedary* (2010), books that seem to concentrate some of the main characteristics observed in recent literary production. On the one hand, there is the problematization of some categories such as author, narrator and reader through an act of fictional writing; on the other hand, the dialogue with different codes and the incorporation of procedures from other fields approach the literary discourse of artistic practice. In this sense, the notion of *performance* emerges, among other theoretical leaders, as a possible key for reading both for the investigation of the narrative process and for the approximation with contemporary art undertaken by the author.

Keywords: Carola Saavedra; contemporary literature; literary project; *performance*.

RESUMEN

Este trabajo se dedica a reflexionar sobre la literatura contemporánea a partir del estudio de la ficción de Carola Saavedra. Con vistas a la idea de proyecto literario vislumbrada en la obra de la escritora, la tesis recorre su producción ficcional, buscando identificar los elementos fundamentales que actúan en la composición de una identidad narrativa mientras intenta posicionarla en el panorama contemporáneo. Se verifica que el proyecto saavedriano está en consonancia con aquellos movimientos estéticos en los que las fronteras de la literatura son redimensionadas, expandiéndose hacia otros campos artísticos y desestabilizando el estatuto de la ficción. Desde ese punto de vista, el estudio enfoca el examen de las novelas *O inventário das coisas ausentes* (2014) y *Paisagem com dromedário* (2010), obras que parecen concentrar algunas de las principales características observadas en la producción literaria reciente. Por una parte, hay una problematización de algunas categorías como autor, narrador y lector a través de una escenificación de la escrita ficcional; por otro, el diálogo con diferentes códigos y la incorporación de procedimientos procedentes de otros campos acercan el discurso literario a la práctica artística. En este contexto, la noción de *performance* emerge, entre otros conceptos teóricos, como una posible clave de lectura tanto para la investigación del proceso narrativo como para la aproximación al arte contemporáneo llevados a cabo por la autora.

Palabras-clave: Carola Saavedra; narrativa contemporánea; proyecto literario; *performance*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>Caminhando</i> (Lygia Clark)	81
Figura 2: <i>Por um fio</i> (Anna Maria Maiolino).....	86
Figura 3: <i>Delírio de damasco</i> (Verônica Stigger).....	165
Figura 4: <i>Pré-histórias 2</i> (Verônica Stigger).....	165
Figura 5: <i>Fita de Moebius II</i> (M. C. Escher).....	171

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 – OLHARES	20
1.1 Narrativa contemporânea: aproximações críticas	21
1.2 A literatura em expansão	38
CAPÍTULO 2 – CAMINHOS	64
2.1 Estar em trânsito: narrativas de deslocamento	65
2.2 Modelo para armar: enigmas, quebra-cabeças e caleidoscópios	89
CAPÍTULO 3 – INVENTÁRIOS.....	102
3.1 No rastro da ficção: inventariando o processo	103
3.2 A vida como arquivo: inventariando memórias	123
CAPÍTULO 4 – PAISAGENS	142
4.1 Paisagens sonoras ou um romance-instalação	143
4.2 Escrita e prática artística: o autor como curador.....	164
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	184
REFERÊNCIAS	189

INTRODUÇÃO

Então vou ser clara. Te respondo, desta vez sem rodeios, sem repetições, da forma simples e sem grandes escândalos como acontecem as coisas mais espantosas, as coisas mais importantes: escrevo para que você me leia. Simples assim.

(Flores azuis)

Carola Saavedra estreia no cenário brasileiro, em 2005, com uma coletânea de narrativas curtas, mas vem se destacando no campo literário sobretudo por sua produção romanesca: até o momento, são cinco romances, alguns deles premiados em concursos importantes e traduzidos para outros idiomas, indicando certa projeção internacional. Ao mesmo tempo, a publicação de contos em antologias famosas, a exemplo de *Essa história está diferente: dez contos para canções de Chico Buarque* (2010), *Geração Zero Zero* (2011) e a edição especial da revista *Granta* (2012) – que reuniu os vinte melhores escritores brasileiros com menos de quarenta anos –, bem como a presença habitual em feiras literárias e cadernos de cultura de grandes veículos de comunicação apontam para uma consolidação da autora chileno-brasileira no quadro contemporâneo dos principais escritores de ficção.

Com uma prosa instigante, marcada pela estrutura fragmentada e pela experimentação narrativa, a obra de Saavedra aborda, de uma perspectiva mais ampla, temas como o luto amoroso, a solidão, a dificuldade de comunicação, o deslocamento e o exílio, tanto geográfico quanto emocional. De outra parte, também é perceptível o cuidado com a composição do romance, destacando-se a maneira como investiga o processo de construção ficcional por meio da própria ficção.

Um dos aspectos mais significativos da ficção saavedriana é a preocupação com a forma, que se expressa pelo uso de estruturas não lineares. A fragmentação estrutural suspende a narrativa, obrigando o leitor a construir os sentidos do texto por si mesmo, transformando-o, de certa maneira, em coautor da história. O modo de narrar fragmentário e a não linearidade, convocando a participação ativa do leitor, formam parte de um projeto literário abraçado por Saavedra, como se verá no decorrer deste trabalho. A expressão

“projeto literário” é utilizada pela própria autora (SAAVEDRA, 2014e) para se referir àquelas características que, atreladas à sua concepção crítica de literatura, acabam atribuindo ao conjunto de sua obra uma identidade literária.

No projeto saavedriano, o processo de construção narrativa ocupa um espaço muito importante, evidenciando seu interesse em investigar os mecanismos de criação ficcional. Além de problematizar o fazer literário, Saavedra também se preocupa em (re)pensar o papel de figuras centrais do processo narrativo como autor, leitor, narrador e, principalmente, as distintas formas de narrar. Ao mesmo tempo, sua escrita enseja o questionamento do próprio gênero romance, aproximando-se de outros formatos e dialogando com outros campos artísticos.

Alguns críticos têm apontado que a problematização do estatuto da ficção é um traço recorrente em certo grupo de narrativas produzidas no contexto latino-americano das últimas décadas, sobretudo a partir da virada do século XX para o XXI. Além de questionar a si mesmas, essas escritas também ultrapassam as fronteiras da própria literatura, transitando entre diferentes campos artísticos/discursivos e oscilando entre o real e o ficcional. A narrativa saavedriana está inserida nesse universo de escritas em que os limites entre as artes, os gêneros e os suportes estão sendo borrados, inscrevendo-se em um lugar de transição, ou um entre-lugar, para usar a expressão de Silviano Santiago (1978), entre a literatura e a não literatura, entre a realidade e a ficção. Por esse ângulo, estudar a produção ficcional de Carola Saavedra envolve, necessariamente, refletir sobre o *modus operandi* dessa ficção de bases instáveis e fronteiras porosas, exigindo um olhar mais abrangente sobre o que chamamos aqui de literatura contemporânea.

Pensar a literatura na contemporaneidade implica questionar, antes de tudo, sobre o que significa ser contemporâneo, como já interpelava Giorgio Agamben (2009). Para o filósofo italiano, o contemporâneo relaciona-se ao intempestivo. Ser contemporâneo, para ele, não significa coincidir ou estar perfeitamente sintonizado com seu tempo, mas, ao contrário, é justamente a relação de desconexão e anacronismo com esse tempo que permite capturá-lo. Quem coincide plenamente com sua época não consegue percebê-la, porque

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber o seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Essa desconexão, no entanto, não significa que contemporâneo seja aquele que vive em outro tempo. Ainda segundo o autor, a contemporaneidade é uma relação singular com a própria temporalidade, na qual, simultaneamente, adere-se e se distancia dela. Dessa forma, contemporâneo não quer dizer simultâneo ou atual, nem, tampouco, estar fora de seu tempo. Fixando o olhar nesse tempo e, concomitantemente, distanciando-se dele, é possível enxergar não suas luzes, mas sua obscuridade. Assim, o filósofo propõe uma segunda definição: “contemporâneo é aquele que mantém o olhar fixo no seu tempo para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 62). Destarte, ser contemporâneo é perceber o escuro do presente, mas, também, dividir e interpolar o tempo, relacionando-o com outros tempos, possibilitando, assim, uma leitura inédita da história.

A partir dos apontamentos de Agamben, Karl Erik Schøllhammer (2011) empreende uma reflexão sobre o significado da literatura brasileira na contemporaneidade. Segundo ele, a não identificação plena com o presente que marca o contemporâneo também é apreendida pela literatura. Para esse autor, “a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 10).

Diante da dificuldade, ou até mesmo da impossibilidade de alcançar a realidade histórica do presente, o escritor contemporâneo, na visão de Schøllhammer, parece estar motivado por certa urgência de se conectar com essa realidade, daí que alguns “perceberam na literatura um caminho para se relacionar e interagir com o mundo nessa temporalidade de difícil captura” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 11). Tal urgência, ou intempestividade, como falava Agamben, expressa a dificuldade de lidar com o agora, com o atual. Se o “nosso tempo” só pode ser apreendido pelo anacronismo, da mesma forma, a realidade não pode ser capturada diretamente, podendo ser refletida somente nas margens e nas zonas obscuras do presente. Nessa perspectiva, a própria noção de contemporaneidade está relacionada a uma consciência do passado, porque só podemos interpretar o tempo presente colocando-o em relação com outros tempos.

Ao analisar as mutações sofridas na produção literária do século XXI, Leyla Perrone-Moisés (2016) destaca as dificuldades de se falar sobre a literatura do próprio tempo. A primeira delas é que a literatura se desenvolve dentro de uma história própria e, por isso, não está automaticamente ajustada aos acontecimentos históricos, pois tanto o escritor quanto o

leitor não dialogam apenas com o mundo e com o tempo em que vivem, mas com todo o passado da literatura. Outro fator é que, como uma obra literária só se concretiza e se presentifica no momento da leitura, ela seria sempre contemporânea ao leitor. Logo, o que é contemporâneo é o modo de ler e não necessariamente a obra em si.

Nessa mesma linha, Susana Scramim (2007) considera que a temporalidade do presente é produzida por uma posição anacrônica da obra diante do tempo. Para ela, uma literatura do presente pressupõe mais do que contemporaneidade, implica também “uma noção compartilhada do fazer literário” (SCRAMIM, 2007, p. 15), de forma que os escritores do presente não são obrigatoriamente os contemporâneos, mas sim aqueles que produzem um pensamento comum sobre o literário, criando uma comunidade sem laços, movida por um “desejo de arte”. De acordo com Scramim, esse “desejo de ser”, e não efetivamente o “ser arte”, é que promoveria a cruzamento das fronteiras dos gêneros, dos discursos, da ficção e da crítica, de maneira que o conceito de literatura é colocado em xeque nessa produção do presente:

A literatura do presente que envolve uma noção muito maior do que a noção de contemporâneo é aquela que assume o risco inclusive de deixar de ser literatura, ou ainda, de fazer com que a literatura se coloque num lugar outro, num lugar de passagem entre os discursos, entre os lugares originários da poesia, e que não devem ser confundidos com o espaço, com a circunscrição de um território para a literatura. (SCRAMIM, 2007, p. 16).

É justamente desse lugar outro ocupado pela literatura na contemporaneidade que buscamos nos acercar a partir do estudo da ficção de Carola Saavedra. Nossa hipótese é que a escrita saavedriana está afinada com aqueles movimentos da estética contemporânea nos quais as fronteiras entre as esferas artísticas são ultrapassadas, provocando uma desaturização do literário e um desbordamento das linhas da própria literatura. Vivemos uma reconfiguração de certos papéis no campo artístico/literário que acaba suscitando o ressurgimento de antigos questionamentos: o que é arte? O que é um autor/artista? Qual o lugar do leitor/receptor da obra? O que é um romance? O que é literatura? Na tentativa de discutir tais questões à luz da crítica contemporânea, este trabalho se propõe a investigar os caminhos percorridos pela autora em sua trajetória ficcional, apontando as principais estratégias narrativas adotadas por ela, especialmente nos romances *Paisagem com dromedário* (2010) e *O inventário das coisas ausentes* (2014), os quais constituem o *corpus* desta pesquisa.

A escolha do *corpus* ampara-se no fato de que os dois romances, de certa forma, condensam as principais características observadas em práticas literárias recentes: enquanto *Paisagem com dromedário* transborda os limites da palavra escrita, flertando com a linguagem oral e com outros campos artísticos, como o cinema e as artes plásticas, *O inventário das coisas ausentes* debruça-se sobre si mesmo, esmiuçando os mecanismos da elaboração ficcional a fim de compartilhar com o leitor os caminhos trilhados pelo escritor/autor/narrador.

A investigação, no entanto, esbarra em dois grandes desafios. O primeiro é a insuficiência – a despeito de sua importância no cenário literário atual – de produção acadêmica¹ sobre a ficção de Saavedra, o que, entre outros fatores, instiga este trabalho de pesquisa. O segundo é que, embora em estágio incipiente, a maioria dessas produções sobre a autora se dedica precisamente às obras escolhidas como nosso *corpus* de análise, o que poderia ocasionar o risco de redundância. Ao longo do desenvolvimento da tese, entretanto, a ideia de projeto literário, defendida em vários momentos pela autora, foi ganhando cada vez mais força, de modo que a ideia de analisá-las como parte do “projeto saavedriano”, e não de forma isolada, parece incontornável. Assim, nosso propósito é menos apresentar uma leitura nova dos dois romances do que propor chaves de leitura para esse projeto literário a partir deles.

Isto posto, a análise que segue está fortemente amparada em textos críticos e ficcionais da própria Carola Saavedra, bem como em entrevistas nas quais é possível delinear a visão de literatura que subsidia tal projeto. Considerando o chamado espaço biográfico contemporâneo (ARFUCH, 2010), este trabalho aproxima-se da crítica biográfica, no sentido proposto por Eneida Maria de Souza (2002), na medida em que escolhe como objeto

¹De acordo com o catálogo de teses e dissertações da CAPES, até o momento há cinco trabalhos de mestrado dedicados à ficção de Carola Saavedra: *Leitura literária: uma abordagem do romance Flores azuis, de carola saavedra, na perspectiva da enunciação* (2014), de Vinícius L. Linhares; *Brincando com babuskas: a metaficção em Flores azuis e O inventário das coisas ausentes, de Carola Saavedra* (2015), de Aracele S. Araújo; *O luto amoroso: uma leitura de Paisagem com Dromedário, de Carola Saavedra* (2016), de Patricia M. Cruz; *As (des)continuidades do romance em O inventário das coisas ausentes, de Carola Saavedra* (2017), de Carla P. Silva; e *O escritor em cena: diálogos metaficcionalis entre A hora da estrela, de Clarice Lispector, e O inventário das coisas ausentes, de Carola Saavedra* (2017), de Raphael Brian D. Oliveira. As informações estão disponíveis em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>. Acesso em: 21 de abril de 2021. Além dessas dissertações, duas teses também abordam obras da autora: *Cartografias dissonantes: corporalidades femininas em narrativas brasileiras contemporâneas* (2013), de Edma Cristina A. Góis, que analisa, entre as obras de diferentes autoras, *Paisagem com dromedário*, e *Espreitando os bastidores: a metaficção em Carola Saavedra, Rui Macedo e António Lobo Antunes* (2018), de Rebeca L. Fuks, que investiga *O inventário das coisas ausentes*. Esta última foi apresentada à Universidade Católica Portuguesa.

de análise desde a produção ficcional até a documental da autora – neste caso, utilizamos a produção midiática, como depoimentos, entrevistas, vídeos, dentre outros.

Alinhada com os escritores de sua geração, Carola Saavedra mantém uma intensa atividade midiática, seja concedendo entrevistas para jornais, portais eletrônicos ou canais especializados em literatura, seja participando de eventos literários, no Brasil e no exterior, nos quais divulga sua obra e debate com os leitores. Na página da Companhia das Letras – editora que publicou todos os seus romances –, é possível encontrar uma série de vídeos promocionais (também conhecidos como *booktrailers*) em que a autora lê alguns trechos e comenta o processo de escrita dos livros. Durante a pandemia da COVID-19, em 2020, Saavedra participou de diversos eventos virtuais, entre feiras literárias, bate-papo com leitores e transmissões ao vivo (popularmente chamadas de *lives*). Nesse mesmo período, estreou uma nova coluna no jornal literário *Rascunho*, denominada “Conversas Flutuantes”, na qual dialoga com outros escritores sobre temas atuais, como, por exemplo, o lugar da literatura nestes tempos de crise sanitária e distanciamento social.

Seguindo a trilha aberta por Diana Klinger (2006), a pesquisadora Ana Cláudia Viegas (2007) considera que a construção da figura autoral na cena contemporânea pode ser pensada a partir das diversas *performances* do escritor. Na cultura midiática, porém, tais *performances* não se restringem ao ato de escrever, “de modo que, ao lermos um texto, não temos apenas o nome do autor como referência, mas sua voz, seu corpo, sua imagem veiculada nos jornais, na televisão, na internet” (VIEGAS, 2007, p. 18). Para Viegas, portanto, a imagem do autor é construída no jogo entre os textos e sua vida pública. Sob esse ponto de vista, as atividades extraliterárias (entrevistas, artigos, depoimentos, *booktrailers*) são entendidas aqui como *performances* que participam efetivamente da construção da imagem de Carola Saavedra como uma escritora crítica de sua própria obra, podendo, assim, contribuir para iluminar o texto ficcional, principalmente se este é analisado dentro de um espectro mais amplo, como é o caso da ideia de projeto literário da autora.

Para fins deste estudo, interessam aqueles eixos teóricos que se voltam para as experiências contemporâneas, buscando mapear as estratégias de escrita compartilhadas por um número significativo de práticas literárias, as quais, em um movimento de expansão, redimensionam as fronteiras da ficção, desestabilizam o estatuto do literário e reconfiguram modelos de autoria. Nesse contexto, a pesquisa procura articular abordagens da crítica

literária a estudos de outros campos artísticos colocados em diálogo com a literatura, notadamente as artes visuais e sonoras.

A tese está organizada em quatro capítulos. O primeiro, intitulado “Olhares”, condensa as principais linhas teóricas utilizadas para pensar a literatura do presente, buscando recuperar tanto as visões críticas sobre a narrativa contemporânea de modo geral quanto aquelas que darão suporte à análise do *corpus*. Com o auxílio de pesquisadores como Beatriz Resende (2008; 2017), Ítalo Moriconi (2006), Ana Cláudia Viegas (2007; 2011), Luciene Azevedo (2007; 2008) e Diana Klinger (2006; 2008), procuramos, em um primeiro momento, caracterizar a narrativa brasileira recente a partir dos desdobramentos do chamado “retorno do autor”, que se manifesta por meio da problematização do sujeito da escrita tanto na ficção quanto no circuito literário midiático. Nessa conjuntura, a noção de autoficção resulta bastante prolífica para pensar as estratégias de ficcionalização de si e as diversas *performances* do autor no cenário contemporâneo.

Na segunda parte do capítulo, o foco é a expansão da literatura para fora de seus próprios limites. A seção faz um levantamento dos principais operadores teóricos frequentemente empregados para analisar produções literárias de difícil classificação, as quais se localizam na zona fronteira entre diferentes suportes, campos artísticos e gêneros literários, configurando-se como formas “corais” (SÜSSEKIND, 2013), “pós-autônomas” (LUDMER, 2014) e, ainda, “inespecíficas” (GARRAMUÑO, 2014a; 2014b). Outrossim, a noção de *performance* (COHEN, 2004a; RAVETTI, 2003; 2011) revela-se fulcral para a análise de certas escritas que, na perspectiva de um “campo ampliado” (KRAUSS, 2008), acercam-se das práticas artísticas.

O segundo capítulo, “Caminhos”, traça, na primeira parte, o percurso literário de Carola Saavedra desde o primeiro livro de contos, *Do lado de fora*, publicado em 2005, até o último romance, *Com armas sonolentas*, lançado em 2018². Uma análise abreviada de cada obra destaca a recorrência de temas como os diferentes tipos de deslocamento, as ausências, as relações triangulares e a incomunicabilidade. Ao mesmo tempo, identificam-se as principais características que permeiam a produção ficcional da autora, as quais permitem delinear uma ideia de projeto literário, a saber: a fragmentação estrutural, a reconfiguração do papel do leitor e a investigação do processo narrativo.

² A obra mais recente de Carola Saavedra é a coletânea de fragmentos *O mundo desdobrável: ensaios para depois do fim* (2021), publicada depois da finalização desta tese.

A segunda parte discute a concepção de literatura que alicerça o projeto saavedriano, procurando recuperar a tradição narrativa com a qual está alinhado. Dialogando com autores como Macedonio Fernández e Julio Cortázar, a seção demonstra a importância do leitor para um projeto narrativo concebido como “modelo para armar”. Nesse quadro, a estrutura fragmentada e a multiplicidade de narradores, amplamente adotadas por Saavedra, convocam uma participação ativa do receptor na construção de sentidos possíveis para obras montadas em forma de “quebra-cabeça”.

O terceiro capítulo, “Inventários”, dedica-se à análise de *O inventário das coisas ausentes*. A partir da ideia de “literatura de criação” (PINO, 2004), busca-se inventariar o processo de elaboração da primeira parte do romance, apontando as principais estratégias utilizadas pela autora para problematizar a construção ficcional. Destacam-se, nessa seção, o uso de procedimentos autorreflexivos, a encenação escritural e as *performances* do autor, que expõem, na fatura da escrita, a criação literária como um processo em andamento, promovendo o acesso do leitor aos bastidores da ficção.

Em um segundo momento, desenvolve-se o conceito de “inventário”, o qual se relaciona, na narrativa, tanto ao processo criativo, registrado no caderno de anotações do autor-narrador, quanto ao acervo de escritas que o personagem-escritor recebe e pretende transformar em ficção. A encenação da escrita, nesse sentido, associa-se a questões como arquivo, herança e transmissão de memórias. Por outro lado, o relato ficcional também se apresenta como meio de reconstituir o passado, elaborar traumas e inventariar ausências.

O quarto capítulo, “Paisagens”, analisa o romance *Paisagem com dromedário* a partir de uma abordagem interartes. Considerando que, entre todas as obras de Saavedra, essa é a que mais dialoga com outros campos artísticos, a primeira seção destaca o som como elemento fundamental da construção narrativa. Ao deslocar a audição para o centro da percepção, a protagonista saavedriana realiza um mapeamento sonoro da ilha em que se autoexila, propondo, assim, um outro modo de experimentar a paisagem. Ao mesmo tempo, a narrativa aproxima-se da arte contemporânea, performando, pela escrita, o espaço expositivo de uma obra sonora. Dessa maneira, aventa-se a hipótese de ler o romance como um “texto-instalação” (MIRANDA 2014; 2019).

A derradeira seção retoma a ideia de literatura expandida, resgatando obras cujos autores incorporam diversos procedimentos artísticos em sua prática literária. Protagonizado por uma artista em crise, *Paisagem com dromedário* problematiza a especificidade do gênero

romance ao estabelecer um diálogo intenso com o cinema, a fotografia, o vídeo e as artes sonoras. Nessa esteira, a figura do “autor-curador” (AZEVEDO 2016; 2017) emerge como uma possibilidade de confluência entre o discurso literário e a prática artística. Assim, a concepção de autoria também é reconfigurada, manifestando-se, na paisagem contemporânea, como um trabalho de curadoria.

Por fim, propõe-se uma última reflexão acerca das possibilidades engendradas pela noção de inventário que permeia as narrativas saavedrianas em diferentes sentidos. Ao aproximar a ação de inventariar da atividade do curador, a tese também se assume como um trabalho de curadoria, apresentando um olhar recortado sobre a ficção de Carola Saavedra tendo em vista sua ideia de projeto literário.

CAPÍTULO 1

OLHARES

1.1 Narrativa contemporânea: aproximações críticas

— *Então eu me pareço com quem?, ele insiste.*
— *Com ninguém, por que você teria que se parecer com alguém?*
— *Por que todo personagem se parece com alguém que passou pela vida do autor. Tudo é autobiográfico. Não há como fugir disso.*

(Convivência)

Neste trabalho, consideramos como contemporâneo o conjunto das produções literárias do final do século XX até o momento presente, com foco na narrativa produzida a partir dos anos 2000. Tal recorte objetiva contextualizar a ficção de Carola Saavedra no panorama da literatura atual, apontando as tendências e movimentos da estética contemporânea com os quais a ficção saavedriana dialoga.

No ensaio “A literatura brasileira na era da multiplicidade” (2008), Beatriz Resende constata que uma das principais características da ficção brasileira na primeira década do século XXI é a *multiplicidade*. Para a autora, o barateamento dos custos de publicação, o surgimento de novas editoras, assim como o sucesso das feiras e concursos literários observados em anos anteriores, favoreceram o aparecimento de novas e múltiplas vozes no circuito literário contemporâneo. Por outro lado, a internet também tem sido usada como ferramenta de divulgação do trabalho de novos escritores, bem como para a publicação de textos, facilitando, assim, a relação direta entre o autor e o leitor. Segundo Resende,

Multiplicidade é a heterogeneidade em convívio, não excludente. Esta característica se revela na linguagem, nos formatos, na relação que se busca com o leitor e – eis aí algo realmente novo – no suporte, que, na era da comunicação informatizada, não se limita mais ao papel ou à declamação. São múltiplos tons e temas e, sobretudo, múltiplas convicções sobre o que é literatura, postura que me parece a mais interessante e provocativa nos debates que vêm sendo travados. (RESENDE, 2008, p. 18).

A fertilidade de novos escritores, a diversidade de formatos e as novas possibilidades de publicação acarretaram a pluralidade da produção literária no início do novo século. Apesar da multiplicidade de tal produção, Resende chama a atenção para algumas questões que se manifestam com frequência na literatura recente. Uma delas é a *presentificação*, que se expressa por meio da urgência de apreensão do tempo presente. Para a autora, há, na

maioria dos textos contemporâneos, uma preocupação obsessiva com o agora que se materializa na escrita por meio da fragmentação, das formas curtas, da incorporação de gêneros não literários, como o jornalístico, por exemplo, e do uso de recursos gráfico-visuais.

Essa urgência pelo tempo presente, contudo, não se manifesta apenas na literatura, mas também nas artes cênicas, por meio das *performances*, e nas artes plásticas, por meio das instalações. Em tais produções artísticas, “o que interessa, sobretudo, são o tempo e o espaço presentes, apresentados com a urgência que acompanha a convivência com o intolerável” (RESENDE, 2008, p. 28). Em outro texto mais recente, denominado “O contemporâneo na literatura brasileira” (2017), Resende volta ao tema da multiplicidade, observando que a condição de contemporaneidade na literatura é evidenciada “pelas diversas possibilidades numa mesma temporalidade” (RESENDE, 2017, p. 182). A autora observa ainda que o notório diálogo com outras manifestações artísticas, principalmente as artes visuais e a artes da cena, acaba refletindo na incorporação, pela escrita, do precário, do imediato e do performático. Segundo a autora,

A noção de processo, tão cara ao teatro, é buscada na própria elaboração da escrita que se quer revelar provisória, inacabada, por vezes com uso de recursos gráficos que revelem o aspecto lacunar, espécie de rascunho ou de escrita para uso privado, anotações, pseudo diários, ou correspondência. (RESENDE, 2017, p. 202).

Em “Literatura do presente no Brasil – Notícias” (2011), Ana Cláudia Viegas também destaca o hibridismo como uma das principais tendências da prosa contemporânea. Segundo a autora, a literatura do presente resulta da mescla entre diferentes suportes, gêneros e discursos, e da incorporação de outras linguagens, como a cinematográfica, a da publicidade, da televisão e do *videoclip*, associada à facilidade de circulação dos textos na internet.

Aliás, a internet vem se constituindo como o espaço preferencial de atividade de muitos escritores contemporâneos. Ítalo Moriconi, no ensaio “Circuitos contemporâneos do literário (indicações de pesquisa)”, de 2006, defende que a explosão de uma nova geração literária no Brasil, ainda nos anos de 1990, está ligada, em grande parte, à utilização da rede mundial de computadores como espaço de produção de cultura. Para o autor, os anos de 1980, na verdade, representaram o amadurecimento e a consolidação de escritores que haviam começado a carreira na década anterior, uma espécie de consequência do *boom* dos anos de 1970.

A chamada “geração noventa”, porém, aparece com o ressurgimento de uma vida literária que se instaura em um circuito mais amplo de comunicação e cultura – o qual ele denomina “circuito midiático” –, iniciando, assim, um movimento de renovação da literatura brasileira que se estenderia pelos primeiros anos do século XXI. Essa nova vida literária e a formação de uma nova geração acontecem no suporte da internet, que se torna espaço de intercâmbio entre escritores e de interação com os leitores. Segundo Moriconi,

[...] o espaço de circulação dos textos, de diálogo e interação auto-reflexionante se deu mesmo nos sites e revistas literários na Internet. Destacaram-se de início o Bonde-Rascunho e o site da revista CULT. Sites individuais aglutinaram encontros virtuais: o de Marcelino Freire, exemplo mais óbvio. Movimentos editoriais aconteceram: Livros do Mal. Graças ao suporte da Internet foi possível tecer a incrível rede de solidariedade, cumplicidade e simpatia entre os escritores da nova geração, muitas vezes afastados uns dos outros por regiões inteiras, mas aproximados pelo tempo real da comunicação virtual. Paralelamente a isso e com força crescente, os blogs de escritores em formação proliferaram e serviram de plataforma de lançamento para seus primeiros livros. (MORICONI, 2006, p. 157).

O circuito midiático permitiu novas plataformas de visibilidade para a literatura, propiciando o aparecimento de novos e jovens escritores. Alguns deles publicaram seus textos primeiramente em *blogs* e sites pessoais e só depois foram absorvidos pelo mercado editorial, caso de Clarah Averbuck e Daniel Galera, por exemplo. Esse grupo de escritores surgido de ambientes virtuais, especialmente a partir dos anos 2000, tem sido identificado como “geração zero zero”, sendo frequentemente associado à chamada escrita *blogueira*. Para Luciene Azevedo,

Goste-se ou não da expressão “literatura de *blog*” parece inegável que as discussões que ela suscita estão relacionadas à maneira de alcançar visibilidade e construir circuitos de consagração no interior do sistema literário. É comum à cena literária contemporânea a publicação de autores estreados cujo primeiro livro é uma compilação dos melhores momentos do seu *blog*, minuciosamente garimpado por um editor que quer apostar na projeção de novos nomes. (AZEVEDO, 2007a, p. 45).

Em um contexto no qual a comunicação de massa é processada, inevitavelmente, no suporte da internet, o *blog* e, nos últimos anos, as redes sociais, funcionam tanto como uma vitrine de exposição e divulgação do texto literário quanto como espaço de experimentação para novos escritores. Nesse cenário, vale destacar a participação de Carola Saavedra no projeto *Escritoras suicidas*, um *blog* dedicado à produção de novas e novíssimas escritoras.

Ainda no início da carreira, entre 2005 e 2006, Saavedra publicou cinco microcontos no site: “Striptease”; “Happening”; “Homem e bandoneón”; “Ponto de ruptura” e “Mau passo”. Em entrevista concedida a Luciano Trigo, para o portal *GI*, a autora comenta a experiência de escrever na internet:

Foi uma experiência muito boa naquele momento porque me possibilitou entrar em contato com outras pessoas que também estavam procurando um caminho próprio na literatura, trocar idéias (sic), opiniões, leituras. Mas, respondendo a sua pergunta, eu vejo a internet como um lugar de troca, diálogo, informação e, principalmente, como um espaço alternativo para se pensar a literatura. (SAAVEDRA, 2008b, s.p.).

No ensaio “*Blogs: a escrita de si na rede dos textos*”, Luciene Azevedo destaca que a escrita blogueira é basicamente de cunho autobiográfico e está relacionada à espetacularização do eu, característica da sociedade contemporânea. Por essa ótica, o *blog* é entendido como uma ferramenta de exercício autoficcional e de textualização de si que embaralha vida e ficção. A escrita de si blogueira, afirma Azevedo, “arma um jogo entre a identidade autoral, seu *ego scriptor* e a *performance* figurada de subjetividades” (AZEVEDO, 2007b, p. 49), desestabilizando, assim, a tradicional noção de autor. Uma das principais características da chamada “geração zero zero” parece ser exatamente a desestabilização de categorias tradicionais como autor, narrador e leitor. O próprio conceito de literatura também vem sendo colocado em xeque nessa prosa híbrida que ultrapassa as fronteiras entre ficção e não ficção, dialogando diretamente com registros não literários.

Vários críticos, entre eles Moriconi (2006), Klinger (2006; 2008), Viegas (2007) e Schøllhammer (2011; 2016), concordam que a presença de marcas autobiográficas no texto ficcional é uma das principais tendências da literatura contemporânea. A forte recorrência da primeira pessoa na narrativa produzida nas últimas décadas revela uma aproximação entre o romance contemporâneo e outros formatos de escritas de si, como o diário íntimo, a autobiografia, as cartas, dentre outros gêneros em que o “eu” tem papel central. Diana Klinger (2008), dialogando com Leonor Arfuch (2010), enxerga a proliferação e o surgimento de novos formatos de escritas de si como um sintoma da cultura midiática que valoriza a superposição do privado sobre o público. Essa espetacularização da intimidade levou a uma explosão de narrativas autobiográficas, memórias, *blogs* pessoais na internet, dentre outros.

Eurídice Figueiredo (2013) também acredita que vivemos hoje na era da “extimidade”, isto é, “quando o que, em princípio, deveria ficar reservado ao domínio da intimidade é exposto pelo sujeito” (FIGUEIREDO, 2013, p. 68). A ideia de extimidade, segundo a autora, está relacionada a uma noção de múltiplas identidades, uma vez que cada sujeito escolhe a faceta que quer expor. Dessa forma, a exposição do “eu” pressupõe também algum grau de ficcionalização, inscrevendo a mescla do romance contemporâneo com formatos de escritas de si em uma interface entre o real e o ficcional.

A crítica contemporânea também tende cada vez mais a se debruçar sobre o sujeito da escrita. Se, nos anos de 1970, a crítica estruturalista debatia a chamada “morte do sujeito” (ou do autor, na literatura), a década de 1980 assistiu a um movimento de reivindicação de uma dimensão subjetiva tanto na filosofia e nas ciências sociais quanto na teoria literária. A pensadora argentina Beatriz Sarlo (2007) denomina esse movimento de restauração do sujeito de “guinada subjetiva”. De acordo com a autora,

A dimensão intensamente subjetiva (um verdadeiro renascimento do sujeito, que nos anos 1960 e 1970 se imaginou estar morto) caracteriza o presente. Isso acontece tanto no discurso cinematográfico e plástico como no literário e no midiático. Todos os gêneros testemunhais parecem capazes de dar sentido à experiência. Um movimento de devolução da palavra, de conquista da palavra e de direito à palavra se expande, reduplicado por uma ideologia da “cura” identitária por meio da memória social ou pessoal. O tom subjetivo marcou a pós-modernidade, assim como a desconfiança ou a perda da experiência marcaram os últimos capítulos da modernidade cultural. (SARLO, 2007, p. 38-9).

Nesse contexto, a identidade dos sujeitos volta a assumir o lugar que antes fora ocupado pelas estruturas, contribuindo para uma valorização das experiências narradas em primeira pessoa. Assim, ganham destaque os chamados gêneros não ficcionais, como histórias de vida, entrevistas, memórias, testemunhos, especialmente aqueles que narram “experiências limite”, como as relatadas pelos sobreviventes das guerras na Europa e das ditaduras latino-americanas do século XX.

Entretanto, o que retorna não é o sujeito pleno da concepção moderna, mas um sujeito não essencial, fragmentado, incompleto e, por isso, passível de identificações múltiplas e de autocriação, como propõe Leonor Arfuch, em *O espaço biográfico* (2010). Nessa perspectiva, o retorno do sujeito implica uma reconfiguração da noção de subjetividade na cultura contemporânea, o que, no campo dos estudos literários, provoca também uma reflexão sobre o sujeito da escrita.

No clássico ensaio “A morte do autor”, de 1968, Roland Barthes critica uma concepção de literatura “tiranicamente” centralizada na figura do autor, contrapondo-se a uma determinada crítica que buscava explicar o texto literário a partir de quem o produziu, juntando pessoa e obra. Segundo ele, não é possível saber quem fala no texto porque a escrita destrói toda voz e toda origem, apagando o sujeito: “é a linguagem que fala, não o autor” (BARTHES, 2004, p. 59). Para o Barthes estruturalista, com apoio nos estudos linguísticos, o sujeito só existe no momento da enunciação, uma vez que o “eu” que escreve é vazio. Dessa maneira, o sujeito da escrita é entendido como um “efeito de linguagem”.

Em “O que é um autor”, conferência de 1969, Michel Foucault também defende o parentesco da escrita com a morte, tanto no sentido de que o sujeito escreve para não morrer (Sherazade, personagem central de *As mil e uma noites*, é um exemplo emblemático) quanto na aceção de que o próprio ato de escrever apagaria as marcas individuais do autor. Para ele, o sujeito deve fazer o papel de morto no jogo da escrita. No entanto, o mais importante para Foucault não é constatar o desaparecimento do autor, mas identificar o que essa “morte” faz aparecer. Segundo o filósofo, o espaço vazio deixado por essa desapareição é preenchido por uma categoria que ele chama de “função-autor”. Essa função se refere aos modos de existência, funcionamento e circulação de certos discursos dentro de uma sociedade, de forma que alguns discursos a possuem e outros não.

Nesses ensaios, tanto Barthes quanto Foucault dessacralizam a figura do autor como dono e única autoridade sobre o texto. Ao mesmo tempo, também esvaziam a crítica biográfica que buscava respostas para a obra na vida do autor. Alguns anos mais tarde, porém, em *Sade, Fourier, Loyola*, de 1971, Barthes leva em consideração alguns elementos biográficos no estudo dos três autores do título, acenando para uma “volta amigável do autor” (BARTHES, 2005, p. xvi). Aos pormenores que se referem ao sujeito disperso ao longo do texto, ele dá o nome de “biografemas”.

A ideia de biografema está relacionada à presença de elementos biográficos espalhados pelo texto como estilhaços, fragmentos do autor no corpo da ficção. Em *Roland por Roland Barthes*, de 1975, o escritor francês faz uso de alguns biografemas na construção de um texto fragmentado e híbrido que mistura ensaio, recordações e fotografias. A obra, no entanto, não é considerada uma autobiografia – de acordo com a concepção de Philippe Lejeune (2014) –, uma vez que o próprio Barthes adverte que “tudo isto deve ser considerado como dito por uma personagem de romance – ou melhor, por várias” (BARTHES, 2003, p.

136). Nessa escrita em que o “eu” biográfico se apresenta como personagem de ficção, assumindo várias máscaras, Barthes se aproxima de uma estratégia de ficcionalização de si muito difundida na literatura contemporânea: a autoficção. De qualquer maneira, o exercício autobiográfico de *Roland Barthes por Roland Barthes* acaba selando definitivamente o “retorno do autor” no percurso empreendido pelo crítico francês.

Mas quem é esse autor que retorna na literatura contemporânea? De acordo com Diana Klinger (2006), o “retorno do autor” pode ser entendido tanto como referência à situação de enunciação quanto pela presença de marcas autobiográficas no texto literário. Se, por um lado, temos uma abundância da primeira pessoa na prosa contemporânea, por outro, assistimos a uma reformulação da figura do autor, que não pode mais ser reduzido a uma função, como propunha Foucault, tampouco a apenas um efeito de linguagem, como sugeria Barthes. Para Klinger, o autor que retorna é um produto da cultura de massa na qual a figura autoral é percebida cada vez mais como sujeito midiático.

O que se nota na produção literária mais recente é uma problematização do sujeito autoral assim como uma dissolução das categorias tanto do narrador moderno, definido por Walter Benjamin (1994), quanto do narrador pós-moderno, formulado por Silviano Santiago (2002). A articulação da escrita literária com uma concepção contemporânea de subjetividade dentro do “circuito midiático”, no qual há um forte diálogo com outras linguagens e suportes, conforme propôs Moriconi (2006), também leva a um questionamento da essência do literário definido exclusivamente como discurso ficcional, uma vez que o próprio estatuto da literatura vem sofrendo deslizamentos que a colocam no limiar entre realidade e ficção. Essas transformações se traduzem em uma reformulação tanto da figura do narrador quanto da noção de autor nas narrativas contemporâneas. Sobre esse assunto, Moriconi assinala que

O prosador contemporâneo frequentemente se faz presente em seu relato, seja de maneira real, seja simulacral, explorando e tematizando a situação de enunciação em que se produz sua ficção e fazendo do discurso autobiográfico autoral elemento constitutivo do foco em primeira pessoa. [...] Eu diria que o traço marcante na ficção mais recente é a presença autobiográfica real do autor empírico em textos que por outro lado são ficcionais, emoldurados ou empacotados ou marqueteados como “romances”, “novelas”, “contos”. (MORICONI, 2006, p. 160-1).

Embora não seja um procedimento propriamente novo na literatura, a problematização do sujeito autoral em relação ao “eu” ficcional na prosa brasileira começa a se intensificar

nas narrativas pós-modernas da segunda metade do século XX. Para Moriconi, *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, é o primeiro “pequeno grande” livro pós-moderno da literatura brasileira. Nessa obra, o “eu” remete tanto ao narrador quanto ao autor do romance (ambos figuras ficcionais), que comentam o livro que está sendo escrito, em um claro exercício de autorreflexividade. De acordo com o autor, *A hora da estrela* “é menos um relato sobre Macabéia (a protagonista) que o relato do ato de narrar Macabéia” (MORICONI, 2006, p. 161), de maneira que a própria narração é colocada em foco nesse romance no qual a primeira pessoa se torna uma figura dúplice: o narrador/autor que é, ao mesmo tempo, um desdobramento do autor empírico na ficção.

Moriconi considera essa obra de Lispector um modelo remoto do que acontece na literatura atual. A presença simultânea do autor e do narrador (e a dissolução dessas categorias) assim como a problematização do próprio ato de narrar (por meio da exposição dos mecanismos da criação literária) constituem uma marca importante da ficção contemporânea. As obras *Berkeley em Bellagio* (2002) e *Lorde* (2004), de João Gilberto Noll, também fazem parte desse grupo de narrativas em que a figura do autor é colocada em questão.

Há, nos dois romances, alguns elementos de identificação que permitem aproximar traços dos narradores protagonistas de eventos biográficos do autor empírico. Entre outras semelhanças, os narradores são escritores que viajam a convite de instituições estrangeiras com a incumbência de escrever um livro, assim como ocorreu com o próprio Noll. No entanto, não se trata de romances autobiográficos, mas de relatos ficcionais pincelados por elementos biográficos em que a história contada é o processo de escrita da própria ficção. Na visão de Klinger (2006), mais importante do que a relação com os dados biográficos de João Gilberto Noll é a reflexão que se faz sobre o sujeito da escrita por meio de uma encenação da figura do autor nessas obras. A autora destaca ainda que, o fato de muitas narrativas contemporâneas se voltarem para a experiência do autor também é sintoma de uma sociedade marcada pela “espetacularização do sujeito”, na qual o “falar de si” ganha cada vez mais espaço no circuito midiático.

A confusão entre realidade e ficção por meio da incorporação de componentes biográficos em uma prosa que é ficcional, mas, ao mesmo tempo, também é autorreferencial, é bastante característica das escritas chamadas de autoficcionais. Embora ainda existam divergências teóricas em seu entorno, a noção de “autoficção” vem sendo amplamente

utilizada na tentativa de explicar essas narrativas nas quais os limites entre a vida real e a ficção são borrados.

O termo “autoficção” foi forjado pelo escritor e crítico francês Serge Doubrovsky, em 1977, como resposta a um suposto vazio teórico deixado por Phillipe Lejeune no seu famoso estudo *O pacto autobiográfico*, de 1975. No ensaio dedicado às formas autobiográficas, Lejeune sustenta que a diferença entre romance e autobiografia está no contrato de leitura que é estabelecido entre o autor e o leitor. Enquanto o pacto autobiográfico implica uma ideia de “sinceridade” por parte do autor, no qual o leitor toma o texto como verdade, o pacto ficcional (ou romanesco) não implica nenhum compromisso com a realidade. Ademais, “para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima), é preciso que haja uma relação de identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem*” (LEJEUNE, 2014a, p. 18, grifos do autor). Dessa forma, deve haver um contrato, explícito ou implícito, de que o autor (o nome na capa), o narrador e o personagem principal são a mesma pessoa. Para Lejeune, tanto a biografia quanto a autobiografia pressupõem pactos referenciais que remetem a uma realidade externa, objetivando uma correspondência com a “verdade” do autor.

De acordo com a natureza do pacto de leitura firmado pelo autor e a relação que os nomes estabelecem entre si (autor, narrador, personagem), Lejeune propõe uma tabela de classificação dos textos. Anos depois, porém, o autor revisita seu ensaio liminar, admitindo que o quadro estava incompleto e não contemplava todas as possibilidades. Doubrovsky decidiu preencher o espaço vazio do quadro teórico de Lejeune por meio da combinação entre o pacto romanesco e o emprego do nome próprio na obra *Fils*, de 1977, apresentando seu romance como uma “autoficção”.

Em *Fils*, o protagonista e o narrador possuem o mesmo nome do autor, embora as aventuras narradas sejam fictícias. Conforme Jacques Lecarme (2014), em princípio, a autoficção seria “um dispositivo muito simples: ou seja, uma narrativa cujo autor, narrador e protagonista compartilham a mesma identidade e cuja identidade genérica indica que se trata de romance” (LECARME, 2014, p. 68). Desse modo, o conceito de autoficção nasce com um sentido bastante restrito, pois trata especificamente de um discurso ficcional cuja principal característica seria a identificação entre autor, narrador e personagem.

Depois da definição proposta por Doubrovsky, outros críticos se voltaram para o tema da autoficção. Um dos mais importantes é Vincent Colonna que, em 1989, estende o conceito

ao conjunto dos procedimentos de ficcionalização de si, descartando, assim, o modelo de Doubrovsky, considerado por ele como uma simples variação do romance autobiográfico. Segundo Jean-Louis Jeannelle (2014),

Ao descartar o modelo doubrovskiano, [...] Colonna escolheu aplicar o termo “autoficção” ao conjunto dos procedimentos de ficcionalização de si. De modo que a autenticidade dos fatos deixou de ser vista como condição de possibilidade: foi, ao contrário, a explosão do imaginário literário que passou a ser valorizada, sendo que o único critério de identificação aceito é o fato de que o escritor tome a si próprio como personagem da história e recorra à primeira pessoa ou até mesmo se designe de maneira mais indireta – com a condição, é claro, de que a identificação permaneça sempre óbvia aos olhos do leitor. (JEANNELLE, 2014, p. 133).

Colonna concebe a autoficção como um dispositivo ficcional por meio do qual o autor real se projeta em situações imaginárias, constituindo um mecanismo de ficcionalização de si que pode ser identificado ao longo de toda a história literária, desde Luciano de Samósata até a pós-modernidade. O autor considera que não existe apenas uma forma de autoficção, mas várias, porque “no momento em que o escritor começa a narração ou um poema, ele tem a possibilidade de se ficcionalizar” (COLONNA, 2014, p. 65). Logo, essa concepção mais ampla inscreve a autoficção no campo ainda mais abrangente das escritas de si.

Philippe Gasparini, todavia, no ensaio “Autoficção é o nome de quê?” (2014), defende que seria mais adequado utilizar o termo “autofabulação” para evitar confusão entre o dispositivo identificado por Colonna e outras práticas contemporâneas. Ele sugere o uso do termo “autonarração”, emprestado de Arnaud Schmitt, para designar o procedimento em que o autor não pretende relatar sua vida inteira, mas, ao contrário, trabalha com fragmentos de lembranças que se relacionam com outros fragmentos.

A fim de evitar mais confusões teóricas, Gasparini distingue três tipos de ficcionalização do vivido. O primeiro é a ficcionalização inconsciente, muito comum nas reconstituições narrativas como autobiografias, relatos de vida, dentre outras escritas do “eu”, compostas por memórias que podem sofrer erros, esquecimentos, seleção, roteirização e deformação. O segundo tipo é a autofabulação, em que o autor se projeta de forma deliberada em aventuras fantásticas e imaginárias, mas o leitor sabe, ou desconfia, que essas situações nunca aconteceram. O terceiro é a autoficção voluntária, na qual a narrativa passa da autobiografia para a ficção sem perder a verossimilhança. Nesse último tipo, a confusão entre realidade e ficção pode enganar o leitor, levando-o a ler a narrativa como uma

autobiografia real, ainda que haja a menção de que se trata de um romance. Para Gasparini, o terceiro caso é o mais adequado para se aplicar o termo autoficção.

Outro aspecto importante para compreender o conceito de autoficção defendido por Gasparini é o contrato de leitura. No seu entendimento, há três possibilidades: o contrato de verdade, que rege as escritas referenciais como a autobiografia, o diário, e outros formatos de escritas de si; o contrato de ficção, que rege a poesia, o romance, o teatro e outros gêneros ficcionais; e a associação dos dois, isto é, um pacto ambíguo. Segundo Gasparini, a autoficção não propõe um novo tipo de contrato, mas desenvolve estratégias de ambiguidade que inscrevem a autoficção tanto no âmbito referencial quanto no ficcional. Outros autores, como o próprio Doubrovsky (2014), defendem que a autoficção estabelece um pacto “oximórico”, que, nas palavras de Anna Faedrich (2015),

[...] se caracteriza por ser contraditório, pois rompe com o princípio de veracidade (pacto autobiográfico), sem aderir integralmente ao princípio de invenção (pacto romanesco/ficcional). Mesclam-se os dois, resultando no contrato de leitura, marcado pela ambiguidade, em uma narrativa intersticial. (FAEDRICH, 2015, p. 46).

Manuel Alberca (2013) também defende que a autoficção é regida por um pacto de ambiguidade. O crítico espanhol sustenta que a autobiografia e o romance são regidos por estatutos narrativos diferentes (o referencial e o ficcional, respectivamente), mas a autoficção estabelece um estatuto novo que está situado em uma zona intermediária entre os dois pactos de leitura. Segundo Alberca,

[...] para descrever o estatuto da autoficção e do resto das formas romanescas vizinhas, é preciso relacioná-lo, em suas coincidências e divergências, com os pactos narrativos mais importantes. Entre ambos e sua zona intermediária, entre os confins de um e outro, abre-se um território cada vez mais extenso e variado, um amplo laboratório de experimentação literária [...]. (ALBERCA, 2013, p. 24, tradução nossa³).

Nessa zona de intersecção entre os dois pactos, os limites entre ficção e realidade são borrados intencionalmente, de forma que o leitor não consegue distinguir se aquilo que lê tem correspondência com a vida real ou se foi inventado. A autoficção não esconde sua

³ No original: Por eso, para describir el estatuto de la autoficción y del resto de las formas novelescas vecinas, es preciso relacionarlo, en sus coincidencias y divergencias, con los pactos narrativos más importantes. Entre ambos y su zona intermedia, entre los confines de uno y otro, se abre un territorio cada vez más extenso y variado, un amplio laboratorio de experimentación literaria [...]. (ALBERCA, 2013, p. 24).

relação com o autor, mas, por outro lado, também não renuncia ao status de ficção. Compartilhando simultaneamente o estatuto referencial e o ficcional, as narrativas autoficcionais se configuram como relatos limítrofes e híbridos, cuja principal característica é a ambiguidade entre realidade e ficção.

Na ficção contemporânea proliferam exemplos de narrativas liminares que usam a vida real como matéria de narração, flutuando entre o bio/autobiográfico e o ficcional, sem limites definíveis entre eles. Na cena literária latino-americana, nomes como o do mexicano Mario Bellatin e do argentino César Aira aparecem frequentemente associados à escrita autoficcional. No Brasil, além do já mencionado João Gilberto Noll, é possível identificar traços autoficcionais na escrita de vários autores, como Silviano Santiago, Bernardo Carvalho, Tatiana Salem Levy, dentre outros.

De acordo com Luciana Hidalgo (2013), um dos pioneiros nas experiências autoficcionais na nossa literatura é Lima Barreto, com seus romances marcadamente autobiográficos e a narrativa-limite *O cemitério dos vivos*, escrita a partir das anotações do autor durante sua segunda internação no Hospital Nacional dos Alienados. Para Hidalgo, Lima Barreto “inaugurou uma via exclusiva de dizer *eu* na literatura brasileira, indo além do egocentrismo e sugerindo uma possibilidade mais ampla: uma espécie de *narcisismo útil* [...]” (HIDALGO, 2013, p. 229, grifos da autora) no qual as questões íntimas se mesclam a questões coletivas e denúncias raciais, sociais e políticas.

No entanto, Silviano Santiago é um dos primeiros escritores brasileiros a assumir o termo autoficção para classificar sua própria obra por ocasião da apresentação do livro de contos *Histórias mal contadas* (2005). Na conferência “Meditações sobre o ofício de criar” (2008), Santiago faz uma reflexão sobre a contaminação do ficcional pelo real, e vice-versa, que marca sua produção literária. O autor declara que os dados autobiográficos percorrem todos os seus escritos, apesar de o discurso propriamente confessional estar ausente. O material autobiográfico serve de alicerce para a composição ficcional e, eventualmente, pode ajudar o leitor a explicar a ficção. Entretanto, ele esclarece que não escreve autobiografia, mas utiliza o discurso autobiográfico como força motora de criação ficcional, resultando em um texto híbrido no qual

Não contam mais as respectivas purezas centralizadoras da autobiografia e da ficção; são os processos de hibridização do autobiográfico pelo ficcional, e vice-versa, que contam. Ou melhor, são as margens em constante contaminação que se adiantam como lugar de trabalho do

escritor e de resolução dos problemas da escrita criativa. (SANTIAGO, 2008, p. 174).

Para explicar esses processos de hibridização em que o autobiográfico e o ficcional se contaminam, Santiago recorre a lembranças da própria infância, quando era obrigado pelo pai a seguir o catecismo e se confessar aos sábados. Incapaz de articular um discurso confessional devido ao trauma da perda da mãe, o menino criava subjetividades similares à sua, inventando falas autobiográficas que simulavam ser confessionais, mas que já eram ficcionais. Diante do confessor, o pequeno ficcionista “assumia uma fala híbrida – autobiográfica e ficcional – verossímil. Era ‘confessional’ e ‘sincero’ sem, na verdade, o ser completamente. O menino ao confessor já era um falso mentiroso” (SANTIAGO, 2008, p. 177). São essas “mentiras” autobiográficas que Santiago chama de autoficção, adotando o termo cunhado por Doubrovsky.

As reflexões de Silviano Santiago a respeito da sua prática literária remetem o discurso autoficcional a outro conceito desenvolvido anteriormente pelo próprio autor: o entre-lugar (SANTIAGO, 1978). Como discurso híbrido, a autoficção surge do espaço aparentemente vazio entre a invenção ficcional e o relato autorreferencial, ocupando um entre-lugar entre o romance e a autobiografia. Não é plenamente autobiográfico, pois está contaminado pela ficção, nem é totalmente ficcional, pois é atravessado pela biografia do autor. Não é nem uma coisa nem outra, mas, ao mesmo tempo, é uma coisa e outra. Em outras palavras, o discurso autoficcional está localizado na zona de transição em que as margens do real e do ficcional se tocam e se interpenetram em um movimento de “autofricção”, para usar a expressão de Doubrovsky (*apud* LEJEUNE, 2014b, p.23). Logo, a autoficção é fronteira por natureza, daí seu caráter híbrido e ambíguo.

Além de Silviano Santiago, outros autores também apresentam alguns de seus textos como autoficcionais. É o caso, por exemplo, de Tatiana Salem Levy, com o romance *A chave de casa* (2009). Na obra, a autora empresta alguns traços biográficos a uma personagem em busca de reconstruir as origens da família. A fim de dar sentido à herança histórica recebida dos antepassados, Levy parte dos próprios arquivos familiares (cartas, diários, fotografias) para elaborar uma escrita que mescla memória e ficção. Em “Do diário à ficção: um projeto de tese/romance” (s.d.), a autora conta como seu trabalho teórico com a literatura (ela fazia doutorado na época) foi sendo contaminado tanto pela ficção quanto pelas experiências

autobiográficas, até que a escrita acadêmica foi substituída pela escrita autoficcional, resultando no referido romance.

Semelhante estratégia é utilizada por Chico Buarque em seu quinto romance, *O irmão alemão* (2014). A narrativa buarquiana é construída com base em um evento biográfico do autor: seu pai, Sérgio Buarque de Holanda, tivera um filho antes de se casar, fruto de uma relação no período em que viveu em Berlim, entre 1929 e 1930. Obrigado a retornar ao Brasil, o famoso historiador não chegou a conhecer o filho, Sérgio Günter, de quem teve notícias por meio de correspondência com o governo alemão. Chico Buarque só veio a saber da existência desse irmão em 1967, por intermédio do poeta e amigo Manuel Bandeira. Décadas mais tarde, o autor encontra, por acaso, uma carta do governo alemão para seu pai, ali identificado como Sérgio de Hollander, na qual o estado nazista pedia informações sobre os antepassados da criança, a fim de liberá-la para adoção.

No romance, é pelo encontro de uma correspondência alemã que o narrador, Francisco de Hollander, descobre a existência do irmão alemão. A obsessiva busca pelo paradeiro do irmão acompanha o jovem Ciccio, apelido do narrador-personagem, até a maturidade, tendo como pano de fundo acontecimentos históricos como o golpe militar de 1964, no Brasil, e a repressão das ditaduras na América Latina. Entretanto, na contracapa do livro, há uma advertência de que não se trata de um relato histórico, mas de uma narrativa na qual realidade e ficção estão emaranhadas, embaralhando memória biográfica e invenção.

Apesar do alerta, é difícil não ceder à tentação de querer distinguir o que é real e o que é inventado dentro da obra. Se, por um lado, uma rápida pesquisa na internet permite descobrir diferenças entre o protagonista e o autor (o fato de a mãe do personagem ser italiana é uma delas), por outro, a identificação entre Ciccio e Chico é inevitável. Além dos nomes, outro operador que permite identificar autor e narrador é o fato de que ambos, quando adolescentes, cultivaram o hábito de roubar carros para dirigi-los por pura diversão. A inclusão de documentos ao longo do romance, como cartas oficiais e, até mesmo, uma dedicatória de *Grande sertão: veredas*, feita pelo próprio Guimarães Rosa a Sérgio Buarque de Holanda, ajudam a causar efeitos de realidade e imprimir mais veracidade à narrativa, o que, conseqüentemente, aumenta a confusão entre real e ficcional.

Ao final da obra, porém, uma pequena biografia de Sérgio Günter, o irmão alemão, e uma nota do autor, ajudam a ler a obra não como um relato autobiográfico, mas como uma narrativa ambígua que se alimenta tanto da realidade quanto da fantasia. Sem perder a

verossimilhança, o romance transita entre dados verificáveis e a pura imaginação do autor/narrador, flutuando entre o que foi e o que poderia ter sido.

Essa ambiguidade é igualmente trabalhada por Adriana Lunardi em *Vésperas* (2002), coletânea de contos na qual os limites entre biografia e ficção também são transbordados. No entanto, em vez de ficcionalizar a si mesma, principal estratégia utilizada nas escritas autoficcionais, Lunardi transforma famosas escritoras da literatura mundial em personagens de ficção. O tema comum aos nove contos é a morte, de forma que as narrativas se desenvolvem em torno da “presença espectral” das autoras escolhidas (VIEGAS, 2013).

Sob diferentes pontos de vista, a maioria das narrativas ficcionaliza os últimos momentos das escritoras cujas mortes adquirem um certo ar místico. As exceções são os contos “Ana C.” e “Victoria”, nos quais a narração é assumida por uma voz masculina, e “Clarice”, em que a personagem leitora de Clarice Lispector decide visitar o túmulo da escritora. Essas narrativas não tratam especificamente da morte das autoras, mas suas presenças podem ser percebidas de modo quase fantasmagórico. No final do livro, a seção intitulada “Sobre as personagens” expõe algumas informações biográficas das escritoras ficcionalizadas.

No entendimento de Ana Cláudia Viegas (2013), Adriana Lunardi empreende um gesto autobiográfico ao fazer da criação literária um produto de leituras e reescrituras, assumindo-se como uma autora que é também leitora das escritoras transformadas em personagens de ficção. Segundo Viegas,

Ao misturar narradores, escritores e personagens, Adriana borra os limites entre ficção e biografia, arte e vida, e compõe a si mesma como personagem. Que imagem de si a autora Adriana vai traçando ao criar seus textos a partir dessas outras vozes? Que concepções de literatura podem ser entrevistas na composição de *Vésperas*? Assumindo-se como escritora-leitora (papel anunciado e ao mesmo tempo reiterado pela bela foto da capa), Adriana Lunardi assume a criação a partir de diversos outros textos. (VIEGAS, 2013, p. 113).

As diversas leituras e reescrituras se misturam a dados biográficos das autoras, além de personagens e obras ficcionais, resultando numa escrita que transcende o mero exercício autoficcional. Não é só a ficcionalização de eventos biográficos que está em jogo em *Vésperas*, mas também a forma como o sujeito autoral é construído quando se transforma a figura da escritora em personagem de ficção. Antes de serem ficcionalizadas nos contos de Lunardi, essas escritoras já haviam se tornado personagens da vida literária, uma vez que o

autor deixou de ser um “ser de papel”, como apregoou Barthes, para assumir uma identidade mítica e midiática na cultura contemporânea. Conforme Eneida Maria de Souza (2002),

A figura do escritor substitui a do autor, a partir do momento que ele assume uma identidade mitológica, fantasmática e midiática. Esta personagem, construída tanto pelo escritor quanto pelos leitores, desempenha vários papéis de acordo com as imagens, as poses e as representações coletivas que cada época propõe aos seus intérpretes da literatura. (SOUZA, 2002, p. 116).

Ao retomar a figura da escritora como personagem de criação literária, *Vésperas* é considerado por Viegas (2003) como um gesto de Adriana Lunardi na formação de sua própria figura autoral como escritora-leitora. Nesse sentido, destacam-se as estratégias de autorrepresentação utilizadas pela autora para construir uma figura de si mesma por meio de narrativas nas quais suas leituras se misturam a biografemas das escritoras escolhidas, borrando os limites entre vida e arte. Por outro lado, essas leituras também retomam imagens míticas das autoras, construídas a partir de elementos do espaço biográfico (ARFUCH, 2010) como entrevistas, correspondências, diários, dentre outros, que ajudam a conformar o autor como sujeito midiático. Dessa maneira, o sujeito autoral inscreve-se nas narrativas de Lunardi tanto pela presença fantasmática das escritoras quanto pela construção de uma autoimagem da própria autora.

Os desdobramentos do autor em personagens de ficção e a consequente problematização do sujeito da escrita constituem um dos aspectos do “retorno do autor” na literatura contemporânea, como já foi apontado por Diana Klinger. Em *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea* (2006), Klinger discute como as escritas autoficcionais participam da criação do “mito do escritor” na contemporaneidade, associando o conceito de autoficção a uma noção de *performance*. Segundo a autora, o cunho performático da escrita autoficcional desvela o caráter teatralizado da construção da imagem do autor tanto no texto ficcional quanto fora dele. Desse modo, a construção simultânea do autor e do narrador, recorrente na narrativa contemporânea, pode ser entendida como uma *performance* do autor na qual este cria ficções de si mesmo.

Concebido como *performance*, o discurso autoficcional serve como estratégia de “criação de eus” em um contexto de espetacularização do sujeito e de reconfiguração de subjetividades (AZEVEDO, 2013). Por outro lado, a *performance* autoral desestabiliza e

provoca um descentramento dos lugares fixos dos conceitos de autor, narrador e leitor. A isso se soma a labilidade das fronteiras entre vida e arte efetivada em várias narrativas contemporâneas, de modo que muitos desses textos parecem não se acomodar aos protocolos de leitura tradicionais. Sob tal perspectiva, faz-se necessário buscar outros modos de ler essas diferentes formas de narrar que emergem na contemporaneidade.

1.2 A literatura em expansão

No limiar por vezes da experiência, aventuram-se filósofos, artistas, místicos, e dali extraem uma escritura: revolução permanente, a vida vivida, a incessante conquista – expandem, com a língua, possibilidades.

Roberto Corrêa dos Santos e Renato Rezende

Em ensaio publicado no jornal *O Globo*, em setembro de 2013, Flora Süssekind toma emprestado do crítico Christophe Hanna a expressão “objetos verbais não identificados” para se referir a certos tipos de textos que extrapolam os limites do literário, configurando-se como experimentos de difícil classificação. Segundo a autora, esse conjunto de textos coloca em primeiro plano uma série de experiências que se caracterizam por operações de escuta e pela constituição de um tipo de câmara de ecos na qual ressoam múltiplas vozes, marcadas pela sobreposição de registros e diferentes modos expressivos, além de elementos não verbais. A esses experimentos literários a autora chama de “formas corais”.

A ideia de coralidade defendida por Süssekind está relacionada ao modo como outros fazeres artísticos passam a constituir objetos literários na estética contemporânea. Os textos regidos por essa lógica coral são obras híbridas que mesclam o verbal ao visual, num diálogo intenso com as artes plásticas, e exploram a multiplicidade vocal e sonora (daí o sentido de coralização). Por seu caráter híbrido, as formas corais escapam a classificações baseadas em definições restritas ao campo literário.

O que dizer, por exemplo, do romance de Luiz Ruffato, *Eles eram muitos cavalos*, lançado em 2001? Narrativa de temática urbana, a obra é composta por setenta fragmentos, quase todos numerados, de variados tamanhos e formas narrativas, passeando por diversos gêneros discursivos. Antes do último fragmento, há uma espécie de blecaute – representado visualmente por duas páginas pretas – antecipando o diálogo noturno que encerra a narrativa. Cada fragmento constitui uma narrativa própria que, se lida separadamente, pode ser considerada como um conto (ou miniconto), um poema em prosa, uma notícia ou uma lista, dentre outras formas que aparecem no romance. Apesar de autônomas, cada unidade ajuda

a compor um grande painel da cidade de São Paulo em um período de vinte e quatro horas de um dia determinado.

Além da estrutura intensamente fragmentada e da mistura de gêneros, o hibridismo da obra se radicaliza pela inserção de textos não literários no corpo do romance (classificados, listas, horóscopo, cardápio, santinhos católicos, dentre outros) por meio de uma espécie de colagem em que textos ficcionais e não ficcionais são justapostos, reforçando o diálogo entre a literatura e a vida:

2. O tempo

Hoje, na Capital, o céu está variando de nublado a parcialmente nublado.
Temperatura – Mínima: 14°, Máxima: 23°.
Qualidade do ar oscilando de regular a boa.
O sol nasce às 6h42 e se põe às 17h27.
A lua é crescente.

(RUFFATO, 2015, p. 11).

O autor também opera um cuidadoso trabalho com a linguagem, explorando recursos gráficos (negrito, sublinhado, itálico, caixa alta e outras variações) e linguísticos (pontuação, vocabulário, dentre outros) a fim de provocar diferentes efeitos visuais e de sentido:

Na porta da geladeira, fixado por ímãs (um abacate, um chuchu e a propaganda de uma farmácia), um bilhete:

*Não vá perder a hora, meu amor.
Estou torcendo por você.
Boa sorte.
Beijo da
mamãe.*

(RUFFATO, 2015, p. 37).

O resultado da experiência formal realizada por Ruffato é uma obra que, além de questionar o conceito de romance, coloca em xeque a própria estrutura do gênero. De acordo com Catia Valéria F. Barbosa (2013), algumas formas narrativas – conto e romance, principalmente – estão tão diluídas na obra que o próprio autor chega a sugerir uma nova classificação: romance-mosaico (RUFFATO, 2010a). Tal categorização desvela uma tentativa de articular o conteúdo temático – a caótica realidade urbana da São Paulo contemporânea – à complexa estrutura narrativa do romance. Em outras palavras, *Eles eram*

muitos cavalos é construído por meio da montagem de recortes do dia a dia de pessoas comuns (trabalhadores, estudantes, moradores de rua, prostitutas, donas de casa, entre outros variados tipos) os quais, sob o olhar globalizante do leitor, formam um grande mosaico da cidade de São Paulo. Na opinião de Schøllhammer,

Ruffato responde ao desafio de criar uma linguagem capaz de expressar as potentes contradições da metrópole contemporânea e se inscreve no solo que surge com as experiências da vanguarda modernista, lançando mão de técnicas futuristas, dadaístas, expressionistas, cubistas e surrealistas, como, por exemplo, a montagem, a polifonia, a colagem, as enumerações, os experimentos sinestésicos e outras técnicas que visam dar corpo à cidade como espaço de simultaneidade de tempos históricos heterogêneos. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 83).

As técnicas utilizadas por Ruffato na composição de seu romance-mosaico não são propriamente inéditas, mas, ao contrário, dialogam com o passado da literatura e das artes em geral. A inovação narrativa da obra consiste na radicalização de um hibridismo formal implementado na literatura brasileira ainda no século XX e intensificado no início deste novo século. Esse hibridismo “possibilita a incorporação de estratégias de representação da realidade típicas do cinema e demais artes visuais, o que estimula o lado sensorial e afetivo do leitor” (BARBOSA, 2013, p. 165). Nesse sentido, mais do que falar sobre São Paulo, o romance expõe imagens da cidade, ampliando o olhar do leitor sobre ela, como se este acompanhasse uma câmera fotográfica pelas ruas, becos, apartamentos e casas da metrópole paulistana. O resultado é um grande painel de fotos que formam o enorme mosaico de gente que é uma cidade do porte de São Paulo.

A estética fragmentada, a mistura de gêneros ficcionais e não ficcionais e a incorporação de estratégias de representação da realidade oriundas de outros campos artísticos, utilizadas em *Eles eram muitos cavalos*, também podem ser identificadas em outras obras contemporâneas que figuram em um conjunto de textos que não se encaixam nas definições tradicionais da crítica literária. Esse grupo de textos “indefiníveis”, para lembrar o termo usado por Antonio Candido (1989) ao falar da nova narrativa brasileira, escapa aos protocolos de leitura preestabelecidos pela crítica e nos obriga a pensar outras categorias que extrapolam os limites do literário. Daí a necessidade de propor novas formas de classificação, como no caso do romance-mosaico de Luiz Ruffato, e pensar novos conceitos, como faz Flora Süssekind ao nomear certas experiências literárias de “formas corais”.

O diálogo entre a literatura e as outras artes não é novidade na história literária, tampouco é exclusividade das produções contemporâneas. A aproximação entre diferentes campos artísticos e a diminuição das fronteiras entre eles vêm se manifestando já há muito tempo, sobretudo a partir das vanguardas históricas e do desenvolvimento das artes mecânicas, intensificando-se na segunda metade do século XX, quando a arte começa a se acercar da vida cotidiana, assumindo novas formas. Nesse cenário, aparecem as primeiras manifestações de *body-art*, movimento que deslocava o foco do produto para o processo, assumindo o corpo como suporte artístico (COHEN, 2004a). O *happening* e a *performance* também surgem dessa tendência de valorizar o momento da criação artística. Técnicas de diferentes campos como a dança, as artes plásticas, a música e o cinema foram incorporadas ao mesmo processo de criação. A *pop art*, que tem em Andy Warhol um dos seus representantes mais famosos, aproxima-se sobremaneira da fotografia e das técnicas visuais de massa, transformando temas banais do cotidiano – garrafas de Coca-cola, latas de sopa, quadrinhos, dentre outros – em material artístico. Nos anos de 1960, a crítica já começa a falar em uma “arte de conceito”, isto é, aquela que se preocupa mais com a ideia do que com a forma, com a aparência da obra.

Essas transformações acontecem dentro de um movimento mais amplo que propunha um maior acercamento entre a arte e a vida. A *live art*, na concepção de Renato Cohen, é

um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética, elitista. A ideia é de resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de “espaços mortos”, como museus, galerias, teatros, e colocando-a numa posição “viva”, modificadora. (COHEN, 2004a, p. 38).

Essa aproximação produz um movimento dialético, pois, ao mesmo tempo em que tira a arte de um lugar sagrado, também transforma experiências cotidianas em atos artísticos.

De acordo com o historiador Michael Archer (2012), até o início da década de 1960 ainda era possível pensar as obras de arte como concernentes a duas amplas categorias: a escultura e a pintura. Embora as vanguardas históricas, com suas ações performáticas futuristas e colagens cubistas, dentre outras, já houvessem começado a questionar essa hegemonia, que o autor chama de “duopólio”, ainda persistia essa noção díade de arte. No entanto, a partir de 1960, as certezas sobre essa classificação binária começam a se decompor. Segundo Archer,

A consequência do afrouxamento das categorias e do dismantelamento das fronteiras interdisciplinares foi uma década, da metade dos anos 60 a meados dos anos 70, em que a arte assumiu muitas formas e nomes diferentes: *Conceitual*, *Arte Povera*, *Processo*, *Anti-forma*, *Land*, *Ambiental*, *Body*, *Performance* e *Política*. Estes e outros têm suas raízes no Minimalismo e nas várias ramificações do *Pop* e do novo realismo. Durante este período houve também uma crescente facilidade de acesso e uso das tecnologias de comunicação: não apenas a fotografia e o filme, mas também o som – com a introdução do cassete de áudio e a disponibilidade mais ampla de equipamento de gravação – e o vídeo, seguindo o aparecimento no mercado das primeiras câmaras padronizadas individuais (não para transmissão). (ARCHER, 2012, p. 62).

Nessa conjuntura de profundas mudanças, os limites do que pode ser considerado arte ou não começam a se expandir, e as fronteiras entre os campos artísticos, antes muito bem delimitadas, esmaecem. Eclodem obras híbridas que compartilham especificidades de diferentes práticas artísticas, dificultando seu encaixe nas classificações convencionais. Havia, naquele momento, uma dificuldade de compreender em que a arte estava se transformando.

No prolífico ensaio “A escultura no campo ampliado”⁴, de 1979, a crítica de arte Rosalind Krauss sugere que algumas obras, até então chamadas de escultura, só poderiam ser assim denominadas se o próprio conceito de escultura se tornasse infinitamente maleável para contemplar essas novas formas. Para Krauss, a escultura, assim como a arte em geral, não é uma categoria universal, mas histórica. As categorias foram pensadas e utilizadas para autenticar um grupo de singularidades que diferencia um campo de outro. Segundo a autora, tanto a escultura quanto os outros tipos de convenção têm “sua própria lógica interna, seu conjunto de regras, as quais, ainda que possam ser aplicadas a uma variedade de situações, não estão em si próprias abertas a uma modificação extensa” (KRAUSS, 2008, p. 131). Entretanto, em algum momento da história essa lógica começa a se esgarçar, abrindo espaço para a possibilidade de se pensar formas novas. Assim, o conceito de escultura foi expandido de tal modo que essa categoria ultrapassou os limites de seu próprio campo, admitindo o uso de meios diversos, como fotografia, livros, espelhos, linhas em parede, dentre outros.

Inicialmente pensada no âmbito das artes plásticas, a ideia de um “campo ampliado”, ou “campo expandido”, vem sendo largamente utilizada para pensar o conjunto das produções artísticas contemporâneas, inclusive a literatura. Josefina Ludmer (2014),

⁴ O ensaio foi publicado originalmente na revista estadunidense *October*, em 1979. Foi traduzido e publicado no Brasil em 1984, na revista *Gávea*, e reeditado pela revista *Arte & Ensaios* n. 17, em 2008.

Florencia Garramuño (2014a; 2014b) e Natalia Brizuela (2014) estão entre os críticos que se propuseram a pensar a literatura sob o prisma de um campo ampliado, especialmente no contexto da produção brasileira e latino-americana.

No famoso ensaio “Literaturas postautónomas”⁵, publicado pela primeira vez em 2006, a crítica argentina Josefina Ludmer propõe uma reflexão sobre um certo tipo de escrituras que atravessam os limites da literatura – e os próprios parâmetros do que se entende como literário –, colocando-se numa posição diaspórica: fora e dentro ao mesmo tempo. Segundo Ludmer,

Essas escrituras não admitem leituras literárias; isso quer dizer que não sabemos ou não importa se são ou não são literatura. Nem tampouco sabemos ou não importa se são realidade ou ficção. Elas se instalam localmente em uma realidade cotidiana para “fabricar presente” e é precisamente esse o seu sentido. (LUDMER, 2014, p. 148).

Localizadas no entre-lugar entre literatura e não literatura, essas escritas modificam ou mesmo esvaziam categorias literárias como autor, texto, escritura, obra, estilo e sentido, de modo que já não seria mais possível lê-las segundo esses critérios tradicionais. Para Ludmer, tais escritos representariam o encerramento da autonomia literária (aberta por Kant e pela modernidade), marcando o fim de uma era em que a literatura era definida por uma “lógica interna” e regida por “leis próprias”. O fim do ciclo da autonomia literária acarreta novas condições de produção e circulação das obras, o que implica também uma mudança nos modos de ler.

Essas escrituras diaspóricas, ou pós-autônomas, como propõe Ludmer, além de atravessar os limites da literatura, atravessam também as linhas da ficção, reformulando a própria categoria realidade. Se na narrativa dos clássicos latino-americanos dos séculos XIX e XX, como *Cem anos de solidão*, por exemplo, os limites entre história e literatura estavam bem definidos, nas escritas pós-autônomas não há distinção nítida entre realidade e ficção. Pelo contrário, há um movimento de saída da literatura e de entrada na realidade cotidiana (TV e outros meios de comunicação, internet, *blogs*, dentre outros), de forma que ficção e realidade não se diferenciam mais. Conforme Ludmer,

Em alguns escritos do presente que atravessaram a fronteira literária (e que chamamos de pós-autônomos), pode-se ver nitidamente o processo de

⁵ Neste trabalho, optamos pela versão do ensaio em português, publicada no livro *Intervenções críticas* (2014).

perda da autonomia da literatura e as transformações que ele produz. Acabam formalmente as classificações literárias; é o fim das guerras e divisões e oposições tradicionais entre formas nacionais ou cosmopolitas, formas de realismo e vanguarda, “literatura pura” ou “literatura social” ou comprometida, a literatura rural e a urbana e, também, acaba a diferenciação literária entre realidade (histórica) e ficção. Não é possível ler estas escrituras com ou nesses termos; são as duas coisas, oscilam entre as duas ou as desdiferenciam. (LUDMER, 2014, p. 151).

Ao atravessar os limites do literário, as escritas pós-autônomas empreendem um movimento “para fora” da própria literatura sem, contudo, deixar de fazer parte dela. É na zona fronteira entre o literário e o não literário, entre a realidade e a ficção, que essa literatura em êxodo se inscreve, ocupando um lugar de ambivalência que não está nem dentro nem fora, que é e não é literatura, é realidade e é ficção ao mesmo tempo, é uma “realidade-ficção” (LUDMER, 2014, p. 159). Esse lugar ambíguo (ou não lugar), em que a literatura pós-autônoma se inscreve, instiga uma reflexão mais apurada sobre a ideia de entre-lugar, discutida, inicialmente, pelo crítico Silviano Santiago (1978), no célebre ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”.

A fim de lançar mais luz sobre a ideia desse “lugar entre”, invocamos aqui algumas reflexões sobre as noções de “limite” e “fronteira” desenvolvidas pelo geógrafo brasileiro Cassio Hissa (2002; 2017). O conceito de limite, no sentido convencional, está ligado a uma ideia de separação, de delimitação de diferenças. Fronteira, por sua vez, liga-se à ideia de demarcação político-administrativa, delimitação de territórios e espaços de poder. Em princípio, os dois conceitos parecem equivalentes e possuem a mesma função, que seria dividir, separar.

Hissa, porém, amplia as noções de limite e fronteira para além da concepção geográfica e territorial. Ele chama a atenção para o aspecto cultural desses conceitos ao demonstrar que, na natureza, os limites não são estabelecidos de forma deliberada. Ao contrário, como a natureza não tem consciência de sua própria existência, ela também desconhece limites. Assim, o limite é um “conceito inventado para dar significado às coisas [...]” (HISSA, 2002, p. 21). É o olhar da cultura, portanto, que limita, que faz a separação, que impõe os limites.

Partindo das concepções convencionais de fronteira e limite, Hissa nos convida a olhar esses termos por outros ângulos, buscando perceber os distanciamentos e aproximações entre eles. A primeira distinção apontada pelo geógrafo diz respeito à própria natureza dos conceitos: enquanto o limite consistiria em uma linha abstrata, a fronteira seria um tipo de

espaço, também abstrato, que incorpora a linha do limite. A partir dessa diferenciação, podemos inferir que o limite, enquanto linha, é muito mais estreito do que a fronteira, que, por sua dimensão, poderia ser definida como uma zona ou, quem sabe, como uma espécie de região que o abriga. Dessa forma, o limite seria pontual, específico e até factível, como quando um muro é construído, por exemplo. Por outro lado, a fronteira seria muito mais extensa, uma vez que abrange não só o limite, mas toda a região em sua volta, de ambos os lados.

Hissa destaca outro aspecto fundamental para a compreensão dos conceitos de limite e fronteira. Segundo ele, “o limite estimula a ideia sobre a distância e a separação, enquanto a fronteira movimenta a reflexão sobre o contato e a integração. Entretanto, a linha que separa os conceitos é espaço vago e abstrato.” (HISSA, 2002, p. 34). Esse ponto é crucial para compreender a noção de fronteira, uma vez que agrega um novo sentido: a ideia de integração. Paradoxalmente, além de separar, fronteiras e limites também são espaços de contato, de integração entre biomas, culturas, línguas, povos, constituindo, pois, uma zona de transição. Nessa perspectiva, aqueles conceitos se interpenetram e a exatidão e a precisão tornam-se impossíveis:

O que deveria ser demarcação perceptível mostra-se espaço de transição, lugar de interpenetrações, campo aberto de intersecções. O que foi concebido para ser *preciso* mostra-se *vago*, o que foi concebido para *conter*, transforma o conteúdo em espaço *ilimitado*, incontido. (HISSA, 2002, p. 35, grifos do autor).

Esse campo aberto e permeado por intersecções, entendido como zona de transição, mostra-se espaço vago e impreciso. É nesse espaço vazio, que Hissa reconhece como sendo a linha que separa limite e fronteira, que se constitui a noção de entre-lugar. O “lugar entre”, como se pode deduzir, está localizado entre *um* e *outro* (ou vários), ou seja, é um lugar de fronteira por natureza. Nesse espaço fronteiro, surge o que o autor chama de “corpo-fronteira”, “corpo-travessia” ou, ainda, “corpo-passagem”, referindo-se àquele que surge entre um corpo e outro, entrecortado, atravessado, que vai se construindo e se modificando pelo contato com outros corpos. Esse “terceiro-corpo”, que se produz nas relações de alteridade, é híbrido e se alimenta do atravessamento de outros corpos, configurando-se como um espaço de trânsito aberto.

A imagem de um “terceiro-corpo” como espaço de trânsito remete, inevitavelmente, ao conto “A terceira margem do rio”, de João Guimarães Rosa (2016), no qual o pai do

narrador passa a habitar um espaço fronteiro, vivendo em um trânsito eterno. No conto, uma terceira margem é criada no leito do rio, espaço de passagem, onde o personagem vai e vem, sem chegar nem à margem direita nem à esquerda. A terceira margem de Guimarães Rosa, portanto, metaforiza o próprio sentido de fronteira como zona de transição, uma vez que não é nem uma coisa nem outra, está e não está em lugar algum. Nesse sentido, a figura do pai é uma espécie de corpo-travessia que navega em um entre-lugar, sempre atravessando, sem nunca chegar. Para Hissa,

[..] esse *espaço entre*, em sua condição híbrida, feito de dois ou mais, não poderá ser um e, tampouco, outro. Esse *espaço entre* são muitos: não é singular, mas plural e, sobretudo, pluralidade em processo de diálogo criativo. Ele é a expressão da transgressão, da mistura, do atravessamento e da troca, [...]. (HISSA, 2017, p. 15, grifo do autor).

A ideia de trânsito retira a noção de fronteira de um lugar estático, fixo, apontando para uma ideia de travessia, de movimento. Por esse viés, podemos estabelecer um diálogo entre a percepção de fronteira defendida por Cassio Hissa e o pensamento de Josefina Ludmer, cuja noção de pós-autonomia também acena para uma ideia de movimento da literatura para fora de si mesma, daí o uso de expressões como literatura “diaspórica” ou “em êxodo”. Logo, as escritas pós-autônomas podem ser entendidas como aqueles “corpos-travessia” de que fala Hissa, os quais, no seu movimento diaspórico, atravessam os limites da literatura e da própria ficção, estabelecendo-se na terceira margem, ficando, ao mesmo tempo, “fora-dentro das duas fronteiras” (LUDMER, 2014, p. 149). E são justamente esses “corpos-fronteira”, que ocupam um lugar de transição entre a ficção e a realidade, entre a literatura e as outras artes, que nos interessam neste trabalho.

Segundo Florencia Garramuño (2014a), o transbordamento de limites, levado a cabo em muitas práticas contemporâneas, tem como consequência uma redefinição do estatuto do literário, colocando em xeque muitas definições formalistas acerca da literatura e da estética. Sob essa ótica, o diálogo da literatura com outras artes não deve ser encarado por uma perspectiva comparativista, isto é, de apontar diferenças e semelhanças entre campos distintos. Ao contrário, pensar a literatura em um campo expandido significa transitar entre as diferentes artes, percorrendo seus pontos de contato e propondo conexões entre elas. Para Natalia Brizuela (2014), a zona de fronteira em que a literatura expandida se localiza é também um espaço de contaminação e de metamorfose, no qual “tanto a literatura se transforma em outras artes como as demais artes são potencialmente transformadas em

literatura” (BRIZUELA, 2014, p. 14). Nessa direção, o texto literário assume-se como prática artística: abolidos os limites entre os campos, tudo entra nos espaços “da arte”, inclusive a própria prática literária.

Assim, é possível pensar a literatura não como uma área específica, mas como um campo aberto pelo qual circulam diversos tipos de conhecimento. Para Antonio Andrade e Celia Pedrosa et al., uma abordagem pós-autônoma da literatura implica um “reposicionamento do olhar em busca de novos procedimentos críticos” (ANDRADE; PEDROSA, et al., 2018, p. 166). Ou seja, mais do que uma condição de certos textos do presente, pós-autonomia é um modo contemporâneo de ler que pode, inclusive, auxiliar na releitura de outros textos por um novo ângulo. De acordo com os autores,

Para os estudos literários, a pós-autonomia pode não ser simplesmente um estado da arte do presente, mas uma reformulação do olhar sobre a literatura que permite encontrar, nas escritas do passado, elementos e experiências que eram marginalizadas pelo paradigma autônomo. (ANDRADE; PEDROSA et al., 2018, p. 174).

Dessa maneira, a ideia de pós-autonomia tem mais a ver com as transformações nos modos de ler e com o lugar que a literatura ocupa na contemporaneidade do que com os aspectos estéticos dos textos propriamente. Por outro lado, muitas obras contemporâneas desafiam os padrões da autonomia literária, exigindo da crítica não só um reposicionamento do olhar, mas também uma busca por novas categorias de análise e novos protocolos de leitura.

Embora a noção de pós-autonomia apresentada no ensaio de Josefina Ludmer seja experimental e um pouco difusa, o texto da autora argentina teve um efeito provocativo na crítica literária latino-americana que se propõe a compreender o que acontece na literatura do presente, estimulando outras reflexões. A crítica Florencia Garramuño, por exemplo, traz uma importante contribuição para os estudos literários de abordagem pós-autônoma ao refletir sobre a inespecificidade da arte contemporânea.

No ensaio “Formas da impertinência” (2014b), a autora argentina discute como algumas obras (literárias ou não) exploram diversas “formas de não pertencimento” na contemporaneidade. Para Garramuño, a noção de não pertencimento deve ser entendida como uma condição da estética contemporânea que se manifesta em textos, instalações, filmes, documentários, músicas, vídeos, dentre outros formatos. Por outro lado, o sentido de

“forma” defendido por ela não se prende ao aspecto estético da obra, já que o que essas práticas propõem é justamente um questionamento dessa categoria:

Queria, também, que se entendesse “forma” não como forma estética – os limites ou feições específicos de uma obra – porque é precisamente essa categoria o que essas formas colocam em questionamento. A noção de formas de não pertencimento – e até da não pertinência – quer apontar mais para um modo ou dispositivo que evidencia uma condição da estética contemporânea na qual forma e especificidade parecem ser conceitos que não permitem dar conta daquilo que nela está acontecendo. (GARRAMUÑO, 2014b, p. 92).

Se na estética contemporânea os limites entre as artes são transbordados, resultando em formas híbridas que se localizam na fronteira entre elas, a especificidade de cada campo artístico já não contempla as novas formas que surgem em um campo expandido. É nesse sentido que a autora fala em não pertencimento: “não pertencimento à especificidade de uma arte em particular, mas também, e sobretudo, não pertencimento a uma ideia de arte como específica” (GARRAMUÑO, 2014a, p. 16). Assim, a expansividade praticada nas artes nas últimas décadas questiona tanto a noção de especificidade, quanto a própria especificidade dos meios, produzindo obras que não pertencem nem a um campo nem a outro, tampouco se expressam por meios específicos. A essas novas formas Garramuño denomina “inespecíficas”.

Muitas práticas artísticas contemporâneas exploram modos diversos de não pertencimento, colocando em evidência a crise de especificidade apontada por Garramuño. Na literatura, essa inespecificidade se expressa pela articulação dos textos com fotografias, *blogs*, documentários, imagens, técnicas de cinema e de teatro, artes plásticas, entre outras variantes que inscrevem essas práticas em um lugar que a leitura literária restrita não alcança. Nesse universo de práticas inespecíficas incluem-se, por exemplo, as formas corais descritas por Flora Süssekind, o romance-mosaico de Luiz Ruffato, e certas autoficções, como *Nove Noites* (2002), de Bernardo Carvalho, para citar algumas.

No romance de Carvalho, por exemplo, a indefinição entre realidade e ficção é levada ao extremo por meio da combinação da escrita jornalística com gêneros autobiográficos (diário pessoal, cartas, testamento), discurso antropológico e fotografia. Em *Nove noites*, o narrador tenta reconstituir as razões do suicídio do antropólogo norte-americano Buell Quain, morto aos 27 anos quando retornava de uma aldeia indígena no interior do Brasil, no final da década de 1930. Pretendendo escrever um romance a partir dessa história (da qual

tomou conhecimento por um artigo de jornal), o narrador-escritor desenvolve uma intensa pesquisa em arquivos pessoais, históricos e antropológicos, chegando, inclusive, a visitar a aldeia dos índios Krahô, com quem o antropólogo conviveu antes da trágica morte. A história de Buell Quain vai sendo reconstruída a partir de vários pontos de vista expressos nas cartas e no testamento, este último supostamente deixado por Manoel Perna, amigo e confidente brasileiro do etnógrafo. Ao mesmo tempo, a história do americano suicida vai se enlaçando à do narrador, o qual, na infância, também frequentou a região do Xingu (onde Buell Quain morreu) junto com o pai.

A aproximação entre o autor e o narrador é estimulada por indícios autobiográficos dispersos pelo texto e reforçada pela fotografia na orelha do livro, com a legenda: “O autor, aos seis anos, no Xingu”. Além dessa, outras três fotos são incorporadas ao romance, nenhuma delas com legenda explicativa. Entretanto, para Natalia Brizuela, pesquisadora que estuda as relações entre fotografia e literatura, as fotos “estão ali não como ilustração do relato, nem como a ‘face’ real do personagem do romance. Carvalho desarma a concepção tradicional desses dois meios: a ficção não emerge da imaginação, mas da realidade; e a fotografia não é documento, mas ficção” (BRIZUELA, 2014, p. 27). Por essa ótica, fotografia e literatura são ressignificadas na fusão entre realidade e ficção, acentuando a ambiguidade do texto e a impossibilidade de diferenciar o que é fato do que é invenção.

Ainda sobre as formas inespecíficas, Florencia Garramuño adverte que a crise de especificidade não é o único meio pelo qual a arte contemporânea vem acenando para uma ideia de não pertencimento. Também é possível que, dentro de um mesmo suporte ou linguagem, esse movimento de questionamento da especificidade e do pertencimento encontre outras formas de se manifestar. Logo, pode-se afirmar que a literatura não só expandiu seus meios e suportes – incorporando outras linguagens ao seu discurso – como também promoveu o cruzamento entre discursos diferentes, tais como as memórias, o ensaio, a autobiografia, o documental, a poesia, entre outros. Outrossim, esclarece Garramuño, um número cada vez maior de textos apresenta uma série de “perfurações” em seu interior, as quais podem ser percebidas pelo esvaziamento de algumas categorias, como a de narrador, por exemplo; ou pela desestruturação de certas formas narrativas, notadamente o romance, ou ainda pela indiferenciação entre prosa e poesia verificada em determinados escritores contemporâneos.

Essas “perfurações” das quais fala Garramuño referem-se aos modos como muitas produções contemporâneas questionam a bases do que se entende como literário, ocasionando um deslizamento no estatuto da própria literatura. Várias intervenções críticas têm apontado para a emergência, na contemporaneidade, de narrativas que problematizam o estatuto da ficção por meio da reformulação ou, até mesmo, da dissolução de categorias como autor, narrador e leitor.

Conforme mencionado anteriormente, o questionamento do estatuto da ficção na literatura brasileira intensifica-se na segunda metade do século XX, com as narrativas pós-modernas de escritores como Clarice Lispector, Silviano Santiago e João Gilberto Noll. A exposição da figura do escritor e do processo de produção da obra é um dos principais recursos utilizados para efetuar essa problematização em romances como *A hora da estrela*, de Lispector, e *Berkeley em Bellagio* e *Lorde*, de Noll. Esse recurso também é bastante empregado em narrativas mais recentes, como sugerem Antonio Andrade e Célia Pedrosa et al.:

No que concerne à narrativa contemporânea, ocupam espaço significativo as que colocam em cena escritores e artistas empenhados na produção de uma obra e às voltas com materiais de arquivo – coleções de textos, imagens e sons, listas de afazeres –, que os fazem interagir com outros sujeitos, tempos e espaços. (ANDRADE; PEDROSA et al., 2018, p. 152).

Esse é o mote, por exemplo, dos dois romances de Carola Saavedra que analisaremos neste trabalho. Enquanto em *Paisagem com dromedário* (2010) a figura do artista é colocada em evidência por meio da personagem Érika – com suas reflexões sobre o conceito de arte e a construção de uma obra própria –, em *O inventário das coisas ausentes* (2014) quem é colocado em cena é o escritor, por meio do desvelamento dos bastidores da escrita ficcional. Essa exploração do sujeito autoral, seja artista plástico ou escritor, remete, de alguma maneira, àquele “retorno do autor” defendido por Diana Klinger (2006).

O “retorno do autor” nas narrativas contemporâneas está associado a uma recuperação do registro autobiográfico e dos gêneros confessionais (escritas de si) e à exploração de experiências subjetivas. Entretanto, não se trata de uma simples ficcionalização de experiências autobiográficas, mas de “uma operação *performática*, que consiste na criação do sujeito através da escrita, um tipo de operação mais próxima da chamada ‘autoficção’ do que do autobiográfico como era tradicionalmente compreendido” (ANDRADE; PEDROSA et al., 2018, p. 171).

Associada à ideia de *performance*, a autoficção é compreendida por Diana Klinger (2008) como um conceito específico da ficção contemporânea. Embora tal conceito abarque um leque de possibilidades, interessam aqui, especialmente, aquelas nas quais a figura do escritor é colocada em cena *performativamente*. Por esse viés, entendemos a autoficção como uma estratégia de ficcionalização adotada em certas narrativas contemporâneas nas quais o processo de escrita literária é descortinado diante do leitor, como se este assistisse a tudo “ao vivo”. São narrativas em construção, textos inacabados que colocam em evidência o processo de criação e questionam as categorias autor/escritor/narrador.

No ensaio “A escrita de si como *performance*” (2008), Klinger defende que a autoficção contemporânea é uma espécie de máquina produtora de mitos do escritor. Para a autora, a figura do escritor que se constrói por meio da escrita autoficcional está situada no interstício entre a “confissão” e a “mentira”, o que a aproximaria da concepção de mito de Roland Barthes: “o mito não é nem uma mentira nem uma confissão: é uma inflexão” (BARTHES, 2003, p. 221). Nesse sentido, o discurso da autoficção ultrapassa a dimensão biográfica do sujeito escritor e trabalha na construção performática de uma figura mítica do autor, cujo caráter será sempre ambivalente.

No presente trabalho, interessa a forma como Klinger associa a construção de um mito do escritor no relato ficcional a uma *performance* do sujeito aural. No entendimento da autora, o performático está ligado a uma ideia de encenação, de teatralidade. Por esse ponto de vista, o autor é considerado como o sujeito da *performance* que “encena” um papel dentro e fora do texto. Essa ideia será retomada no capítulo que analisa o romance *O inventário das coisas ausentes*.

O significante *performance* comporta uma multiplicidade de significados, abarcando uma série de atividades humanas. Como conceito teórico, *performance* também abrange um amplo espectro, estando relacionado a teorias e práticas de diferentes áreas do conhecimento, como antropologia, sociologia, psicologia, linguística, artes cênicas, dentre outras. O que nos interessa, no entanto, é a concepção de *performance* no âmbito das artes e, em particular, sua relação com a literatura.

De acordo com Renato Cohen (2004a), no campo da arte, o início da *performance* está associado ao século XX, mais precisamente aos movimentos vanguardistas. De forma embrionária, as vanguardas europeias já esboçavam ações performáticas que propunham rupturas com os paradigmas da arte autônoma. Mas é na segunda metade do século passado,

especialmente nas décadas de 60 e 70, que a *performance* se consolidará como uma arte de fronteira, a qual, como sustenta Cohen, coloca-se “no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade” (COHEN, 2004a, p. 30). Como arte de fronteira, portanto, a *performance* escapa a delimitações conceituais, uma vez que incorpora elementos de vários campos artísticos, bem como formas de expressão que não são consideradas arte (ritos, intervenções, entre outros). Desse modo, a *performance* adquire também um caráter de prática artística multidisciplinar.

Na cena contemporânea, a noção de *performance* tem se mostrado bastante útil na abordagem dessas escritas nas quais os limites entre a arte e a vida são extrapolados justamente porque sua principal característica é questionar as fronteiras da arte, aproximando-a da vida. Desenvolvendo-se como um híbrido – ou um corpo-fronteira, retomando a expressão de Cassio Hissa (2002) –, as literaturas pós-autônomas acercam-se da arte da *performance*, de forma que a crítica literária tem recorrido frequentemente a essa concepção como chave de leitura para tais textos.

Na configuração de um campo ampliado, certas escritas compartilham muitas características com a arte performativa, levando alguns críticos, como Graciela Ravetti (2002), por exemplo, a falar em narrativas ou escritas “performáticas”. Ravetti foi uma das principais pesquisadoras a utilizar uma perspectiva performático-performativa na abordagem da literatura latino-americana. No ensaio “O corpo na letra: o transgênero performático” (2003), a autora defende que é possível reler e reescrever a história da literatura na América Latina utilizando a *performance* como chave de escrita e leitura.

Em *Nem pedra na pedra, nem ar no ar* (2011), Ravetti assinala que os textos que podem ser lidos por uma ótica performática reúnem alguns atributos comuns. Entre eles estão: atuam como arquivo, recuperando comportamentos, gestualidades e costumes que revelam um passado perdido; registram rituais, *performances* artísticas, políticas e culturais, além de música, desenhos, pinturas e variados produtos de outras artes; revelam um tipo de *performance* do autor quando este propõe a si mesmo como veículo de representação de transformações dos corpos em sociedade, muitas vezes manifestando-se por meio de uma escrita mais ou menos autobiográfica, confessional ou testemunhal (algo próximo da autoficção contemporânea); inscrevem a oralidade no texto escrito. Dessa forma, entrariam no espectro das escritas performáticas

[...] os livros narrados em primeira, em segunda ou em terceira pessoa, mas que procuram e obtêm um efeito confessional e autobiográfico, ainda que ficcional, na projeção de efeitos comoventes; os compostos com base em uma perspectiva subjetiva posta em circulação de forma explícita, tomando diversos perfis poéticos, seja como relatos de experiências pessoais (autobiografia), narrações de experiências singulares unidas a experiências coletivas (testemunhos, por exemplo), correspondência pessoal ou pública, crônicas de viagens; romances ou contos que guardam, como em arquivo, repertórios performáticos que podem sempre vir a ser ativados novamente, atualizados; narrativas que extrapolam as convenções da letra e, de diversos modos, permitem ao leitor recepções artísticas correspondentes a outras artes: musicais, teatrais, pictóricas e outras; narrações literárias que trazem a inflexão da oralidade e desnudam e multiplicam o enunciador; e, especialmente, tudo o que traz a narrativa da dor humana produzida pela violência das guerras, dos enfrentamentos armados de todo tipo. (RAVETTI, 2011, p. 46).

Ravetti destaca ainda que, embora seja uma tendência de escritores contemporâneos da América Latina e de outros territórios de passado colonial, o caráter performático pode ser identificado em várias obras tanto de gêneros antigos como de escolas históricas diversas. Quando esses textos são pensados a partir da presença ou não da *performance*, a percepção dos gêneros como modalidades de escrita se modifica, levando a autora a propor o conceito de “transgênero performático”:

Por que transgênero? O prefixo *trans* se refere a ‘movimento para além de; ‘através de’; “posição para mais além de”; posição ou movimento de passagem; ‘intensidade’. Neste caso, o utilizo no sentido de ‘ir além da noção de gênero literário, no mais amplo dos sentidos’ e, mais ainda, no de atravessar os gêneros em um movimento paradoxal que, ao mesmo tempo em que consegue intensificar os gêneros em sua especificidade, os homogeneiza porque são transpassados pela experiência performática. (RAVETTI, 2003, p. 87).

Essa noção de transgênero evidencia a intenção de hibridização como um dos principais aspectos das escritas performáticas, não só porque inclui formas e conteúdos diferentes, mas, principalmente, por trazer para o campo literário signos de outras linguagens e de tecnologias não escriturais que são introduzidos na escrita por meio da incorporação de “vozes e de ritmos, de dança, de magia, de mitologias orais e de formas artísticas não linguísticas” (RAVETTI, 2003, p. 87). Dessa maneira, a ideia de transgênero performático engloba também a voz, o movimento e a presença do corpóreo na escrita.

A partir de uma abordagem pós-autônoma, podemos aproximar a ideia de transgênero performático daquelas práticas inespecíficas contemporâneas, discutidas por Florencia

Garramuño, na medida em que ambos se caracterizam pela *expansividade* tanto dos gêneros quanto dos meios. A diferença é que, enquanto Ravetti defende um olhar para além dos gêneros a partir de uma análise do caráter performático, mas mantendo as classificações tradicionais⁶, Garramuño sustenta que, por sua inespecificidade, essas práticas ultrapassam as barreiras do próprio gênero e do pertencimento, inscrevendo-se em um lugar de transição, “nem num local nem noutra, nem de um ou de outro lugar” (GARRAMUÑO, 2014a, p. 12). Como formas inespecíficas, tais práticas não conseguem se encaixar confortavelmente em nenhum dos gêneros tradicionais da literatura.

Muito dessa *expansividade* constatada na literatura atual se deve, em grande parte, à aproximação da escrita com as artes visuais, o cinema e a fotografia. Mas esse movimento também pode ser percebido em relação à arte contemporânea: alguns dos mais importantes escritores adeptos de uma estética inespecífica também desenvolvem trabalhos em outros campos artísticos como escultura, *performances* e instalações. É o caso, por exemplo, do escritor e multiartista brasileiro Nuno Ramos.

Com uma expressiva trajetória no âmbito das artes visuais e plásticas, Ramos é, entre outras coisas, pintor, escultor, desenhista, cenógrafo, compositor e *videomaker*. Como artista plástico, é bastante conhecido por experimentar diferentes suportes e técnicas na produção de suas obras, tais como: a confecção de quadros de grandes dimensões com materiais diversos; a produção de esculturas a partir da mistura de diferentes matérias como vaselina, feltro, cal, areia, breu, entre outros; ou, ainda, a montagem de instalações utilizando materiais pouco usuais, como ossos, pele, urubus e cães mortos.

Como escritor, Nuno Ramos estreia na literatura em 1993, com *Cujo*, narrativa fragmentada que expõe o artista em seu ateliê, lidando com a mistura de materiais, refletindo sobre técnicas de composição e sobre o processo de criação artística, em um diálogo direto com as artes plásticas. Ademais, como demonstra Christiane Arcuri (2015), há uma clara relação entre os relatos das experimentações plásticas da narrativa e a própria produção visual de Ramos. Segundo a autora, durante os três primeiros anos da década de 1990, o

⁶ Sobre a relação entre gênero e *performance*, a autora afirma: “O performático se encontra com facilidade em muitas obras dos antigos gêneros e produtos das distintas escolas históricas e, ao destacar essa característica, minha percepção dos gêneros e das modalidades se modifica. O que passa a ter relevância para uma classificação de tipo genérico são as variantes derivadas da presença ou não da performance, das maneiras como essas formas são registradas e trabalhadas, sem que por isso desapareça o que caracteriza os gêneros. Ou seja, os textos podem continuar sendo romances, poemas, peças de teatro – romântico, barroco, clássico, etc. – e, dentro dessa classificação, continuam sendo importantes as variações de subgêneros, só que agora pensados a partir da performance.” (RAVETTI, 2003, p. 87).

artista emprega alguns trechos do livro na elaboração de oito obras diferentes, mesclando texto literário e material plástico, o que evidencia, de certa forma, a dificuldade de separar a escrita literária de sua produção artística.

Mas talvez seja *Ó*, de 2008, uma das obras mais potentes desse artista-escritor para se pensar a literatura recente. De difícil classificação, a obra em prosa poética é composta por 25 textos que, como afirma José Antonio Pasta, na contracapa do livro, não são contos, nem crônicas, nem poemas, nem ensaios, nem autobiografia, nem romance, mas uma mistura de todos esses gêneros, à qual o próprio Ramos prefere chamar de “falsos ensaios” ou “ensaios amalucados”. Para Daise Pimentel (2012), esses textos “são o que sugerem ser: instalações, pinturas, murais, mosaicos, questionamentos e reflexões do artista num corpo textual” (PIMENTEL, 2012, p. 68). Dito de outro modo, *Ó* constitui-se como uma forma inespecífica que escapa às classificações canônicas, aproximando-se mais de outras categorias artísticas do que dos parâmetros literários.

Se, no primeiro livro, Ramos explora a experimentação plástica, em *Ó* a matéria-prima do artista é a própria linguagem: em vez do material plástico, a plasticidade da palavra. Na obra, a linguagem é questionada por meio de um possível retorno a um mundo pré-linguístico representado pelo corpo: se a linguagem não dá conta de expressá-lo, emerge, então, um corpo linguístico. No texto introdutório, intitulado “Manchas no corpo, linguagem”, o corpo do narrador, em decadência pelo processo de envelhecimento, metaforiza a própria falência da linguagem, incapaz de narrar esse corpo em mutação: “Neste momento de dor cega igualamo-nos a nossos antigos primos mudos: nosso corpo é quem de algum modo fala, pelas mãos crispadas ou pela boca contorcida, mas não a nossa língua, que regride e geme e grunhe ou, no máximo, grita” (RAMOS, 2013, p. 159).

Para Chintia M. C. da Silva (2012), a linguagem problematizada pelo narrador configura-se como um “acontecimento exterior ao corpo, uma ferramenta necessária e, ao mesmo tempo, inútil diante da dor do corpo, da morte, da mudança. Instaura-se, por meio de sua literatura, a hipótese de um corpo profundo, situado no limite da própria linguagem” (SILVA, 2012, p. 39). Assim, da reflexão sobre as relações entre linguagem e matéria, surge esse corpo-linguagem que vincula o discurso literário à materialidade, à plasticidade e à poesia.

No âmbito das escritas performáticas, a obra de Nuno Ramos coloca-se ao lado de outras narrativas latino-americanas, as quais, conforme o pensamento de Reinaldo Laddaga

(2006), estão localizadas em um lugar além do livro que as aproxima mais de experiências artísticas, como a instalação e a *performance*, do que da tradição literária, cruzando os limites da literatura e da autonomia das artes. No texto de introdução do livro *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas* – publicado em forma de ensaio em 2006 –, Laddaga trata de um conjunto de escritores que, em sua opinião, são criadores de “espetáculos de realidade”. Segundo o autor, abrir determinados livros de autores como o argentino César Aira, o mexicano Mario Bellatin e o brasileiro João Gilberto Noll é “como assistir a um espetáculo, onde um artista realiza seus *números*” (LADDAGA, 2006, p. 162, tradução nossa⁷). Sob essa perspectiva, o escritor é encarado como um *performer*, um artista que produz um espetáculo diante do público.

No cenário contemporâneo, Mario Bellatin é um dos escritores mais paradigmáticos desse tipo de literatura à qual se refere Laddaga. Conforme Antonio Andrade e Celia Pedrosa et al. (2018), além de escrever ficção, Bellatin também atua como fotógrafo, curador e *performer*. O artista é fundador de uma escola de escritura na Cidade do México – a Escola Dinâmica de Escritores – cuja proposta é problematizar a literatura convencional a partir do apagamento das fronteiras entre as artes, buscando um outro modo de escrita que não se prenda ao verbal, ou, retomando as palavras do próprio autor, procurando “escrever sem escrever”.

Em “Escribir sin escribir. Lo raro es ser un escritor raro” (2014), Bellatin reflete sobre sua prática artística, explicitando o processo de escrita de algumas de suas obras. Ao analisar, por exemplo, os narradores de *Jacobo el mutante*, *Salón de belleza* e *Perros héroes*, o autor destaca que estes se encontram em uma zona fronteira na qual a linguagem verbal, mesmo com suas demasiadas possibilidades, não consegue comunicar aquilo que não pode ser dito, daí a necessidade de escrever sem escrever, isto é, de dizer sem recorrer à palavra, utilizando elementos de outros meios, como a câmera fotográfica e a *mise-en-scène* para construir suas narrativas.

Entretanto, como assinalam Andrade e Pedrosa et al., o uso de outros elementos nos textos bellatinianos, como as fotografias, não atestam a verossimilhança nem representam o real narrado. Ao contrário, tal estratégia “aponta para a desmontagem da ilusão de referencialidade, confundindo por sua vez os espaços ficcionais e documentais com os quais

⁷ No original: “Abrir uno de estos libros es un poco como asistir a un espectáculo, donde un artista realiza sus números” (LADAGGA, 2006, p. 162).

o autor trabalha” (ANDRADE; PEDROSA et al., 2018, p. 198). Dessa maneira, os limites entre realidade e ficção são abolidos, de forma que real e ficcional se interpenetram, como fica evidente, por exemplo, na presença de aspectos biográficos do autor nas narrativas ou, ainda, pela contaminação de um texto ficcional pelo outro, isto é, quando “a ficção invade a ficção” (MIRANDA, 2014, p. 142). Do mesmo modo, há uma clara relação entre a escrita ficcional e as outras práticas e ações desse escritor-performer, a exemplo do que ocorreu com o Congresso de Dobles de la Escritura Mexicana⁸, ocorrido em Paris em 2003, do qual resulta o livro *Escritores duplicados*, também de 2003.

Em consonância com o pensamento de Laddaga, Wander Melo Miranda (2014) levanta a possibilidade de ler a obra de Bellatin como se esta fosse efetivamente uma instalação artística. Seguindo essa linha, outros textos também poderiam ser entendidos como textos-instalação, conforme propõem Andrade e Pedrosa et al.:

A possibilidade de se referir aos textos de Bellatin como textos-instalação, levantadas por alguns críticos, pode ser estendida a um grande número de textos contemporâneos que, na sua combinação de fragmentos de realidade na superfície nunca apaziguada do texto – muitas vezes até incluindo fotografias ou imagens –, criam “espetáculos de realidade”, para usar os termos de Reinaldo Laddaga. (ANDRADE; PEDROSA et al., 2018, p. 210).

É o caso de *Eles eram muitos cavalos* (2015), de Luiz Ruffato. De acordo com o próprio autor, a solução narrativa para o desafio de transportar a complexidade da cidade de São Paulo para o espaço ficcional foi inspirada em uma instalação artística. Na conferência denominada “Da impossibilidade de narrar” (2010b), ele afirma:

Lembrei-me então de uma instalação de artes plásticas, exposta na Bienal Internacional de Artes de São Paulo de 1996 (“Ritos de Passagem”, de Roberto Evangelista): centenas de calçados usados, masculinos e femininos, de adultos e de crianças, tênis e sapatos, chinelos-de-dedo e pantufas, botas e sandálias, sapatinhos de crochê e coturnos, caoticamente amontoados a um canto... Cada um deles trazia impressa a história dos pés que os usaram, impregnados pela sujidade dos caminhos percorridos.

A partir desta iluminação, percebi que ao invés de tentar organizar o caos – que mais ou menos o romance tradicional objetiva – tinha que simplesmente incorporá-lo ao procedimento ficcional: deixar meu corpo exposto aos cheiros, às vozes, às cores, aos gostos, aos esbarrões da

⁸ Nesse congresso, no lugar dos escritores mexicanos anunciados, compareceram seus duplos, isto é, pessoas que foram preparadas para representá-los, interpretando seus textos. Essa performance, que já havia sido retratada no livro bilíngue *Escritores Duplicados* (2003), volta a aparecer em *Disecados* (2011).

megalópole, transformar as sensações coletivas em memória individual. (RUFFATO, 2010b, s.p.).

Ao assumir a impossibilidade de narrar o caos da cidade, Ruffato decide incorporá-lo à ficção, adotando a fragmentação como técnica narrativa. Desse modo, o autor forja uma linguagem capaz de representar a caótica paisagem da megalópole paulistana e o anonimato de sua multidão de rostos sem nome. Para Florencia Garramuño (2014a), o cruzamento entre literatura e instalação se materializa no romance por meio de um texto composto de fragmentos heterogêneos que performam a diversidade de São Paulo. Segundo a autora, é

Como se o texto fosse ele também uma instalação, e a sua trama desconjuntada incorporasse objetos diversos no espaço da escrita, ela mesma convertida num cenário em que é possível conviverem os latidos de um cão abandonado, as vicissitudes de uma mãe solteira, as penúrias de um favelado, e a pressa alienada de um profissional ou cardápios de um restaurante efetivamente recolhidos na cidade e copiados no texto. Textos-instalações [...]. (GARRAMUÑO, 2014a, p. 20).

Lembrando uma colagem cubista, esse texto-instalação transforma a linguagem em *ready-made*, aproximando-se, de certa forma, das práticas artísticas de vanguarda. Ao inserir textos do cotidiano – horóscopo, receita, anúncio de jornal, dentre outros –, o autor incorpora ao universo ficcional pedaços de realidade, diminuindo, assim, as fronteiras entre a ficção e a vida.

Para o crítico Leonardo Villa-Forte (2019), a obra de Ruffato mistura uma escrita “original” a uma “não original”, na medida em que é constituída de textos criados pelo próprio autor e por outros copiados, transcritos. Em *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI* (2019), Villa-Forte trata daquelas escritas que se apropriam de outros textos, imagens, sons ou gravações preexistentes para recriá-las. Segundo o autor, a prática da apropriação está relacionada ao

gesto de fazer de um conteúdo original uma outra coisa, mas não por meio de uma nova invenção, e sim pela reproposição ou reenquadramento pela seleção, edição e recontextualização. O texto como *ready-made*. A apropriação, a cópia e o deslocamento como métodos, como técnica e restrição, pelas quais se produzem um poema, um conto, um texto híbrido, arte e literatura – um artefato ao qual é atribuído um nome de autor. (VILLA-FORTE, 2019, p. 19).

A literatura de apropriação se realiza por meio de diversos procedimentos, como o copiar e colar, a reciclagem, a bricolagem (ou *mash-up* literário) e as diversas técnicas de

processamento às quais o crítico de arte Nicolas Bourriaud (2009b) chama de “pós-produção”. Emprestada do universo do cinema e do vídeo, a expressão refere-se ao conjunto de tratamentos aplicados a um material preexistente: a montagem, os efeitos especiais, as legendas, as vozes *off*, dentre outros.

De acordo com Bourriaud, a partir dos anos de 1990, observa-se a criação de uma nova paisagem cultural em decorrência da democratização da informática e do desenvolvimento das técnicas de “sampleamento”⁹. Nesse panorama, cujas figuras emblemáticas são o DJ e o programador, um número cada vez maior de artistas vem reinterpretando, reutilizando e reexpondo obras produzidas por terceiros. Dessa forma, segundo o autor, a arte de pós-produção acaba esmaecendo a ideia de originalidade (estar na origem de) e até mesmo a noção de criação (criar a partir do nada). É nessa perspectiva que a crítica de poesia Marjorie Perloff (2013) vai falar em “gênio não original”. Para Perloff, o novo século está testemunhando o surgimento de uma nova poética baseada no

[...] diálogo com textos anteriores e novas mídias, com a técnica do “escrever-através” ou écfrases que permitam ao poeta participar de um discurso maior e mais público. A *inventio* está cedendo espaço para a apropriação, a restrição elaborada, a composição visual e sonora e a dependência da intertextualidade. (PERLOFF, 2013, p. 41).

Nessa nova configuração, a genialidade dissocia-se da originalidade, tendo em vista que a ideia de *inventio* não depende mais de uma escrita original, contemplando também as práticas de apropriação, do “escrever-através”. Inaugura-se, assim, um outro paradigma de criação literária. Para Villa-Forte,

Trata-se de outro tipo de criação: a invenção cede espaço para a seleção e a edição. A noção de originalidade cede à noção de recriação. A literatura, aqui, ganha ares de prática artística, questionando por dentro – não só pelo conteúdo do texto, mas pelo modo de produção e pela sua materialidade – o que é o próprio da literatura. (VILLA-FORTE, 2019, p. 47).

O processo de recriação engloba as diferentes formas de escrita apropriacionista, abarcando desde a citação até a escrita não-criativa. Ao prescindir de uma suposta originalidade, tais práticas acabam provocando um deslizamento na noção de autoria, que

9 De acordo com Villa-Forte, “samplear consiste basicamente em retirar ou copiar fragmentos de uma ou várias fontes e deslocá-los, reposicionando-os em determinado contexto diferente daquele de onde os fragmentos foram retirados” (VILLA-FORTE, 2019, p. 24). A técnica está relacionada à figura do DJ, que produz música a partir da seleção e edição de material pré-gravado.

deixa de ser encarada como entidade criadora e passa a contemplar outras habilidades, como selecionar, manipular e combinar, de modo que o autor adquire também a função de pós-produtor.

Esse novo modelo de autoria ancorado na estética da apropriação coloca em evidência o imbricamento entre escrita e leitura, ressaltando uma outra função do autor: a de leitor. No ensaio “A autoria nas reescritas apropriacionistas” (2019), Tatiana Capaverde aponta as propostas estéticas de Marcel Duchamp e de Jorge Luis Borges (sobretudo com seu Pierre Menard) como precursoras dos deslocamentos conceituais que se desdobrariam na figura do autor-leitor contemporâneo.

Em “Pierre Menard, autor do *Quixote*”, Borges (2007) aborda a questão da autoria, aproximando a escrita da leitura. O conto trata do “assombroso” projeto do personagem Pierre Menard, cujo propósito era reescrever o *Quixote* de Cervantes sem, contudo, incorrer na simples cópia: “mas não se propunha a copiá-lo. Sua ambição era produzir páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes” (BORGES, 2007, p. 38). Mesmo coincidindo ponto a ponto, os textos de Cervantes e Menard, entretanto, não seriam iguais, pois o deslocamento temporal implicaria uma nova significação e uma outra concepção de autoria, agora marcada por uma segunda assinatura. Essa ideia também está na base do projeto estético de Marcel Duchamp, o qual consistia em apropriar-se de objetos, ideias e imagens preexistentes a fim de transformá-los em matéria artística por meio do deslocamento espacial – do uso cotidiano para o espaço expositivo (os *ready-mades*).

Para Tatiana Capaverde (2019), assim como Marcel Duchamp e o Pierre Menard de Borges, o autor-leitor contemporâneo também transita entre diversos textos e objetos culturais, recorrendo a operações como a manipulação e a reorganização de material pré-produzido como ferramenta de criação. Assim, “através das apropriações de obras de outros tempos ou espaços, se estabelece uma rede que coloca em simultaneidade diferentes obras, lançando o leitor num jogo de significações” (CAPAVERDE, 2019, p. 1164). Dessa forma, o papel do leitor também é reconfigurado, uma vez que ele é requisitado a efetuar a conexão dos trânsitos operados pelo autor.

Considerando o texto um “tecido de citações”, como propunha Barthes (2004), nas escritas apropriacionistas as tramas da rede intertextual ficam expostas, deixando à vista as referências que compõem o repertório de leituras do autor-leitor. Nesse cenário, assinala

Capaverde (2019), o significado da obra está “no percurso, na coleção, nas ligações sugeridas pelo artista. O valor do autor não está mais associado à criação e à originalidade: o sentido da obra está cada vez mais na leitura, nas *linkagens* e nas associações em rede que cada um possa estabelecer” (CAPAVERDE, 2019, p. 1159).

Em *Com armas sonolentas* (2018), Carola Saavedra também aborda, ficcionalmente, a ideia da apropriação textual como método de criação. A narrativa recupera o conto de Borges por meio da personagem Max, o qual, como Pierre Menard, pretendia escrever um romance que, no entanto, já havia sido escrito:

— Agora o que me interessa é a literatura, *les belles-lettres*. Aliás, estou escrevendo um romance.

— É mesmo?

— Quer dizer, o romance já está escrito.

— Ah, então você já terminou.

— Não, claro que não, eu estou escrevendo um romance que já está escrito, em outras palavras, estou copiando.

— Você está copiando um romance já escrito?

— Sim, mas a minha cópia é diferente.

— E por quê? — Max não dizia coisa com coisa, mas eu não me sentia com forças para discordar.

[...]

— 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. Eu sou como um marceneiro que recebe uma mesa de boa qualidade, mas em mal estado, e vai polindo, polindo, até que a mesa alcance toda a sua potencialidade, coisa que o marceneiro original, por preguiça ou incompetência, não conseguiu fazer, entende? (SAAVEDRA, 2018a, p. 116-7).

Aos moldes de Pierre Menard, a personagem saavedriana concebe a escrita como reescrita, como repetição de textos preexistentes, redimensionando, assim, a noção de autor, que passa a ser entendido como “sintetizador, e não mais criador” (AZEVEDO, 2017b, p. 159). Ao copiar, manipular e recontextualizar o material escrito por outro, Max atualiza e atribui novos significados a esse texto, tornando-se, assim, um de seus autores. Esse pensamento é, de certo modo, utilizado por Saavedra na elaboração do próprio romance, cuja trama também é tecida com recortes de textos e falas de outros. Na última parte, a seção intitulada “Notas” informa de onde os trechos incorporados à narrativa foram extraídos: textos de Sor Juana Inés de la Cruz, um filme de Pasolini, uma novela de Marguerite Duras, uma *performance* de Lygia Clark. Na nota 4, por exemplo, explicita-se o diálogo com a obra de Goethe: “Na cena em que Maike conversa com um homem fantasiado de Lúcifer, parte

das falas dele foram retiradas de *Fausto* (primeira parte), de Johann Wolfgang von Goethe (trad. de Jenny Klabin Segall)” (SAAVEDRA, 2018a, p. 266).

Regido por uma lógica coral (SÜSSEKIND, 2013), *Com armas sonolentas* é atravessado por diferentes vozes, as quais, além de evidenciar as relações intertextuais que subsidiam a narrativa, também revelam um inventário de referências que ajudam a compor a imagem de Saavedra como uma autora-leitora. Tal imagem, por sua vez, desvela um conjunto de influências às quais a escritora se filia e que também participam de formação de um projeto literário fortemente marcado pela intertextualidade e pelo fragmentário, apresentando-se ao leitor como um quebra-cabeça a ser montado, como se verá no próximo capítulo.

CAPÍTULO 2

CAMINHOS

2.1 Estar em trânsito: narrativas de deslocamento

Estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada [...].

Julia Kristeva

Carola Saavedra desponta no cenário literário em 2005, com o livro de contos *Do lado de fora*. São seis narrativas recortando o sentimento de inadequação de personagens que observam e narram o mundo a partir da oposição dentro/fora. No conto homônimo ao livro, por exemplo, o narrador observa a paisagem do interior de um ônibus em movimento, expressando uma sensação de não pertencimento àquela realidade. Apesar de estar dentro, de forma paradoxal, é como se estivesse no exterior do veículo, a observar o mundo que se move à sua frente, produzindo um efeito de duplo deslocamento: o espacial e o existencial. Desse ponto de vista, ambos os lados se equivalem: “Do lado de fora alguém olha pela janela, do lado de dentro. [...] Do lado de dentro, eu observo” (SAAVEDRA, 2005, p. 65).

De certa forma, a narrativa metaforiza o sentido do conjunto de contos cujos narradores-personagens estão sempre solitários com seus próprios pensamentos – presos do lado de dentro –, incapazes, por motivos diversos, de comunicar aos outros – o lado de fora – seus verdadeiros desejos. No conto “Happy hour”, a jovem narradora relaciona-se com um fotógrafo mais velho e bem-sucedido, insuportável para ela – “Eu o odiei desde o primeiro instante” (SAAVEDRA, 2005, p. 47) –, mas que lhe proporciona alguns benefícios socioeconômicos. Para agradá-lo, ela concorda com tudo, aparentando estar sempre satisfeita. No entanto, é perceptível, para o leitor, a insatisfação e o incômodo da protagonista com aquela relação. O auge do desconforto ocorre no motel, com a descrição do encontro sexual:

Os beijos continuam, tento concentrar-me em outra coisa, viro o rosto: através do espelho vejo uma mulher deitada sobre a cama, Sousa Gomes tirando-lhe o vestido, beijando-lhe o pescoço, apertando-lhe os quadris, os seios, deslizando-lhe os dedos por entre as coxas, meus pensamentos continuam, completamente desalinhados [...]. (SAAVEDRA, 2005, p. 57).

Para suportar o indesejável, a narradora alheia-se de si mesma, imaginando-se outra mulher naquela cama. Do lado de fora, metaforicamente representado pela imagem refletida no espelho, ela se vê como uma atriz de cinema antigo atuando em um filme de *cowboy*: “agora surge um cáctus, um cavalo de mocinho e bandido chegando no salão, silêncio, alguém bebe um copo de tequila, o risinho histérico das mulheres vestidas em *lycra* atrás das mesas, uma mulher deitada sobre a cama, [...]” (SAAVEDRA, 2005, p. 57-8). Do lado de dentro, a repulsa, que não pode ser expressa verbal nem fisicamente, transforma-se em “caranguejos escaldados vivos” em sua imaginação (p. 56).

A dialética interior/exterior é tematizada na coletânea de distintas maneiras. No conto “Na sala de espera”, o lado de fora é colocado em evidência por meio de uma narração que, apesar de onisciente, privilegia a descrição externa. Assim, as personagens são identificadas por alguma característica aparente: “a mulher de corpo perfeito”, “a senhora de óculos com armação dourada”, “a jovem extremamente magra”, “a mãe da jovem extremamente magra”. Já o conto “Retorno” destaca o incômodo interno de uma mulher que volta ao seio familiar depois de seis anos de ausência. O reencontro revela um afastamento não apenas geográfico, mas, principalmente, emocional, evidenciando a falta de intimidade entre eles e a dificuldade dela de se comunicar com a própria família:

Eu fico pensando em algo para dizer, algo para continuar a conversa anterior: fez boa viagem, fiz, como está o tempo por lá, ótimo, a comida do avião era boa, maravilha, conseguiu dormir bem, claro, como é que você está se sentindo, ótima. **Porém muda, a necessidade de dizer alguma coisa sempre me emudece**, os olhos grudados naquele pedaço da cidade, a mente vazia, flutuando de prédio em prédio, de varanda em varanda. (SAAVEDRA, 2005, p. 35, grifo nosso).

Em “Reminiscências”, observamos o mesmo descompasso na comunicação entre dois amigos que se reencontram depois de dez anos. Enquanto Henrique não para de falar sobre as viagens que fez pelo mundo, disparando dados históricos irrelevantes ou comentando sobre arte e literatura, Guilherme observa, impaciente, os “trejeitos excessivamente teatrais” do amigo (SAAVEDRA, 2005, p. 15). O incômodo do narrador desvela, aos poucos, uma leve ambiguidade, sugerindo que o descompasso se deve a algum assunto mal resolvido entre eles, talvez, quem sabe, uma antiga paixão.

O conto “*Die Glasglocke*”¹⁰, por sua vez, aborda os desentendimentos entre duas colegas de quarto em um alojamento de estudantes de uma universidade de Paris. Manuela, a narradora, estuda literatura e enfrenta um bloqueio criativo na escrita de sua tese de doutorado; Maria é uma jovem mexicana que cursa engenharia, apesar de, segundo a narradora, ser incapaz de resolver as questões de matemática mais elementares. As diferenças entre as duas personagens não poderiam ser maiores: enquanto uma se esforça, sem muito sucesso, para se concentrar no formalismo russo e terminar a tese, a outra praticamente não estuda, sai todas as noites com os amigos, bebe incomensuráveis quantidades de tequila. No entanto, um inusitado elemento parece estabelecer um elo entre elas – o livro de Sylvia Plath que Maria lê em alemão e que Manuela encontra jogado na cama da colega:

Era um livro pequeno, quase caberia entre as minhas mãos, sóbrio, robusto e ao mesmo tempo delicado, a sobrecapa toda em azul-celeste com o título e o nome do autor em letras brancas. [...] Abri na primeira página, sentindo o cheiro, a textura áspera do papel, virei folha por folha, tateando o relevo das letras, das frases, dos parágrafos; era como se eu estivesse alegre. (SAAVEDRA, 2005, p. 27).

O final da narrativa evoca um tom clariceano, ao acenar para um rompimento do torpor criativo da narradora desencadeado pelo furtivo contato com o livro de Maria. Em certo sentido, Manuela se reencontra com a literatura não pelo formalismo russo, mas na alegria “clandestina” proporcionada pelo contato com o próprio texto literário.

A dificuldade de comunicação, o sentimento de inadequação e de não pertencimento, associados à experiência de estar em trânsito, são temas frequentes nas narrativas saavedrianas, constituindo-se, muitas vezes, uma mola propulsora da escrita ficcional da autora, como sinalizado no seguinte depoimento:

Acho que a sensação de não pertencimento foi um dos motivos de eu ter me tornado escritora, esse lugar indefinido, sempre em trânsito, que me fez olhar com mais atenção ao que me rodeava, desde criança, uma atenção de observador. Ao mesmo tempo, uma angústia enorme, porque eu me sentia extremamente só (do lado de fora). Eu me perguntava, quem sou eu se não pertenço realmente (e ao mesmo tempo sim pertenço!) a nada disso? (SAAVEDRA, 2019a, p. 323).

¹⁰ O título do conto aparece no livro em itálico porque se refere ao título alemão da obra de Sylvia Plath que a personagem Maria lê. Em português, o romance autobiográfico da escritora estadunidense recebeu o título *A redoma de vidro*.

O sentimento de não pertencimento está relacionado, em grande parte, às suas vivências como estrangeira – ela nasceu no Chile, foi criada no Brasil, morou dez anos na Europa, dos quais, oito na Alemanha. As experiências de deslocamento (geográfico, cultural e linguístico) influenciaram a construção de uma estética diaspórica na qual as personagens são ou se sentem estrangeiras, assumindo identidades transitórias. No texto “O contorno de uma ilha”, a autora comenta a vivência em um país e em uma língua que não são seus: “viver em outro idioma é, de certa forma, realizar o sonho (ou o pesadelo) de ser outra pessoa” (SAAVEDRA, 2014b, p. 219). É dessa radicalização da experiência de não pertencimento e das vivências como estudante de pós-graduação em Frankfurt que nasce o primeiro romance, *Toda terça* (2007).

A sensação de estar em trânsito e o sentimento de inadequação engendrados nos contos de *Do lado de fora* potencializam-se no romance. Em *Toda terça* (2007), duas vozes distintas se alternam na narração, em primeira pessoa, de duas histórias aparentemente desconexas, cujos fios serão entrelaçados no último capítulo por uma terceira voz narrativa, também em primeira pessoa. São três pontos de vista: o de Laura, uma jovem mulher sem trabalho, que praticamente não estuda, é sustentada por um homem casado e vai toda terça-feira à terapia; o de Javier, um imigrante latino-americano residente em Frankfurt, onde supostamente faz doutorado, o qual também não trabalha, vivendo à custa da namorada; e o de Camilla, uma brasileira radicada na mesma cidade alemã, de onde regressa ao seu país natal na última parte.

O ponto de vista de Laura é apresentado por meio das sessões de terapia com o analista Otávio. Ali, a personagem fala da desgastada relação extraconjugal com Júlio e das frustrações com a própria vida, revelando um constante desajuste com o mundo. Ao mesmo tempo, Laura inventa situações para provocar o psicanalista, por quem demonstra uma certa atração. Como o leitor tem acesso aos pensamentos da personagem, em vários momentos fica evidente sua intenção de manipular o terapeuta:

Não sei por que eu gostava disso, de testar a paciência de Otávio, começava a dizer algo e parava na metade, ficava ali, distraída, sem dizer nada, como se de repente houvesse me lembrado de alguma coisa, de algo muito importante, e esse era o melhor momento, longos minutos em silêncio, e Otávio ali, suspenso em minhas palavras. (SAAVEDRA, 2007, p. 11-12).

As insinuações a respeito do desejo de manipulação de Laura se espriam ao longo da narrativa, explicitando-se, sobretudo, quando a personagem reflete sobre a conveniência das

respostas que dará ao analista. Por outro lado, a revelação de sua vontade de ser atriz acena para a possibilidade de que Laura, na verdade, esteja “encenando um papel” diante do psicanalista, a fim de burlar o processo terapêutico.

O ponto de vista de Javier, por sua vez, é apresentado por meio de seu fluxo de consciência, desvelando a perspectiva de um imigrante latino-americano domiciliado na Alemanha, para onde se mudou com o propósito de concluir um doutorado, que parece ter sido abandonado com o passar do tempo. O narrador-personagem relaciona-se com Ulrike, uma estudante alemã com quem vai morar no apartamento compartilhado com mais quatro pessoas. Javier não tem trabalho fixo, acorda tarde, vive fazendo pequenos e esporádicos serviços, como o de passeador de cachorros, por exemplo. Nas tardes de terça-feira, quando o apartamento está quase vazio, ele se relaciona sexualmente com as colegas de Ulrike, Sandra e Camilla.

Javier é um personagem envolto em mistério: não temos certeza de sua nacionalidade, tampouco de seu verdadeiro nome. No início do romance, o narrador relata que, ao conhecer Ulrike, lia um conto cuja narrativa apresenta o encontro amoroso de uma jovem norueguesa, chamada Ulrica, com Javier, um velho professor colombiano de passagem pela Inglaterra. Na lendária cidade de York, o romance fugaz entre os forasteiros – dura somente uma noite e uma manhã, segundo o narrador do conto – culmina em um encontro erótico. Trata-se de “Ulrica”, do escritor argentino Jorge Luis Borges, publicado em *O livro da areia*, de 1975.

Segundo Ana María Hurtado (2019), “Ulrica” é um conto singular na tradição narrativa de Borges, por se tratar de uma história de amor explícito na qual a figura feminina adquire uma relevância não encontrada na maioria de seus relatos. Na concepção de Alberto Manguel, as poucas mulheres das narrativas borgeanas “são peças da engrenagem na trama e não personagens de direito próprio” (MANGUEL, 2009, p. 791), o que permitiria inscrever o conto em um lugar de exceção no universo ficcional do autor. Para o crítico, Ulrica¹¹ é a

¹¹ De acordo com Lilia Dapaz Strout (2008), Ulrica evoca Ulrike von Kühlmann, uma alemã por quem Borges, supostamente, foi apaixonado. Ela viveu alguns anos em Buenos Aires, onde conheceu e se tornou amiga do escritor, ainda na primeira metade do século XX. Seu nome aparece em dois contos da coletânea *O aleph*, de 1949: na dedicatória de “História do guerreiro e da cativa” e como personagem de “A outra morte”. Entre os anos de 1948 e 1949, quando a moça residia em Nova York, Borges lhe escreveu algumas cartas, as quais foram publicadas por María Esther Vásquez no jornal *Clarín*, no final da década de 1990, reunidas sob o título de “Cartas de amor a Ulrica”. Uma delas reforça a possibilidade de que a mulher seja a musa inspiradora do conto borgeano: “Querida y admirada Ulrike, algún día escribiré una historia, si los dioses lo desean, y trataré de decirte cómo te pienso [...] Tuyo, tuyo siempre” (VÁSQUEZ *apud* STROUT, 2008, p. 164). Strout também comenta as coincidências entre o conto de Borges e a obra de Goethe, “Elegia de Marienbad” (1823), poema

“mais estranha das mulheres na ficção de Borges” (p. 794). Produzido na maturidade, a narrativa tornou-se declaradamente a preferida do escritor na última etapa de sua vida (cf. STROUT, 2008).

Entretanto, no romance de Saavedra, a relação com “Ulrica” vai muito além da mera citação. Ao contrário, é o relato de Borges que desencadeia a narrativa de Javier: quando a moça alemã, a qual ele conhece depois de uma sessão de cinema latino-americano, apresenta-se como Ulrike, mudam os rumos da história:

— Ulrike. **E isso mudava tudo.**

De um momento para outro era como se algo inesperado pudesse acontecer [...], agora sentado naquele café ao lado daquela mulher chamada Ulrike, e respondi quase incrédulo, Javier, o meu nome, pela primeira vez o meu nome como se falasse em código, [...] mas Ulrike, que não compreendia o meu nome, Ulrike se desculpava, pedia para repetir a pronúncia, a dificuldade, Javier, disse novamente, **e Javier mudava tudo e fazia do nosso encontro uma espécie de representação involuntária, dando-lhe um toque de irrealidade e por isso mesmo tornando-o muito mais possível, verdadeiro.** (SAAVEDRA, 2007, p. 22, grifo nosso).

Nesse momento, as duas narrativas se fundem, como se as personagens do romance estivessem dentro do conto ou, como num “toque de irrealidade”, para usar a expressão do próprio narrador, as personagens saavedrianas se transformassem nas personagens de Borges por meio de uma “representação involuntária”. O conto borgeano, por sua vez, também está atravessado por um outro relato ficcional, a *Völsunga saga*, narrativa islandesa do século XIII mencionada na epígrafe de “Ulrica”. Além da citação, o entrecruzamento do conto com a saga explicita-se no diálogo a seguir:

— Javier Otálora — disse.

Ela quis repetir e não conseguiu. Eu também fracasei com o nome Ulrikke.

— Vou chamá-lo Sigurd — afirmou com um sorriso.

— Se sou Sigurd — repliquei — você será Brynhild.

Retardara o passo.

— Conhece a saga? — perguntei.

— Naturalmente — disse. (BORGES, 2009, p. 21).

Observa-se uma sobreposição das personagens da saga sobre as personagens do conto, de modo que Ulrikke e Javier Otálora passam a representar os papéis de Brynhild e Sigurd, protagonistas da narrativa nórdica. O diálogo com a literatura medieval confere uma

inspirado na paixão do escritor alemão, já um septuagenário, por uma adolescente chamada Ulrike von Levetsov.

atmosfera onírica ao conto, inscrevendo o relato no limiar entre a memória e a fantasia do narrador: “tudo isto é como um sonho [...]” (BORGES, 2009, p. 20). A narrativa saavedriana também está marcada por essa ambiguidade tipicamente borgeana, tornando impossível a distinção entre sonho e realidade, entre o verdadeiro e o falso. Desde o início, o narrador dá pistas de que o encontro com Ulrike entabula um jogo de representação claramente inspirado no conto argentino:

Javier, eu disse, e esperei que ela me reconhecesse, que se estabelecesse entre nós uma certa empatia, a comunhão silenciosa daqueles que ao acaso descobrem um segredo comum, [...]. **Ulrike, porém, não me reconheceu, nem a mim nem à história que começávamos a representar**, mas mesmo assim ainda a empatia, e eu que ainda tinha esperanças. [...]. Acabei dizendo que era colombiano, de Bogotá. (SAAVEDRA, 2007, p. 22-3, grifo nosso).

Ocorre, entretanto, que Ulrike não reconhece o jogo proposto por Javier porque nunca ouvira falar de Borges nem do livro que ele lhe mostra, muito menos conhecia o conto cuja protagonista leva seu nome. Mesmo assim, o narrador insiste na jogada: “eu continuei mentindo, de Bogotá, não por falta de sinceridade, mas porque esperava, até o último momento, que Ulrike não acreditasse, [...]. Mas Ulrike acredita, e já não tenho como voltar atrás [...]” (SAAVEDRA, 2007, p. 24). A encenação só será parcialmente desvendada no segundo encontro, quando a moça descobre que o homem recém-conhecido lhe dera, intencionalmente, um número de telefone equivocado: “ela me encarou por alguns instantes e disse num tom ressentido, decepcionado, que o número, que o nome, que a mentira, que Javier de Bogotá coisíssima nenhuma, por quê?” (SAAVEDRA, 2007, p. 26-27). Contudo, o narrador não desvenda a farsa nem para Ulrike nem para o leitor, e seguimos a leitura ignorando sua verdadeira identidade.

Além do diálogo intertextual com o conto “Ulrica”, *Toda terça* também carrega uma aura borgeana, especialmente quando recorre à técnica da “*mise en abyme*”, um artifício literário frequentemente associado à ficção de Jorge Luis Borges¹². A história narrada por Javier constitui-se como uma narrativa em abismo na qual o relato ficcional borgeano se desdobra dentro do romance de Saavedra. Dessa maneira, as margens de realidade e ficção

¹² Sobre o uso da “*mise en abyme*” na poética de Borges, partimos das considerações de Nara Maia Antunes, no livro *Jogo de Espelhos: Borges e a teoria da literatura* (1982). A técnica da escrita em abismo será retomada no capítulo 3.

se interpenetram de tal forma que não sabemos se Javier está representando a si mesmo ou apenas encenando o personagem do conto de Borges. Desvela-se, assim, uma escrita em palimpsesto (outro artifício característico do escritor argentino) sob a qual podemos identificar ecos de uma poética borgeana.

Outrossim, a influência de Borges também pode ser percebida no caráter dissimulatório das personagens saavedrianas, as quais parecem estar sempre “encenando” um outro papel que, supostamente, não é o seu, desafiando o leitor a participar de um jogo de simulacros, lançando-o em um labirinto de pistas falsas (outra imagem muito borgeana). Assim, a identidade de Javier é escamoteada desde quando ele se propõe a assumir uma outra identidade, aquela do personagem do conto. Do mesmo modo, não podemos confiar nas confissões de Laura, pois há indícios de sua dissimulação diante do terapeuta. Ademais, quando Camilla, a terceira narradora, assume a narração na última parte, descobre-se que Laura, assim como Javier, também se apossa de histórias alheias, apropriando-se discursivamente de uma outra vida.

Durante as sessões de terapia, Laura confessa estar apaixonada por um outro homem, insinuando que os dois estão morando juntos, apesar de ela ainda estar se relacionando com Júlio. O sujeito é um estrangeiro chamado Javier, por isso, inicialmente, identificamos esse homem como sendo o mesmo narrador-personagem. Porém, quando entra em cena a terceira voz narrativa, descobre-se o engodo: não é com Javier que Laura está morando, mas com Camilla, sua amiga de infância recém-chegada da Alemanha (onde tivera um caso com o namorado de sua melhor amiga, Ulrike). Laura, então, apropria-se da narrativa de Camilla para criar uma outra história, tornando a vida narrada no consultório mais interessante que a vivida por ela.

Por outro lado, Camilla também compartilha com Javier e Laura o hábito da dissimulação, pois, como afirma o narrador, ela “mentia com suavidade e, ao chegar em casa, sentia-se culpada, surpresa de tão facilmente conseguir ser assim, tão facilmente, outra pessoa” (SAAVEDRA, 2007, p. 87). Pode-se inferir, portanto, que o romance apresenta personagens-narradores não confiáveis, caracterizados por certa tendência a assumir falsas identidades, evidenciando, assim, o jogo de simulacros que permeia a narrativa saavedriana.

Tematicamente, além de abordar a questão do deslocamento e do desajuste dos personagens em relação ao mundo, o primeiro romance de Saavedra também fala de relações, ou melhor, da dificuldade de se relacionar com o outro. Para a autora, os

personagens de *Toda terça* “vivem num exílio, não somente num exílio geográfico, mas também num exílio emocional” (SAAVEDRA, 2008b, s.p.)¹³. Todavia, apesar de tratar de relacionamentos, o amor não aparece na narrativa a não ser pela ausência, pela falta. No segundo romance, ao contrário, o amor ausente da narrativa anterior é tematizado em sua forma mais exacerbada.

Estruturalmente mais tradicional, *Flores azuis* (2008)¹⁴ intercala duas narrativas com linguagens distintas: na primeira, o tom intimista das cartas que “A.” escreve para o amado; na segunda, a narração onisciente da história de Marcos, o homem que recebe as cartas por engano. As missivas falam de uma dolorosa separação e do excesso de amor que faz a personagem “A.” suportar a crueldade e a violência do homem que ama. Presa ao passado, ela deseja tornar-se presente na vida do ex-namorado por meio da escrita, numa clara tentativa de “recuperar algo irrecoverável” (SAAVEDRA, 2008a, p. 8).

Contudo, quem recebe e lê a correspondência é Marcos, um homem recém-separado que, seduzido pela narrativa da missivista misteriosa, apaixona-se por ela e, em decorrência, tem a vida virada ao avesso. Enredado nas tramas criadas pela narradora, o protagonista não percebe os indícios de ficcionalidade das cartas:

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? Um personagem que recebesse estas cartas em teu lugar. Alguém que lesse por você e te guiasse e te dissesse que sim, que há algo extremamente belo, não é? (SAAVEDRA, 2008a, p. 92).

É a própria narradora quem insinua a possibilidade de um destinatário falso, um leitor idealizado, quiçá um personagem inventado para ler a correspondência no lugar de um outro. Marcos, todavia, mergulha no universo ficcional criado por ela, não sendo capaz de perceber seu jogo. Mas, quando o protagonista decide procurar o (suposto) destinatário verdadeiro, o homem declara não conhecer a autora das missivas, afirmando que elas não lhe pertencem. Assim, explicita-se o jogo:

— Olha, deve ser alguma brincadeira, algum trote, sei lá.
— Brincadeira?

¹³ Entrevista concedida ao portal *GI*. Disponível em: <http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2008/11/28/entrevista-carola-saavedra/>. Acesso em: 03 de dezembro de 2019.

¹⁴ *Flores azuis* (2008) ganhou o prêmio de melhor romance da Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA e foi finalista do Jabuti e do Prêmio São Paulo de Literatura.

— É, alguém está brincando com você, não sei.
— Comigo?
O homem fez que sim com a cabeça. (SAAVEDRA, 2008a, p. 162).

A descoberta do engodo obriga Marcos a desfazer a trama tecida a partir da leitura das cartas. Da mesma forma, o leitor também tem que desconstruir a história montada ao longo da narrativa. Com o desfecho inconclusivo, nem o personagem nem o leitor encontram resposta para a inquietante pergunta: de quem e, principalmente, para quem eram aquelas cartas?

Se no primeiro romance Saavedra coloca em evidência temas como a sensação de estar em trânsito e o sentimento de não pertencimento, em *Flores azuis* ressalta-se a impossibilidade de comunicação. Além da óbvia temática da separação, o romance também aborda a relação entre a escrita e a leitura, deslindando os descompassos oriundos da incomunicabilidade e do desencontro, pois, como sugere a personagem “A.”, em uma das cartas, há uma distância entre aquilo que alguém escreve e a forma como o outro entende: “como ultrapassar essa distância que nos separa? Este intervalo entre o que eu digo e o que você lê, esse momento que nunca chega, que nunca é” (SAAVEDRA, 2008a, p. 9). Comentando o romance, a autora confirma o pensamento da personagem: “a ideia é que você escreve sempre para alguém que não é a pessoa que está lendo e o que o outro lê nunca é o que você quis dizer. O livro é sobre esse descompasso eterno entre o que é dito e o que é lido” (SAAVEDRA, 2011a, s.p.)¹⁵.

A questão da incomunicabilidade na escrita saavedriana é abordada por Diana Klinger no ensaio “Carola Saavedra: da (im)possibilidade de alcançar o outro” (2013). Para a autora, nas tramas dos três primeiros romances de Saavedra há sempre uma mensagem endereçada a alguém: uma fala dirigida ao psicanalista, uma carta ao ex-namorado ou, no caso de *Paisagem com dromedário* (2010), a gravação de depoimentos. Contudo, também há sempre uma falha na comunicação, porque a mensagem chega distorcida ou é recebida pelo destinatário errado, isto é, “alguém que ouve ou que lê algo que não lhe é destinado. Há um ruído na comunicação entre a fala e a escuta, ou entre a escrita e a leitura” (KLINGER, 2013, p. 76). Diante da impossibilidade de alcançar os destinatários internos, é o leitor do romance

¹⁵ Entrevista ao caderno de cultura do portal DW. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/h%C3%A1-um-interesse-enorme-pela-literatura-brasileira-diz-escritora-carola-saavedra/a-15464518>. Acesso em: 04 de dezembro de 2019.

que se transforma no receptor da mensagem, lendo ou ouvindo indiscretamente coisas destinadas a outra pessoa.

A observação de Klinger desvenda um outro aspecto fundamental para uma aproximação ao universo ficcional saavedriano: a importância do leitor. Em depoimento gravado para o programa *Encontros de Interrogação*¹⁶, em 2011, Saavedra comenta o caráter ensaístico de seu segundo livro, revelando o interesse em trabalhar com as instâncias narrativas e pensar a estrutura do romance. Sobre o assunto, a autora afirma:

Me interessa pensar qual é o papel do leitor, qual é o papel do narrador. Então, por exemplo, no *Flores azuis*, ele é uma história de amor e, ao mesmo tempo, é quase um ensaio sobre a literatura, sobre o que é ler, sobre o que é escrever. Outra questão importante aí para mim é o papel do leitor. Eu acho que eu busco um leitor que não seja só um leitor passivo, no sentido que espera que eu lhe entregue uma história. (SAAVEDRA, 2011c, s.p.).

Com efeito, o leitor passivo, isto é, aquele que espera por uma história “pronta”, não é o idealizado nem pela enunciativa das cartas nem pela autora do romance. Se, nas missivas, a narradora empreende uma escrita quase homeopática, fazendo pequenas revelações a cada carta, que culminam na narrativa da violência insuportável – o estupro –, o leitor do romance também só tem acesso a fragmentos de uma história que deve ser montada paulatinamente por ele mesmo. No entanto, com a descoberta de que tudo não passou de uma “brincadeira”, como sugere o suposto destinatário da correspondência, o jogo ficcional é revelado e o protagonista é obrigado a desmontar os sentidos construídos durante a leitura das nove cartas:

O homem fechou a porta, e ele ficou ainda algum tempo ali, a porta encostada no rosto. Como se ainda houvesse uma chance, o homem que muda de ideia, a memória que volta, algo que esquecer de dizer, ou ao menos uma pista, uma curiosidade. [...] Acabou desistindo. Virou-se com esforço e se dirigiu, lentamente, ao elevador. O maço de cartas nas mãos. O maço de cartas abertas, os envelopes azuis, todos os dias, os últimos dias, e agora, de um momento para o outro, como se houvessem perdido o sentido, o sentido que ele tinha lhes dado. Os últimos dias sem dormir. E agora nem isso, nem mesmo a espera. (SAAVEDRA, 2008a, p. 163).

¹⁶ Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/carola-saavedra-encontros-de-interrogacao-2011?fbclid=IwAR12tyO4iQX2KnogfxHORapqXGPymdvIFYVhSegY0YqWjmAk50M5FQf8jKo>. Acesso em: 30 de abril de 2020.

A incredulidade do personagem é a mesma do leitor do romance que, diante da surpreendente revelação, também é obrigado a desfazer a leitura construída ao longo da narrativa. Dessa maneira, o relato ficcional instaura um jogo de espelhamento duplo: tanto a autora das cartas reflete a autora do romance como o leitor da correspondência espelha o leitor empírico. Assim, *Flores azuis* pode ser lido como uma metáfora da própria literatura, entendida como um jogo que requer uma participação ativa do leitor. Por esse ângulo, o ato de leitura apresenta-se como um dos fundamentos do universo ficcional de Carola Saavedra.

No terceiro romance, *Paisagem com dromedário* (2010)¹⁷, Saavedra abandona a alternância de narradores e aproxima-se da linguagem oral. A narrativa é composta por vinte e duas gravações em forma de cartas que Érika dita para um gravador e um narrador transcreve. Segundo a protagonista, as gravações são endereçadas a Alex, o homem com quem ela mantinha uma relação triangular junto com Karen, já falecida no momento da narrativa. Ao mesmo tempo em que se dirige a Alex, a personagem registra seu dia a dia na ilha em que se refugiou, captando, sobretudo, os sons dos ambientes que frequenta. Em itálico, pequenas inscrições semelhantes a didascálias descrevem as cenas para o leitor:

Barulho de móvel sendo arrastado. Érika liga a TV, muda várias vezes de canal: diálogos de um filme, início de um comercial, segue o mesmo diálogo do filme, algumas palavras de um apresentador, ruído de um carro em alta velocidade, ruído de canal sem programação, voz do narrador de um documentário, ruído de canal sem programação, o ruído de canal sem programação mistura-se à voz quase inaudível de Érika [...]. (SAAVEDRA, 2010a, p. 72).

Saavedra não esconde a relação de sua escrita com outras artes, particularmente as visuais. Em *Paisagem com dromedário*, porém, essa influência fica ainda mais evidente. Comentando sobre o romance, a autora manifesta seu “interesse em construir uma narrativa que se situasse na fronteira entre as diversas artes: literatura, artes plásticas, teatro. Ao mesmo tempo, queria trabalhar num registro que transitasse entre a linguagem escrita e oral” (SAAVEDRA, 2011b, s. p.)¹⁸.

Flutuando entre a escrita e a oralidade e aproximando-se das artes plásticas e da *performance* teatral, o terceiro romance de Saavedra transpõe os limites do literário,

¹⁷ Com esse romance Carola Saavedra ganhou o prêmio Rachel de Queiroz na categoria Jovem Autor e também foi finalista do Jabuti e do Prêmio São Paulo de Literatura.

¹⁸ Entrevista concedida à *Gazeta do povo*. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/uma-proposta-de-enigma-486qowl5knohjgyntpliacem/>. Acesso em: 04 de dezembro de 2019.

instalando-se em uma zona fronteira na qual a literatura é fertilizada por outros discursos artísticos. É flagrante na narrativa a tensão entre o verbal e o visual, além da interação da escrita com outros códigos, como o cinema, a fotografia e o vídeo. Por seu caráter híbrido, *Paisagem com dromedário* não se alinha com o gênero romance convencional, levando a autora a associá-lo com outras modalidades artísticas, como a instalação. Essas relações serão aprofundadas no último capítulo deste trabalho.

Segundo Saavedra, seus primeiros romances formam um “ciclo sobre como narrar uma história” (SAAVEDRA, 2011a, s. p.). Enquanto *Toda terça* funciona como um quebra-cabeça cujas peças o leitor tem que montar para construir a narrativa, *Flores azuis* aborda os descompassos entre a escrita e a leitura, entre o autor e o leitor; *Paisagem com dromedário*, por sua vez, propõe-se a contar uma história nos limites da palavra escrita, atravessando as fronteiras da literatura. Entretanto, a busca pela resposta à pergunta “como narrar uma história?” não se encerra com essa trilogia, pelo contrário, é retomada com toda força no quarto romance, *O inventário das coisas ausentes*, publicado em 2014.

Outros autores também consideram que os três primeiros romances de Saavedra formam uma tríade: para Diana Klinger (2013), é uma trilogia da separação, uma vez que as três narrativas tratam de desencontros amorosos e da impossibilidade de realização do amor; para Maria Fernanda de Aragão (2012), os romances formam uma rede de afetos triangulares, porque a possibilidade de amor nessas narrativas sempre se efetiva nas relações compostas por três elementos, como propõe a protagonista de *Paisagem com dromedário*: “é que as relações só existem assim. A três. É sempre necessário um terceiro, que, ao ser excluído, possa, através de sua ausência, estabelecer um elo entre os outros dois” (SAAVEDRA, 2010a, p. 36).

Nessa trilogia, o terceiro vértice do triângulo, aquele que está ausente, presentifica-se por meio da recriação ficcional elaborada pelas protagonistas: Laura inventa histórias para o analista nas sessões de terapia; “A.” ficcionaliza a própria história por meio das cartas; Érika recria a relação com Karen e Alex por meio de depoimentos para um gravador. Nesse sentido, as relações afetivas dos romances, metaforicamente representadas pela imagem do triângulo, só são possíveis se construídas narrativamente pelo discurso ficcional.

No quarto romance, a elaboração ficcional ganha um destaque ainda maior que nos anteriores. Em *O inventário das coisas ausentes* (2014), a proposta é investigar o exercício de composição de uma narrativa romanesca por meio de um “inventário” do processo

criativo do personagem-escritor. Em primeiro plano, a história de Nina, uma jovem chilena que o narrador conhece na faculdade. Após um breve relacionamento entre eles, Nina desaparece misteriosamente, deixando para ele seus dezessete diários íntimos. A partir deles, o narrador se propõe a escrever um romance.

A obra está dividida em duas partes: “Caderno de anotações” e “Ficção”. Na primeira parte, o narrador relata, de forma fragmentada, sua relação com Nina, ao mesmo tempo em que tenta reconstruir a história dos antepassados dela, intercalando-a com relatos paralelos de pessoas desconhecidas. É nesse “caderno de anotações” que o narrador começa a delinear os rumos do seu romance: “Ainda não sei nada sobre a história. Apenas algumas ideias desconexas, um homem velho, uma casa, diários. Um filho” (SAAVEDRA, 2014a, p. 12). A segunda parte destaca a conflituosa relação do narrador-personagem com seu pai. No entanto, essa parte, que deveria corresponder à ficção já elaborada pelo autor-narrador, também é fragmentada, funcionando como um espelho da primeira. Vemos enredos e personagens que aparecem no caderno de anotações tomarem outras formas, passando a compor a história do pai do narrador. A parte denominada “Ficção”, portanto, nada mais é do que um desdobramento do “Caderno de anotações”.

Ao inventariar o processo de construção do romance, Carola Saavedra explora os limites da própria ficção e desvenda os artifícios da criação literária, expondo para o leitor os bastidores da escrita ficcional. Nessa perspectiva, *O inventário das coisas ausentes* apresenta-se como uma narrativa narcísica, isto é, que se debruça sobre si mesma, desvelando um caráter metaficcional: “O livro é sobre um lugar. Uma casa. E a descrição detalhada dos móveis da casa, suas janelas, corredores. É também sobre o tempo nesse lugar. Uma pequena engrenagem da memória” (SAAVEDRA, 2014a, p. 24).

Ao mesmo tempo em que empreende uma investigação da feitura literária, a autora também questiona o próprio estatuto ficcional, problematizando categorias como autor, narrador, escritor e personagem. Consequentemente, algumas concepções de gêneros literários são ressignificadas nesse romance que se aproxima da autobiografia e do diário, resultando numa narrativa híbrida de difícil classificação, questões que serão abordadas mais detidamente no próximo capítulo desta tese.

O último romance até aqui, *Com armas sonolentas* (2018), retoma elementos que aparecem em todas as narrativas saavedrianas: a estrutura fragmentada, a polifonia e o exílio

das personagens. O título resgata um verso do poema “Primero sueño”¹⁹, da escritora seiscentista Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695). O texto poético fala sobre as viagens da alma e a possibilidade de um outro tipo de conhecimento, aquele que se afasta da consciência e se aproxima do inconsciente, do espírito e da insensatez. De acordo com Octavio Paz, em “Primero sueño”, “a poeta mexicana se propõe a descrever uma realidade que, por definição, não é visível. Seu tema é a experiência de um mundo que está além dos sentidos” (PAZ, 1993, p. 470, tradução nossa²⁰). Dessa maneira, o título refere-se a um tipo de arma diferente das armas do mundo real, algo próximo da intuição e do sonho, flertando com o insólito e o fantástico, diferentemente das narrativas anteriores.

Com o subtítulo “um romance de formação”, a obra gira em torno da história de três mulheres aparentemente sem nenhuma conexão, mas cujos destinos estão interligados, como o leitor vai descobrindo ao longo da narrativa. Conforme a autora, a ideia é utilizar o gênero de formação, tradicionalmente voltado para o desenvolvimento do homem, com foco em questões femininas como a maternidade e a relação entre mães e filhas, por exemplo. Segundo Saavedra,

A verdade é que há poucos romances (do cânone) que abordam temas considerados femininos: relações mãe e filha, aborto, perda gestacional, menstruação, menopausa, parto. Me pareceu escandaloso, e ao mesmo tempo muito sintomático, pois reproduz a ideia de que os temas femininos são apenas femininos enquanto os masculinos são universais. Tomar consciência disso foi o que me levou a pensar nesse livro, um romance sobre a maternidade, sobre o feminino, sobre as relações de afeto entre mulheres (em geral elas aparecem como rivais), e, especialmente, sobre a possibilidade de redenção e reencontro daquilo que foi silenciado. (SAAVEDRA, 2018c, s.p.)²¹.

Acompanhando três gerações de mulheres, *Com armas sonolentas* está dividido em duas partes: a primeira, denominada “O lado de fora”; a segunda, “O lado de dentro”. De certa forma, há um retorno à primeira obra da autora por meio do resgate do binômio dentro/fora, no qual a parte de fora está ligada à realidade e a parte de dentro relaciona-se

¹⁹ “Primero sueño” é considerado por muitos críticos o mais importante poema de Sor Juana Inés de la Cruz. Publicado por volta de 1685, também é o mais longo, com 975 versos. É um poema filosófico que aborda as viagens que a alma empreende enquanto o corpo dorme.

²⁰ No original: “La poetisa mexicana se propone a describir una realidad que, por definición, no es visible. Su tema es la experiencia de un mundo que está más allá de los sentidos”. (PAZ, 1993, p. 470).

²¹ Entrevista concedida ao *blog* da Companhia das Letras. Disponível em: <http://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Uma-conversa-com-Carola-Saavedra>. Acesso em: 07 de dezembro de 2019.

com o onírico, com a alucinação das personagens. Na narrativa, entretanto, os dois lados estão conectados numa espécie de espelhamento, em que o lado de fora reflete o lado de dentro, seguindo a lógica de uma “fita de Möbius” – figura geométrica cujas extremidades são coladas de modo invertido, formando uma superfície única, tendo como principal atributo o fato de não possuir nem lado de dentro nem lado de fora, nem direito nem avesso.

Em depoimento publicado no canal da editora Companhia das Letras (2018d)²², Saavedra afirma que existe um diálogo com a *performance* “Caminhando”, de Lygia Clark²³, permeando o romance. No ato performativo de 1964, a artista pede que o espectador crie uma fita de Möbius em papel, a qual deverá ser cortada em sentido longitudinal, a partir de um ponto determinado, até que não haja espaço para novos cortes. Se o participante decide continuar a ação escolhendo pontos novos, “a forma irá se multiplicando numa variação contínua, que somente se esgota quando já não há superfície alguma para cortar” (ROLNIK, 2018, p. 32). Para a psicanalista Suely Rolnik (2018), é na repetição desse ato criador de diferença que a obra se efetua. Mas, se o participante escolhe continuar cortando a partir do mesmo ponto, “o resultado é uma reprodução infinita de sua forma inicial” (p. 34), e a fita permanece idêntica a si mesma.

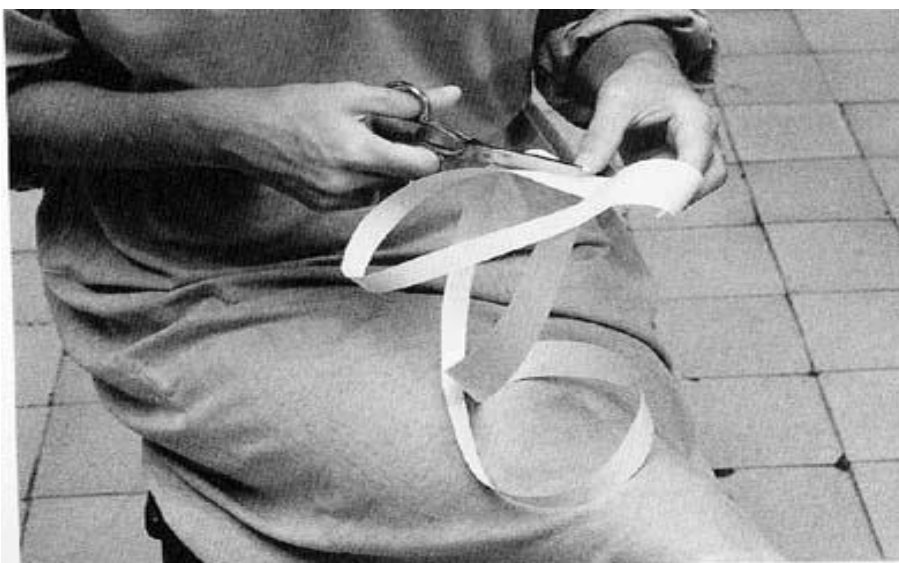


Figura 1: Registro de Lygia Clark realizando a ação *Caminhando* (1964). Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372008000100005&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 11 de janeiro de 2020.

²² Disponível em: <https://youtu.be/IGvNYWti8iM>. Acesso em: 12 de maio de 2020.

²³ Lygia Clark (1920-1988) é o pseudônimo de Lygia Pimentel Lins, pintora e escultora de grande relevância no cenário artístico brasileiro. A série de construções geométricas intitulada *Bichos* (1960) está entre suas obras mais famosas. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1694/lygia-clark>. Acesso em: 07 de dezembro de 2019.

O interessante da ação de Clark é que ela propicia a experiência de um espaço contínuo, uma vez que a figura não se divide em duas quando cortada longitudinalmente, mas, ao contrário, se desdobra em uma outra figura que, de forma paradoxal, também não deixa de ser a primeira, resultando em um encadeamento quase infinito. Tal *performance* é reproduzida no romance de Saavedra por meio do sonho relatado na peça de Anna Marianni:

Outro dia sonhei que uma menina de uns oito anos me puxava pela mão, poderia ser minha filha [...]. 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 cada vez mais dificuldade em continuar, vejo que a fita vai se tornando cada vez mais fina, e a possibilidade de rompê-la sem querer, cada vez mais provável. 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. (SAAVEDRA, 2018a, p. 186).

Em *Com armas sonolentas*, a figura de Möbius metaforiza as relações intergeracionais de uma linhagem de mulheres cujas trajetórias, apesar da permanente transformação, estão conectadas por uma rede de entrelaçamentos que estabelece uma espécie de continuidade entre elas. Como na fita cortada pela menina do sonho, seus caminhos acabam convergindo para o mesmo ponto, como conclui o espírito da avó ao final do romance: “acho melhor esperar aqui mesmo, como tudo anda em círculos, mais cedo ou mais tarde, voltaremos ao ponto de partida” (SAAVEDRA, 2018a, p. 262).

Cada parte da narrativa está subdividida em três, levando cada uma o nome de uma protagonista. A primeira parte, “O lado de fora”, aborda a juventude das personagens. Anna é uma jovem mulher que deseja ter sucesso na carreira de atriz e, para isso, casa-se com um diretor de cinema alemão, mudando-se com ele para uma pequena cidade do interior da Alemanha. Ignorada pelo marido e isolada pelo idioma que não domina, a personagem se vê cada vez mais distante de realizar seu sonho. O desamparo emocional e a frustração com a carreira são potencializados por uma gravidez indesejada, culminando no abandono da criança.

Maike, a segunda protagonista, é uma jovem alemã marcada por um sentimento de inadequação: não consegue corresponder às expectativas dos pais, não se sente confortável

com seu corpo, tem dificuldade de se relacionar, não consegue se encaixar naquele mundo que lhe parece alheio:

Eu olhava para a nossa casa e me sentia nas páginas de uma revista, num mostruário, eu, uma foto bidimensional num mostruário em que tudo era limpo, arrumado, as cortinas, as almofadas sobre o sofá. Eu, uma linda foto numa linda casa de papel. Até mesmo o porão parecia artificial [...]. 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, 2018a, p. 72).

A sensação de deslocamento de Maike começa a amenizar quando ela decide estudar Língua Portuguesa em vez de Direito, como desejavam seus pais. Na universidade, conhece Lupe, uma estudante mexicana que desperta sua sexualidade e com quem desenvolverá um relacionamento afetivo. No entanto, o sentimento de não pertencimento de Maike persiste e ela decide fazer uma viagem ao Brasil, numa busca intuitiva de suas verdadeiras origens. Paradoxalmente, no país estrangeiro, Maike começa a se sentir mais próxima de si mesma:

Sentia que meu conhecimento da língua ia ficando cada vez melhor, mais fluente, e junto a isso a sensação de que viver numa língua estrangeira era tornar-se, mesmo que sutilmente, outra pessoa. No meu caso, essa pessoa que eu me tornava, apesar de um pouco tosca, me parecia muito mais próxima de mim do que a que vivia na Alemanha, como se em português eu me tornasse quem eu realmente era. (SAAVEDRA, 2018a p. 217).

Maike empreende um movimento oposto ao de Anna: enquanto a primeira se aproxima de si mesma pela imersão na língua estrangeira, a segunda desenvolve uma recusa em aprender o idioma alemão, impossibilitando sua adaptação à nova vida. Ao mesmo tempo, a vivência no país estranho desencadeia um deslizamento de sua identidade:

Anna se olhava no espelho e não se reconhecia, a Alemanha, o clima, ou o que quer que fosse que havia por lá a transformara em outra pessoa. As roupas de inverno que insistiam em cobri-la até o pescoço davam ao seu corpo um acanhamento insuspeito. Mas não só isso. 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, 2018a, p. 37).

A condição de estrangeira e o sentimento de não pertencimento ocasionam a transformação de Anna em uma outra pessoa, ou, nas palavras da protagonista, uma “caricatura”, uma cópia deformada de si mesma. Essa sensação de alheamento assemelha-

se ao sentimento de inadequação que Maike descreve no início de sua narrativa: é como se estivesse atuando no lugar de outra pessoa, como se houvesse “recebido por engano as falas de outro personagem” (SAAVEDRA, 2018a, p. 66). É interessante notar que, entre as três mulheres, a história de Maike é a única narrada em primeira pessoa, enquanto as demais são registradas por um narrador onisciente, recorrendo ao discurso indireto livre (exceto a peça encenada por Anna Marianni, na segunda parte).

A terceira protagonista não é nomeada. No capítulo intitulado apenas “(avó)”, uma jovem do interior de Minas, aos quatorze anos, é obrigada pela mãe a se mudar para o Rio de Janeiro, onde vai morar e trabalhar na casa de uma família rica em Copacabana. Assediada pelo filho da patroa, a jovem engravida e tem que se calar sobre a paternidade da criança, que é criada entre o quarto de empregada e a casa dos patrões. Com o tempo, a menina passa a rejeitar a mãe e suas origens.

A história da (avó), assim como as das outras mulheres, está bastante marcada pelo deslocamento e pela sensação de não pertencimento: expulsa de casa pela mãe, a menina é compulsoriamente alijada da família e das próprias raízes. No quartinho de empregada sem janela, a jovem se identifica com sua própria avó, ela mesma uma índia desterrada: “Pensava muito na avó, pensava que ela devia ter se sentido assim quando saiu lá da terra dela no meio do mato, e pouco a pouco foi esquecendo as coisas de lá e aquela tristeza que não ia embora” (SAAVEDRA, 2018a, p. 141). A conexão com as origens, no entanto, é reativada com a aparição do espectro da avó, falecida depois que a neta já havia partido para o Rio. Longe da família, explorada pelos patrões e rejeitada pela filha, sua única companhia é o espírito da avó, que lê para a neta, em espanhol, trechos de *Respuesta a sor Filotea*, de Sor Juana Inés de la Cruz.

A leitura de Sor Juana pela entidade ancestral é bastante simbólica, indicando que a poeta barroca é uma figura central na narrativa de *Com armas sonolentas*. Além do título, retirado do poema “Primero sueño”, como mencionado anteriormente, ela também aparece refletida em duas importantes personagens do romance: o espírito que acompanha a avó, e Lupe, a namorada mexicana de Maike:

Ela parou no ponto de ônibus, sentou num banco, tirou um livro da bolsa e começou a ler, a capa logo me chamou a atenção, uma freira sentada junto à sua mesa de trabalho, sobre o peito um enorme brasão com uma pintura religiosa, a mão direita sobre um livro aberto, atrás dela, o que parece ser uma grande biblioteca, sor Juana Inés de la Cruz, dizia o título, quis

perguntar quem era, mas naquele momento me pareceu mais urgente resolver logo aquela situação.²⁴ (SAAVEDRA, 2018a, p. 88).

A figura de Sor Juana também é evocada pela personagem Inês, a moça fantasiada de freira que Maike conhece em um bloco de carnaval no bairro carioca de Santa Teresa e que reencontra, logo depois, em um estranho sarau poético, no qual a mulher/monja declama um poema em língua geral amazônica²⁵. O fato de Inês recitar em uma antiga língua do Brasil colonial também é bastante simbólico, pois aponta para um resgate de uma língua brasileira ancestral. O pseudônimo Fênix, adotado pela enigmática personagem Max, o amigo de infância de Maike, é outra referência à intelectual seiscentista, que ficou conhecida pela alcunha de “Fênix da América”. Mas, como veremos, a relação com a escritora barroca ultrapassa a mera referência.

Sor Juana Inés de la Cruz foi uma freira mexicana do século XVII que se dedicou à poesia, ao teatro e à filosofia, entre outras atividades intelectuais e artísticas. Filha ilegítima e sem posses, não havia muitas opções para uma jovem como Juana Inés em um período em que o acesso das mulheres aos livros e à vida intelectual ainda era proibido. Aversa ao casamento e amante do conhecimento, o convento tornou-se refúgio para uma mulher que, segundo Octavio Paz (1993), estava sozinha no mundo. Foi duramente recriminada por escrever sobre temas filosóficos e, sobretudo, por ousar criticar homens importantes como o Padre Antônio Vieira, por exemplo. Ademais, a poeta ainda escreveu versos e cartas eróticas para a vice-rainha da então chamada Nova Espanha.

Em *Respuesta a sor Filotea* (1691), Sor Juana responde aos seus críticos rechaçando a suposta inferioridade intelectual feminina (ideia corrente na época). Para tanto, ela defende o direito das mulheres à educação, convocando ilustres figuras femininas da história que foram poetas, filósofas, juízas, entre outras. Conforme Paz (1993), ao colocar-se ao lado das

²⁴ A capa descrita por Maike coincide com o famoso retrato de Juana Inés de la Cruz pintado pelo artista mexicano Miguel Cabrera, em 1750. A obra faz parte do acervo do Museu Nacional de História do México. Disponível em:

https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/detalle?id=_suri:ESPECIAL:TransObject:5bce55047a8a0222ef15d471. Acesso em: 05 de maio de 2020.

²⁵ A língua geral amazônica, também conhecida como *nheengatu*, foi a língua mais falada na região amazônica no período colonial. Criado pelos jesuítas a partir dos elementos comuns entre vários idiomas da família tupi-guarani, tendo como referência a gramática da língua portuguesa, o *nheengatu* ainda hoje é falado na região do Vale do Rio Negro, no estado do Amazonas. Na nota número cinco, Saavedra explica que o trecho em língua geral foi retirado do texto anônimo “Narração que faz um sertanejo a um amigo de uma viagem que fez pelo sertão”. Segundo o filólogo Eduardo de Almeida Navarro, o tradutor, esse texto “é a única literatura conhecida em língua geral amazônica que nos veio do Brasil colonial” (NAVARRO, 2011, p. 182).

mulheres, Sor Juana antecipa o feminismo moderno, sendo considerada por alguns como a primeira feminista da América. Não é por acaso, portanto, que a figura de Sor Juana Inés de la Cruz foi escolhida por Saavedra para pensar a linhagem de mulheres narrada no romance. Em entrevista concedida à revista *Carta Capital*²⁶, a autora explica:

Eu queria que ela fosse uma espécie de “primeira mulher” no meu livro, uma origem na qual todas as demais, as que vieram depois pudessem se espelhar. Penso muito nisso, e foi uma preocupação nesse livro, estabelecer genealogias ficcionais (de certa forma, toda genealogia é ficcional). (SAAVEDRA, 2019b, s.p.).

Assim, Saavedra se propõe a traçar uma genealogia ficcional do feminino por meio de várias gerações de mulheres ligadas pelas experiências do deslocamento, da maternidade e da ancestralidade. Na segunda parte do romance, “O lado de dentro”, o capítulo dedicado a Anna traz um espetáculo teatral em que a protagonista, de volta ao Brasil e já com a carreira de atriz consolidada, interpreta sua própria história. Pela encenação da personagem-atriz as narrativas se entrecruzam e as relações entre as três mulheres se explicitam: trata-se de avó, mãe e filha. A ancestralidade, materializada na primeira parte pela presença espectral que acompanha a (avó), evidencia-se na segunda parte como a mola que impulsiona o deslocamento das protagonistas em busca de suas origens identitárias. Tanto Maike quanto Anna empreendem uma viagem para o Brasil buscando o encontro, ou o reencontro, consigo mesmas, em um movimento na direção contrária ao exílio emocional e geográfico apresentado no início da narrativa.

No depoimento citado anteriormente²⁷, Saavedra comenta que a inspiração para o tema do romance surgiu de uma foto da artista plástica ítalo-brasileira Anna Maria Maiolino (1942–)²⁸. A obra faz parte de uma série de poemas visuais oriundos de *performances* artísticas registradas em fotografia para a coleção chamada “Fotopoemação”. A autora refere-se à icônica foto intitulada “Por um fio”, de 1976, na qual a artista aparece entre sua mãe e sua filha, ligadas por um fio de macarrão que passa pela boca de cada uma:

²⁶ Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/blogs/a-redoma-de-livros/carola-saavedra-eu-nao-sei-o-livro-o-livro-e-que-me-sabe/>. Acesso em: 30 de abril de 2020.

²⁷ Disponível em: <https://youtu.be/IGvNVWti8iM>. Acesso em: 12 de maio de 2020.

²⁸ Sobre a artista, ver <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9539/anna-maria-maiolino>. Acesso em: 09 de janeiro de 2020.



Figura 2: Anna Maria Maiolino, *Por um fio* (1976). Foto de Regina Vater. Disponível em: <http://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/radical-women-united-by-a-thread/>. Acesso em: 11 de janeiro de 2020.

Três gerações de mulheres conectadas por um único fio, que pode ser interpretado de diferentes maneiras: no caso de Anna Maria Maiolino, o macarrão remete às origens italianas da artista e à tradição que é passada de mãe para filha. No romance, é a ancestralidade que conecta as várias gerações de mulheres marcadas pelo abandono e por diferentes tipos de deslocamento. Ao contrário da foto, porém, a narrativa trata de uma herança invisível que, como no poema “Primero sueño”, não pode ser percebida pelos sentidos, mas pela alma. Trata-se daquilo que não é dito, mas que é transmitido intuitivamente de geração em geração, como afirma o espírito da avó: “assim foi, e vai continuar sendo, porque maldição é coisa que passa de mãe pra filha” (SAAVEDRA, 2018a, p. 151).

Sob esse viés, *Com armas sonolentas* fala de uma herança ancestral que se manifesta nos repetidos deslocamentos de uma linhagem de mulheres, as quais, como Sor Juana de la Cruz – metáfora da primeira mulher – também estão fora de lugar: a avó indígena obrigada a abandonar sua terra; a neta expulsa de casa que passa a habitar o quarto de empregada; a filha ilegítima, fruto do abuso, habitando o entre-lugar de não pertencer nem à casa dos patrões nem ao espaço dos empregados e, por fim, a menina rejeitada pela mãe que, por ignorar a própria origem, não sabe onde se colocar no mundo. Assim como na obra de Maiolino, essas mulheres estão ligadas por um fio invisível a enredar seus destinos, fazendo com que, de alguma maneira, a história de uma se replique na história da outra. É como se, no fundo, o destino de uma fosse também o destino de todas, como reflete a (avó) quando descobre, já velha, que Anna abandonou a própria filha:

[...] ela teve um bebê, uma menina, a senhora sabia disso, vó?, a avó não respondeu, claro que ela sabia, por que a senhora não me disse nada, vó? [...] um bebê, ela pensou, como se o bebê fosse dela, uma menina, como se a menina fosse dela, fosse a filha, e, ao mesmo tempo, como se a menina fosse ela própria, entregue, abandonada, mas fosse também a mãe e até a própria avó, uma sucessão incessante de entregas e abandonos, quando teria começado isso?, ela se virou para a avó, falou em voz muito baixa, os olhos cheios de água, vó, a senhora acha que eu também abandonei a minha filha? (SAAVEDRA, 2018a, p. 248-9).

Nessa “sucessão incessante de entregas e abandonos”, tempo e destino adquirem uma forma cíclica na medida em que as histórias se repetem ao longo das gerações e da própria narrativa. Assim, a violência sofrida pela avó é revivida no abuso vivenciado pela neta, como também Anna é violentada pelo segundo marido, e Maike, ainda criança, é esfaqueada pelo amiguinho esquizofrênico. É nesse sentido que o espírito da avó fala em “maldição”, referindo-se à herança silenciosa que a filha recebeu da mãe, a qual também recebeu da mãe dela, que, por sua vez, recebeu de sua própria mãe, e assim indefinidamente, como se todas fossem uma só, ligadas pelo mesmo fio, remontando, finalmente, a um “espírito original” (SAAVEDRA, 2018a, p. 249).

Por outro lado, ao abordar essas intrincadas relações entre diferentes gerações, Saavedra acaba construindo uma genealogia metafórica das mulheres latino-americanas, tendo Sor Juana Inés de la Cruz como a figura da grande mãe ancestral. O espírito da avó evoca o passado colonial de um povo forjado pela violência e pelo estupro, primeiramente, de mulheres indígenas, mais tarde, de mulheres negras, situação que ainda se perpetua em nossa sociedade, agora ancorada também na desigualdade de classes. Assim, ao falar da avó, a autora evoca toda uma linhagem de avós que, em razão da violência, foram exiladas de suas terras. Da mesma maneira, a menina abusada pelo filho dos patrões representa toda uma linhagem de mulheres exploradas no serviço doméstico, evidenciando um problema social brasileiro – e latino-americano – que remonta a várias gerações.

2.2 Modelo para armar: enigmas, quebra-cabeças e caleidoscópios

Por isso me pareceu importante mostrar o processo de escolha, e não apenas o resultado. Como se fosse possível acompanhar o profissional numa ilha de edição, ou melhor, uma criança montando um quebra-cabeça, mas um quebra-cabeça sem solução predeterminada. Sem peças que se encaixem, sem resultado.

(Paisagem com dromedário)

A partir do percurso ficcional empreendido por Carola Saavedra desde o primeiro livro de contos até o último romance publicado, podemos identificar alguns traços contumazes, os quais, na conjuntura da obra, encenam uma identidade narrativa, apontando para a ideia de projeto literário. Em um primeiro momento, saltam aos olhos a recorrência temática e a questão estrutural.

Tematicamente, as obras de Saavedra abordam, de uma forma mais abrangente, a impossibilidade do amor e da comunicação. De diferentes maneiras, seus personagens são sujeitos solitários, que estão em uma espécie de exílio, tanto emocional quanto geográfico e, em alguns casos, até linguístico. A tentativa de superar o sentimento de inadequação, porém, esbarra na dificuldade de comunicação, como fica explícito nos contos de *Do lado de fora*. Às vezes, a falha comunicativa acontece pela incapacidade do sujeito de expressar os próprios sentimentos, como ocorre com Marcos, o protagonista de *Flores azuis*; em outros momentos, a incomunicabilidade se dá, também, em decorrência da dificuldade de se expressar em outra língua, caso de algumas personagens estrangeiras, como Javier (*Toda terça*) e Anna (*Com armas sonolentas*). A dificuldade de comunicação, nesse contexto, acentua o deslizamento das identidades, mesmo que ilusórias, reforçando ainda mais a sensação de exílio.

Em algumas situações, porém, essa dificuldade será atenuada por uma aproximação à arte, especialmente a literatura, representada nas narrativas tanto pela escrita ficcional, caso emblemático da missivista de *Flores azuis*, quanto pela encenação do sujeito, como acontece com a atriz Anna Marianni, de *Com armas sonolentas*.

Ao mesmo tempo, o deslocamento dos sujeitos também se manifesta na transitoriedade dos espaços ocupados pelos protagonistas, como os entre-lugares do consultório psicológico que Laura frequenta e da ilha onde Érika se autoexila, por exemplo. Trata-se, portanto, de

personagens em trânsito, cujo deslocamento espacial espelha deslocamentos existenciais, identitários e afetivos.

Nesse sentido, vale ressaltar que as relações amorosas nas narrativas saavedrianas também estão marcadas pela transitoriedade e pela dificuldade de estabelecer vínculos afetivos, reforçando a ideia do amor como uma impossibilidade – assim como a comunicação. Sobre tais impossibilidades, a autora afirma:

Meus personagens têm uma dificuldade muito grande de amar, seja porque amem demais, seja porque mantenham distância do mundo e não consigam chegar ao outro. Acho que haverá, sempre, esse vão entre o que um diz e o outro interpreta. Essa impossibilidade de dizer e ser entendido pelo outro, de chegar perto do outro. No fundo, talvez seja a solidão. (SAAVEDRA, 2011d, s.p.)²⁹.

Essa dificuldade de se aproximar e de ser entendido, ou, muitas vezes, de entender o outro, fica bastante evidente já no primeiro romance, com o personagem Javier. Apesar de se relacionar com três mulheres diferentes, ele não se conecta a nenhuma delas, pelo contrário, prefere evitar a intimidade e se incomoda em saber detalhes da vida do outro. O mesmo acontece com Marcos, de *Flores azuis*, que se sente excluído pelas mulheres com quem convive, inclusive pela própria filha, de apenas três anos. Por não conseguir se comunicar com o feminino, Marcos fica intimidado com a presença delas: “A verdade é que as mulheres o assustavam, e, ao mesmo tempo, causavam uma série de sentimentos confusos e contraditórios” (SAAVEDRA, 2008a, p. 86). Em *Paisagem com dromedário*, a protagonista Érika é incapaz de demonstrar afeto diante da doença de Karen, abandonada por ela em seu momento mais difícil. Os dois últimos romances, por sua vez, evidenciam a dificuldade de estabelecer vínculos afetivos também entre pais/mães e filhos/filhas.

Outrossim, o afeto também é tematizado nas narrativas saavedrianas a partir da ausência. Se em *Toda terça* o amor é uma falta, nos três romances seguintes os protagonistas têm que lidar com a ausência da pessoa amada, seja pelo término violento, como em *Flores azuis*, seja pela morte, caso de *Paisagem com dromedário*, ou, ainda, pelo abandono, como acontece em *O inventário das coisas ausentes*. Em *Com armas sonolentas*, o amor materno é problematizado por meio de complicadas relações hereditárias entre mães e filhas, também marcadas pelo abandono e pela rejeição.

²⁹ Depoimento disponibilizado no jornal *Rascunho*. Disponível em: <https://rascunho.com.br/noticias/carola-saavedra/>. Acesso em: 19 de abril de 2021.

A questão estrutural, no entanto, talvez seja o elemento que mais se aproxime de uma identidade saavedriana de escrita. Em entrevista à *Revista Trip*³⁰, a autora afirma: “Eu diria que o que dá identidade à minha escrita não são os personagens, mas o meu projeto literário, que busca um equilíbrio entre contar histórias que prendam o leitor, e ao mesmo tempo dar ao texto uma possibilidade de reflexão sobre a própria literatura” (SAAVEDRA, 2014e, s.p.). Diante de tal assertiva, algumas questões se levantam: qual o modelo desse projeto? Quais suas características? Como se dá esse equilíbrio entre contar uma história e refletir sobre a própria literatura?

Ao preferir trabalhar com estruturas narrativas não lineares, Saavedra demonstra sua predileção pelas formas fragmentárias, optando por distintos pontos de vista e adotando formatos alternados de narração. Para tanto, recorre frequentemente ao uso da primeira pessoa e do discurso indireto livre, com o intuito de expressar diferentes versões de um mesmo acontecimento, distanciando-se da ideia de que há uma verdade única a ser narrada. Quando interrogada sobre os motivos de preferir a narrativa não linear, a autora responde:

Gosto muito dessa ideia de literatura como “modelo para armar”. Algo que não vem pronto e que o leitor tem que construir, como um enigma a resolver. Não um enigma no sentido da história que estou contando, mas no que diz respeito à própria estrutura narrativa. Como um quebra-cabeças do qual estão faltando algumas peças. É um formato que tem a ver com meu projeto literário, que é de certa forma um projeto investigativo. Como se a cada livro eu tentasse, além de contar uma história, encontrar as perguntas certas. (SAAVEDRA, 2014f, s. p.)³¹.

Desse fragmento podem-se depreender algumas chaves para uma aproximação ao projeto literário de Carola Saavedra. Primeiramente, destaca-se a ideia de uma literatura concebida como “modelo para armar”, por isso metáforas como “enigma” e “quebra-cabeça” são tão importantes no âmbito da ficção saavedriana. Depois, a concepção de um projeto que seja essencialmente investigativo, reafirmando a proposta de uma escrita ficcional que possibilite uma reflexão sobre si mesma.

Nessa perspectiva, a preocupação da autora com a forma engendra o olhar sobre o próprio processo de criação literária evidenciado em suas narrativas. Tão importante quanto

³⁰ Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/carola-saavedra>. Acesso em: 14 de maio de 2020.

³¹ Entrevista concedida ao caderno de cultura do *Estadão* em abril de 2014. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,em-novo-livro-carola-saavedra-busca-temas-diferentes-e-mais-maduros-imp-,1156566>. Acesso em: 09 de dezembro de 2019.

as histórias que são contadas é a forma escolhida para contá-las. Assim, perguntas como “quem narra?”, “por que narra?” e, principalmente, “como narra?”, são fulcrais para compreender seu projeto literário. Construída como “modelo para armar”, a literatura saavedriana problematiza categorias narrativas tradicionais, ressignificando funções como autor, narrador e, sobretudo, leitor.

Essa concepção de literatura é defendida pela autora em alguns textos críticos e entrevistas. Em “O tempo da escrita”, por exemplo, Saavedra compara a escrita literária à imagem de um *iceberg*: “o texto é a parte visível, enquanto que, submerso, está todo o trabalho de construção desse texto” (SAAVEDRA, 2012a, s.p). A preocupação com a parte submersa, isto é, com o processo de elaboração do texto, constitui a primeira marca de seu projeto literário, daí a importância da estrutura narrativa na ficção saavedriana: não é apenas uma história sendo narrada, é, também, uma investigação sobre o que é e como narrar essa história. Logo, é fundamental compreender o papel do autor, do narrador e do leitor no contexto dessas narrativas.

No texto “A esfinge diante do próprio enigma” (2012b), Saavedra discute como, no processo da escrita, o autor não tem controle total sobre o resultado do texto porque algo sempre lhe escapa, algo que não depende dele, mas de quem lê. Esse “algo”, que pertence à parte submersa do texto, retomando a imagem do *iceberg*, é da ordem do “indecifrável”, do mistério, porque se refere ao que o autor diz sem saber que diz. Ou, utilizando as palavras de Silvana P. de Oliveira e Luis A. B. Santos: “o texto pode veicular outros sentidos, não previstos ou até mesmo não desejados pelo autor” (OLIVEIRA; SANTOS, 2001, p. 12). Essa ideia implica uma certa visão de literatura na qual não há verdades absolutas, e a esfinge, isto é, o autor, pode não saber a resposta do enigma. Pelo contrário, para Saavedra, a função da literatura seria justamente apresentar uma pergunta para o leitor:

Cada um procura as suas respostas. Mas na literatura não. A literatura faz uma pergunta. O livro é quase uma esfinge, ele apresenta um enigma para o leitor. Ali, o leitor vai procurar as suas respostas. Mas o interessante é que não existem respostas. O interessante é a pergunta. (SAAVEDRA, 2011d, s.p.).

Mas, se não existem respostas, como se constrói o enigma? Como é elaborada a pergunta que mobiliza o leitor? Com seus estudos sobre narrativas curtas, Ricardo Piglia ajuda-nos a refletir sobre tais questões. No livro *Teoría de la prosa* (2019), no qual estuda o gênero narrativo *nouvelle* na obra do uruguaio Juan Carlos Onetti, Piglia faz uma

interessante distinção entre “enigma” e “segredo”. Para esse autor, o enigma pertence à ordem do deciframento, sendo contado a partir daquele que investiga, a exemplo das narrativas policiais e detetivescas. O segredo, por sua vez, diz respeito ao que é subtraído da narração, algo que não se conhece, mas que atua de modo permanente na história, fazendo parte da trama. Segundo o autor: “Em toda narração há uma zona que não se pode narrar; não se pode narrar tudo. Narrar é também definir e escolher, enquanto se escreve, o que se deixa de fora” (PIGLIA, 2019, p. 944-5, tradução nossa³²). Para o escritor argentino, portanto, o relato ficcional se constrói também com aquilo que não é narrado. Essa ideia já estava anunciada em sua segunda tese sobre o conto, no livro *Formas breves* (2004), quando o autor recupera a teoria do *iceberg* de Hemingway: “o mais importante nunca se conta. A história é construída com o não-dito, com o subentendido e a alusão” (PIGLIA, 2004, p. 708).

Sob esse prisma, a parte submersa do *iceberg* também alude às estratégias adotadas pelo autor para contar a história, incluindo o que ele escolhe deixar de fora da narrativa. O que não é intencionalmente narrado também faz parte da trama, de forma que a existência de um “segredo” pressupõe uma relação que se estabelece entre quem narra e quem lê, cabendo a este completar o que falta: “há uma relação entre a posição de leitura e o segredo de um relato. O segredo não é um problema de interpretação de um sentido, mas sim da reconstrução do que não está. Entender é voltar a narrar” (PIGLIA, 2019, p.156-7, tradução nossa³³). É preciso, portanto, reconstruir, pela leitura, aquilo que não está narrado na superfície do texto, mas que compõe a história. Essa estratégia é utilizada por Saavedra em seu primeiro romance, como podemos confirmar pelo seguinte depoimento:

O *Toda terça* ele tem capítulos que não são narrados, é como se faltassem peças desse quebra-cabeças. E isso, óbvio, é proposital. É como se eu pensasse: o leitor ele está construindo essa história comigo de alguma forma, como se eu quisesse dar mais autonomia para essa pessoa, ou para essa entidade, eu chamo assim, que, ao ler, está escrevendo junto comigo. (SAAVEDRA, 2011c, s.p.).

³² No original: “En toda narración hay una zona que no se puede narrar; no se puede narrar todo. Narrar es también definir y elegir, mientras uno escribe, lo que se deja fuera” (PIGLIA, 2019, p. 944-5).

³³ No original: “hay una relación entre la posición de lectura y el secreto de un relato. El secreto no es un problema de interpretación de un sentido, sino de la reconstrucción de lo que no está” (PIGLIA, 2019, p. 156).

Adotando três focos narrativos diferentes (o de Laura, o de Javier e o de Camilla), a autora oferece três versões de uma mesma história, cujos sentidos devem ser (re)construídos pelo leitor a partir, também, daquilo que não está narrado. Por outro lado, é importante interrogar quem narra o relato e qual a sua posição em relação à história narrada: o que sabe esse narrador? O que nós sabemos sobre ele? Podemos confiar no que diz? Em *Toda terça*, como dito anteriormente, os narradores estão marcados por identidades transitórias e por uma evidente tendência à dissimulação, o que, naturalmente, coloca suas narrativas sob suspeita. Assim, compete ao leitor confrontar as versões e completar as partes que faltam para, finalmente, construir sentidos possíveis para o texto.

Na ficção saavedriana, a escolha do narrador está em consonância com o projeto literário da autora, que tem como um de seus pressupostos convocar a participação do leitor. Desse modo, os narradores estão estrategicamente posicionados de forma que seu olhar sobre a história é quase sempre parcial e limitado – daí o uso recorrente da primeira pessoa e da onisciência seletiva, cabendo a quem lê uma visão global sobre a narrativa, que deve ser “armada”, isto é, montada como um quebra-cabeça. A partir dos elementos fornecidos por esses narradores nem sempre confiáveis, o leitor tem que encaixar as peças do texto e construir seus possíveis sentidos, transformando-se, assim, em cocriador da história.

Carola Saavedra faz questão de destacar a importância do leitor em seu projeto literário. No depoimento publicado no jornal *Rascunho*, em dezembro de 2011, a autora afirma:

A pergunta que faço é sempre para o leitor: “Que papel você gostaria de ter nesse livro? Qual é a sua função aqui?”. Não é só uma pergunta, mas talvez um convite. “Como você pode interagir com esse livro?” **Toda terça** é um livro cheio de detalhes. É um livro que parece, num primeiro momento, muito simples. Mas ele é todo construído em detalhes. Nada do que escrevo é por acaso. Tudo é planejado. É claro que, em todo livro, há um espaço para o acaso. Mas minha intenção é sempre planejada. (SAAVEDRA, 2011d, s.p.).

Fica evidente, assim, que as perguntas às quais a autora se refere – e que fundamentam seu projeto literário – são aquelas que interrogam o leitor, exigindo dele uma participação ativa na re(construção) da história. Sob essa ótica, o leitor implícito da ficção saavedriana deve ser capaz de enxergar os detalhes, preencher as lacunas e montar o quebra-cabeça do texto.

Essa concepção de leitor adotada por Saavedra dialoga diretamente com uma tradição narrativa iniciada pelo argentino Macedonio Fernández, ainda na primeira metade do século XX, que influenciou alguns dos mais relevantes escritores latino-americanos de diferentes gerações, como Jorge Luis Borges e Julio Cortázar, por exemplo. Sua obra mais importante, *Museo de la novela de la Eterna*, é uma narrativa experimental na qual o autor desenvolve uma teoria do romance ao mesmo tempo em que a coloca em prática. Fernández trabalhou nessa obra durante um período de aproximadamente cinquenta anos, entre 1904 e 1952 – ano de sua morte –, mas o livro só seria publicado em 1967.

O romance se debruça sobre sua própria poética em uma série de cinquenta e oito prólogos nos quais o autor discute as premissas da concepção do livro que será escrito. Ademais, Fernández também desenvolve uma espécie de “teoria da leitura” própria, propondo alguns tipos de leitor e discutindo as relações estabelecidas entre quem escreve e quem lê. Entre as variadas classificações propostas, destacam-se duas: o leitor “seguido” e o leitor “salteado”. Em “A esfinge diante do próprio enigma” (2012b), Saavedra retoma os dois conceitos, definindo-os da seguinte maneira:

O leitor salteado seria aquele que tende a uma leitura fragmentada, que está disposto a preencher ele mesmo as lacunas deixadas pelo autor. Já o leitor seguido seria aquele que, no anseio de continuidade, espera do autor a divulgação de verdades absolutas, de uma solução para a história, para as questões propostas pelos personagens. (SAAVEDRA, 2012b, s. p.).

O leitor “salteado”, portanto, refere-se àquele que é capaz de se mover pelo texto de forma autônoma, elegendo seus próprios critérios de leitura. Essa concepção macedoniana será largamente utilizada na poética do também argentino Julio Cortázar, notadamente na elaboração do tabuleiro de instruções de *Rayuela*, de 1963, e na combinatória de *62 – Modelo para armar*, de 1968. No primeiro romance, o leitor é convidado a participar da montagem da narrativa por meio de duas propostas básicas de leitura: uma linear, que contempla os capítulos essenciais de um a cinquenta e seis; e outra “saltada”, que se inicia no capítulo setenta e três e intercala uma série de outros capítulos considerados prescindíveis, cuja ordem está sugerida por um tabuleiro de direções. A ideia é que cada leitor possa escolher seu percurso a partir das combinações indicadas nas instruções (ou montando sua própria combinação), gerando, assim, uma multiplicidade de leituras. Dessa forma, o autor transfere para o leitor a tarefa de dar significação à obra, convocando sua proatividade na montagem da narrativa.

Com *Rayuela* (2007), Cortázar inaugura uma linhagem de escritores que adotaria o jogo como modelo narrativo e não como temática, como fizeram, também, Ítalo Calvino e George Perec³⁴. O título do livro, que em português significa “jogo da amarelinha”, evoca a brincadeira infantil na qual o jogador, partindo de um retângulo (ou quadrado) desenhado no chão, representando a terra – ou o inferno, em algumas versões –, deve saltar casas com o objetivo de atingir o céu. No jogo literário entabulado pelo autor, o leitor tem que acompanhar os saltos da escrita empreendendo uma leitura “salteada”, no sentido macedoniano. Desse modo, Cortázar propõe uma prática de leitura que exige a cumplicidade do receptor, o qual se transforma, nesse contexto, em uma espécie de jogador. Para o ensaísta Augusto G. Cavalcanti,

Como o jogador de um jogo da amarelinha, o leitor cúmplice de **Rayuela** deve manter uma perna no ar antes de pisar na casa de um novo capítulo. Como a manusear um jogo de peças móveis, de um leitor cúmplice é requerido acompanhar os saltos de uma escrita que não cessa de se revelar. Percorrendo o romance por notas dispersas, numa segunda disponibilidade de leitura, será o leitor cúmplice que comporá a colagem última do livro a ser lido. (CAVALCANTI, 2019, s. p.).

Durante a leitura, o receptor se converte em personagem do romance, o qual, por sua vez, transforma-se em espaço lúdico. Esse personagem-leitor, portanto, torna-se imprescindível para a consumação do jogo, passando do lugar de mero “consumidor” para “consumador” da obra, no dizer de Davi Arrigucci Júnior (2015)³⁵. Assim, à medida que o leitor entra no jogo proposto pelo autor, participa efetivamente da composição da narrativa que está lendo. De acordo Jean-Yves Tadié,

Para além do jogo, Cortázar quer transformar o papel do leitor. Se o romancista romântico quer ser compreendido, se o clássico quer ensinar, o romancista moderno quer « fazer do leitor um cúmplice, um companheiro de jornada. Obter dele a simultaneidade, uma vez que a leitura abole o tempo do leitor para o transferir para o tempo do autor. O leitor chegaria deste modo a ser co-participante e co-sofredor da experiência que o romancista realiza, *no mesmo momento e sob a mesma forma*». Assim, o leitor participará na criação do ensaio dentro do romance, na sua inserção,

³⁴ Segundo Jean-Yves Tadié, em *O romance no século XX* (1992), assim como Cortázar, Ítalo Calvino e George Perec também exploraram o processo combinatório como técnica de composição narrativa. De acordo com o autor, enquanto o primeiro monta uma “máquina narrativa combinatória” a partir do jogo de tarô em *O castelo dos destinos cruzados* (1973), o último constrói seu romance mais importante, *La Vie monde d'emploi* (1978), sobre uma estrutura de *puzzle*, isto é, em formato de quebra-cabeça.

³⁵ Entrevista publicada no canal UNIVESP. Disponível em: <https://youtu.be/6BcwNPQnJj8>. Acesso em: 11 de junho de 2020.

na sua montagem, a partir de uma «argila expressiva», de um «esboço de forma». (TADIÉ, 1992, p. 186, grifos do autor).

Essa convocação cortazariana para uma colaboração efetiva do leitor na construção do romance está em sintonia com uma tendência de valorização do receptor como cocriador da obra, bastante difundida nos anos de 1960, mormente a partir da teoria da “obra aberta”, de Umberto Eco, publicada em 1962. Segundo o teórico italiano, toda obra de arte possui algum grau de “abertura” porque é passível de “mil interpretações diferentes”, uma vez que a cada fruição tem-se uma execução e uma interpretação singular. Entretanto, as chamadas obras “abertas” são propostas de modo a promover a maior abertura possível, convidando o fruidor a “fazer a obra com o autor” (ECO, 1991, p. 63, grifos do autor). Analisando algumas produções vanguardistas de música instrumental, Eco observa que se trata de composições, de certa forma, “inacabadas”, que o autor “entrega ao intérprete mais ou menos como peças soltas de um brinquedo de armar” (p. 41). Desse modo, o intérprete tem que montar a obra no momento da execução, transformando-se, assim, em seu cocriador.

Em *Rayuela*, além de cúmplice do autor, o leitor também é coautor da narrativa, pois participa ativamente de sua construção. Ao mesmo tempo em que abre o romance para a participação do leitor, a obra de Cortázar também se debruça sobre si mesma, não se limitando a contar uma história. Além de oferecer possibilidades múltiplas de leitura, a narrativa também comenta seu próprio processo de gestação, numa escrita que parece estar em permanente construção, sempre inacabada. Para Tadié (1992), a obra é composta por duas partes que se complementam: primeiro, o romance, que compreende os capítulos essenciais e requer uma leitura tradicional; os capítulos considerados prescindíveis seriam ensaios críticos, reflexões teóricas sobre o processo de construção ficcional.

Esse caráter ensaístico pode ser verificado, por exemplo, nas meditações de Morelli, o personagem escritor que comenta livros que não escreve, lembrando, em alguma medida, o que faz Macedonio Fernández nos prólogos de *Museo de la novela de la Eterna* (1996). No capítulo sessenta e dois, Morelli imagina um livro que seria escrito em notas soltas, como o é, de certa forma, o próprio *Rayuela*, principalmente em sua última parte. Cinco anos depois, em 1968, Cortázar lança *62 – Modelo para armar*, romance no qual o autor se propõe a escrever o livro imaginado pelo escritor-personagem nos parágrafos finais do referido capítulo. Sendo assim, a narrativa não pode ser encarada como uma obra isolada, mas como um desdobramento do romance anterior, como fica evidente em seu prefácio.

Entretanto, apesar da declarada filiação a *Rayuela* e da sugestão do subtítulo, *62 – Modelo para armar* (1995) subverte a proposta da narrativa matriz: não há tabuleiros de direção nem roteiros de leitura, tampouco há peças permutáveis: os limites ficam a cargo do próprio leitor. Não obstante, o prefácio propõe algumas coordenadas prévias de leitura:

O subtítulo “Modelo para armar” poderia levar a crer que as diferentes partes da narrativa, separadas por espaços em branco, apresentam-se como peças permutáveis. Se algumas realmente o são, a armação à qual se refere é de outra natureza, sensível já no nível da escrita no qual as ocorrências e deslocamentos buscam se libertar de toda fixidez causal, mas sobretudo no nível do sentido em que a abertura a uma combinatória é mais insistente e imperiosa. A opção do leitor, sua montagem pessoal dos elementos da narrativa, serão em cada caso o livro que ele escolheu ler. (CORTÁZAR, 1995, p. 4, tradução nossa³⁶).

Ao contrário de *Rayuela*, que dá ao receptor a oportunidade de escolher seu próprio percurso de leitura, em *62 – Modelo para armar* essa liberdade é limitada, pois só há um modo de ler: o linear. Embora os dois romances estejam construídos sobre uma estrutura fragmentada, a abertura formal do primeiro permite que o leitor percorra diferentes caminhos narrativos – ainda que os possíveis finais sejam sempre ambíguos, cabendo a quem lê imaginar o destino do protagonista, por exemplo; enquanto no segundo, independentemente de como as peças estão organizadas, o resultado será sempre o mesmo.

No capítulo sessenta e dois de *Rayuela*, Morelli imagina uma trama em que as interações entre um grupo de pessoas não seriam influenciadas por comportamentos psicologicamente explicáveis, mas regidas por forças subliminares que rompem com a causalidade lógica padrão. Desse modo, seus personagens seriam como “fantoques”, estabelecendo entre si relações sujeitas a uma infinidade de combinações aleatórias. De fato, *62 – Modelo para armar* parece se sustentar sobre uma rede de conexões aparentemente ilógicas, numa trama de fios emaranhados que só será desvendada no fim da narrativa. Destarte, o “modelo para armar” do subtítulo está relacionado à construção dos sentidos, e não à possibilidade de permutar as partes do texto com o objetivo de criar diferentes percursos de leitura, tal como o romance anterior.

³⁶ No original: “El subtítulo “Modelo para armar” podría llevar a creer que las diferentes partes del relato, separadas por blancos, se proponen como piezas permutables. Si algunas lo son, el armado a que se alude es de otra naturaleza, sensible ya en el nivel de la escritura donde recurrencias y desplazamientos buscan liberar de toda fijeza causal, pero sobre todo em el nivel del sentido donde la apertura a una combinatoria es más insistente e imperiosa. La opción del lector, su montaje personal de los elementos del relato, serán en cada caso el libro que ha elegido leer”. (CORTÁZAR, 1995, p. 4).

Contudo, se a leitura da obra é linear, não se pode dizer o mesmo de sua construção narrativa. A multiplicidade de perspectivas e as transgressões espaço-temporais quebram a linearidade do enredo, dificultando o deciframento das tramas que se formam e se entrecruzam. Para o crítico Jorge Alazraki (1981), *62 – Modelo para armar* está montado como uma galeria de espelhos na qual uma imagem reflete outra, à maneira de um caleidoscópio:

Um caleidoscópio converte, graças ao seu elementar conjunto de espelhos, o caos do azar em ordem, em formas que buscam o prazer estético e que conferem algum sentido ao caos. Não é outra a função da arte. O “caleidoscópio” de Cortázar difere do romance tradicional por sua armação. [...] Cortázar advertia, no breve prefácio de seu romance, que o subtítulo – “modelo para armar” – alude não tanto às diferentes partes do relato, à sua armação composicional, que busca “libertar toda fixidez causal”, como ao “nível do sentido em que a abertura a uma combinatória é mais insistente e imperiosa”. O que Cortázar diz é que seu romance-caleidoscópio já está cuidadosamente armado e que cabe ao leitor conferir algum sentido a essa sucessão de rosas em constante movimento. (ALAZRAKI, 1981, p. 162-3, tradução nossa³⁷).

A “armação”, portanto, refere-se a uma abertura semântica da obra, cujos sentidos só serão construídos no final, quando o leitor tiver uma visão global da narrativa, ou, retomando a metáfora de Alazraki, quando conseguir visualizar as imagens formadas no caleidoscópio. Por esse ângulo, “armar” significa realmente “montar”, como num jogo de quebra-cabeça no qual é preciso encaixar as peças para construir a imagem desejada. Ao contrário do jogo da amarelinha, em que o jogador deve saltar empurrando a pedrinha no sentido do desejo (e no qual também é permitido retroceder), no quebra-cabeça o objetivo final do jogo só será alcançado se as peças certas forem encontradas e encaixadas.

Não é por acaso, então, que Carola Saavedra concebe seu projeto literário a partir da ideia de “modelo para armar”, numa referência intertextual à poética de Julio Cortázar. A autora não esconde a influência cortazariana sobre sua produção ficcional, principalmente

³⁷ No original: “Un calidoscopio convierte, gracias a su elemental maquinaria de espejos, el caos del azar en un orden, en formas que buscan el placer estético y que otorgan algún sentido al caos. No otra es la función del arte. El “calidoscopio” de Cortázar difiere de la novela tradicional por su armazón. [...] Cortázar advertía, en el breve prefacio a su novela, que el subtítulo - “modelo para armar” - alude no tanto a las diferentes partes del relato, a su armado composicional, que busca “liberar toda fijeza causal”, como al nivel “del sentido donde la apertura a una combinatoria es más insistente e imperiosa”. Lo que Cortázar dice es que su novela-calidoscopio está ya cuidadosamente armada y que corresponde al lector otorgar algún sentido a esa sucesión de rosas en constante movimiento”. (ALAZRAKI, 1981, p. 162-3).

na predileção pela estrutura narrativa não linear³⁸. Em seu universo ficcional, aquela ideia de “armação”, apresentada no prefácio de *62 – Modelo para armar*, refere-se tanto à elaboração do texto – pela estrutura fragmentada, adoção de diferentes focos narrativos, narradores não confiáveis, capítulos não narrados, entre outras estratégias –, quanto às possibilidades de leitura que essas escolhas literárias abrem ao leitor. Assim como os romances citados de Cortázar, a ficção saavedriana também se apresenta como um jogo no qual

[...] o leitor vai construindo significados na medida em que se aproxima da obra, um jogo que constrói o livro nas entrelinhas. Não mais uma leitura horizontal, linear, mas uma leitura vertical, na qual uma frase ou um parágrafo se abre, se transforma em novos significados a cada leitura, numa espécie de caleidoscópio, chegando ao ponto em que uma frase, sendo a mesma frase, é capaz de significar cada vez, a mesma e outra coisa. Porque há um mistério que continuamente nos escapa. Conviver com esse mistério e aceitá-lo é pôr em marcha essa máquina que chamamos literatura. (SAAVEDRA, 2012b, s. p.).

No projeto literário de Saavedra, a estrutura narrativa em forma de *puzzle* (quebra-cabeça) articula-se a um modelo de leitura no qual o texto abre um leque de significações, havendo sempre a possibilidade de um outro sentido. Como as variadas combinações formadas pelos reflexos no caleidoscópio, a narrativa permite múltiplos sentidos, muitas vezes simétricos, mas sempre diferentes. Essa abertura semântica, porém, realiza-se no momento da leitura e compete ao receptor efetuar tais combinações. No ensaio em que discute a escrita como processo combinatório, intitulado “Cibernética e fantasmas” (2006), Ítalo Calvino reforça esse papel do leitor no jogo das possibilidades narrativas: “Desmontando e remontando o processo da composição literária, o momento decisivo da vida literária será a leitura. [...] A obra continuará a nascer, a ser julgada, a ser destruída ou continuamente renovada pelo contato do olho que lê [...]” (CALVINO, 2006, p. 206). Assim sendo, a “consumação” do jogo só se realiza, efetivamente, no ato da leitura.

³⁸ Em entrevista publicada no jornal *Rascunho*, em 2011, Saavedra comenta a relação de influência com três importantes escritores: Clarice Lispector, Julio Cortázar e Roberto Bolaño. Sobre o escritor argentino, a autora assinala: “Eu tinha acabado de chegar à Alemanha, e fui ler **O jogo da amarelinha**. Esse livro também me marcou muito, mas em outro sentido. Pensei: ‘É possível contar uma história com uma estrutura completamente diferente’. Não preciso usar uma lógica, uma estrutura linear. Então, aquelas questões — como ele trabalhava os capítulos, os capítulos imprescindíveis — me maravilharam. Falei: ‘Poxa, eu posso ir por esse caminho, de alguma forma’. É como se colocassem, ali, uma seta: ‘Procura por aqui’. Isso me fez procurar outras possibilidades na literatura”. (SAAVEDRA, 2011d, s. p.).

Por outro lado, ao mesmo tempo em que a literatura saavedriana é concebida como jogo, também é entendida como máquina, como propõe o mesmo Ítalo Calvino no referido ensaio. Como máquina-literatura, a ficção está passível ao desmonte e à exposição, tanto de suas engrenagens como de seu processo de composição. Ou, para usar uma metáfora utilizada pela própria autora, é como se a literatura fosse um brinquedo nas mãos de uma criança que o desmonta na tentativa de entender o seu funcionamento (SAAVEDRA, 2014f). Desse modo, a escrita ficcional adquire um caráter ensaístico na medida em que se propõe a pensar a si mesma, incorporando também uma dimensão autocrítica.

Lembremos que Carola Saavedra caracteriza seu projeto literário como “investigativo”, isto é, que se propõe a uma reflexão sobre a própria literatura. Essa autorreflexividade pode ser percebida ao longo de todo o seu percurso ficcional, seja pelo artifício da “*mise en abyme*”, seja pela encenação do sujeito empreendida por suas personagens. Mas é, principalmente, pela ficcionalização da figura do autor que o caráter autocrítico da escrita saavedriana se evidencia. Em *O inventário das coisas ausentes* (2014), a autora expõe os bastidores da criação ficcional, descortinando o processo de composição de um romance que o personagem-escritor se propõe a escrever: “A história começa a se delinear. Será uma história de família” (SAAVEDRA, 2014a, p. 13).

No decorrer da narrativa, os dilemas da escrita literária vão se explicitando por meio do desvelamento das dificuldades encontradas pelo narrador-autor na sua aventura pelos caminhos da ficção: “Fecho o arquivo, vou até a cozinha fazer um café. Há uma história, mas ao tentar contá-la sempre acabo contando outra, outro enredo, outro personagem” (p. 25). O narrador, consciente do processo de criação ficcional, compartilha com o leitor o *modus operandi* do romance que está escrevendo. Assim, a figura do autor é colocada em cena por meio da própria escrita, evidenciando a dimensão metaficcional da narrativa.

De acordo com Eurídice Figueiredo, a autorreflexividade é uma das principais características do romance contemporâneo: “a presença do escritor em sua mesa, suas crises, suas dificuldades no trabalho de criação” (FIGUEIREDO, 2013, p. 14). Desse modo, o próprio escritor é posto na berlinda, problematizando a (im)possibilidade de narrar. No próximo capítulo, discutiremos a encenação do sujeito autoral em *O inventário das coisas ausentes*, buscando apontar as estratégias utilizadas por Carola Saavedra para refletir sobre a própria escrita e expor as engrenagens de sua máquina literária.

CAPÍTULO 3
INVENTÁRIOS

3.1 No rastro da ficção: inventariando o processo

Leio o texto como se fosse parte de um romance. Talvez seja isso, e quando o amor acaba resta apenas a ficção.

(O inventário das coisas ausentes)

Se o projeto literário de Carola Saavedra privilegia a não linearidade narrativa e a fragmentação estrutural, como demonstrado no capítulo anterior, o quarto romance, *O inventário das coisas ausentes* (2014), parece concentrar e intensificar tais características. Dividida em duas partes, a obra apresenta duas linhas narrativas, as quais, por sua vez, são entrecortadas por vários relatos diferentes: histórias de família, fragmentos de memórias, histórias paralelas, comentários críticos sobre a escrita de um livro. Maior fragmentação implica, também, uma participação ainda mais ativa do leitor na tarefa de (re)construir a narrativa.

O fio norteador é o processo de composição do romance que o narrador-protagonista está escrevendo. A primeira parte, denominada “Caderno de anotações”, corresponderia aos exercícios de escrita que precedem a elaboração da ficção propriamente dita, como sugerido logo no início:

Eu estava sentado num banco logo em frente à escada, **num caderno fazia minhas anotações de escritor iniciante**, algumas frases soltas que na época me pareciam extremamente inteligentes ou curiosas ou sutis, a juventude acentuava minha arrogância natural e eu traçava planos irresistíveis para um romance de oitocentas páginas, no qual, num trabalho de inovação da linguagem, recontaria toda a história do Brasil. (SAAVEDRA, 2014 a, p.12, grifo nosso).

A cena descrita refere-se ao momento em que o narrador, sem nome, conhece Nina, a mulher por quem se apaixonará e que, antes de abandoná-lo sem explicação, deixa-lhe dezessete diários de presente. Os cadernos de Nina serão usados como material para a construção do romance, o qual, como se descobre algumas páginas adiante, não será sobre a história do Brasil, mas sim uma “história de família” (p. 13), “também sobre um pai e um filho” (p. 18) e, ainda, “sobre uma mulher chamada Nina” (p. 26).

A segunda parte, intitulada “Ficção”, corresponderia ao romance já elaborado a partir do “Caderno de anotações” do personagem-escritor, também narrador e protagonista da narrativa da qual, supostamente, é o autor. Aqui, enredos e personagens que aparecem nas notas da primeira seção tomam outras formas, passando a compor as histórias do próprio narrador, de seu pai e também de Nina, numa espécie de espelhamento impreciso e distorcido (CHIARELLI, 2014). A narrativa se propõe a inventariar o processo de construção do romance, dando a impressão de que é possível recuperar a “origem” da ficção seguindo os “rastros” deixados pelo escritor. Nada mais ilusório, já que tanto uma parte quanto outra são criações ficcionais da própria autora.

No texto “De onde vêm as histórias?”, disponibilizado no *blog* da Companhia das Letras, Saavedra comenta o processo de escrita do quarto romance: “Ao começar a escrever, imaginei como seria se pudéssemos ter acesso aos pensamentos do autor. Saber como se deram suas dúvidas, suas escolhas” (SAAVEDRA, 2014c, s.p.). Desse modo, o “Caderno de anotações” seria uma maneira de descortinar os bastidores da escrita ficcional, tornando visível o processo de elaboração do romance apresentado na segunda parte.

Em “O tempo da escrita” (2012a), a autora reflete sobre a complexidade do processo criativo que viria a ser problematizado em *O inventário das coisas ausentes*:

[...] a escrita de um livro não começa no momento em que o autor senta diante do computador e digita a primeira palavra. Ela se inicia muito antes, quando o autor tem as primeiras idéias (sic), quando faz as primeiras anotações, quando surgem os primeiros esboços do que poderia tornar-se uma história. (SAAVEDRA, 2012a, s.p.).

Por essa ótica, a criação literária é entendida como um fenômeno muito mais amplo que a escrita em si, incorporando também as experiências que engendram as ideias que, mais tarde, serão transformadas em ficção. Dessa maneira, o caderno de anotações do escritor guardaria a gênese do romance porque, de certa forma, abriga o embrião das histórias que o leitor tem em mãos. É nesse sentido que a autora considera *O inventário das coisas ausentes* “um livro sobre a origem, a origem dos protagonistas (sua genealogia), assim como a origem da própria ficção” (SAAVEDRA, 2014c, s.p.).

Na tentativa de responder à pergunta “de onde vêm as histórias?”, Saavedra parte de sua própria experiência de escritora para elaborar um inventário do processo criativo:

Para cada romance que escrevi mantive um caderno de anotações: ideias que me pareciam interessantes, diálogos, notícias de jornal, perfis, história dos personagens, etc. Hoje, quando revejo esses cadernos, percebo que é

possível fazer ali uma arqueologia das ideias, ali está o primeiro esboço de Javier em *Toda terça*, ou naquelas outras páginas os primeiros problemas que me levaram ao conflito principal de *Flores azuis*, ou as pesquisas sobre Schönberg que fiz para *Paisagem com dromedário*. Ao mesmo tempo, e talvez por isso mesmo, percebo o quanto essa arqueologia é ilusória, tanta coisa que me parecia essencial e depois não aproveitei, ou ao contrário, ideias essenciais que não aparecem nos cadernos, sem falar nas várias outras que se transformaram tanto e tantas vezes, até não haver mais como reconhecê-las. Uma arqueologia impossível. (SAAVEDRA, 2014c, s.p.).

A ideia de uma “arqueologia” da ficção pelo acesso aos registros do escritor flerta com a possibilidade de se chegar à “origem” da criação. No entanto, essa arqueologia revela-se impossível, porque a própria origem é ilusória, como sugere a autora. Se algumas ideias registradas nos cadernos de notas realmente são aproveitadas para a elaboração ficcional, outras são descartadas, transformadas radicalmente ou simplesmente não são mencionadas. No caso de *O inventário das coisas ausentes*, não há uma correspondência exata entre o “Caderno de anotações” e a “Ficção”, mas sim um entrecruzamento das duas partes, que podem tanto se espelhar quanto se contradizer, de modo a construir uma interdependência entre elas.

De qualquer forma, os procedimentos narrativos utilizados pela autora na primeira parte permitem ao leitor realizar uma recuperação, ainda que ilusória, do processo de construção do romance apresentado na segunda parte. Sob esse prisma, a narrativa pode ser pensada pelo veio crítico que Claudia Amigo Pino (2004) chama de “literatura da criação”, expressão que, em um sentido amplo, abarca aquelas escritas que, como o nome diz, referem-se ao seu próprio ato criativo. Esse tipo de ficção voltada para seu processo de produção inscreve-se no rol das narrativas também classificadas sob o rótulo de “metaficção”. Segundo a autora,

A estratégia mais evidente dessas narrativas é a inclusão de elementos relacionados à criação, como a figura do escritor – às vezes, inclusive, do próprio autor do livro –, a ação de escrever, a presença de manuscritos, datiloscritos ou textos em construção e, muitas vezes, até o leitor. (PINO, 2004, p. 35).

Considerando os aspectos elencados pela autora, observa-se que o “Caderno de anotações” evidencia o caráter metaficcional do romance de Saavedra, pois concentra elementos que apontam para a existência de uma instância autoral no próprio corpo do texto, ressaltando a artificialidade de sua construção. Os comentários do personagem-escritor

chamam a atenção para as estratégias ficcionais utilizadas para construir a “Ficção”: “Ainda não sei nada sobre a história. Apenas algumas ideias desconexas, um homem velho, uma casa, diários. Um filho” (SAAVEDRA, 2014a, p. 12). Já na primeira nota antecipa-se o enredo a ser desenvolvido na segunda parte, que supostamente corresponde ao romance já elaborado: a história do reencontro de um filho com seu pai depois de vinte e três anos, de quem também recebe uma caixa com dezessete diários.

Já o ato de escrever é performado pelas intervenções críticas do narrador-autor, as quais se assemelham a um diário de escrita: “Volto a sentar diante do computador. Abro o arquivo. Escrevo: Nina quebrou a coluna em três lugares. Nina não se sustenta em si mesma, precisa de ossos, uma estrutura que lhe dê concretude” (SAAVEDRA, 2014a, p. 46). A nota relaciona-se com os fragmentos imediatamente anteriores, nos quais se narra a queda de Nina do segundo andar de um prédio ao fugir do marido abusivo: “Ela ficou quase um mês hospitalizada, passou por duas operações na coluna, teve muito medo de ficar inválida” (p. 44). O registro descreve, então, o passo a passo da construção da figura de Nina:

Escrevo para Nina uma medula, escrevo também um fígado, e um estômago. Escrevo vísceras, sim, muitas vísceras. A barriga estufa. Escrevo vértebras e toda uma nova coluna. Dou também atenção aos espaços, escrevo uma vagina, escrevo um útero e um colo do útero, escrevo ovários, trompas, uma placenta, e escrevo também um filho que ainda não existe nesse útero de Nina. No início um embrião, depois um feto, escrevo um feto ínfimo e perfeito. E um cordão que o ligue ao mundo. Escrevo a falta para que nada falte, e quando termino o interior do corpo de Nina, e as possibilidades do corpo de Nina, delinheio suas extremidades, pouco a pouco mãos, pés, dedos, orelhas, os bicos dos seios. Os mínimos detalhes. Até que o corpo esteja pronto. E quando isso finalmente acontece, uma história que o justifique. Uma origem, um passado. A vida dentro e fora do corpo. (SAAVEDRA, 2014a, p. 46-7).

Esse fragmento é um dos mais interessantes do romance, pois, ao mimetizar o processo de escrita, torna patente a presença da instância criadora na superfície do texto. O personagem-escritor evidencia o processo de ficcionalização de Nina, que deixa de ser uma lembrança na memória do narrador, passando a existir na ficção, transformada em corpo escrito, “sujeito de papel”. Desse modo, Nina nasce pela *performance* escritural do narrador-autor que, como o deus do *Gênesis* bíblico, outorga-lhe um corpo e uma história por meio das palavras.

A figura do leitor também é colocada em cena, não só pelo próprio narrador-protagonista, que lê os diários de Nina e do pai, mas, especialmente, por meio do personagem

Pedro, interlocutor, crítico e primeiro leitor do livro em construção: “No bar entrego a Pedro os primeiros capítulos, é só um rascunho, não revisei ainda. É a história de que te falei. Ele não diz nada, passa os olhos pelo primeiro parágrafo, eu tento ler na expressão do seu rosto algum indício de simpatia ou desprezo” (SAAVEDRA, 2014a, p. 21). Ao mesmo tempo, esse personagem-leitor metaforiza o próprio receptor do romance que, de certa forma, também tem acesso aos rascunhos do livro (performados pelo “Caderno de anotações”).

Em *A ficção da escrita* (2004), Claudia Amigo Pino discute os pressupostos da chamada “estética da criação” a partir da obra do escritor francês George Perec, especificamente “*53 Jours*”, de 1989, livro que apresenta, além do texto ficcional, diversos trechos transcritos dos cadernos utilizados pelo autor para compor o romance³⁹. Segundo a pesquisadora, na literatura de criação o autor convida o leitor para ver os registros do processo de produção, transformando-o, assim, numa espécie de crítico genético, ou melhor, de “leitor geneticista” (PINO, 2004, p. 220), no sentido de que este poderia reconstituir os passos seguidos pelo escritor durante a elaboração da ficção.

Essa ideia remete à Crítica Genética, corrente que estuda os processos de criação artística por meio da investigação de documentos como manuscritos, rascunhos, cartas, dossiês, dentre outros, os quais possibilitariam ao pesquisador elaborar hipóteses sobre a composição da obra e, conseqüentemente, sua reinterpretação. Em *O inventário das coisas ausentes*, no entanto, esses registros são ficcionais, implicando uma reconstituição do processo criativo também ficcional. Logo, o que Saavedra realiza no romance é uma encenação do ato de criação literária por meio da simulação do próprio processo de escrita, produzindo algo próximo daquilo que Pino denomina “ficção da escrita”, isto é, “uma ficção sobre um processo de criação” (PINO, 2004, p. 26).

Por outro lado, ao confessar que ela mesma mantém cadernos de anotações nos quais registra seu processo criativo, Saavedra desvela também um viés autoficcional da narrativa – segundo a concepção defendida por Diana Klinger (2007), para quem a matéria da autoficção contemporânea é o “mito do escritor”:

³⁹ George Perec faleceu precocemente em 1982, aos 46 anos, antes de concluir a escrita de “*53 Jours*”. Em 1989, dois escritores do grupo Oulipo, do qual o autor fazia parte, decidiram publicar o romance inacabado. Segundo Pino: “O livro publicado apresenta três partes: a reprodução integral dos onze capítulos que Perec deixou datilografados e um conjunto de notas organizadas por capítulo para que o leitor reconstitua o ‘final’, e a transcrição quase integral do manuscrito de ‘*53 Jours*’”. (PINO, 2004, p. 60).

A autoficção é uma máquina produtora de mitos do escritor, que funciona tanto nas passagens em que se relatam as vivências do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita, ou seja, a pergunta pelo lugar da fala (O que é ser escritor? Como é o processo da escrita? Quem diz eu?). (KLINGER, 2006, p. 55).

Não se trata, entretanto, de classificar o romance como uma “autoficção”⁴⁰, mas de destacar as estratégias utilizadas pela autora para problematizar o sujeito da escrita por meio da realização de uma *performance* do autor. Observa-se que o protagonista de *O inventário* se desdobra simultaneamente em personagem, narrador e autor. Assim, pensando com Luciene Azevedo, no ensaio “Autoria e performance” (2007b), o narrador performático não personifica um sujeito fixo, mas assume várias facetas, encenando uma pluralidade de “vozes-personagens-tipos” na narrativa. A hipótese sustentada pela autora é a de que

[...] a instância autoral assume na literatura contemporânea inúmeras facetas performáticas transformando a voz autoral em exercício de fabricação de personas que desestabilizam a noção do autor como o princípio de uma certa unidade de escritura, exercendo-se em uma função-autor que encontra na performance sua condição de possibilidade. (SAAVEDRA, 2007b, p. 137).

Recuperando a noção foucaultiana de função-autor, Azevedo destaca que não se trata de confundir o narrador com o escritor, mas de pensar as inúmeras *personas* que falam no texto por meio dos atos performáticos da instância autoral. Nessa perspectiva, a *performance* do autor geraria uma ambiguidade intencional, na medida em que este pode assumir inúmeras vozes dentro da narrativa, levando o leitor a questionar: quem fala aqui?

Em *O inventário das coisas ausentes* essa ambiguidade é acentuada tanto pelas anotações metacríticas que quebram a linearidade narrativa, evocando a voz de um suposto autor, quanto pelo entrecruzamento de histórias paralelas que parecem destoar do enredo principal. Ao mesmo tempo, a heterogeneidade dos relatos incorpora uma multiplicidade de vozes, evidenciando ainda mais o hibridismo da obra, a qual simula o formato de diversos gêneros, como diários, memórias, notícias de jornal.

O romance inicia com uma voz em terceira pessoa narrando a infância de Nina com seu pai, um homem extremamente severo com a filha: “Quando Nina completou cinco anos

40 Embora não seja nosso objetivo, é possível apontar algumas coincidências entre o romance e dados biográficos da autora, como, por exemplo, o fato de tanto ela como a personagem Nina terem nascido no Chile e migrado para o Brasil ainda pequenas.

de idade seu pai lhe ensinou a jogar xadrez” (SAAVEDRA, 2014a, p. 9). A história é interrompida pelo sinal gráfico (---), o mesmo que será utilizado para intercalar todos os fragmentos da primeira parte – na segunda, o pontilhado será substituído por três asteriscos (***)). Tem-se, então, a primeira intervenção do autor-narrador, a já referida afirmação: “Ainda não sei nada sobre a história. Apenas algumas ideias desconexas, um homem velho, uma casa, diários. Um filho” (p. 12).

A seguir, o narrador assume a voz de protagonista para descrever seu encontro com Nina: “Nina tinha vinte e três anos quando a vi pela primeira vez” (p. 12). Depois, mais uma intervenção do autor-narrador: “A história começa a se delinear. Será uma história de família” (p. 13). A partir de então, vários relatos reconstituirão a história dos antepassados de Nina: o avô paterno, cineasta, revolucionário e ateu que se transforma em líder religioso depois de uma experiência mística; a avó materna de origem espanhola que migrou para o Chile, onde se casou com um homem mais jovem, mas de quem teve que se separar, criando as filhas sozinha; a bisavó materna, Leonor, que depois da morte do marido descobre um romance autobiográfico escrito por ele no qual relatava suas traições, entre outras histórias de família.

Os relatos familiares são intercalados com histórias aleatórias, chamadas de “paralelas”, sem nenhuma conexão aparente com o enredo, como, por exemplo, a da mulher que surta após ser abandonada pelo marido e, para se vingar, joga os dois filhos pela janela; ou ainda a do homem que, em plena ditadura militar no Chile, tem que se exilar com a família na Dinamarca depois de ser preso e torturado pelo regime. Paralelamente, o narrador-protagonista relata outros encontros com Nina, revelando detalhes do relacionamento dos dois. Um dia, sem mais explicações, a moça lhe dá uma caixa de presente, desaparecendo em seguida:

Dentro da caixa vários cadernos, logo descobri que eram diários, os diários de Nina. Dezesete no total. Pelas datas, cobriam os últimos cinco anos. Porém, fora os cadernos não havia nada, nem carta, um cartão-postal, nem mesmo um bilhete. [...] Só depois de cinco semanas é que recebi uma mensagem no celular, desculpa, dizia, mas tive que fazer uma viagem, não sei quando volto. Espero que você tenha gostado do presente. (SAAVEDRA, 2014a, p. 25).

O reencontro só ocorrerá quatorze anos depois, quando Nina reaparece e conta o que aconteceu com ela durante esse tempo, mas é rejeitada pelo antigo namorado: “E são poucas as coisas que eu tenho a te dizer, não há interesse, amor, desejo, nada. Afinal, o que você

queria?” (p. 64). Entretanto, como fica explícito em uma das intervenções do autor-narrador, “o livro é sobre uma mulher chamada Nina” (p. 27). Assim, embora o desejo de se tornar escritor preceda o aparecimento da mulher (ele já tinha planos de escrever um romance antes de conhecê-la), Nina parece ser a força motriz da escrita desse personagem-escritor, que cria não só uma existência, mas também uma genealogia ficcional para ela: “Escrevo agora uma história para toda uma linhagem de Nina, toda uma família, a história do pai e do pai deste pai e do pai deste pai. Escrevo também os nascimentos, e as mortes. As datas, o local. Escrevo tudo” (p. 47).

O “Caderno de anotações”, como se pode perceber, está centrado na figura de Nina: sua família, o relacionamento com o narrador, seu desaparecimento e retorno, seus diários. A história de Nina, no entanto, é atravessada por relatos paralelos e por quebras metaficcionalis que encenam a instância autoral na narrativa. Esses atravessamentos, por sua vez, evocam uma multiplicidade de vozes que não raro se confundem: a do narrador, a de Nina, a do escritor-autor.

Se, inicialmente, somos levados a pensar que se trata de uma biografia ficcional – um narrador contando a história de uma mulher chamada Nina –, logo essa voz narrativa transforma-se em personagem – o narrador-protagonista, antigo namorado dela –, o qual revela-se, também, autor da história – o personagem-escritor que escreve o livro sobre Nina. Ao mesmo tempo, fica sugerido que o escritor-autor parte dos diários deixados por ela para construir a história, evocando, dessa maneira, uma outra voz.

O primeiro fragmento relata, em terceira pessoa, a relação de Nina com seu pai durante a infância. Pelo discurso indireto livre, conhecemos o caráter austero do pai por meio do olhar amedrontado da filha, então uma menina de cinco anos:

Nessa altura do discurso, Nina lançava-lhe um olhar apreensivo, o que seria deles, da casa, do cachorro, e até mesmo das enciclopédias *Mirador* quando o universo se extinguisse. Bom, quando isso acontecer, a humanidade já terá desaparecido da face da Terra há bilhões de anos. Estaremos todos no céu?, Nina sugeria não muito segura da sua hipótese, o pai dava uma gargalhada, claro que não, que ideia mais absurda, não existe céu. Não?, as palavras saíam num fiozinho de voz. (SAAVEDRA, 2014a, p. 11).

Observa-se, no trecho destacado, que o narrador heterodiegético insere a voz dos personagens com o intuito de confrontar o olhar infantil – o medo da menina diante da possibilidade de extinção do universo (“o que seria deles”) e sua ingenuidade (“estaremos

todos no céu?") com a severidade do pai ("que ideia mais absurda, não existe céu"). Até então, tem-se a impressão de que será uma narração onisciente. Entretanto, a narrativa é interrompida por uma voz em primeira pessoa, a qual ainda não sabemos a quem pertence.

Em seguida, um narrador autodiegético passa a narrar sua história com Nina, relembando o primeiro encontro com a jovem de origem chilena: "Nina tinha vinte e três anos quando a vi pela primeira vez" (p. 12). Aqui descobrimos que o narrador é um escritor iniciante habituado a fazer anotações em um caderno. Logo após, mais uma intervenção: "A história começa a se delinear. Será uma história de família" (p. 13). A seguir, retorna a narração em terceira pessoa, na qual se relata a história do avô da moça: sua juventude como cineasta, ativismo político e conversão religiosa. No entanto, já é possível perceber a voz de Nina insinuando-se sob a voz do narrador: "Ninguém na família sabe ao certo o que Jesus disse ou fez, **mas segundo Nina**, depois desse encontro a doença regrediu, [...]." (p. 14, grifo nosso).

Na terceira intervenção emerge a figura de um personagem-escritor envolto em dilemas relacionados ao processo de escrita: "Pedro faz pouco-caso das minhas angústias, bobagem, ele se levanta, vai até a porta, mas, antes de fechá-la e ir embora, pergunta, por que você não escreve um romance autobiográfico? Eu digo, não gosto de romances que acabam antes do fim" (p. 17). A nota indica a existência de um projeto de livro a ser escrito, mas cujo formato ainda não está definido, daí a angústia do narrador. Contudo, já foi revelado pelas anotações anteriores que se tratará de uma história de família, podendo incluir também diários, um homem velho, um filho. A voz em primeira pessoa imprime um tom confessional à anotação, aproximando-a de uma escrita íntima, como a do diário, por exemplo. Talvez um diário de escrita, ou um "diário de bordo" da experiência criativa, lembrando a proposição de Maurice Blanchot⁴¹ (2005).

Retorna o narrador autodiegético, relatando o evento que marca o início do relacionamento entre ele e Nina – o encontro em um bar de Copacabana, onde eles bebem e conversam:

⁴¹ No ensaio "O diário íntimo e a narrativa", Blanchot comenta tal ideia a partir do escritor André Gide, que reuniu em forma de diário as anotações do processo de criação do romance *Os moedeiros falsos* (1925). Diz o autor: "É tentador, para o escritor, manter um diário da obra que está escrevendo. Isso é possível? O *Diário dos Moedeiros Falsos* é possível? Interrogar-se sobre seus projetos, pesá-los, verificá-los; à medida que eles se desenvolvem, comentá-los para si mesmo, eis o que parece difícil. O crítico que, segundo dizem, é sempre o duplo do criador, não terá algo a dizer? Esse algo não pode tomar a forma de um diário de bordo no qual, dia após dia, inscrever-se-iam as felicidades e os erros da navegação?" (BLANCHOT, 2005, p. 176).

Eu pedi uma dose de uísque, **na época eu achava que todo escritor bebia uísque**, ela pediu um suco de acerola, **Nina não tinha pretensões literárias**. Depois falamos sobre o calor, sobre a faculdade, depois **Nina contou da sua família, o pai engenheiro, o avô, meu avô era cineasta quando jovem, dava aulas na universidade e fazia documentários para o partido socialista**. (SAAVEDRA, 2014a, p. 18, grifo nosso).

Do excerto podemos inferir três informações importantes para se compreender algumas nuances dessa parte do romance. A primeira é a confirmação do desejo do protagonista de tornar-se escritor, reforçando a ideia de que é dele o projeto do livro. A segunda é que Nina, ao contrário do narrador, não tinha pretensões literárias, apesar de compartilhar com ele o hábito da escrita, como se saberá posteriormente pela descoberta de seus diários, cujo conteúdo era composto por “digressões sem sentido, filosofias baratas, histórias de família. Não que houvesse ali alguma pretensão literária, para ela a literatura parecia tão distante quanto o tabuleiro de xadrez” (p. 26). A terceira é que, além de escrever, Nina também “contava” as histórias de sua família para o narrador, indicando que a fonte das narrativas pode ser tanto as anotações de seus cadernos quanto o relato oral. Nesse contexto, expressões como “segundo Nina” (p. 36), “explicou Nina” (p. 41), “comentou Nina” (p. 60) e “disse Nina” (p. 61) recuperam a voz da personagem, subsumida na voz do narrador na maior parte do tempo. De qualquer forma, Nina é a fonte das histórias de sua família, cabendo ao narrador, nesse caso, transformá-las em narrativas “literárias”.

Apesar da centralidade da figura de Nina no primeiro eixo narrativo, uma outra intervenção lança dúvidas sobre o lugar ocupado por ela no projeto da escrita: “Sabe a Nina?, Pedro faz um gesto afirmativo. Pois é, **foi um equívoco**.” (p. 27, grifo nosso). O curto diálogo intensifica a ambiguidade, pois não está claro se se trata de uma anotação do autor-narrador sobre o livro, ou de mais um relato do narrador-protagonista sobre sua relação com a antiga namorada. Assim, Nina tanto pode ter sido um equívoco como amante (pois desapareceu sem se despedir nem explicar seus motivos), quanto como tema do livro que está sendo escrito – com efeito, na parte da “Ficção”, a personagem perde o protagonismo da história, a qual passa a centrar-se no reencontro do filho com o pai.

A terceira história de família fala dos bisavós de Nina (pais do pai de sua mãe): a bisavó, Leonor, tinha talento para a pintura e sonhava em estudar na Escola de Belas-Artes, mas foi impedida pelo pai e obrigada a se casar com Alberto, a quem jurou odiar até o fim da vida. Seria mais uma história de família não fosse um detalhe: Alberto desejava ser escritor. Depois da morte do marido, Leonor descobre uma caixa trancada com cadeado na

qual ele guardava um segredo: “Um manuscrito. Quinhentas páginas escritas à máquina, encadernadas com esmero. Abriu a primeira página, leu: *Paloma negra*, e abaixo, um romance” (SAAVEDRA, 2014a, p. 29). Para a bisavó de Nina, tratava-se de um romance autobiográfico no qual o marido relatava traições e detalhes de aventuras amorosas: “ela sabia, era tudo verdade o que ele escrevera ali, especialmente o que ela nem desconfiava, jamais lhe passara pela cabeça, nem em sonho nem em pesadelo que ele pudesse traí-la” (p. 29). Enlouquecida de raiva, Leonor coloca fogo no manuscrito do marido, “e assim terminou a carreira de escritor do bisavô de Nina, tendo *Paloma negra* um único leitor” (p. 30).

A história de Alberto e Leonor é bastante simbólica para o contexto de problematização da figura do escritor e da escritura empreendida no romance de Saavedra. De certa forma, Alberto espelha o próprio narrador, ele mesmo um aspirante a escritor, tal qual o bisavô de Nina:

Leonor sabia que o marido tinha veleidades artísticas. Na juventude, sonhara ser escritor, lembrou-se que uma vez ele comentara, ainda na lua de mel, estive pensando estes dias, eu poderia escrever um romance, um romance, você?, ela rira, como se fosse a coisa mais absurda do mundo. E por que não?, ele insistiu. Porque para escrever um romance é necessário ser escritor. E com essa frase o assunto foi encerrado. (SAAVEDRA, 2014a, p. 29).

Apesar do desdém da esposa, Alberto realiza o desejo de juventude ao converter a própria vida no discurso narrativo de *Paloma negra*⁴². Em certo sentido, a escrita ficcional foi utilizada para vingar-se de Leonor, cujo desprezo enfrentou por anos a fio sem nunca reclamar, de forma que transformá-la em personagem de ficção foi a maneira encontrada por ele para puni-la: “O romance era sobre tudo. Mas principalmente sobre ela, foi o que lhe pareceu. Pior, contra ela. Uma vingança, só poderia ser” (p. 29). Entretanto, não importa se as traições aconteceram de fato ou não (afinal, trata-se de um romance), o importante é que Alberto consegue criar uma vida fictícia pela qual sua vingança se realiza. De modo semelhante, o personagem-escritor de *O inventário das coisas ausentes* recria Nina ficcionalmente, se não como vingança pelo abandono, pelo menos como forma de materializá-la por meio da escrita, revivendo, assim, o amor do passado.

⁴² Segundo nota de Cassiana Lima Cardoso, no ensaio “Cadernos para jogar: a encenação lutuosa na escritura de Carola Saavedra” (2015), *Paloma negra* seria uma alusão ao clássico romance chileno *Palomita blanca* (1971), de Enrique Lafourcade. Disponível em: <http://litcult.net/2015/01/30/cadernos-para-jogar-a-encenacao-lutuosa-na-escritura-de-carola-saavedra-2/>. Acesso em: 21 de agosto de 2020.

Depois dos bisavós de Nina, uma pequena nota do narrador-protagonista: “Passaram-se catorze anos sem que eu soubesse nada de Nina, até que um dia, recebo uma mensagem: chego amanhã, quero te ver” (SAAVEDRA, 2014a, p. 30). Em seguida, passa a falar sobre o casamento com Luiza:

Há uma mulher. Luiza. Casamos. Foi assim, um dia acordei, fiz o café, olhei para aquela mulher sentada à mesa, eu disse, e se a gente casasse, ela sorriu, foi até onde eu estava, me abraçou e casamos, pronto. Casar é muito simples, difícil mesmo é o longo e incansável processo que vem depois. A separação. A separação exige um inquieto e persistente ensaio. A separação é sempre uma derrota. Muda apenas o ritmo, a contradança. **Mas estamos no início dessa história, ainda percorreremos mais ou menos felizes, mais ou menos perplexos, mais ou menos alheios, a estranha e inevitável trajetória do casamento.** (SAAVEDRA, 2014a, p. 31, grifo nosso).

A narrativa não explicita quando ocorreu o casamento: quanto tempo depois da partida de Nina, se antes ou depois do retorno dela, tampouco esclarece se o casal chegou a se separar. Todavia, existe uma insinuação de que a separação faz parte da trajetória deles, indicando que a escrita ocorre em um momento ulterior aos acontecimentos, quando o desfecho já é conhecido pelo narrador: “Mas estamos no início dessa história, ainda percorreremos mais ou menos felizes [...] a estranha e inevitável trajetória do casamento” (p. 31). Assim, o narrador antecipa algo que ele já sabe que vai ocorrer, mas que, no entanto, não será narrado.

Ao mesmo tempo, há uma referência à própria história, desvelando a autoconsciência desse narrador que se identifica como personagem e autor. A autorreferência fica ainda mais explícita naquelas intervenções nas quais se evidencia a evolução do processo criativo: “O livro avança lentamente. Releio o que escrevi” (p. 22); “O livro avança. Sempre muito lentamente” (p. 45). Essa suposta presença autoral simula o ato narrativo, dando a impressão de que o livro está sendo escrito simultaneamente à leitura, como se o leitor estivesse acompanhando os bastidores da criação ou tivesse acesso à mesa de trabalho do escritor durante o desenvolvimento da escrita:

Olho o relógio. Ajeito as coisas sobre a mesa de trabalho, um porta-lápis, jornais, alguns livros empilhados, Sento-me ao computador, abro o arquivo no qual venho trabalhando há meses: escrevo uma, duas frases. Um homem e seu pai, vinte e três anos. Em algum momento o pai diz: Eu não tenho culpa de ter te posto no mundo. (SAAVEDRA, 2014a, p. 59).

Quando o autor-narrador performa o momento da escrita, a sensação de simultaneidade entre a produção e o ato da leitura é intensificada: “São cinco e meia da manhã. Escrevo: Gosto desse horário, quando o mundo ainda não acabou de começar” (p. 35). Assim, ao mesmo tempo em que o personagem escritor diz que escreve, o leitor tem acesso ao que foi escrito, criando um efeito de *work in process*⁴³, isto é, como se a obra estivesse sendo construída diante dos olhos do leitor.

A autorreflexividade, também chamada de autorreferência, é um procedimento característico das narrativas metaficcionalis – aquelas que se voltam sobre si, desnudando seus próprios mecanismos de funcionamento. Ao referir-se a si mesma, a narrativa autorreflexiva destaca sua ficcionalidade, desfazendo a ilusão de que a história narrada seja um registro do “real”. Conforme o crítico Gustavo Bernardo,

Sabemos que a metaficção é uma ficção que explicita sua condição de ficção, quebrando o contrato de ilusão entre o autor e o leitor, ou entre o diretor e o espectador. A metaficção se define bem como uma ficção que não esconde que o é, obrigando o espectador, no caso, a manter a consciência clara de ver um relato ficcional e não um relato “verdadeiro”. (BERNARDO, 2010, p. 181).

A proposta de fazer da primeira parte da narrativa um registro das atividades de escrita por si só já incluiria *O inventário das coisas ausentes* nos quadros da metaficção. Além da constante autorreferência ao processo de produção da suposta “Ficção”, o romance também chama atenção para a ficcionalidade da narrativa, ao salientar o caráter fictício de seus personagens: “Ligo para Pedro, caixa postal, deixo o recado: o que você acha do nome Ilona?” (SAAVEDRA, 2014a, p. 31). Ilona, saberemos mais adiante, é o nome da protagonista de uma das histórias paralelas: uma jovem brasileira talentosa, filha de húngaros, que se muda para Buenos Aires por causa de um homem casado de quem se torna amante. Na segunda parte, Ilona reaparece como uma antiga paixão do pai do narrador:

Apaixonou-se por uma moça da faculdade, ruiva e bastante alta, magra, os cabelos longos e lisos, chamava-se Ilona, Ilona era filha de húngaros, haviam emigrado fugindo da guerra, Ilona se apaixonou pelo meu pai, a família era contra, Ilona não se importou, disse que era maior de idade e foi morar com ele, ela praticamente fugiu de casa, não levou nada, só a

⁴³ De acordo com Renato Cohen, em *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação, recepção* (2004), *work in process* pode ser traduzido literalmente por “trabalho em processo” e refere-se a um procedimento “que tem por matriz a noção de processo, feitura, interatividade, retroalimentação [...]”. (COHEN, 2004b, p. 17).

roupa do corpo, e meu pai foi muito apaixonado por ela [...].
(SAAVEDRA, 2014a, p. 105).

Ao questionar a opinião de Pedro sobre o nome da personagem, o narrador reafirma tratar-se de uma criação ficcional inspirada nos cadernos/diários ou totalmente inventada por ele, ambiguidade sustentada durante toda a narrativa. Essa ficcionalidade se evidencia ainda mais no caso de Pedro, o amigo do narrador-escritor: “Pedro acomoda-se em sua sala de estar com vista para a Lagoa, coloca o manuscrito sobre a mesa, abre a primeira página. **Pedro é um péssimo personagem**” (p. 43, grifo nosso). Sabe-se pelas intervenções anteriores que Pedro é o principal interlocutor do narrador, atuando como uma espécie de crítico e conselheiro de seu projeto literário. É também o primeiro leitor, aquele que recebe o rascunho dos primeiros capítulos apenas algumas páginas atrás. Dessa forma, ao sentar-se para ler o manuscrito, Pedro transforma-se em leitor da mesma obra da qual também é personagem, gerando, assim, um efeito de abismo⁴⁴.

Por outro lado, a intromissão autoral escancara o nível metanarrativo do romance: Pedro é um personagem – “péssimo”, segundo o narrador – criado pelo autor, este, por sua vez, também uma criação ficcional, um personagem que faz o papel de sujeito da escrita, esta, do mesmo modo, fictícia. Essa encenação do gesto escritural também é trabalhada por Saavedra de maneira bastante interessante no conto *Convivência*, publicado em formato de livro digital pela Coleção Formas Breves, em 2014. A narrativa relata o embate entre uma escritora e um de seus personagens:

— Desde quando você fuma charuto? Não me lembro de ter escrito isso.
Ele sorri irônico. Fica alguns instantes em silêncio, como se tentasse criar algum tipo de suspense, e diz:
— É, realmente, você não escreveu – e após nova pausa, completa.
— Ainda. (SAAVEDRA, 2014d, p. 28-9).

O personagem parece ter saído das páginas escritas e ganhado vida, passando a questionar a própria autora sobre seu modo de criação: “É o único que faltava, você querer me dar conselhos sobre o que eu devo ou não devo escrever, sobre como construir meus

⁴⁴ O procedimento utilizado por Carola Saavedra na construção da personagem Pedro remete ao artifício utilizado por Miguel de Cervantes na segunda parte de *Dom Quixote*, em que os protagonistas leram a primeira parte da qual também são personagens. Nas palavras de Borges: “os protagonistas do *Quixote*, são, também, leitores do Quixote” (BORGES, 1999, p. 49).

personagens” (p. 36). Diante da insurgência da criatura, a escritora reafirma sua posição de instância criadora:

- Escuta uma coisa, você é invenção minha, você não existia antes, eu te inventei do nada, entende, do nada.
- Ninguém inventa nada do nada. Não se faça de sonsa. (SAAVEDRA, 2014d, p. 65).

É interessante o modo como as instâncias narrativas são colocadas em cena por meio da interação entre os diferentes níveis de narração do conto. Recorrendo à terminologia de Gérard Genette (1995), no nível extradiegético, tem-se um narrador que observa e narra a cena simultaneamente: uma mulher sentada à mesa, digitando algo, acompanhada por um homem que a interpela. Pelas falas dos personagens (nível diegético), descobre-se que se trata de uma escritora e de um personagem que ela mesma criou. O diálogo entre a autora e a própria criação desvela, dessa forma, o nível metadieético da narrativa. A estranha conversa entre criadora e criatura ocorre concomitantemente ao ato da criação (ela está escrevendo enquanto o personagem a questiona), causando, assim, um efeito de reduplicação:

- Ela inicia a leitura do mesmo parágrafo anterior, ele ouve atentamente com expressão reprovadora. Quando ela termina a leitura, ele pergunta:
 - Você não acha que estou ficando muito parecido com aquele seu ex-namorado?
- Ela responde, sem tirar os olhos do computador:
 - Ex-namorado? Claro que não, nem sei de onde você tira essas coisas.
 - [...]
 - Então eu me pareço com quem?, ele insiste.
 - Com ninguém, por que você teria que se parecer com alguém?
 - Porque todo personagem se parece com alguém que passou pela vida do autor. Tudo é autobiográfico. Não há como fugir disso. (SAAVEDRA, 2014d, p. 53-61).

O diálogo expõe a dobra metaficcional do conto: o personagem, produto da escrita literária da autora-personagem, ouve a leitura que sua criadora faz do texto que o originou. Assim, consciente de sua condição de sujeito ficcional, o personagem torna-se, no nível metadieético, ouvinte da própria história. Esse artifício de reduplicação interna, chamado por alguns teóricos de *mise en abyme*⁴⁵, solapa a divisão entre o nível real e o ficcional, provocando uma sensação de vertigem no leitor.

⁴⁵ O termo *mise en abyme* foi cunhado por André Gide no final do século XIX. Inspirado na arte heráldica (antiga técnica de gravar brasões em armas e escudos), o procedimento refere-se genericamente a um tipo de

Em um ensaio de 1952, denominado “Magias parciais do *Quixote*”, Jorge Luis Borges comenta sobre o uso desse procedimento em clássicos da literatura universal como *Hamlet*, *As mil e uma noites* e o próprio *Dom Quixote*. De acordo com o escritor argentino, a fusão entre realidade e ficção efetivada nessas narrativas sugere que o real também pode ser ficcional:

Por que nos inquieta que Dom Quixote seja leitor do *Quixote* e Hamlet espectador de *Hamlet*? Creio ter encontrado a razão: tais inversões sugerem que se os personagens de uma ficção podem ser leitores ou espectadores, nós, seus leitores e espectadores, podemos ser fictícios. (BORGES, 1999, p. 50).

Para Borges, se pessoas reais podem ser reduplicadas em personagens fictícios, talvez o que entendemos por realidade também não passe de ficção. No conto “As ruínas circulares”, da coletânea *Ficções*, o autor explora o tema do mundo como criação ficcional não da palavra, tal como a tradição bíblica, mas do sonho. Na narrativa, um mago decide sonhar um homem até que ele se torne real. Com o auxílio do deus do Fogo, o fantasma sonhado ganha vida, sem, contudo, desconfiar de sua condição de simulacro. Ao final, o mago descobre, aterrorizado, que também ele era fruto do sonho de alguém: “Com alívio, com humilhação, com terror, compreendeu que ele também era uma aparência, que outro o estava sonhando” (BORGES, 2007, p. 52). Logo, se o sonhador é criatura de outrem, o sonhado também pode se tornar criador, e assim infinitamente, de modo que é impossível distinguir o verdadeiro do falso, o original da cópia, a realidade da ficção.

Nas narrativas de Carola Saavedra, os limites entre real e ficcional também são questionados, às vezes de maneira explícita, como em *Convivência*, outras vezes de forma metafórica, como ocorre, por exemplo, em *Flores azuis* (2008). Conforme mencionamos no capítulo anterior, no romance há um jogo de espelhos que reduplica tanto a figura do leitor quanto da escritora. Ao mesmo tempo, a narrativa encena os efeitos da ficção sobre a realidade, problematizando, dessa forma, a relação entre a literatura e a vida.

Quando Marcos, o protagonista, cai no jogo fictício armado pela autora das cartas, evidencia-se o poder perturbador que a ficção pode ter sobre o leitor, numa espécie de

reduplicação interna na qual uma obra contém a si mesma, como acontece, por exemplo, com as famosas “matrioskas” (bonecas russas que se encaixam uma dentro das outras). O conceito da *mise en abyme* foi difundido pelos teóricos ligados ao *nouveau roman* francês. Em 1977, Lucien Dällenbach produziu um estudo dedicado exclusivamente ao tema: *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Para este trabalho, utilizamos a versão em espanhol intitulada *El relato especular* (1991).

bovarismo⁴⁶ ao contrário, como propõe Ricardo Piglia (2006). Referindo-se ao universo ficcional de Borges, o crítico afirma que “há uma certa inversão do bovarismo, sempre implícita em seus textos; não se lê a ficção como mais real do que o real, mas o real perturbado e contaminado pela ficção” (PIGLIA, 2006, p. 236-9). Sob essa perspectiva, observa-se que o protagonista de *Flores azuis* tem sua realidade transformada pela leitura das cartas sem perceber que estas não passam de uma criação ficcional da personagem “A”, ela mesma uma reduplicação da própria escritora, como se insinua no excerto seguinte:

E não apenas as cartas e seu formato epistolar, mas também outra história, a do leitor dessas cartas. Já te falei disso? Dessa outra história, desse personagem que inventei, esse personagem com uma vida tão diferente da tua, alguém que recebe por engano este texto destinado a você, abre suas páginas por descuido ou por curiosidade, e, sem, perceber, pouco a pouco, se encanta e se transforma. (SAAVEDRA, 2008a, p. 148).

O fragmento denuncia o caráter metaficcional da narrativa na medida em que a carta funciona como um espelho interno que reflete o próprio romance: a escritora real cria uma personagem autora que escreve cartas fictícias para um destinatário inventado. Do outro lado, há um personagem leitor que, ignorando a ficcionalidade da correspondência, tem sua vida perturbada pela ficção, para usar a expressão de Piglia, provocando, assim, um desdobramento da ficção dentro da ficção, reduplicando o próprio processo narrativo.

Ao mesmo tempo, a autora inscreve-se na superfície da escrita por meio de um mecanismo de autoficcionalização, na esteira do que sugere Eurídice Figueiredo: “ao criar a personagem da escritora, que se desdobra em vários papéis, as autoras encontraram a estratégia narrativa para se colocar em cena de maneira especular, já que se veem como uma outra que escreve, como um outro duplo de si” (FIGUEIREDO, 2013, p. 74). Esse artifício de reduplicação autoral também aparece em *Com armas sonolentas* (2014), quando a personagem Max decide criar para si mesmo um duplo feminino:

— Pensei num pseudônimo feminino, porque, você sabe, minha verdadeira alma é feminina. Um pseudônimo feminino e cervantino.
— Cervantino?

⁴⁶ O termo “bovarismo” foi cunhado em 1892, por Jules de Gaultie, a partir do romance *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, cuja protagonista mede a própria vida pelos parâmetros de sua experiência de leitora. Segundo o *E-Dicionário de Termos Literários*, “O bovarismo consiste, assim, numa insatisfação romanesca com a realidade, numa inversão do olhar, e demonstra a incapacidade de assumir uma posição crítica em relação à ficção” (GLENADEL, 2009, s.p.). Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/bovarismo/>. Acesso em: 02 de setembro de 2020.

— Sim, uma homenagem ao grande Don Miguel de Cervantes Saavedra, gênio da literatura, aquele que reuniu num único livro, todas as possibilidades. (SAAVEDRA, 2018a, p. 119).

Ao incluir o segundo nome normalmente pouco utilizado do autor de *Dom Quixote*, Saavedra acaba fazendo uma referência a si mesma como escritora e leitora da obra de Miguel de Cervantes. Em entrevista concedida à *Revista Trip*, em 2014, a autora aponta o icônico romance espanhol como um de seus principais referenciais literários: “Se eu fosse escolher um único livro, uma espécie de livro-matriz, escolheria o *Dom Quixote*, obra que releio de tempos em tempos. Tudo o que me interessa na literatura está ali” (SAAVEDRA, 2014e, s.p.). Não por acaso, a famosa história do Cavaleiro da Triste Figura foi tema de sua tese de doutorado, defendida em 2016, sob o título *Como se escreve um romance: Don Quijote enquanto texto-matriz*.

No referido trabalho, Saavedra sustenta que a obra de Cervantes funciona como texto-matriz para a escritura romanesca porque concentra uma série de possibilidades narrativas que seriam incorporadas ao longo do desenvolvimento do romance enquanto gênero, como a metaficção e o uso de narradores não confiáveis, sobretudo a partir do século XX. Segundo a autora, muitos aspectos do *Quixote* foram retomados e ampliados por importantes nomes da literatura latino-americana, como Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges e Julio Cortázar, escritores dos quais, como já apontamos, a escrita saavedriana é tributária.

Em seu projeto literário, Carola Saavedra também retoma alguns procedimentos do *Quixote*, tais como o jogo metaficcional, o artifício da *mise en abyme*, a autorreferência, o papel do leitor, o diálogo entre os gêneros e, especialmente, a ideia da literatura como colagem:

Entre os possíveis reflexos do *Quixote* no século XX e XXI, surge também a ideia da literatura enquanto colagem: a literatura que usa textos de vários autores, do autor como editor desses textos, que é como Cervantes se apresenta, ou mais especificamente, o narrador segundo. Trata-se de um narrador que, antes de tudo, é um recompilador de histórias existentes. Uma espécie de não-autor. (HURTADO, 2016, p. 161)⁴⁷.

Por esse viés, o personagem-escritor de *O inventário das coisas ausentes* assemelha-se ao narrador segundo de Cervantes, uma vez que ele também se converte em uma espécie

⁴⁷ Por se tratar de um trabalho acadêmico, utilizamos o último sobrenome da autora, cujo nome completo é Carola Andrea Saavedra Hurtado.

de recompilador, assumindo a tarefa de transformar em ficção as histórias de Nina e do pai a partir dos relatos de seus diários: “Abro um dos cadernos, leio com cuidado o primeiro parágrafo, sinto como se o lesse pela primeira vez. E talvez seja, uma leitura divorciada da emoção, do acontecimento em si. [...] Leio o texto como se fosse parte de um romance” (SAAVEDRA, 2014a, p. 64-5). Ao mesmo tempo em que reescreve ficcionalmente os diários, o narrador também revisita o próprio passado, ressignificando tanto a relação com o pai quanto o relacionamento com Nina, que adquire uma nova nuance na “Ficção”.

A segunda parte inicia com uma citação do pintor Lucian Freud⁴⁸: *“Everything is autobiographical, and everything is a portrait, even if it’s a chair”*, que em tradução livre significa algo próximo de “tudo é autobiográfico e tudo é um retrato, até mesmo uma cadeira”. A epígrafe sinaliza que, embora supostamente se trate de uma ficção – o livro do escritor-personagem –, o texto que segue é uma espécie de autobiografia, respondendo, em certa medida, ao questionamento de Pedro no início da narrativa: “por que você não escreve um romance autobiográfico?” (SAAVEDRA, 2014a, p. 17).

Em contrapartida, a epígrafe da primeira parte aponta para a possibilidade de uma vida inventada: “Todo mundo, mais cedo ou mais tarde, inventa uma história que acredita ser sua vida”. Dessa maneira, instaura-se uma ambiguidade: o “Caderno de anotações”, que deveria corresponder ao registro “real” do processo de composição do livro, está permeado pela invenção, enquanto a parte chamada de “Ficção”, por sua vez, está atravessada pelo autobiográfico. Assim, real e ficcional se imiscuem de tal forma que não é possível distinguir o que é autobiográfico do que é invenção – na esfera do romance, porém, sabe-se que ambas as partes são ficcionais.

⁴⁸ Lucian Freud (1922-2011), neto de Sigmund Freud, foi um pintor figurativista de origem alemã, mas naturalizado britânico, conhecido principalmente por pintar retratos, autorretratos e nus. Cf. <https://www.dw.com/pt-br/morre-artista-lucian-freud-neto-do-criador-da-psican%C3%A1lise/a-15260385>. Acesso em: 19 de setembro de 2020.

3.2 A vida como arquivo: inventariando memórias

*A matilha não force
arcas de cadeado.
Todo o bem de raiz
foi dado.*

*Todo o bem de raiz
(não deixo outras lavras)
eis o que é herança:
palavras.*

Laís Corrêa de Araújo

Os versos da epígrafe pertencem ao poema “Inventário”, da escritora, poeta e crítica mineira Laís Corrêa de Araújo (1928-2006). Do latim *inventarĭum*, o termo é utilizado no universo jurídico para referir-se ao processo de listagem detalhada dos bens de alguém falecido ou desaparecido, com o objetivo de proceder a partilha entre os herdeiros⁴⁹. O poema, entretanto, não trata do espólio de bens materiais, mas de uma herança de palavras deixada pelo sujeito lírico. Nesse sentido, o referido inventário está relacionado ao patrimônio poético da escritora, transmitido em forma de versos para seus legatários, os leitores.

Assim como o texto poético de Araújo, *O inventário das coisas ausentes* também trata de um patrimônio de palavras, não de versos, mas de escritas íntimas e memórias, de modo que a narrativa se configura, ela mesma, um inventário em vários sentidos. Primeiramente, porque o romance realiza um registro do processo criativo do personagem-escritor, funcionando, dessa forma, como um inventário da construção ficcional, cujo herdeiro será o próprio leitor. Em segundo lugar, porque o narrador-protagonista também recebe uma herança: na primeira parte, os dezessete diários de Nina; na segunda, os dezessete cadernos do pai, tornando-se, dessa maneira, inventariante desse espólio de escritas.

No *booktrailer* do romance, disponível no Canal da Companhia das Letras, a autora elenca algumas perguntas que mobilizam a narrativa: “O que é que a gente faz com a memória? O que é que a gente faz com as histórias que nos foram passadas? De que forma

⁴⁹ Cf. Dicionário *Michaelis*. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/invent%C3%A1rio/>. Acesso em: 08 de setembro de 2020.

a gente lida com isso? A gente incorpora isso de alguma maneira, ou a gente nega isso?” (SAAVEDRA, 2014g, s.p.). Nos domínios do romance, seria interessante interrogar: o que o narrador faz com esse acervo de escritas que ele recebe, primeiro como presente de Nina, depois como herança do pai? É o que ele mesmo se pergunta ao final da primeira parte: “Vou até o armário. Tiro de lá uma caixa vermelha, dentro dela dezessete cadernos dos quais não consegui me livrar. Penso, o que será do passado quando os rastros se forem e ficar apenas a memória” (SAAVEDRA, 2014a, p. 64). Como sabemos, a solução encontrada pelo personagem-escritor-inventariante será transformar esse acervo em ficção. Dessa forma, além de problematizar os aspectos composicionais da escrita ficcional, a narrativa saavedriana também traz à baila questões como arquivo, memória e herança.

A primeira parte do romance, como demonstrado na seção anterior, é composta por fragmentos que registram o processo de criação e as estratégias utilizadas pelo personagem-escritor na construção da narrativa denominada “Ficção”. Esses registros, reunidos sob o título de “Caderno de anotações”, constituem-se de trechos de diários, estilhaços de memória e reflexões autocríticas que formam o que Miguel Sanches Neto (2011) chama de “retalhos de escrita”. Para o autor, “o escritor é, antes de tudo, um colecionador de anotações, carregando consigo todo tipo de retalhos de escrita – retalhos materiais e imateriais” (SANCHES NETO, 2011, p. 71). Esses retalhos são recolhidos das vivências do escritor, do que ele viu, ouviu, leu, de modo que os livros nasceriam do acúmulo dessas experiências. Uma boa parte desse processo fica registrada materialmente em cadernos, livros ou em arquivos de computador, a exemplo do narrador saavedriano no trabalho de seu livro: “Volto a sentar diante do computador. Abro o arquivo. Escrevo” (SAAVEDRA, 2014a, p. 46). Segundo Sanches Neto,

Toda essa variedade material da escrita, que vai dos arquivos de computador, passando pelos cadernos, pelos livros lidos e anotados, para chegar aos papéis mais heterodoxos, aos instrumentos-fetiche, compõem o que poderíamos chamar de **autobiografia material do escritor**, ou de **autobiografia da escrita**. (SANCHES NETO, 2011, p. 74, grifo nosso).

Assim, os retalhos do processo de elaboração ficcional (os rascunhos, as anotações, os arquivos de computador) performam uma autobiografia material do escritor-personagem. Ao mesmo tempo, esse conjunto de fragmentos, de restos de escrita, aliados a objetos pessoais e artigos de coleção, compõem um arquivo íntimo que ajuda a elaborar o perfil biográfico do escritor. Citando Eneida Maria de Souza:

A elaboração de perfis biográficos deve contemplar não só o que se refere à obra publicada do autor, mas também objetos pessoais, imprescindíveis para a recomposição de ambientes de trabalho, de hábitos cotidianos e processos particulares de escrita. Objetos muitas vezes triviais, mas pertencentes ao cotidiano de todo escritor, adquirem vida própria ao serem incorporados à sua biografia: mesa de trabalho, máquina de escrever, canetas, agendas, porta-retratos, objetos decorativos, cadernos de anotações, papéis soltos, recibos de compra, diários de viagem, e assim por diante. (SOUZA, 2008, p. 123).

Ocorre que, no romance de Saavedra, essa autobiografia material é simulada porque a própria escrita é uma encenação. Por meio de uma *performance* da figura autoral, a narrativa encena a intimidade do escritor nos bastidores da criação, às voltas com um arquivo que ora registra, ora deflagra o processo da escrita. Cabe salientar, porém, que parte desse material foi produzida por outras pessoas além do personagem-escritor: os cadernos de Nina, os diários do pai, os livros grifados por Luiza:

Os livros de Luiza. Olho para aqueles livros como se olhasse para uma pessoa, como se a investigasse, como uma criança diante da biblioteca do pai ou do avô, diante da possibilidade. Passo os dedos pelas lombadas, escolho um autor húngaro. Abro ao acaso, vejo que há um trecho sublinhado. Leio. Instintivamente, fecho o livro. O que fazer com as frases sublinhadas por outra pessoa, essa invasão, essa repentina intimidade. Devolvo-o à estante. (SAAVEDRA, 2014a, p. 63).

Para Sanches Neto, as anotações nos livros e os grifos⁵⁰ também compõem a autobiografia material, pois “as frases que grifamos nos livros se tornam nossas, e depois vão se manifestar de forma nem sempre indireta nos textos que escrevemos” (SANCHES NETO, 2011, p. 72). Essa escrita, portanto, seria feita de citações, de pedaços de outros textos que ajudam a construir um retrato estilizado desse autor também como leitor⁵¹.

Em *O inventário das coisas ausentes*, no entanto, esse arquivo de leituras não é construído pelo narrador, assim como não são dele as histórias de família narradas nos

⁵⁰ Em *O trabalho da citação* (1996), Antoine Compagnon reflete sobre o caráter íntimo do grifo, por meio do qual se estabelecerá uma relação quase erótica do leitor com o texto: “É por isso que eu resisto a emprestar meus livros, pois eles trazem traços indiscretos das minhas excursões (e incursões) através deles, de minhas aventuras cheias de desejos e de amor, datadas e localizadas, como se o entregar-se à leitura nas suas glosas excitadas proviesse de exibicionismo acrescido de cegueira”. (COMPAGNON, 1996, p. 21). Essa é mesma percepção do narrador de Saavedra, para quem o trecho sublinhado representa a intimidade de Luiza.

⁵¹ Esse recurso é bastante utilizado em *Com armas sonolentas*, por meio de referências diretas e indiretas a outros textos literários de autores como Sor Juana Inés de La Cruz, Borges, Goethe e Marguerite Duras, por exemplo.

cadernos de Nina, nem as memórias registradas nos diários do pai. Nessa perspectiva, esse personagem-narrador-escritor coincide com a figura do arconte derridiano, entendido aqui como guardião do arquivo, aquele que mantém a posse e o poder interpretativo do material arquivado⁵². Sobre esse tema, Antonio Andrade e Celia Pedrosa et al., no *Indiccionário do contemporâneo* (2018), ressaltam que o arquivo é um território de disputa, pois controlá-lo significa dominar as possibilidades da enunciação e, em última análise, até a construção de uma realidade. Conforme os autores,

[...] o arquivo não representa um passado, não dá testemunho histórico, mas o constrói. As formas de arquivamento e de seleção falam a respeito da construção desse passado, através de um exercício de memória, sempre seletivo, e que comporta uma nova escritura, um relato suplementar. (ANDRADE; PEDROSA, 2018, p. 22).

Encarnando esse “poder arcôntico”, o narrador enceta uma reescritura dos arquivos que recebe, selecionando e articulando as memórias que serão transformadas em ficção. Assim, se o arquivo constrói o passado, a escrita ficcional também constrói o arquivo e, conseqüentemente, reconstrói o passado. Ou, como propõe a autora: se não é possível recuperar o que passou, resta apenas a possibilidade de “reinventá-lo a cada vez que falamos dele” (SAAVEDRA, 2014h, s.p.). É nesse sentido que, para o narrador, o livro é “uma pequena engrenagem da memória” (SAAVEDRA, 2014, p. 24), porque suas memórias se articulam às dos personagens (arquivadas nos cadernos) para reelaborar o passado.

Entretanto, essa reelaboração esbarra na fragilidade da própria memória e na dificuldade de narrar: “Há uma história, mas ao tentar contá-la sempre acabo contando outra, outro enredo, outro personagem. Tento me lembrar das coisas como realmente foram [...] Há sempre algo que me escapa” (SAAVEDRA, 2014a, p. 25). Para se aproximar do intangível, desse algo que escapa de ser apreendido pela escrita, o narrador, então, parte para a invenção, criando uma outra história, que ele chama de “Ficção”, sobre a qual nos debruçaremos a partir de agora.

O segundo eixo narrativo centra-se no reencontro de um filho, o narrador, com seu pai, depois de um longo tempo de afastamento. O retorno à casa paterna ativa as memórias do personagem, desvelando um relacionamento familiar marcado pelo medo e pelo ódio:

⁵² Referimo-nos aqui a documentos privados e não a arquivos públicos, geralmente tutelados pelo poder institucional. Cf. Derrida, *Mal de arquivo* (2005).

Vinte e três anos sem passar por aquele corredor. Vinte e três anos e as pessoas dentro daquela casa, mesmo fora dela. Há lugares que nunca nos abandonam. Espaços que nos espreitam, que nos assombram. Talvez ele me odeie. [...] Talvez eu ainda o odeie. Ódio e medo. (SAAVEDRA, 2014a, p. 72).

Lugar símbolo de opressão, a casa assombra o homem que não consegue desvencilhar-se do medo infantil diante da figura tirânica do pai. É como se a casa guardasse o espectro do menino assustado que, apesar de estar fora há tanto tempo, ainda se sente aprisionado pelo ambiente: “Nunca deixei de estar e não estar ali. Há espaços que nos assombram” (p. 72). O reencontro com o genitor, agora apenas um homem velho, como o personagem insiste em enfatizar, deflagra um movimento de retorno à infância, passando a oscilar entre o presente e o passado do narrador, o qual se desdobra em homem e menino:

É só um velho, digo para mim mesmo. E o tempo de um velho chegando ao fim.

Entre, ele diz.

Feche a porta. O menino fecha a porta lentamente, como se prolongar esse movimento pudesse adiar o que estava por vir. Sente, o homem aponta para a cadeira em frente à mesa abarrotada de papéis. O menino senta, balança as pernas sem perceber, cruza os braços. Sente direito, ele diz. Descruze os braços, endireite essa coluna. Você parece um balão murcho. Um homem só controla seus pensamentos se for capaz de controlar o próprio corpo. **O menino não diz nada.** Ou você acha que os grandes homens da história passavam o dia encolhidos numa cadeira? [...] Está me ouvindo?, **o menino faz que sim com a cabeça.** (SAAVEDRA, 2014a, p. 73, grifo nosso).

A modificação de temporalidade é acompanhada por uma mudança na posição do narrador, que deixa de enunciar na primeira pessoa, passando a narrar as vivências do menino com distanciamento, como se fosse um outro. Assim, o retorno ao passado não se dá em forma de rememoração, feito alguém que relembra o que viveu, mas como um observador que assiste ao desenrolar dos fatos no momento de seu acontecimento, daí o uso dos tempos verbais no presente, embora se trate de eventos pretéritos. Dessa maneira, passado e presente são colocados em justaposição, numa espécie de dobra temporal na qual o narrador adulto revive a experiência do narrador menino:

Feche a porta, diz o velho. Eu fecho a porta. Vinte e três anos, ele diz, sem deixar claro se a frase é uma lembrança ou uma reclamação. **Eu faço que sim com a cabeça.** [...] Estava te esperando, ele diz. Eu sei, digo para mim mesmo, **eu não digo nada.** Eu não esperava, isto aqui. Estava te esperando,

ele diz, eu não esperava, vinte e três anos e eu não esperava, o tempo sobre si mesmo. Sente-se, ele diz. A cadeira é a mesma, a madeira desgastada é a mesma, até o couro, o couro escuro do estofado. Eu nunca me levantei daquela cadeira, eu nunca saí daquela cadeira, o peso do tempo sobre si mesmo. (SAAVEDRA, 2014a, p. 75, grifo nosso).

A alternância de temporalidades e a semelhança entre as cenas protagonizadas pelos mesmos personagens em fases distintas da vida dão uma sensação de repetição: o escritório, a cadeira, o couro do estofado, a atitude opressiva do pai, a postura submissa do filho. Por outro lado, a passagem do tempo, marcada pelo desgaste da madeira e pelo envelhecimento do pai – “o corpo encurvado na cadeira, o corpo encurvado de um velho” (p. 75) –, acentua o efeito de circularidade: o tempo volta-se sobre si mesmo, revelando que o menino, agora um homem de quarenta e seis anos, nunca conseguiu libertar-se do medo e do ódio pela figura paterna, permanecendo, simbolicamente, sentado na cadeira, retornando após vinte e três anos “ao mesmo lugar para ouvir as mesmas coisas de um homem atrás da mesa, atrás dos livros, a mesma mesa, os mesmos livros, na mesma casa, o mesmo homem” (p. 96). O pai, por sua vez, agora um “velho encurvado”, aos olhos do narrador adulto, também não abandona a austeridade e a rudeza que tanto aterrorizaram o filho na infância:

Quando eu tinha a sua idade eu já era um homem. Mas você não, você é um moleque, um moleque, está me ouvindo, um moleque preguiçoso e tolo, com medo do escuro e medo do claro [...] Porque filho meu não tem medo, ouviu, filho meu pode ser até bandido, pode até ser injusto, pode até morrer ou matar, mas não pode é ser assim como você, um covarde. (SAAVEDRA, 2014a, p. 78).

Eu nunca quis pôr filhos neste mundo, mas quando você nasceu, quando eu te vi pela primeira vez, você nos braços de sua mãe, soube que era minha obrigação, a obrigação de um pai, dar o melhor, e dar o melhor é também prepará-lo para o pior, o mundo é sempre pior, é necessário ter coragem, é necessário ser forte, mas você nasceu assim, fraco, covarde, encolhido numa cadeira, você se lembra? Sim, eu me lembro, encolhido, e o medo, esse incompreensível medo de tudo, de onde viria tanto medo, eu me perguntava. (SAAVEDRA, 2014, p. 84).

A tirania paterna e a recorrente violência emocional à qual fora submetido provocaram fraturas na autoestima e na autoconfiança do menino, tornando-o um homem inseguro, incapaz de enfrentar o pai, além do rancor e do ódio que o acompanharam na vida adulta. O pai, entretanto, parece não compreender as sequelas que a educação rígida deixou no filho: “Tudo isso que eu te ofereci, mas para quê? Para que um dia você fosse embora e nunca mais

voltasse, para que você carregasse para sempre esse rancor, esse ódio que eu nunca entendi. Como se eu tivesse te feito algum mal, deliberadamente” (SAAVEDRA, 2014a, p. 84).

Algumas autoras, como Cassiana L. Cardoso (2015) e Rebeca L. Fuks (2018), apontam uma aproximação entre a segunda parte de *O inventário das coisas ausentes* e a emblemática *Carta ao pai* (2012), de Franz Kafka, que também trata de uma figura paterna autoritária e do afastamento afetivo irremediável entre pai e filho. Em tom de acerto de contas, a longa epístola relaciona os fracassos pessoais do autor e a falta de confiança em si mesmo ao “temperamento dominador” do pai (KAFKA, 2012, p. 81), o qual inspirava, paradoxalmente, medo e admiração, repulsa e atração no menino Kafka. O texto deixa claro que todas as dimensões da vida do escritor tcheco foram afetadas pelo complicado relacionamento com o pai, inclusive sua escrita: “Meus escritos tratavam de ti; neles, lamentava o que não podia lamentar sobre teu peito. Era uma despedida de ti [...]” (p. 99).

No entanto, ao contrário de Kafka, cujo genitor não chegou a receber a carta-desabafo, no romance saavedriano é o pai quem procura o unigênito para realizar esse “acerto de contas”:

Eu te chamei porque estou velho, doente, não tenho muito tempo de vida, não sei se você sabe, sim, eu sei, eu faço que sim com a cabeça, um velho encurvado numa cadeira, um velho encolhido, o corpo magro de um velho, e o tempo de um velho chegando ao fim, sim, eu sei. Ambos sabemos que nossa relação sempre foi difícil, ambos sabemos, e agora posso dizer sem hesitação, eu sempre tentei te dar o melhor de mim, o melhor que eu tinha para dar a um filho, formação moral, educação, cultura, curiosidade pela vida, coragem, o melhor que eu tinha para dar a um filho era transformá-lo num grande homem. Mas olhe para você, eu falhei. Eu reconheço, não consegui fazer de você o que eu gostaria, hoje aos quarenta e seis anos, você é apenas isso que você é, inteligência mediana, desinteresse, falta total de talento, nem ao menos um pouco de iniciativa, paixão pelas coisas, nada. Apenas o tédio, um empreguinho medíocre, um quarto e sala, uma vida sem nenhuma contribuição que valha a pena, nem ao menos uma aposta, nada, absolutamente nada, como é possível?, **meu filho, como é possível?, e aquela era a primeira vez que ele me chamava de meu filho, em meio aos insultos e recriminações, o velho, por alguns instantes, arrefecia, ódio e medo.** (SAAVEDRA, 2014a, p. 94-5, grifo nosso).

Enquanto o texto kafkiano é construído como resposta ao questionamento paterno a respeito dos temores do filho, na narrativa de Saavedra o embate geracional é tematizado a partir do confronto de perspectivas: de um lado, um homem assombrado pela figura de um pai déspota; de outro, um genitor incapaz de demonstrar afeto, mas que acredita ter dado o melhor para o filho, embora isso tenha custado seu afastamento. Com a iminência da morte,

porém, o ancião resolve iniciar um movimento de aproximação: “Mas agora eu estou velho e vou morrer e faço uma última tentativa, porque quer você queira quer não, você é meu filho, meu único filho, quer eu queira quer não. Algo que nos aproxime” (p. 100). Tal gesto, contudo, não implica uma tentativa de reconciliação, tampouco um pedido de perdão – até porque não há nenhum esboço de arrependimento –, ao contrário, em vez de se justificar, o homem decide dar ao filho a possibilidade de conhecê-lo por meio de seus diários íntimos:

Como eu continuasse sem entender, o homem velho apoia as mãos numa pilha com alguns cadernos que acabara de colocar sobre a mesa e diz, olhe bem para isto, **preste muita atenção porque é a coisa mais importante que eu já te pedi, a memória de toda uma vida, todos os acontecimentos, o que eu nunca disse a você nem a ninguém**, a infância, a casa dos meus pais, a pobreza dos meus pais, a dificuldade em sobreviver, a miséria, depois os anos na faculdade, os estudos, o dinheiro, sempre o dinheiro. A política, que ainda não sabíamos que era política, as mudanças, a luta, para que o mundo se tornasse um lugar menos injusto [...]. (SAAVEDRA, 2014a, p. 103, grifo nosso).

Eu olho fixo para os cadernos. Ele continua, **estes são os diários que eu escrevi nestes últimos dezessete anos, um longo exercício de rememoração**, a infância, a adolescência, os anos de faculdade, a prisão, eu nunca falei do tempo em que estive preso, está tudo aí, tudo o que eu vivi, o que eu pensei, as pessoas, suas frases, seus nomes, está tudo aí, o tempo que eu passei lá, que é todo o tempo do mundo, um tempo que não acaba. Está tudo aí, os anos no exílio, a vida desses anos, depois a volta, as mudanças, a volta a um país que não existe mais, você entende?, está me ouvindo, entende?, ele continua, eu comecei do zero várias vezes na vida, está tudo aí, todas as vezes em que cheguei no limite e me refiz a partir do nada. Quantas vezes eu tive que reconstruir tudo, está tudo aqui, nestes cadernos, até os últimos anos, as mudanças, coisas que você jamais imaginaria, toda uma vida, dezessete cadernos, foi do jeito que está aqui, você entende? (SAAVEDRA, 2014a, p. 108, grifo nosso).

Dezessete⁵³ cadernos, duas mil e setenta e quatro páginas nas quais o pai passa a vida a limpo por meio do que ele chama de um “longo exercício de rememoração”. Por seu caráter retrospectivo – abrange desde a infância até os últimos anos de vida –, o conteúdo dos cadernos aproxima-se muito mais da autobiografia do que da escrita diarística, conforme as

⁵³ Em conversa com a escritora Cláudia Lage, em sua coluna no jornal *Rascunho*, Saavedra comenta sobre o simbolismo do número dezessete no romance: “Sabe que no **Inventário das coisas ausentes** a protagonista deixa 17 diários para o narrador, e o pai do narrador deixa também 17 diários antes de se suicidar (imaginamos que ele vai se matar). Eu nunca entendi por que esse número, 17; escolhi de forma inconsciente. Só descobri, agora, escrevendo para você, o significado. São os 17 anos da ditadura militar chilena. O inconsciente é algo muito estranho” (SAAVEDRA, 2020, s.p.). Disponível em: <https://rascunho.com.br/liberado/o-ciclo-da-ancestralidade/>. Acesso em: 09 de janeiro de 2021.

postulações de Philippe Lejeune, em *O pacto autobiográfico* (2014)⁵⁴. De qualquer forma, também não deixa de ser uma escrita íntima, pois, além de relatos de vida, os cadernos também registram segredos não confessados e memórias traumáticas (a prisão, o exílio), realizando, dessa maneira, um tipo de “arquivamento do eu” do qual, nos termos de Philippe Artières (1998), é possível depreender uma “intenção autobiográfica”.

No entendimento do crítico francês, “arquivar a própria vida é se pôr no espelho, é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência” (ARTIÈRES, 1998, p. 11). Esse arquivamento, no entanto, não é feito de qualquer maneira, ao contrário, ele se dá por meio de uma seleção de quais acontecimentos serão registrados e quais serão omitidos, de modo que a escolha e a ordenação de tais eventos é que “determinam o sentido que desejamos dar às nossas vidas” (p. 11). Assim, essa escrita de intenção autobiográfica também configura uma criação ficcional na medida em que o sujeito constrói a imagem de si que deseja guardar.

Ao ofertar seus escritos de vida para o filho, o pai de *O inventário das coisas ausentes* dá a conhecer uma outra versão de si: aquela não revelada, escondida sob um temperamento dominador, lembrando a carta de Kafka, e silenciada por experiências traumáticas. Assim, desvela-se um personagem complexo que, se por um lado, é um pai extremamente severo e até mesmo violento, por outro, é um cidadão engajado, comprometido com a coletividade, capaz de arriscar a própria vida na luta por um mundo mais justo. Emerge também a surpreendente imagem de um homem sensível que, apesar da infância dura, gostava de literatura, escrevia poemas e sonhava com a revolução, mas cuja subjetividade parece ter sido fraturada pelos sucessivos abandonos (tanto pela primeira paixão, Ilona, quanto pela mãe do narrador) e, sobretudo, pelos eventos traumáticos decorrentes de seu envolvimento com a resistência política em um período de ditadura.

A questão da repressão política surge ainda na primeira parte do romance pela história paralela de Jaime e Teresa, um jovem casal que tem a vida transformada pelo golpe militar

⁵⁴ Para Philippe Lejeune, a data é a base do diário, pois este está atrelado à escrita do momento: “Um diário sem data, a rigor, não passa de uma simples caderneta. A datação pode ser mais ou menos precisa ou espaçada, mas é capital. Uma entrada de diário é o que foi escrito num certo momento, na mais absoluta ignorância quanto ao futuro, e cujo conteúdo não foi com certeza modificado. Um diário mais tarde modificado ou podado talvez ganhe algum valor literário, mas terá perdido o essencial: a autenticidade do momento. Quando soa a meia-noite, não posso mais fazer modificações. Se o fizer, abandono o diário para cair na autobiografia” (LEJEUNE, 2014, p. 300).

ocorrido no Chile em 1973. Como muitos perseguidos por regimes autoritários, o marido desaparece sem que ninguém tenha certeza do que aconteceu, reaparecendo um ano depois. A família consegue exílio na Dinamarca, mas o homem jamais voltaria a ser o mesmo. Além da difícil adaptação ao país estranho, principalmente em uma situação de deslocamento forçado, havia ainda o desafio de lidar com as mudanças causadas pelas experiências traumáticas:

Teresa passava as noites insone, pensando no tempo em que o marido esteve preso, nos horrores que teria testemunhado, nos pesadelos inscritos no corpo. Jaime nunca falava no assunto, desde o primeiro encontro, nunca mais, ele disse, acabou. Só que aquilo nunca acabava. Estava ali, no seu rosto, no olhar distante, nos lábios contraídos. Ela o beijava, mas ele estava oco, ela pensava. Era como beijar algo que não existia, como se Jaime houvesse deixado de ser uma pessoa, restando apenas a casca, e ela se assustava em pensar essas coisas. Jaime era o homem com quem ela casara, pai do seu filho. [...] Mas Jaime havia mudado. Não apenas a dor. Havia outra coisa, muito mais assustadora. Um dia ela olhou para ele, após uma briga, e pensou surpresa, é ódio. Um ódio agudo e entranhado. Mas não apenas um ódio dos algozes, do governo, ou de todo um país, era um ódio que se alastrava, feito lava, ou um maremoto, e ia destruindo tudo o que havia pela frente, os pratos, os móveis, a casa, até que a alcançava, a ela e ao seu filho. (SAAVEDRA, 2014a, p. 56-7).

Antes gentil, Jaime torna-se cada vez mais violento, agredindo a esposa verbal e fisicamente até o ponto de quase matá-la. Em uma noite de Natal, Teresa e o filho são resgatados pela polícia de um ataque brutal, retornando ao Chile alguns meses depois; o homem, por sua vez, desaparece após responder a um processo judicial. A história de Jorge e Teresa ressurgem na segunda parte transmutada na história do pai do narrador:

Meu pai esteve preso, durante um ano, desapareceu de um dia para outro. Foram buscá-lo em casa, minha mãe estava com ele, assistiam às notícias na televisão, eu ainda não havia nascido, ela grávida de mim, minha mãe estava grávida quando foram buscá-lo, ele foi sem dizer nada. [...] E não voltou, durante um ano, todos os dias ele não voltou, minha mãe procurou por ele em todos os lugares, ia atrás de qualquer pista, qualquer detalhe, muitos já o davam por morto, pensavam, nunca vão achá-lo, um desses mortos que nunca morrem porque não tem corpo que enterrar, mortos que não têm nem mesmo um osso, uma cartilagem, um fio de cabelo para enterrar, chorar, levar flores, flores para o fio de cabelo, pensaram que ela enlouqueceria, pensaram, ela não vai suportar [...]. (SAAVEDRA, 2014a, p. 109).

Quando meu pai voltou, depois de um ano sem notícias, **era como se fosse outro homem**, muito magro, nem se percebia a compleição atlética de

antes, o cabelo antes escuro, agora quase todo branco, os gestos lentos, indecisos, a voz se tornara estranhamente rouca, mas não era só isso, havia outra coisa, que minha mãe naquele primeiro momento não soube precisar, mas sentiu, uma hesitação, um olhar que o tempo todo lhe escapava. **Meu pai continuava preso em algum lugar. E minha mãe soube, naquele mesmo instante, que ele nunca mais voltaria.** (SAAVEDRA, 2104a, p. 111, grifo nosso).

Os dois relatos especulares tratam de personagens física e emocionalmente dilacerados pela violência política dos regimes militares de seus países – Chile e Brasil, respectivamente. Perseguidos, presos e torturados, esses homens não conseguem elaborar o trauma, retornam “mudos”, para lembrar o clássico ensaio sobre o narrador, de Walter Benjamin (1994). Para Márcio Seligmann-Silva, “o trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 6), o que significa dizer, em outras palavras, que o sujeito não consegue desvencilhar-se da situação traumática. Essa característica pode ser percebida tanto em Jaime, que vivia atormentado por um “horror que não se dissipava nunca” (SAAVEDRA, 2014a, p. 57), quanto no pai do narrador, que, mesmo depois de sair da prisão, “continuava preso em algum lugar” (p. 111).

Em seu percurso literário, essa é a primeira vez que Saavedra aborda a temática das ditaduras que marcaram tão profundamente o contexto histórico da América Latina durante o século XX. Essa abordagem, todavia, não procura fazer um registro desse momento, mas “evocar sensações, medos e realizar um balanço a partir do presente” (CHIARELLI, 2014, s.p.). Assim, questões como a luta armada, a tortura e o exílio aparecem na narrativa de forma transversal, buscando problematizar as consequências desses eventos traumáticos na vida das vítimas. Sobre esse assunto, a autora comenta:

É muito difícil falar desses grandes traumas, em geral períodos de ditadura envolvem inicialmente um grande silêncio, para depois, pouco a pouco serem resgatados (e revividos) pela palavra. Minha questão principal era: como abordar tudo isso? A solução foi falar do que veio depois, o que acontece com esse homem que sonhou, guiou sua vida por esse sonho e depois pouco a pouco foi vendo como tudo aquilo desmoronava. O que acontece com esse homem que foi preso, torturado e depois teve que reintegrar-se ao mundo. (SAAVEDRA, 2014h, s.p.).

No romance, a reintegração acontece de modo traumático: Jaime passa por um intenso processo de despersonalização, tornando-se violento e irracional, enquanto o pai do narrador transforma-se em um homem embrutecido, sem empatia, incapaz de se comunicar com o mundo e, principalmente, com o filho. Essa dificuldade de comunicação, tão característica

das narrativas saavedrianas, também será incorporada pelo narrador em seu relacionamento com Nina:

[...] mas ela diz, você quase não me beija, você quase não quer sair de casa, você quase não fala comigo direito, e quando fala é com tanta impaciência, esse desamor. Para que você me quer aqui?, talvez seja melhor eu ir embora. Nina me encara triste, derrotada. **Eu a abraço com força, eu penso, não vai, Nina, não vai, fica, eu penso, mas não digo nada, e novamente eu esqueço, e passam-se mais dias e mais noites.** (SAAVEDRA, 2014a, p. 99, grifo nosso).

Embora assuma para si mesmo que gosta de Nina, ele não consegue expressar os próprios sentimentos, fazendo com que a relação dos dois seja superficial, baseada em uma comunicação truncada ou mesmo uma “incomunicação”, o que leva a namorada a questionar: “às vezes, nem sei se te conheço, depois de todos esses anos, às vezes, como agora, eu me pergunto, afinal, quem é você?” (p. 87). Nesse aspecto, o narrador assemelha-se ao protagonista de *Flores azuis*, este também incapaz de comunicar seus desejos aos outros, sobretudo às mulheres (a filha, a ex-mulher, a namorada)⁵⁵.

Em *O inventário das coisas ausentes*, a dificuldade de comunicar e de se relacionar com o outro está intimamente ligada a situações traumáticas: “Eu vivi a história deste país, a minha vida está atrelada a essa história” (p. 92), diz o pai, indicando que não é possível separar o sujeito de sua dimensão histórico-político-social. Nesse contexto, a narrativa apresenta personagens desestruturados por um trauma não superado tanto individual quanto coletivamente. Esse trauma, contudo, não afeta somente os que foram presos e torturados, mas também aqueles que os rodeiam, suas famílias, amigos, cônjuges e filhos, os quais têm que lidar e conviver com as cicatrizes deixadas por experiências-limite.

Em *A literatura como arquivo da ditadura brasileira* (2017), Eurídice Figueiredo verifica que a maioria dos escritores que tratam da questão da ditadura nos dias de hoje foi, direta ou indiretamente, atingida por ela. Segundo a autora, a maior parte deles nasceu entre

⁵⁵ No ensaio “Carola Saavedra: artificios e montagens” (2013), Eurídice Figueiredo chama a atenção para as personagens masculinas dos dois primeiros romances de Saavedra: “O homem nos dois romances é um ser fraco, sem muita capacidade de criação nem interação social, é um ser à deriva, que não entende 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”. (FIGUEIREDO, 2013, p. 192). O mesmo perfil pode ser atribuído ao narrador de *O inventário das coisas ausentes*, principalmente a partir da ótica do pai: “O que você fez da sua vida?, o velho pergunta, eu não fiz nada, eu poderia responder, eu não amei, eu não tive filhos, eu não me tornei um homem bem-sucedido, eu nem ao menos tenho uma casa própria, eu poderia responder” (SAAVEDRA, 2014a, p. 80).

os anos 1940-1950, sendo bastante reduzido o número de autores jovens (nascidos a partir de 1970) que abordam essa temática, entre os quais se destacam Adriana Lisboa, Guiomar de Grammont, Tatiana Salem Levy e Luciana Hidalgo.

Há também os que Figueiredo chama de “filhos do exílio”, referindo-se àqueles que descendem de exilados políticos que vieram para o Brasil no final da década de 1970, quando a ditadura brasileira começava a abrandar, e se radicaram por aqui. Entre esses estão Paloma Vidal (nascida na Argentina) e Julián Fuks (filho de argentinos, mas nascido no Brasil). Carola Saavedra se insere neste último grupo: nascida no Chile, em 1973, ano do golpe que instaurou a ditadura naquele país, mudou-se para o Brasil com a família três anos depois. Em entrevista concedida ao *Estadão*, por ocasião do lançamento do quarto romance, a autora comenta sua relação pessoal com as temáticas da ditadura e do exílio:

Sempre quis abordar esse assunto, que faz parte da minha vida, e direta ou indiretamente da história da minha família. Após o golpe, a família se espalhou pelo mundo, alguns por motivos políticos, como meu tio que era líder sindical e teve que se exilar na Dinamarca, e outros, como meu pai, forçados a um exílio econômico. Mas eu sempre achei que para certos temas, os mais complicados, eu precisava de mais tempo e maturidade para abordá-los. Entre eles, as relações familiares e a história política tanto do Brasil quanto do Chile. Neste livro agora faço uma primeira aproximação. (SAAVEDRA, 2014f, s.p.).

Em última análise, o mote do romance são as relações familiares (conflitos entre pais e filhos, relacionamentos abusivos, rompimentos amorosos), as quais, associadas ao contexto histórico-social (migrações, ditaduras, lutas políticas, machismo), reverberam na vida dos protagonistas como uma espécie de herança transmitida de geração em geração. A trama se constrói, assim, pelo entrelaçamento das memórias de família (arquivadas nos cadernos de Nina e do pai) com as memórias do narrador, o qual empreende, a partir da escrita ficcional, uma reconstrução do próprio passado. Nesse sentido, o romance articula uma escrita de si (do eu do narrador) a uma escrita de anterioridade, isto é, aquela que está preocupada em narrar a história dos ascendentes. A esse tipo de narrativa o crítico francês Dominique Viart (*apud* BERND, 2018) denomina “romance de filiação”.

De acordo com Zilá Bernd, em *A persistência da memória* (2018), o romance de filiação é uma “variante da autoficção com a característica de usar o subterfúgio de focalizar a narrativa na vida de um ancestral (pai, mãe, avós), numa perspectiva de ajuste de contas com o passado” (BERND, 2018, p. 25). Subterfúgio porque, ao reconstruir a história dos antepassados, o narrador acaba falando de si próprio, uma vez que, como afirma a

personagem Nina, “não é possível falar do outro sem falar de si mesmo” (SAAVEDRA, 2014a, p. 46). Segundo a autora,

Os romances memorial e de filiação, que emergem nas três últimas décadas, apresentam-se como formas narrativas centradas na anterioridade, ou seja, para entender-se enquanto indivíduo social e cultural, o narrador necessita reconstruir a trajetória de vida dos seus ascendentes, fazendo uso da memória como elemento principal desse acesso ao passado que urge ser ressignificado no presente. (BERND, 2018, p. 57).

Ainda de acordo com Bernd, esse tipo de romance engloba tanto as memórias genealógicas (abrangendo duas a três gerações) como a geracional (estende-se por diversas gerações)⁵⁶, tendo em vista que sua principal característica é a necessidade de reconstruir o passado dos ascendentes/ancestrais. Como escrita de anterioridade, portanto, o objetivo de tais narrativas é garantir a sobrevivência da história da família por meio da transmissão de memórias. Em *O inventário das coisas ausentes*, a transmissão acontece, primeiramente, por meio dos diários/cadernos que o narrador recebe, nos quais estão registradas as memórias familiares de Nina e os exercícios de rememoração do pai; e, em um segundo momento, pela própria escrita ficcional. Ao assumir a tarefa de transformar esses registros em ficção, o narrador assume também o lugar de herdeiro e porta-voz desse legado, tornando-se, dessa maneira, o responsável por transmiti-lo às próximas gerações, evitando, assim, que as memórias familiares se percam no tempo.

Jeanne Marie Gagnebin (2014) observa que a necessidade humana de transmitir está relacionada ao desejo de resistir à morte e ao esquecimento, de modo que escrever constituiria uma estratégia de autoconservação: “escrevemos para sobreviver, para não morrer por inteiro, ou para deixar algo de durável (não ousa mais dizer de eterno), para deixar um rastro ou uma marca de nossa passagem [...]” (GAGNEBIN, 2014, p. 18). Ao mesmo tempo, a escrita possui, também, uma função simbolizadora que permite elaborar o passado, realizando, dessa forma, um duplo trabalho de luto pelo qual se pode ressignificar o presente. Segundo a autora:

Escrevo, sim, para enterrar e honrar os mortos, sobretudo se eu for historiador. Escrevo também para enterrar talvez meu próprio passado, para lembrá-lo e, ao mesmo tempo, dele me livrar. Escrevo então para viver no presente. Escrevo, enfim, para me inscrever na linha de uma

⁵⁶ A “memória genealógica e familiar” e a “memória geracional” são abordadas por Joël Candau em *Memória e identidade* (2019).

transmissão intergeracional, a despeito de suas falhas e lacunas. Assim como leio os textos dos mortos e honro seus nomes no ato imperfeito de minha leitura, também lanço um sinal ao leitor futuro, que talvez nem venha a existir, mas que minha escritura pressupõe. Lanço um sinal sobre o abismo: sinal de que eu vivi e de que vou morrer; e peço ao leitor que me enterre, isto é, que não anule totalmente minha existência, mas saiba reconhecer a fragilidade que une sua vida à minha. (GAGNEBIN, 2014, p. 33).

No romance de Saavedra, a escrita incorpora essa dupla função tanto para o narrador quanto para o pai. Por meio dos cadernos-diários, o narrador pode acessar as memórias de seu antecessor, recuperando, de certa forma, parte do que foi ocultado ou silenciado entre eles. O mesmo acontece com o velho que, pelo exercício de rememoração, resgata a relação com seu próprio pai – “Ele morreu, mas isso para mim não teve muita importância, eu tinha preocupações. Mas agora, por algum motivo, volto a pensar nele” (SAAVEDRA, 2104a, p. 89). Dessa maneira, o ato de escrever adquire um sentido de acerto de contas, um modo de enterrar os mortos (os ancestrais) e de se livrar do passado. Ao mesmo tempo, a escrita também inscreve pai e filho em uma linha de transmissão intergeracional, na esteira do que propõe Gagnebin, na medida em que estabelece uma continuidade de existências que poderão ser recuperadas, por meio da leitura, pelas gerações posteriores.

Por esse prisma, as ideias de filiação, herança e transmissão afloram ainda mais ao final da narrativa, quando o pai manifesta o desejo de transferir suas memórias para o filho, transformando-o, assim, em herdeiro e guardião do seu arquivo de vida. Desse modo, o reencontro entre pai e filho adquire também um sentido de testamento, no qual o ancião estabelece as diretrizes de transmissão da herança:

Eu estou velho, doente, diz o homem velho, não tenho muito mais tempo, tampouco tenho medo da morte, a morte que venha, já vivi demais, só me preocupa isto, estes cadernos, me preocupa que os outros saibam o que aconteceu, e, principalmente, que você saiba o que aconteceu, a verdade. Porque o que importa está aqui, nestes cadernos, nesta caixa. A história, como ela realmente foi, a verdade, minha preocupação é com a verdade. Eu quero que você cuide disso, você, quero que você leve estes cadernos, guarde-os em um lugar seguro, e não fale disso a ninguém, você está entendendo?, eu faço que sim, ninguém, eu faço que sim. E quando eu morrer, finalmente morrer, quero que você os leia, um por um, linha a linha, palavra a palavra, estão numerados, leia na ordem da numeração, é importante, leia atentamente, preste atenção aos detalhes, às minúcias, tudo tem significado, tudo é essencial, cada vírgula, cada palavra, e, eu tenho certeza, quando terminar a leitura você vai entender, finalmente você vai entender, e talvez me despreze um pouco menos, você vai entender, meus motivos, minhas preocupações, minhas batalhas, minhas lembranças,

minhas impossibilidades, tudo o que eu fiz, desde o início, desde sempre. Porque estes diários foram escritos para você. (SAAVEDRA, 2014a, p. 116-7.).

Como herdeiro das memórias paternas, o narrador recebe a incumbência não só de cuidar dos cadernos, mas também de zelar para que os outros conheçam a “verdade” do pai, isto é, para que essas memórias sejam transmitidas. Dessa forma, a ideia de herança está atrelada a uma noção de dívida, pois, como afirma Paul Ricœur,

Somos devedores de parte do que somos aos que nos precederam. O dever de memória não se limita a guardar o rastro material, escrito ou outro, dos fatos acabados, mas entretém o sentimento de dever a outros dos quais diremos mais adiante que não são mais, mas que já foram. Pagar a dívida, diremos, mas também submeter a herança a inventário. (RICŒUR, 2007, p. 101).

Nessa mesma linha, Jacques Derrida (2004) considera que o herdeiro está duplamente endividado porque a herança implica responsabilidade tanto perante o que veio antes como perante aquilo que está por vir. Sob esse ponto de vista, a leitura dos cadernos/diários do pai permite ao narrador, por um lado, saldar sua dívida com o genitor – realizando seu último desejo: “E quando eu morrer, finalmente morrer, quero que você os leia, um por um, linha a linha, palavra a palavra [...]” (SAAVEDRA, 2014a, p. 117) – e, por outro, submeter a herança a inventário, escolhendo o que será feito das memórias herdadas, pois, como escreve Derrida, “um herdeiro não é apenas alguém que recebe, é alguém que escolhe, e que se empenha em decidir” (DERRIDA; ROUDINESCO, 2004, p. 17). Assim, se a dívida é inseparável da herança, como propôs Ricœur, Derrida aventa a possibilidade de escolha: a herança é imposta, mas cabe ao herdeiro decidir o que fazer com ela.

Considerando que o herdeiro é livre para aceitar ou rejeitar o legado, Bernd (2018) destaca que, nas chamadas narrativas de filiação, a transmissão pode estar marcada por um certo mal-estar, o qual se verifica quando o legatário, de algum modo, repudia a herança, “recusando-se a estabelecer o *continuum* com as gerações precedentes” (BERND, 2018, p. 43). Amparada nas postulações de Laurent Demanze e Dominique Viart, a autora assinala que tais narrativas, muitas vezes, têm origem em pais ausentes, e a escrita ficcional constitui uma tentativa de restituir essa ausência e preencher as lacunas na relação com o antepassado.

Em *O inventário das coisas ausentes* esse mal-estar é notório, pois se tem a figura de um “herdeiro problemático”⁵⁷, o narrador, diante de uma dupla tarefa: entender o pai, pela leitura de seus cadernos/diários, e, ao mesmo tempo, preservar seu legado. Nessa perspectiva, a partir da “herança de conversas perdidas, desperdiçadas” (SAAVEDRA, 2014a, p. 119), o herdeiro busca reconstituir a relação com esse pai ausente – ausência afetiva, sobretudo, mas também física, pois se entende que os cadernos só foram lidos após sua morte –, preenchendo os espaços vazios com ficção. O mesmo acontece com o relacionamento com Nina, o qual é reinventado na segunda parte. Na “Ficção”, a imagem da mulher misteriosa e independente que abandona o namorado sem explicação é substituída por uma Nina sensível, companheira, que permanece ao lado do narrador por mais de dez anos, apesar da incapacidade dele de demonstrar afeto.

O romance configura-se, assim, como um inventário da herança paterna, mas, também, como um inventário das ausências que marcam a vida do narrador (as coisas ausentes do título). Por essa ótica, o romance evoca uma “poética da ausência”, no sentido proposto por Isabel Cadenas Cañón ao referir-se àquelas obras que buscam representar o ausente. No luminoso ensaio *Poética de la ausencia: formas subversivas de la cultura visual contemporánea* (2019), a autora analisa obras do circuito audiovisual, as quais, utilizando técnicas radicais de montagem e reapropriação para *performar* a ausência, acabam desestabilizando a ideia de que é possível recuperar o passado de maneira acrítica.

Ancorada em Walter Benjamin, Cañón entende a memória como um processo fragmentário e não linear que faz mediação entre o passado e o presente. Para a autora, as obras que representam poeticamente a ausência buscam reelaborar o passado, para torná-lo legível, a partir de elementos do presente, recorrendo frequentemente a arquivos que guardam vestígios da presença daquele que já não está. Nesse contexto, os arquivos pessoais e familiares (cartas, fotografias, vídeos caseiros, dentre outros) são bastante utilizados para falar de quem está ausente. Assim, por meio da memória, sobretudo a afetiva, é possível não só explorar o passado, no sentido benjaminiano (BENJAMIN, 2013), mas, também, presentificar aquele que não está mais presente, o que é fundamental para uma poética da ausência.

⁵⁷ A ideia de “herdeiro problemático” é proposta por Laurent Demanze (*apud* BERND, 2018).

A autora espanhola observa ainda que, em tais obras, a busca torna-se tão importante quanto o elemento buscado, constituindo-se como um processo de construção tanto do objeto – o que está ausente –, quanto do próprio sujeito, que vai construindo a si mesmo durante a procura. Esse parece ser o caso de *O inventário das coisas ausentes*, cuja narrativa se funda sobre duas grandes ausências: a de Nina, na primeira parte, e a do pai, na segunda. Ao tentar presentificá-los por meio da escrita ficcional, o narrador também vai se forjando como um sujeito constituído por várias ausências.

Como nas obras analisadas por Cañón, no romance de Saavedra as ausências não são superadas, mas sim performadas pela escrita do narrador-autor. A falta de afeto paterno, por exemplo, é metaforicamente representada pela lembrança em que o narrador menino tenta alcançar o pai na praia, mas a imagem do homem fica cada vez mais distante dele, “cada vez menor, até tornar-se um ponto apenas, um ponto no final da praia” (SAAVEDRA, 2014a, p. 87). A solidão do menino é acentuada pelo distanciamento do pai e o vazio do lugar: “As lágrimas descem pelo seu rosto, ele tem raiva de si mesmo, ele chora, ele sempre chora. Ele está sozinho” (p. 88). Nessa cena, embora não haja o desaparecimento real da figura paterna, a distância física evidencia o abandono afetivo do pai em relação ao filho.

Uma leitura mais atenta, porém, sugere que a maior lacuna do romance talvez seja a mãe. Pouquíssimas vezes mencionada, a figura materna, ou melhor, sua ausência, é apontada pela professora como a principal causa dos problemas do menino:

A professora diz, o menino tem problemas de adaptação, o menino tem problemas de desadaptação, e por último, o seu filho é um menino estranho, e repete, **o seu filho sente falta da mãe**, por que não retomam o contato? O pai diz, o meu filho é um menino estranho, o pai diz não, não haverá contato, **ela é que foi embora, nos abandonou** [...]. (SAAVEDRA, 2014a, p. 98, grifo nosso).

Se o abandono de Nina é enfatizado nos “Cadernos de anotações”, na segunda parte é a mãe quem deixa tudo para trás – o filho e o marido – para construir outra vida no exterior. Esse abandono, entretanto, não é narrado. Ao contrário do pai, cuja presença é insistentemente associada à ausência de afeto, a figura materna é representada pela falta, pelo vazio, alguém de quem não se fala. Não falar é, nesse sentido, um modo de performar essa ausência: enquanto Nina e o pai podem ser acessados, ainda que parcialmente, pela leitura dos cadernos/diários e presentificados pela memória do narrador, a mãe é uma lacuna,

um hiato que só é percebido porque verbalizado pela professora: “seu filho sente falta da mãe” (p. 98).

Já em *Paisagem com dromedário* (2010), romance que será analisado no capítulo seguinte, a ausência é performada pelos relatos de Érika. Assim como em *O inventário das coisas ausentes*, a narrativa de *Paisagem* se constrói sobre dois grandes vazios: o de Karen, falecida no momento das gravações, e o de Alex, com quem a protagonista só consegue se comunicar por meio de falas ditadas para o gravador. Dessa forma, esses personagens ausentes são presentificados tanto pela voz de Érika quanto pelos registros (sonoros ou não) de seu arquivo pessoal – mensagens na secretária eletrônica, documentário, fotografia. Na próxima seção, discutiremos como a narrativa se aproxima de outras linguagens artísticas para abordar tais ausências, transbordando, assim, os limites da própria literatura.

CAPÍTULO 4

PAISAGENS

4.1 Paisagens sonoras ou um romance-instalação

In broad daylight even the sounds shine
[À luz do dia até os sons brilham]⁵⁸

Wim Wenders

Entre os romances de Carola Saavedra, *Paisagem com dromedário* (2010) é aquele que mais dialoga com a ideia de “literatura expandida”, à qual nos referimos no primeiro capítulo, na medida em que transpõe os limites do literário e flerta com diferentes práticas artísticas. Não por acaso, a protagonista é uma artista plástica em crise que questiona tanto seu trabalho quanto o próprio conceito de arte. Das elucubrações de Érika registradas por um gravador, a atividade artística emerge como um dos principais temas da narrativa.

Como artista, a protagonista pensa e percebe o mundo pelo prisma da arte, daí a insistente referência a diversas obras ao longo do romance. Nesse contexto, imagens, esculturas, instalações, fotografias, filmes e músicas são utilizados para explicar ideias, expressar sentimentos e acessar lembranças. O processo narrativo, por exemplo, é deflagrado a partir de uma cena registrada na memória da narradora como se fosse uma fotografia:

Queria começar falando de uma imagem. Não sei se era uma fotografia ou se fui eu que guardei aquele momento como algo estático da memória. Antes que as coisas com Karen tomassem o rumo que tomaram. **Nós três.** A imagem era assim: Karen abrindo uma garrafa de vinho, você a abraçava pelas costas, dizia alguma coisa em seu ouvido. Karen sempre ria assim, como se o riso fosse algo obscuro. Ela abaixava a cabeça, desviava o olhar, e ria. Eu, sentada naquela poltrona, o couro gasto, desbotado, eu ria também, mas meu riso, como sempre, era uma gargalhada. (SAAVEDRA, 2010a, p. 10, grifo nosso).

A imagem recupera um momento de intimidade do triângulo amoroso vivido pela protagonista, o também artista plástico Alex, e a aluna dele, Karen, que, no momento da narrativa, já está morta em decorrência de um câncer fulminante. Com a perda de um dos

⁵⁸ Título da exposição fotográfica de Wim Wenders que teve lugar em Lisboa entre novembro de 2015 e abril de 2016. A mostra era composta por imagens produzidas pelo cineasta alemão na capital portuguesa durante as filmagens de *O estado das coisas* (1982), *Até o fim do mundo* (1991) e *O céu de Lisboa* (1994). Trata-se de uma tradução da versão em inglês do primeiro verso de um poema de Ricardo Reis, heterônimo de Fernando Pessoa: “No magno dia até os sons são claros./Pelo repouso do amplo campo tardam./Múrmura, a brisa cala./Quisera, como os sons, viver das coisas/Mas não ser delas, consequência alada/Em que o real vai longe.” (PESSOA, 2011, p. 107). Cf. <https://www.wim-wenders.com/photo/in-broad-daylight-even-the-sounds-shine/>. Acesso em: 25 de abril de 2021.

vértices do triângulo, Érika decide se refugiar em uma ilha, hospedando-se na casa de um casal de amigos, Bruno e Vanessa. Da necessidade de ressignificar a relação fraturada e elaborar o luto por Karen nasce um discurso fragmentado, no qual tempo, espaço e personagens são construídos de modo lacunar e, muitas vezes, impreciso.

Narrado em primeira pessoa, o romance está dividido em vinte e dois fragmentos correspondentes às gravações que Érika faz com o auxílio de um gravador durante sua estada na ilha. As gravações são endereçadas a Alex e funcionam ora como carta, ora como diário, registrando, além das reflexões, a rotina da protagonista. Cada gravação, equivalente a um capítulo da narrativa, é rasurada por inscrições em itálico que descrevem os sons capturados pelo aparelho:

GRAVAÇÃO 1

Barulho de vento e de ondas batendo num rochedo. Pequenas pedras caindo na água. Passos. Interrupção. Voz.

Estou no extremo sul da ilha. Se eu nadasse numa linha reta, imagino que em algum momento chegaria ao Antártico. [...]. (SAAVEDRA, 2010a, p. 9).

Essas inserções descritivas, semelhantes às didascálias do gênero dramático, são de extrema importância na composição do romance, pois apontam para uma voz narrativa diferente da voz da protagonista: Érika narra, mas é um outro narrador quem transcreve. De acordo com a autora, em entrevista ao programa “Leituras”, da *TV Senado*⁵⁹, “a ideia do livro é que você tem um gravador em cima de uma mesa, numa sala vazia. Então você não tem leitor, você não tem ninguém, talvez você não tenha nem mais a pessoa que gravou aquilo, você tem só uma voz, numa sala vazia” (SAAVEDRA, 2010c, s.p). De um ponto de vista mais radical, portanto, *Paisagem com dromedário* seria uma instalação sonora, e a leitura do romance corresponderia à transcrição do que alguém, nesse caso, um narrador, ouve.

Além de reproduzir as falas da personagem, esse narrador também descreve sons do ambiente: o barulho do vento, do mar, passos, diálogos, músicas, entre outros ruídos que ajudam o leitor a compor imagens e cenas mentais, bem como o registro das interrupções,

⁵⁹ Disponível em: <https://youtu.be/EikJNc45oJQ>. Acesso em: 17 de janeiro de 2021.

pausas e trechos ininteligíveis. Ademais, também cabe a ele a interpretação de suas impressões auditivas na tentativa de traduzir as situações ou a emoção dos personagens, como se pode notar na “gravação 8”: *“Percebe-se esforço para não deixar transparecer o incômodo. Uma porta se abrindo. Voz feminina em tom excessivamente carinhoso: Érika, darling, você já comeu?”* (SAAVEDRA, 2010a, p. 57). A atuação do narrador, desse modo, não se limita a transcrever as gravações, mas opera como um intérprete que faz a mediação, pela escrita, entre os registros sonoros e o leitor.

A escolha de uma narradora que “fala”, em vez de escrever, expressa o desejo da autora de “trabalhar num registro que transitasse entre a linguagem escrita e oral” (SAAVEDRA, 2011b, s. p.)⁶⁰. Na fatura da escrita, as gravações de Érika simulam a linguagem oral espontânea, aquela que não requer uma reflexão prévia ou um encadeamento lógico, como ela mesma sugere:

Mas eu estou falando tanto, o ruim de falar em vez de escrever é isso, a gente fala e logo em seguida esquece o que disse, então o que a gente diz é sempre novo, desconectado de qualquer lógica anterior, de qualquer contexto. É como se escrevêssemos com uma das mãos, e com a outra fôssemos imediatamente apagando o escrito. E o que a gente diz passa a não fazer muito sentido. (SAAVEDRA, 2010a, p. 12).

Ao mesmo tempo, ao optar pelas gravações no lugar da escrita, a narradora prenuncia um projeto que privilegia não só a fala, mas o próprio som como potência narrativa. Daí a importância do gravador como dispositivo de enunciação, porque, além da voz de Érika, o aparelho também captura as diversas sonoridades que ajudam a compor esse “relato sonoro”. As bases desse projeto narrativo que tem o som como protagonista são lançadas já na primeira gravação:

Mas, como te disse, não quero falar sobre o tempo. Tampouco sobre imagens. **Na realidade, queria falar sobre sons.** Te explicar por que, em vez de atender os teus telefonemas, eu me decidi por este gravador. Tem aquele filme, não lembro o nome agora. Mas era algo assim, um homem passeando por Lisboa. Em vez de uma câmera, ele tinha um gravador. E ele gravava tudo, feito um turista. Acho que trabalhava com isso, era sonoplasta, engenheiro de som, sei lá. Lembro de uma cena, ele andando por Lisboa com um microfone. Era uma imagem bonita. Talvez cada cidade tenha mesmo os seus próprios sons, o barulho do vento e do mar, ou ausência do mar, o barulho das ladeiras, das crianças brincando, pulando corda. E há também o barulho do idioma, a musicalidade do

⁶⁰ Cf. Entrevista concedida à Gazeta do povo. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/uma-proposta-de-enigma-486qowlN5knohjgyntpliacem/>. Acesso em: 04 de dezembro de 2019.

idioma, das pessoas conversando nos cafés, nos bares, o barulho dos carros, dos trens ou dos cachorros vagando pelos cantos, ou da respiração de um cachorro que dorme debaixo de uma marquise e da sua reação quando alguém o chuta ou lhe faz um afago. Tudo isso contribuindo para os sons da cidade. **Talvez cada cidade tenha a sua história sonora. E de uma forma imaginária seja possível fazer uma reconstituição de todos os ruídos que passaram por ela, feito uma sinfonia.** (SAAVEDRA, 2010a, p. 11-12, grifo nosso).

A narradora refere-se ao filme *O céu de Lisboa* (*Lisbon story*, 1994), do cineasta alemão Wim Wenders, que tem a capital portuguesa como cenário e como tema. A película é narrada pelo ponto de vista de Phillip Winter, um *soundesigner* que é convidado a realizar o trabalho de som de um filme que seu amigo Friedrich Monroe (Fritz) está rodando em Lisboa. Em seu carro, Winter viaja da Alemanha a Portugal, cruzando as paisagens de uma Europa recém-unificada, cujas fronteiras acabam de passar por uma reconfiguração. Na nova comunidade de livre circulação, as nacionalidades se diferenciam por suas identidades sonoras, como atesta a voz em *off*: “A Europa está crescendo. Virou um só país. As línguas, as músicas, os noticiários são diferentes. Mas e daí? A paisagem é sempre a mesma. Conta sempre a mesma história de um velho continente cansado de guerra” (WENDERS, 1994). Com efeito, é pelas estações de rádio que identificamos o trajeto da viagem: um noticiário em alemão, notícias em francês e músicas em espanhol vão construindo, sonoramente, o espaço geográfico percorrido pelo personagem, o que, de certa forma, antecipa a proposta do filme de Wenders: narrar Lisboa a partir de seus sons.

Ao chegar ao destino, Winter não encontra o amigo cineasta, mas se depara com seu acervo de imagens mudas, capturadas por uma antiga câmera movida à manivela. O protagonista, então, sai pela cidade em busca dos sons que possam compor o filme de Fritz. Pelo microfone amplificador do sonoplasta, o espectador ouve os sons que poderiam ser de qualquer grande centro urbano do mundo (o ruído dos carros no viaduto, a água caindo de uma fonte ou os pombos em uma praça movimentada) mesclados a barulhos típicos da rotina lisboeta, tais como um bonde se deslocando pelos trilhos, o apito de uma barca no rio Tejo ou o alvoroço de crianças correndo pelas escadarias da parte alta da cidade.

Enquanto o filme de Fritz é sonorizado por Winter – além de capturar, ele também dubla os sons na sala de montagem –, a obra de Wenders vai sendo preenchida por sonoridades que evocam uma certa alma lusitana: uma cantiga tradicional entoada por uma criança, leituras de versos de Fernando Pessoa e a musicalidade do grupo Madredeus que,

além de compor a trilha sonora do filme, também participa como personagem. Para o crítico Jorge de La Barre (2012), tanto a música do Madredeus quanto a voz de Teresa Salgueiro, solista da banda, são significantes que possibilitam recriar um sentido de lugar específico para Lisboa, na medida em que os afetos sonoros, e aqui incluímos a poesia de Fernando Pessoa, promovem uma “territorialização afetiva do espaço” da cidade, constituindo, assim, um território sonoro próprio (LA BARRE, 2012, p. 119).

Quando Fritz finalmente aparece, na última parte, ele explica que seu objetivo era captar a essência da velha Lisboa para contrastar com a noção de uma Europa moderna, por isso a preponderância de imagens da parte mais antiga da cidade, como as cenas da vida cotidiana nas vilas e ladeiras dos tradicionais bairros da Alfama e Mouraria. No entanto, o cineasta sentia que falhara em tal intento porque, segundo ele, quanto mais filmava, mais a cidade se afastava. Nesse momento, decide convidar Winter, na esperança de que o som pudesse jogar luz sobre as imagens: “E durante algum tempo vivi a ilusão de que o som podia resolver tudo, que os teus microfones poderiam arrancar minhas imagens da escuridão” (WENDERS, 1994).

Mas, antes mesmo da chegada do sonoplasta, Fritz se desilude com o que ele chama de “a perda da essência da imagem”, abandonando o projeto inicial. Na tentativa de convencê-lo a retomar o trabalho, Winter grava uma mensagem de voz para o amigo, recorrendo a um poema que muito o emocionara: “No magno dia até os sons são claros” (PESSOA, 2011, p. 107). O verso de Ricardo Reis, heterônimo de Fernando Pessoa, resgata a relação entre imagem e som imaginada por Fritz, a qual coincide com o pensamento do sociólogo português Carlos Fortuna (1998), qual seja: as imagens da cidade também são compostas de sonoridades. Assim, em meio à crítica à banalização das imagens na era das câmeras digitais, *O céu de Lisboa* convida o espectador a experimentar a cidade explorando outros sentidos além do visual: percebendo seus sons, sua música, sua poesia. E aqui o filme de Wenders e o romance de Saavedra se encontram.

Inspirada pela narrativa fílmica, a narradora de *Paisagem com dromedário* elege o gravador como forma de estabelecer um tipo de comunicação indireta com Alex por meio de “cartas sonoras”. Após a morte de Karen, Érika se recusa a falar com o namorado, decidindo isolar-se na casa da ilha. Na “gravação 14”, ela justifica assim o uso do dispositivo:

[...] o gravador nada mais era do que minha necessidade de conversar com você, a gente nunca passou mais de algumas semanas sem se falar e agora

eu nem atendia os teus telefonemas, por algum motivo que eu mesma não compreendia, e ainda não compreendo, eu não conseguiria te ver, ouvir tua voz, eu não conseguiria mais te alcançar, agora que não temos mais Karen. Mas a necessidade continuava. E eu havia trazido este aparelhinho pensando em ouvir música durante a viagem de avião, apenas isso, acaso, sem sentido, não havia intenção nenhuma por trás disso. **Eu tinha o aparelho, e de certa forma queria estar perto de você, poder te mostrar a ilha, os lugares, sem ter que te mostrar realmente a ilha, sem ter que tirar fotos, te mandar postais.** (SAAVEDRA, 2010a, p. 108, grifo nosso).

Ainda na “gravação 2”, a personagem ressalta sua dificuldade de se comunicar por meio da escrita: “Ontem te escrevi um postal, comprei outro dia numa lojinha de souvenirs. [...] Ainda não mandei, nem sei se vou mandar. Sempre acontece, comprar o postal, escrever e depois não mandar. Acabo jogando fora” (SAAVEDRA, 2010a, p. 14). No embate entre a necessidade de narrar e a impossibilidade de comunicar – para a protagonista, “a comunicação é sempre impossível” (p. 15) –, Érika propõe uma forma de comunicação alternativa na qual a dimensão auditiva ocupa um lugar privilegiado. Em vez do cartão-postal ou da fotografia, ela opta por apresentar a ilha a Alex a partir de seus sons.

Tal escolha revela-se particularmente interessante quando a narradora também assume uma dificuldade auditiva: “Eu tenho péssimo ouvido, você sabe. Sempre tive. Sempre tive a impressão de que todo mundo ouvia melhor do que eu. De que eu havia perdido alguma coisa. Ficava intrigada” (SAAVEDRA, 2010a, p. 17). Acreditando que sua audição não era normal, ela procura um otorrino que, após vários exames, assegura não haver nada de errado. Não satisfeita, procura outro médico, o qual reafirma a integridade de sua audição, mas nada consegue lhe convencer: “eu tinha certeza que não era, havia algo que me escapava, por mais que eu aumentasse o volume ou encostasse o ouvido na porta” (p. 18). Essa sensação de perda constante parece estar na base de sua obsessão em registrar tudo ao seu redor: “A minha vontade é gravar tudo, o tempo todo, para que nada mais me escape” (p. 104).

Assim, munida de um gravador portátil, Érika passa a registrar os mais diversos tipos de sons, dentre os quais se destaca a sua própria voz nas mensagens compostas para Alex. Ao mesmo tempo, os deslocamentos pela ilha também capturam as sonoridades locais, revelando-se verdadeiros passeios sonoros. Como no filme de Wim Wenders, a narradora desafia o interlocutor/ouvinte a exercitar sua habilidade auditiva, convocando-o a “escutar” a paisagem:

Ouve só, ouve o desfilar de turistas.

Ruído de passos, barulhos do mar, de ondas batendo no cais, ondas de maré alta. Vozes, trechos de conversas em inglês, de vez em quando uma frase em espanhol. Risos. Muito ao longe, barulho de um ou outro carro. Vento forte.

Ouviu? Fecha os olhos e ouve, percebe? Percebe que há nesse som algo específico, que só poderia existir aqui. Um momento irrecuperável. (SAAVEDRA, 2010a, p. 16).

Ao convidar o interlocutor a ouvir os sons do ambiente, a protagonista desloca a audição para o centro da percepção da paisagem, em detrimento da visão. Segundo Michel Collot (2013), a noção de paisagem envolve três componentes básicos: um local, um olhar e uma imagem. Para o autor, tal noção é o resultado da interação entre o espaço, sua percepção e sua representação, ou seja, é o “produto do encontro do mundo e um ponto de vista” (COLLOT, 2013, p. 18). Nessa perspectiva, um ambiente só se torna paisagem quando é percebido por um sujeito, constituindo-se, pois, como um fenômeno subjetivo.

Entretanto, embora tal ideia se ampare na tradição ocidental, que tem a visão como principal órgão sensorial, o autor alerta que a experiência da paisagem não é apenas visual, uma vez que ela “não apenas se dá a ver, mas também a sentir e a ressentir” (COLLOT, 2013, p. 51). Tomando como referência a fenomenologia de Merleau-Ponty, ele escreve:

A paisagem não é apenas vista, mas percebida por outros sentidos, cuja intervenção não faz senão confirmar e enriquecer a dimensão subjetiva desse espaço, sentido de múltiplas maneiras e, por conseguinte, também experimentado. Todas as formas de valores afetivos – impressões, emoções, sentimentos – se dedicam à paisagem, que se torna assim, tanto interior quanto exterior. (COLLOT, 2013, p. 26).

Como fenômeno subjetivo, portanto, a paisagem é experimentada de acordo com a interpretação daquilo que o sujeito vê, ouve, sente e imagina, ou, nas palavras do autor: “A paisagem não é nem uma imagem nem um espetáculo, mas uma experiência” (COLLOT, 2013, p. 193). No romance de Saavedra, a paisagem se dá a perceber de duas maneiras: pelo que o narrador escuta e pelo que Érika diz. O primeiro contato que temos com a paisagem coincide com a primeira intervenção do narrador, a qual também inaugura a narrativa: “*Barulho de vento e de ondas batendo num rochedo. Pequenas pedras caindo na água. Passos. Interrupção. Voz.*” (SAAVEDRA, 2010a, p. 9). Pela descrição dos sons, imagina-se que alguém caminha por rochas muito próximas ao mar, pois há barulho de ondas e de pedras caindo. Em seguida, a narradora enuncia:

Estou no extremo sul da ilha. Se eu nadasse numa linha reta, imagino que em algum momento chegaria ao Antártico. Terras austrais. De qualquer forma, o extremo sul não significa muita coisa, quando o extremo norte fica a pouco mais de duas horas de carro. Poucas horas de carro, e pronto, terminou a ilha. O mar, em compensação, parece inesgotável. Assustador. O mar aqui é um mar que ainda não foi domesticado. Nunca lhe foi imposto limite algum. Até mesmo as cores, o cheiro, as algas, tudo nele parece que acaba de surgir. (SAAVEDRA, 2010a, p. 9).

A voz no gravador confirma a percepção do narrador/ouvinte: a protagonista não apenas está à beira-mar, como se encontra em uma ilha, a qual, no entanto, não é nomeada. Nesse contexto, cabe destacar o simbolismo do espaço insular como lugar de isolamento, de autoexílio da personagem. De acordo com Elena Palmero González (2016), a ilha é um símbolo polissêmico cujos múltiplos e, às vezes, paradoxais significados variam histórica e culturalmente. Entre os vários sentidos atribuídos ao universo insular estão, por exemplo, o de lugar de encontro, de refúgio, centro espiritual, fertilidade, prisão, liberdade, paraíso e inferno. Como imagem arquetípica, esse microcosmo está relacionado à ideia de origem, da mãe e do princípio, o que, segundo a autora, faz com que as ilhas sejam associadas a “lugares de plenitude identitária” (GONZÁLEZ, 2016, p. 187).

Ainda segundo González, o próprio conceito de ilha – porção de terra suspensa e circundada por água – favorece que o insular seja interpretado como espaço flutuante, sem fixidez, à deriva. Essa ideia remonta tanto aos mitos indo-europeus de criação quanto ao mito do paraíso perdido de Atlântida (a ilha submersa). Ao mesmo tempo, no imaginário coletivo, as ilhas também figuram como espaços maravilhosos, sobrenaturais, verdadeiros paraísos terrestres. Para González, “todos esses traços colocam a ilha como um referente imaginário situado além do tempo cronológico e do espaço da presença, em uma cronotopia deslocada, à margem de qualquer compreensão racional do mundo” (GONZÁLEZ, 2016, p. 188).

Em *Paisagem com dromedário*, a ilha atua como o espaço mítico ao qual Érika recorre no momento da crise desencadeada pela morte da amiga/amante. Fugindo de uma realidade insuportável – que, depois se saberá, não é a morte de Karen, mas o fato de Érika tê-la abandonado durante a doença terminal –, a protagonista encontra na ilha uma forma de heterotopia: um lugar absolutamente outro, como pensado por Foucault (2013), no qual é possível suspender o tempo e se desconectar do próprio passado:

Os dias aqui parecem ao mesmo tempo longos e curtos demais. Tenho a impressão de que os dias são cheios de acontecimentos, tantos que eu quase não sou capaz de compreendê-los. Se entrelaçam formando um emaranhado impossível de desfazer. E ao mesmo tempo, quando penso nestas últimas semanas, não me lembro de nada, ou de quase nada. Como se tudo se transformasse e perdesse o contorno inicial. Quanto tempo faz que Karen morreu? Alguns dias, algumas semanas? Ou serão meses, anos? Quando nos falamos da última vez? Terá sido hoje de manhã, ou será que já faz mais de um ano que a gente não se fala? (SAAVEDRA, 2010a, p. 104).

O espaço heterotópico possibilita à personagem uma relação diferenciada com o tempo, operando, também, como uma heterocronia (FOUCAULT, 2009). Segundo Foucault, “a heterotopia se põe a funcionar plenamente quando os homens se encontram em uma espécie de ruptura absoluta com seu tempo tradicional” (FOUCAULT, 2009, p. 418). De forma análoga à heterotopia, a heterocronia também se configura como um tempo outro, não linear e desconectado da tradição cronológica. Esse deslocamento espacial e temporal confere à ilha uma tonalidade fantástica, quase imaginária. De acordo com Saavedra (2010c), na citada entrevista à *TV Senado*, o espaço insular no romance equivale ao “mundo psíquico” da protagonista: no momento do luto, quando ela precisa estar sozinha para lidar com a morte, surge a ilha como símbolo de seu máximo isolamento.

Embora a não identificação geográfica intencional acene para um lugar imaginário, algumas características muito específicas ajudam a delinear uma imagem da ilha ao longo da narrativa. Ao se referir, por exemplo, ao cartão-postal que teria comprado para Alex, Érica descreve um típico cenário local: “A terra vulcânica, o mar e, bem perto do mar, um pequeno lago, a água avermelhada, acho que por causa do solo” (SAAVEDRA, 2010a, p. 14). Na “gravação 4”, a paisagem da ilha é complementada:

Estar aqui é como estar na Lua. E, ao chegar lá em cima, será possível ver a paisagem e também a cratera morta do vulcão. Com a luz do sol os vulcões aqui adquirem tons incomuns de vermelho e um espectro que vai do laranja ao verde. Vez ou outra passa uma caravana de turistas carregados por dromedários. (SAAVEDRA, 2010a, p. 27).

A presença de crateras, vulcões e os tons multicoloridos da terra indicam tratar-se de uma ilha de origem vulcânica. Em texto intitulado “Causas e razões das ilhas desertas”, Gilles Deleuze (2004) comenta sobre dois tipos de ilhas marítimas: as “continentais”, que são aquelas acidentais, derivadas dos continentes dos quais foram separadas por um processo de desarticulação ou fissura; e as “oceânicas”, que se formam da erupção de vulcões

submersos e seriam, por conseguinte, originárias. Para Deleuze, esses movimentos de formação são reproduzidos pelo homem em sua relação com o espaço insular:

O impulso do homem, esse que o conduz em direção às ilhas, retoma o duplo movimento que produz as ilhas em si mesmas. Sonhar ilhas, com angústia ou alegria, pouco importa, é sonhar que se está separando, ou que já se está separado, longe dos continentes, que se está só ou perdido; ou, então, é sonhar que se parte de zero, que se recria, que se recomeça. Havia ilhas derivadas, mas a ilha é também aquilo em direção ao que se deriva; e havia ilhas originárias, mas a ilha é também a origem, a origem radical e absoluta. Separação e recriação não se excluem, sem dúvida: é preciso ocupar-se quando se está separado, é preferível separar-se quando se quer recriar; contudo, uma das duas tendências domina sempre. Assim, o movimento da imaginação das ilhas retoma o movimento de sua produção, mas ele não tem o mesmo objeto. É o mesmo movimento, mas não o mesmo móbil. **Já não é a ilha que se separou do continente, é o homem que, estando sobre a ilha, encontra-se separado do mundo. Já não é a ilha que se cria do fundo da terra através das águas, é o homem que recria o mundo a partir da ilha e sobre as águas.** (DELEUZE, 2004, p. 12, grifo nosso).

Numa perspectiva deleuziana, portanto, a ilha simboliza a total desconexão de Érika com o resto do mundo – inclusive do ponto de vista comunicativo, já que ela se recusa a responder as mensagens de Alex. Na “gravação 6”, a personagem expressa a sensação de estar perdida no tempo e no espaço:

E eu, quanto tempo faz que estou nesta ilha? Uma semana, um mês, não sei ao certo. Às vezes acho que vou ficar para sempre presa aqui. Me dá uma espécie de claustrofobia. Um desespero. Mas como não se desesperar? Isto aqui é uma ilha no meio do oceano. (SAAVEDRA, 2010a, p. 41).

Por outro lado, estar separada do universo fora do espaço insular e habitar um lugar que instaura uma temporalidade própria estimula a protagonista a recriar seu próprio mundo, estabelecendo novos laços afetivos com os moradores da ilha: Pilar, a empregada da casa; doutor Adrian, o veterinário que se apaixona por ela; e Lola, a cachorrinha abandonada que ela decide adotar. Assim, nessa heterotopia de crise, para lembrar Foucault (2013), Érika inventa uma vida nova, desconectada do passado representado por Karen e Alex: “Você acha loucura? Isto é uma ilha, Alex, uma ilha, aqui é possível viver desvinculado de todo o resto, será que você não entendeu. No fundo talvez seja isso, talvez eu esteja apenas tentando viver longe de você. Longe de Karen. Desvinculada dos dois” (SAAVEDRA, 2010a, p. 140-1).

Na “gravação 15”, a narradora retoma a apresentação da paisagem da ilha:

O vento oeste, as poucas praias de areia fina, que o vento trouxe do Saara, a lava dos vulcões e suas diferentes texturas. Há inclusive um tapete de lava, a última erupção, que cai diretamente no mar. Você caminha por ali e sente a temperatura elevada do solo. Dizem que a ilha inteira surgiu de uma série de erupções bastante recentes. É uma ilha jovem, a maior parte está submersa. E o mar, eu penso, a forma como as ondas chegam à terra, podem te dar pistas desse mundo invisível, revelar essa misteriosa geografia. (SAAVEDRA, 2010a, p. 111-2).

A descrição dos cenários – o relevo rochoso, o solo vulcânico, as crateras, a areia que o vento oeste traz do Saara e a presença de dromedários (estas últimas características, indicadoras de proximidade com a África) – permite inferir que se trata de Lanzarote⁶¹, uma das sete ilhas do arquipélago espanhol das Canárias. Apesar de território europeu, a ilha situa-se a pouco mais de cem quilômetros do continente africano, mais especificamente da costa do Marrocos. Tem como principal atividade o turismo, atraindo visitantes em busca da combinação entre um visual desértico (acentuado por uma cáfila de camelídeos), praias de areia escura, uma cadeia de vulcões e campos de lava.

A paisagem de Lanzarote resulta de uma longa atividade vulcânica que se intensificou no século XVIII, quando, durante um período de aproximadamente seis anos, os processos de erupção e os fluxos de lava moldaram o panorama geológico da ilha. A associação entre o clima árido e as formações decorrentes do magma solidificado aproxima o terreno da ilha da geografia da Lua⁶², coincidindo com a percepção de Érika: “Estar aqui é como estar na Lua” (SAAVEDRA, 2010a, p. 27). Em outra passagem, a narradora afirma: “a paisagem aqui é quase sempre a mesma, a terra, os vulcões, os turistas, os dromedários. E há o mar, por todos os lados” (p. 109).

As percepções visuais da protagonista são confirmadas pelas impressões auditivas do narrador. Quando, por exemplo, ela diz que o mar da ilha “ainda não foi domesticado”, sugerindo, portanto, águas agitadas, o narrador observa que “*o barulho das ondas batendo no rochedo torna-se cada vez mais alto*” (SAAVEDRA, 2010a, p. 10). Já o “desfile dos turistas” na orla é percebido pelas vozes de pessoas ao longe, entre as quais se identificam

⁶¹ Lanzarote tornou-se mundialmente conhecida por causa de um ilustre morador, o escritor português José Saramago, que residiu na ilha de 1993 até a sua morte, em 2010. Ali, Saramago escreveu seus últimos livros e também os diários que posteriormente foram publicados sob o título de *Cadernos de Lanzarote*. Em 2008, a ilha foi cenário do filme *Los abrazos rotos*, do cineasta espanhol Pedro Almodóvar.

⁶² Cf. <https://www.tempo.com/noticias/ciencia/nasa-ilha-lanzarote-marte-lua-canarias.html>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2021.

“trechos de conversas em inglês, de vez em quando uma frase em espanhol” (p. 16), ou, ainda, pelo “ruído de passos que se afastam” (p. 17), indicando que a narradora se encontra em uma zona de intenso movimento turístico. Em outros momentos, ocorre uma inversão, com a impressão auditiva sendo confirmada pela voz de Érika:

Passos, barulho seco, como se alguém pulasse de um lugar relativamente alto, um muro ou uma pedra, ruído abafado de passos na areia, barulho do mar, por alguns minutos apenas o barulho do mar.

O que você ouviu? As ondas? O mar batendo nas pedras? Ou você ouviu alguma coisa além disso? Talvez alguém correndo, um cachorro latindo, alguém fechando a janela com força, uma conversa ao pé do ouvido. Por que não. Tanta coisa você talvez tenha ouvido sem que eu saiba, eu aqui, apenas o mar e as ondas batendo. A maré alta, ou será baixa? Já nem sei mais, a maré varia de acordo com a lua? Talvez você, só de ouvir esta gravação, pudesse afirmar, maré alta, lua cheia, latitude, longitude. Ou, como nos filmes de detetive, você, perspicaz, talvez possa concluir, lógica, apenas lógica, que a praia, deserta a esta hora, deve ficar afastada do centro, uma pequena enseada de difícil acesso, algumas horas de caminhada pela paisagem montanhosa e desértica, uma descida íngreme, e enfim a praia, o barulho da areia sob meus pés. Então, você concluiria, talvez os turistas de antes, apenas um grupo desgarrado, e eu aqui, tentando te enganar. (SAAVEDRA, 2010a, p. 18-9).

A locução da protagonista associada às percepções do narrador estimula a composição de uma cena mental: Érika caminha por um solo íngreme quando, de repente, pula de uma pedra a fim de alcançar a areia de uma praia deserta, onde continua caminhando bem próxima ao mar. Já na “gravação 4”, a percepção do ambiente muda, pois a descrição dos sons sinaliza um deslocamento sobre um terreno montanhoso:

Barulho de passos, de sapatos pesados na terra, o ressoar de pequenas pedras. Vento. Respiração ofegante.

Estar aqui é como estar na Lua. [...]

Ouvem-se passos rápidos e inseguros. Depois os passos cessam, o som de uma pedra sendo arremessada longe. Em seguida outra pedra, ainda maior. Pausa. Respiração ofegante de Érika. O vento forte. Por longos minutos apenas o vento e a respiração de Érika. (SAAVEDRA, 2010a, p. 27-30).

Mais uma vez os ruídos percebidos pelo narrador corroboram a narrativa da protagonista. Assim, o barulho de passos na terra, das pequenas pedras, do vento forte e da respiração ofegante denuncia a subida por uma trilha que leva a personagem até o alto de um vulcão: “A cratera de um vulcão é muito diferente do que eu imaginava, ao menos deste

aqui. Apenas um monte de cinzas. [...] E, se eu não soubesse que isto é um vulcão, talvez nem percebesse, e saísse daqui pensando que se tratava de mais uma montanha” (p. 30). Dessa forma, seja na orla movimentada, numa praia deserta ou, ainda, em um parque de aspecto lunar, Érika conduz o ouvinte pelos ambientes da ilha, desafiando-o a decifrar seus sons e, assim, compor suas paisagens sonoras.

O termo “paisagem sonora” – do inglês *soundscape* – é atribuído ao compositor e educador musical canadense R. Murray Schafer que, entre as décadas de 60 e 70 do século passado, dirigiu um estudo internacional denominado Projeto Paisagem Sonora Mundial, o qual se dedicava a analisar os ambientes acústicos de diversas cidades. Em 1977, essas análises foram sistematizadas no celebrado livro *A afinação do mundo*. Conceito bastante utilizado nos estudos contemporâneos do som, sobretudo no âmbito da ecologia acústica, paisagem sonora pode ser definida como “qualquer campo de estudo acústico” (SCHAFER, 2001, p. 22), podendo referir-se a um programa de rádio, uma composição musical ou aos sons de um determinado ambiente. No contexto ambiental, entretanto, uma paisagem sonora não corresponde a uma paisagem visual uma vez que, como alerta Schafer,

Não existe nada em sonografia que corresponda à impressão instantânea que a fotografia consegue criar. Com uma câmera, é possível detectar os fatos relevantes de um panorama visual e criar uma impressão imediatamente evidente. O microfone não opera dessa maneira. Ele faz uma amostragem de pormenores e nos fornece uma impressão semelhante a um *close*, mas nada que corresponda a uma fotografia aérea. (SCHAFER, 2001, p. 22).

Diferentemente da câmera, que amplia nosso campo de visão sobre determinado espaço (foto panorâmica), o microfone captura os “pormenores”, isto é, os eventos sonoros do ambiente, os quais corresponderiam ao *close* fotográfico. Dessa forma, a paisagem sonora consiste no conjunto de eventos “ouvidos” em um campo acústico específico. Segundo Schafer, os aspectos mais significativos de uma paisagem sonora são classificados como “sons fundamentais”, “sinais” e “marcas sonoras”. Os sons fundamentais de uma paisagem natural são aqueles produzidos pelo clima e pela geografia: vento, água, animais, relevo, fenômenos geoclimáticos (chuva, trovão, neve, dentre outros). O barulho do mar, por exemplo, é um som fundamental das comunidades litorâneas.

Recorrendo novamente à metáfora visual, os sons fundamentais estão para os demais como o fundo está para a figura: esta só é vista porque aquele lhe dá o contorno. Os sons de fundo costumam estar tão integrados ao ambiente que muitas vezes não são percebidos

conscientemente, tornando-se hábitos auditivos. Já os sinais, aqueles que precisam ser ouvidos, são os chamados avisos acústicos (sirenes, buzinas, alarmes, apitos), enquanto as marcas sonoras referem-se às sonoridades próprias de um determinado campo. Às vezes, a paisagem natural possui sons tão peculiares que acabam se tornando marcos sonoros.

Em *Paisagem com dromedário*, a narradora convida o ouvinte a escutar os sons da ilha, sobretudo os fundamentais, os quais, associados à locução de sua impressão visual, permitem experimentar o espaço geográfico pelo sentido auditivo. Sob esse prisma, as gravações promovem uma nova percepção da paisagem, que passa a ser percebida a partir de um “ponto de escuta”, em vez de um ponto de vista, como propunha Collot (2013). No contexto das cartografias sonoras discutidas por Lilian Nakahodo, em *Cartografias sonoras: Um estudo sobre a produção de lugares a partir de práticas sonoras contemporâneas* (2014), o ponto de escuta está relacionado ao modo como a posição adotada pelo sujeito no espaço influencia a percepção sonora do ambiente, direcionando o que ouvir e como deve ser ouvido. No romance, tanto o ouvinte – o narrador – quanto o leitor acompanham o ponto de escuta de Érika que, ao gravar seus passeios pela ilha, acaba realizando uma espécie de “mapeamento sonoro” do espaço insular.

De acordo com Nakahodo, a cartografia sonora se propõe a dar sentido a um lugar por meio da escuta. Se representar um território pressupõe cartografá-lo, e cartografar significa tornar visível, logo, a escuta cartográfica implica tornar esse território audível. Trata-se, portanto, de uma representação sonora do espaço geográfico. Por esse viés, uma cartografia da escuta coloca em jogo o “processo de mapear e criar territórios afetivos e imaginários através da escuta engajada com a experiência física” (NAKAHODO, 2014, p. 22). Exemplo dessa escuta cartográfica é o registro sonoro da visita de Érika ao cemitério da ilha, o qual é reproduzido na “gravação 13”:

Olha aqui, gravei o barulho do cemitério. Espera um segundo, vou abrir o arquivo no computador. *(pausa)* Pronto. Ouve.

Barulho de ventania. Pessoas falando ao longe, não é possível entender o que dizem. Passos de Érika. Voz de Érika, baixinho: Alex, aqui é o cemitério de que te falei. Ouve só. Estou falando baixinho que é para Pilar e a cunhada não perceberem, elas não iriam entender. Elas foram ajeitar as flores que eu trouxe. É de bom-tom levar flores para o morto, não? Tenho que levar flores algum dia para os meus próprios mortos, os nossos. Silêncio. Interrupção. (SAAVEDRA, 2010a, p. 96-7).

O cemitério – essa estranha heterotopia, no dizer de Foucault (2009) – é onde a protagonista vivencia uma experiência catártica ao, pela primeira vez, conseguir chorar a morte da parceira: “Eu sentei num daqueles túmulos e comecei a chorar. E agora posso te dizer, por mais estranho que pareça, só então chorei a morte de Karen” (SAAVEDRA, 2010a, p. 98). Assim, os barulhos do cemitério, gravados durante a passagem de Érika pelo local, adicionam ao relato uma dimensão sensorial, possibilitando ao ouvinte não só imaginar, mas também “experimental” o ambiente a partir de seus sons.

Uma das principais ferramentas das cartografias sonoras é o *soundwalk*, um tipo de “caminhada sonora” cujo objetivo é explorar o ambiente com o propósito de escutá-lo. A prática de *soundwalking* é frequentemente associada à escola canadense de ecologia acústica, principalmente ao trabalho da compositora e artista sonora Hildegard Westerkamp, discípula e colaboradora do projeto de Murray Schafer. Pioneira no uso do procedimento como técnica criativa, Westerkamp se destaca por composições que mesclam sons extraídos do ambiente e experimentações eletroacústicas. Um bom exemplo é a obra *Kits beach soundwalk* (1989)⁶³, resultado das gravações feitas durante uma caminhada sonora pela praia de Kitsilano, na cidade de Vancouver. A composição alia a voz da artista – descrevendo o cenário em que se encontra – aos sons da paisagem, alguns dos quais processados em estúdio e deslocados do fundo para o centro da escuta, como acontece, por exemplo, com os ruídos dos crustáceos, que passam ao primeiro plano da peça como se fossem “pequenas vozes” (NAKAHODO, 2014, p. 105). Com tal estratégia, a compositora propõe uma escuta sensível do ambiente, chamando a atenção para sons antes imperceptíveis.

No romance, algumas gravações de Érika se assemelham aos *soundwalks* de Westerkamp na medida em que registram seus deslocamentos pelos diversos espaços da ilha – praias, vulcões, cemitério – promovendo, assim, uma escuta cartográfica do lugar. Na “gravação 15”, a protagonista deixa clara sua intenção de explorar os ambientes acústicos locais:

Eu caminhava distraída, estava gravando o barulho do mar, especialmente selvagem por causa do mau tempo, as ondas altíssimas que arrebentavam no cais. Era bonito de ver. Eu queria que você ouvisse. **Eu queria que você ouvisse o mar em diferentes pontos da costa. Na realidade, o meu plano era percorrer a pé todo o litoral da ilha, gravando as variações do mar, no final você teria um contorno acústico da ilha,** talvez você

⁶³ A composição faz parte do álbum *Transformations* (1996), mas pode ser consultada em <https://youtu.be/hg96nU6tLk>. Acesso em: 13 de fevereiro de 2021.

compreendesse melhor do que eu, suas pedras e abismos e desertos. [...] Eu te daria o contorno da ilha, e dentro dele talvez surgisse algo que a revelasse. **Poderia ser até uma instalação, chamaríamos o trabalho de Contorno de uma ilha. As pessoas entrariam numa cabine...** (SAAVEDRA, 2010a, p. 111-2, grifo nosso).

Por trás da ideia de realizar o mapeamento sonoro do espaço insular, desvela-se o desejo de produzir uma instalação com o material resultante dos *soundwalks*, que receberia o sugestivo nome de *Contorno de uma ilha*⁶⁴. Nessa perspectiva, a escuta cartográfica da ilha revela-se, na verdade, um projeto artístico da protagonista. A proposta de desenvolver algum trabalho expositivo a partir de sons já vinha se anunciando desde a “gravação 2”:

Acabo de ter uma ideia. (*a voz torna-se ansiosa*) Vou de cidade em cidade gravando os sons, sempre na mesma hora do dia, duas da tarde, por exemplo. Duas da tarde em Nova York, duas da tarde em Berlim, duas da tarde em Buenos Aires. Na exposição, crio para cada cidade uma sala totalmente escura, o visitante entra tateando, lá dentro apenas o som. O que você acha? [...] Posso acrescentar uma longa explicação, ou uma plaquinha em frente, Nova York, duas horas da tarde, Berlim, duas horas da tarde. Ou um folheto elucidativo, outras formas da cidade, uma cidade desconhecida. Ou poderia adicionar a cada sala, a cada cidade, as batidas do coração, a respiração do espectador. Ele feito um novo instrumento na sinfonia, a sensação desagradável do próprio coração. Posso dar-lhe o título *Viagem* ou *Viajante*, o que você acha? O incômodo de estar presente nessa volta ao mundo. Vou começar agora, se aproximar o microfone do meu peito, as batidas, você ouve?

Barulho do microfone em contato com a roupa. (SAAVEDRA, 2010a, p. 16-7).

Essa proposta remonta à ideia aventada ainda na primeira gravação, quando a protagonista conclui, inspirada pelo filme de Wim Wenders, que “talvez cada cidade tenha sua história sonora” (SAAVEDRA, 2010a, p. 12). Se cada lugar tem sua sinfonia própria – ou paisagem sonora, nos termos de Schafer (2001), no projeto de Érika essas composições urbanas se transformariam em uma prática artística que contasse a história sonora das cidades visitadas por ela. Além dos sons citadinos, o trabalho também exploraria as sonoridades produzidas pelo corpo do próprio espectador, em um processo de construção interativa. A ideia de utilizar uma sala totalmente escura sugere a criação de um espaço

⁶⁴ Curiosamente, “O contorno de uma ilha” também é o título de um texto de Saavedra publicado na coletânea *A primeira aula: trânsitos da literatura brasileira no estrangeiro* (2014b), no qual a autora discute a experiência de viver como estrangeira.

virtual de imersão no qual o visitante passa de espectador a participante da obra de arte. Tais proposições dialogam com o campo das chamadas “artes sonoras”.

A expressão arte sonora – *sound art* – pode ser aplicada, de modo amplo, àquelas produções que utilizam o som como componente fundamental, referindo-se, como escreve a artista e pesquisadora Lílian Campesato, “à reunião de manifestações artísticas que estão na fronteira entre música e outras artes, nas quais o som é material de referência dentro de um conceito expandido de composição, gerando um processo de hibridização entre som, imagem, espaço e tempo” (CAMPESATO, 2007, p. 57). Nascida do entrecruzamento de várias artes, a *sound art* engloba um repertório que mescla artes plásticas, música, arquitetura e tecnologia, desde que explore o som como principal elemento criativo. Por tais características, a instalação é o gênero artístico propício para a construção de uma obra sonora porque

As instalações são geralmente obras híbridas que usam os mais variados tipos de materiais, desde objetos escultóricos até mídias eletrônicas, buscando instigar e interferir na maneira que um sujeito experiencia um espaço particular, desse modo aproximando-se das artes performáticas. (CAMPESATO, 2007, p. 33).

Ainda segundo Campesato, as instalações são, geralmente, direcionadas para a experiência sensorial do espectador, invertendo a lógica da contemplação para a imersão. Nessa direção, a autora destaca a importância da participação do público no processo criativo, ressaltando seu papel na atualização e na produção dos sentidos da obra de arte. Outra característica desse tipo de trabalho é a relação forte com o corpo, tanto do artista quanto do espectador. Tais aspectos constituem a base da proposta artística de Érika:

Eu precisaria de um amplificador. Isso mesmo. Trabalharia com um amplificador dentro da sala da exposição, assim não só as batidas do coração, mas os movimentos do espectador, qualquer movimento, seriam captados, amplificados e integrados ao barulho da cidade. Como se ele estivesse lá. O ritmo dos seus passos, movimentos súbitos, uma queda, um salto. Até mesmo os detalhes, um sussurro, uma recusa. E cada momento seria único, cada cidade viveria uma constelação de instantes inesperada e efêmera. Que não se reproduziria nunca mais. O que você acha? (SAAVEDRA, 2010a, p. 17).

No entanto, o que acaba se realizando não é o projeto da paisagem sonora das cidades, mas sim o contorno acústico da ilha, levado a cabo por meio dos *soundwalks* devidamente registrados pelo gravador portátil de Érika. Em vez dos movimentos do espectador, tem-se

o registro da mobilidade da própria personagem: sua voz, seus passos, sussurros, respiração, dentre outros sons. Na “gravação 10”, atesta-se a perspectiva em primeira pessoa – o ponto de escuta – dos eventos sonoros capturados pelo dispositivo: “Queria que você pudesse ouvir as coisas exatamente como elas são, os barulhos em volta, a minha voz, a entonação da minha voz, as pausas, a rapidez ou a lentidão ao respirar” (SAAVEDRA, 2010a, p. 71). A essas emissões “naturais”, a protagonista acrescenta outros sons reproduzidos mecanicamente: o barulho do rádio, da televisão, vídeos, músicas, mensagens de voz e até conversas gravadas em outras ocasiões, produzindo, assim, uma espécie de colagem sonora.

Na “gravação 14”, ao ser questionada pelo marido de Vanessa a respeito de suas pretensões com relação ao uso do gravador, Érika revela a intenção de desenvolver algum trabalho artístico, talvez uma instalação. Bruno então lhe oferece uma câmera, pois, segundo ele, as pessoas não se interessariam por um trabalho sonoro, já que elas preferem “a imagem, não um monte de barulho sem sentido” (SAAVEDRA, 2010a, p. 107). A pretensão artística da protagonista, entretanto, só é confirmada na “gravação 17”:

Posso te confessar uma coisa? Realmente, quando comecei as gravações para você, imaginei que poderia usá-las para uma instalação, um trabalho, e tudo o que eu te dizia estava permeado pela ideia de expô-lo, de transformar esta história numa obra de arte. Imaginava que as pessoas poderiam ouvi-la numa galeria, numa cabine, um lugar hermeticamente fechado para o resto do mundo. Foram esses os pensamentos que me ocorreram quando comecei as gravações. Mas, agora, essa ideia me parece tão sem sentido. (SAAVEDRA, 2010a, p. 133-4).

A confissão da protagonista desvenda o caráter performático das gravações ao sugerir que o material foi elaborado, desde o início, com a intenção de ser transformado em obra de arte. Na “gravação 10”, já se aventava possibilidade de recriar a realidade ficcionalmente: “qualquer coisa que eu diga ou faça será sempre uma invenção, não é possível reproduzir a realidade, apenas recriá-la [...]” (p. 71). Desse modo, a narrativa de Érika é despida de uma suposta espontaneidade e revestida com uma camada de encenação, aproximando-se da *performance* teatral. Ao mesmo tempo, a aura privada – que acercaria os relatos da carta ou mesmo do diário – vai adquirindo uma dimensão pública, tendo em vista que se pretende transformar um registro íntimo em objeto artístico destinado à exposição.

Se convertida em instalação, a narrativa sonora atuaria como um “dispositivo de exposição da intimidade”, conforme a proposição de Ieda Tucherman (2005). Para essa

autora, certas práticas contemporâneas de exposição do eu ligadas aos novos meios de comunicação em rede, tais como os *blogs* e as redes sociais, assim como os programas de televisão que promovem a espetacularização da vida privada, a exemplo dos *reality shows*, e, ainda, um determinado tipo de documentário focado na subjetividade representariam uma inversão do dispositivo foucaultiano de vigilância – o famoso modelo panóptico. Segundo Tucherman,

[...] se houve um dispositivo de vigilância, onde se poderia estar sendo visto sem que se soubesse quando, o que era normatizador, hoje vivemos um dispositivo de exposição da intimidade, no conjunto deste novo pressuposto de “interação social”, que é o de mostrar-se, fazer-se ver. Isto gera personagens que, no lugar de se constituírem por uma dobra sobre si mesmos, num processo de interiorização, são personagens mediáticos, que só existem quando são olhados. (TUCHERMAN, 2005, p. 47).

Ainda que a autora esteja se referindo à exposição da intimidade nas mídias de massa (internet, televisão e cinema), interessa observar como esse novo dispositivo atua na produção das subjetividades contemporâneas, as quais se constituiriam a partir da criação de personagens. Por essa ótica, o personagem midiático corresponderia a uma construção performática que o sujeito realiza por meio de uma encenação de si, criando, dessa forma, um outro eu para ser exibido. Tal estratégia de ficcionalização coincide com a concepção de autoficção defendida por Diana Klinger (2006), para quem “o texto autoficcional implica uma *dramatização de si* que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, *pessoa* (ator) e personagem” (KLINGER, 2006, p. 58, grifo da autora).

Transformando suas memórias afetivas em narrativa sonora e, posteriormente, em obra de arte, a protagonista de *Paisagem com dromedário* empreende um exercício autoficcional que converte a própria intimidade em objeto estético, transfigurando-se em personagem de si mesma. Outrossim, ao priorizar a elaboração artística sobre uma suposta sinceridade narrativa, o perfil confessional dos relatos de Érika é colocado em xeque, desvelando sua natureza de simulacro. Tais percepções são reforçadas na “gravação 22”, quando a última intervenção do narrador indica que os registros sonoros foram convertidos em instalação:

Ruído. Interrupção.

A sala é grande, espaçosa. Uma janela, uma porta fechada. A sala está vazia, quase na penumbra. Há apenas uma mesa de madeira e sobre ela um gravador. No canto esquerdo do gravador, pisca uma luz amarela que ilumina tenuemente o cômodo. Ouve-se uma voz que diz: Como te dizia, fiz

a minha mala, me despedi de Pilar. Ruído. Interrupção. (SAAVEDRA, 2010a, p. 167).

O excerto confirma a tese defendida no início deste capítulo: a narrativa é construída a partir da transcrição das gravações de Érika, as quais estão sendo reproduzidas em uma sala vazia e quase na penumbra, tal qual a instalação projetada pela artista/protagonista. Dessa maneira, o romance de Saavedra “performa um espaço expositivo” (ANDRADE; PEDROSA, 2018, p. 151) no qual texto ficcional e obra sonora se equivalem ou, como afirma a própria autora, *Paisagem com dromedário* “é um livro, mas, também, uma instalação, que poderia, inclusive, ser reproduzida numa exposição, numa galeria” (SAAVEDRA, 2011b, s.p.). Por esse viés, a narrativa pode ser entendida como uma “obra-instalação”, no sentido empregado por Wander Melo Miranda (2014) para designar certos textos contemporâneos que se expandem para fora da literatura, assumindo uma das inúmeras formas de instalação artística. Segundo o autor, “uma instalação não se analisa ou se interpreta, mas se visita, se experimenta” (MIRANDA, 2019, p. 18). Apresentando-se como textos-instalação, tais narrativas dão “à comunidade de leitores/visitantes novas possibilidades de constituir seu papel e definir as regras às quais deve se submeter, abrindo espaço para o que está fora do texto” (p. 36). Nessa perspectiva, o texto não é apenas lido, mas também experimentado, visitado aos moldes de uma obra de arte.

Embora o narrador descreva o espaço de exposição como um ambiente vazio e escuro, é possível vislumbrar ali a presença de um espectador, um ouvinte privilegiado que seria o responsável pela transcrição das gravações. O que lemos no romance-instalação é, portanto, o resultado de um exercício de operação de escuta que transforma a narrativa sonora em texto escrito. Tal procedimento assemelha-se ao que Leonardo Villa-Forte (2019) chama de “transcritura”, referindo-se a um tipo de escrita que “opera a transposição de um meio oral/auditivo para um meio de escritura/leitura” (VILLA-FORTE, 2019, p. 167).

O crítico se vale da expressão “transcritura” para comentar a vertente norte-americana de escrita não-criativa de Kenneth Goldsmith, em sua “trilogia americana” – formada pelos livros *The weather* (2005), *Traffic* (2007) e *Sports* (2008), produzidos a partir da transcrição de transmissões radiofônicas e gravações de boletins meteorológicos, relatórios de tráfego e um jogo de beisebol, respectivamente. Assim como a narrativa de *Paisagem com dromedário*, a “trilogia americana” de Goldsmith também surge de operações de escuta, de

maneira que, nessas obras, o autor não escreve, mas transcreve, atuando, assim, como um “transcritor”. De acordo com Villa-Forte,

A operação de escuta é uma operação de desensimesmamento. Sair de si para investir nos outros – mesmo que esse outro seja o rádio. E aqui podemos dizer: sair das categorias solidificadas do literário para incluir, no ambiente textual, registros de audições. (VILLA-FORTE, 2019, p. 157).

No romance de Saavedra, o narrador também atua como uma espécie transcritor, na medida em que converte as gravações de Érika em discurso escrito. Transpondo a experiência da audição para o registro textual, a narrativa performa o espaço da instalação, transformando o leitor em visitante/espectador. O ambiente da obra sonora é reproduzido textualmente, possibilitando, assim, uma simulação da experiência auditiva por meio de uma escuta indireta. Dessa forma, o leitor também é convidado a performar, uma vez que ler equivaleria a visitar/experimentar a obra, confirmando a tese da autora de que *Paisagem com dromedário* é um livro, mas também uma instalação.

4.2 Escrita e prática artística: o autor como curador

Muitas vezes você me disse, a arte não precisa de talentos específicos, precisa apenas de boas ideias, e isso você tem de sobra. Você costumava repetir a tal frase: a obra de arte é antes de tudo um conceito. Lembra? E eu me tornei uma artista de ideias. Ou, para ser mais exata, uma artista conceitual.

(Paisagem com dromedário)

Em *Literatura expandida: arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster* (2012), a curadora e pesquisadora de artes visuais Ana Pato analisa como a artista francesa incorpora a literatura em sua prática artística. De acordo com a autora, Gonzalez-Foerster é conhecida por uma produção híbrida que transita entre a instalação, o vídeo e o cinema, recorrendo, em muitos de seus trabalhos, à apropriação de textos literários, fragmentos e imagens de outros autores, características que sustentam um modelo próprio de autoria ancorado na estética da citação e na lógica de arquivo. Nesse contexto, é flagrante a influência do literário sobre seu processo de criação, especialmente da obra de dois autores com os quais dialoga diretamente: o espanhol Enrique Vila-Matas e o escritor de língua inglesa J. G. Ballard. Ao transpor procedimentos do campo literário para sua produção artística, a artista promove uma hibridização entre a literatura e as artes visuais, aproximando-se, desse modo, da noção de literatura expandida. A propósito da obra intitulada *Roman de Münster*⁶⁵, Pato afirma:

Na proposta de “literatura expandida” desenvolvida por Gonzalez-Foerster, a narrativa nasce das citações – filmes, livros, esculturas – e projeta-se na arquitetura dos espaços expositivos. Na obra, passear pelo jardim de esculturas representa a possibilidade de saltar de um capítulo a outro, como num livro [...]”. (PATO, 2012, p. 71).

⁶⁵ “*Roman de Münster* é um jardim com 39 esculturas de outros artistas, reduzidas na escala de 1:4. Foi criado por Gonzalez-Foerster em 2007, a convite da quarta edição do Skulptur Projekte Münster, exposição que, a cada dez anos, transforma a cidade de Münster, na Alemanha, em um museu aberto de esculturas contemporâneas.” (PATO, 2012, p. 68). Fotos da obra podem ser visualizadas em: <https://www.estherschipper.com/exhibitions/208-roman-de-munster-dominique-gonzalez-foerster/>. Acesso em: 12/10/2021.

Para a curadora, *Roman de Münster* enuncia a ideia de literatura defendida por Gonzalez-Foerster: em vez de palavras, o livro é escrito com esculturas. Sob essa perspectiva, a experimentação operada pela artista desloca o literário para o espaço da exposição, possibilitando, dessa forma, um tipo de escrita que não se circunscreve ao texto, mas, ao contrário, é concebida como linguagem pluridimensional constituída por diferentes discursos.

Na direção inversa, muitos escritores contemporâneos também vêm incorporando procedimentos dos mais variados campos artísticos em sua prática literária. Além daqueles que já conciliam a atividade artística com a literatura, como os anteriormente citados Nuno Ramos e Mario Bellatin, vários autores têm se apropriado de estratégias de outras artes para elaborar obras que se apresentam como “objetos verbais não identificados”, para lembrar o texto de Flora Süssekind (2013).

É o caso, por exemplo, de Verônica Stigger, com seu *Delírio de damasco* (2012). A obra deriva de uma intervenção realizada pela escritora gaúcha dentro da programação da Mostra de Artes do SESC – São Paulo, em 2010. Nos tapumes das futuras instalações da unidade “24 de maio”, Stigger afixou, com a ajuda de uma designer, placas com frases recolhidas no dia a dia, ouvidas nas ruas e nos ambientes frequentados por ela. O projeto, que na sua forma expositiva se intitulava *Pré-histórias 2*, é transportado, dois anos depois, para o formato de livro. Dividida em sessões temáticas, a configuração da versão impressa evoca a imagem de pequenas placas, lembrando, de alguma maneira, os cartazes da exposição:



Figura 3: *Pré-histórias 2*.
Verônica Stigger, 2010.

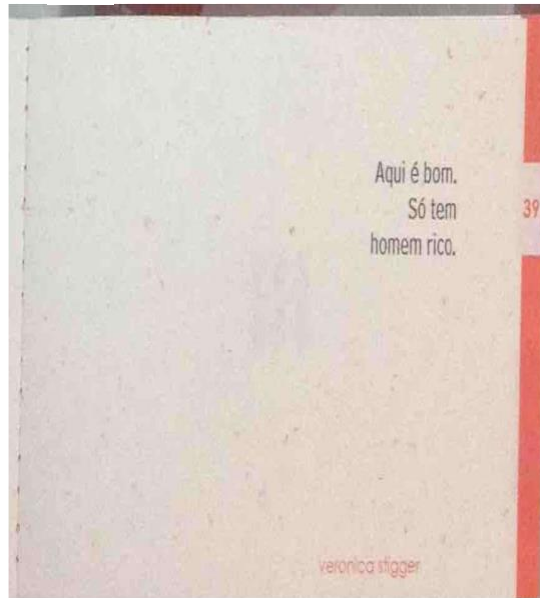


Figura 4: *Delírio de damasco*. Verônica Stigger, 2012.

Na transferência do espaço expositivo para as páginas do livro, no entanto, o texto perde parte de seu apelo gráfico, flertando, em contrapartida, com a linguagem poética. Segundo Leonardo Villa-Forte (2019), apesar de contarem com os mesmos textos, *Delírio de damasco* e *Pré-histórias 2* são duas obras distintas, já que “o suporte e o tratamento visual são diferentes” (VILLA-FORTE, 2019, p. 159). Contudo, guardadas as diferenças inerentes à transposição de um suporte a outro, tanto a intervenção artística quanto o livro compartilham o mesmo procedimento, qual seja, a montagem a partir da apropriação do discurso alheio. Se para produzir a exposição foi necessário um trabalho de seleção e agrupamento das frases seguindo certos critérios de escolha da autora, numa espécie de “curadoria de ouvido” (VILLA-FORTE, 2019, p. 157), a organização do livro também exige uma triagem de quais e em que ordem as sentenças seriam transpostas para o formato impresso. Um outro tipo de curadoria, portanto, dessa vez “não expositiva, mas sequencial” (VILLA-FORTE, 2019, p. 165). O resultado dessa operação é, na opinião da escritora e artista visual Laura Erber (2013), um livro que

pode ser descrito como uma pequena galeria na qual, em vez de imagens do nosso tempo, há frases entreouvidas nas ruas de uma capital poluída, em balcões de farmácia, restaurantes de sushi a quilo, filas de banheiro

químico. [...] Pois foi com esse material heteróclito que Verônica Stigger montou seu livro. (ERBER, 2013, p. 4).

Montado a partir de uma exposição, o livro-galeria de Stigger ilustra a tendência de expansão da literatura em direção a novas formas de criação que extrapolam o campo literário e se acercam das práticas artísticas. Nesse cenário, é possível identificar, em certo grupo de autores⁶⁶, um movimento de aproximação daquilo que se convencionou chamar de arte contemporânea. O escritor catalão Enrique Vila-Matas é um exemplo emblemático dessa articulação entre o discurso literário e o artístico.

De acordo com Rafael Gutiérrez (2019), a relação mais próxima de Vila-Matas com a arte contemporânea começa em 2007, por meio da parceria com a artista visual e *performer* francesa Sophie Calle (1953-). O projeto colaborativo consistia em que, durante um ano, o autor escreveria a vida que Calle deveria viver⁶⁷. Dessa interação nasce o relato “Porque ella no lo pidió”, publicado primeiramente na coletânea *Exploradores del abismo* (2007) e depois de forma independente.

A amizade de Vila-Matas com outra artista francesa, Dominique Gonzalez-Foerster (1965-), também gerou bons frutos – ou frutos estranhos, no dizer de Florencia Garramuño (2014). Antes influenciador de sua produção artística, o escritor acabou se tornando parceiro de Gonzalez-Foerster ao elaborar textos para os catálogos de algumas de suas exposições. O diálogo entre os dois terminou por atravessar a ficção do escritor catalão: enquanto em *Dublinesca* (2011) a artista é evocada pela referência a uma de suas instalações mais famosas – a *TH.2058* (2008) –, em *Marienbad eléctrico* (2016) ela é transformada em personagem. Para Gutiérrez (2020), o intercâmbio criativo entre Vila-Matas e Gonzalez-Foerster é o tema central deste último livro, o qual “pode ser visto como uma longa conversa entre ambos e como uma exploração pelos caminhos criativos de suas obras e os limites da arte e da literatura” (GUTIÉRREZ, 2020, p. 139).

Ainda em 2012, Vila-Matas havia sido convidado a realizar uma *performance* na *Documenta 13*, um dos maiores eventos de arte contemporânea do mundo, que acontece a

⁶⁶ Rafael Gutiérrez, no artigo “¿Cómo salir de la literatura? Literatura y arte contemporáneo” (2019), discute as relações específicas dos escritores César Aira, Mario Bellatin, Enrique Vila-Matas e Kenneth Goldsmith com a arte contemporânea.

⁶⁷ O autor comenta sobre a parceria com Sophie Calle no texto “Acerca de *Porque ella no lo pidió* (SophieCalle)”(2015). Disponível em: <http://www.enriquevilamatas.com/textos/textporqueellanolopidio.html>. Acesso em: 06 de março de 2021.

cada cinco anos na Alemanha, na cidade de Kassel. Durante a intervenção, ele deveria escrever em um lugar público (um restaurante de comida chinesa, no caso), onde as pessoas poderiam observá-lo desempenhando seu ofício – algumas semanas antes, outros escritores, como Mario Bellatin, já haviam passado pelo mesmo experimento. A viagem à cidade alemã e a experiência como visitante da feira são o tema da narrativa *Kassel no invita a la lógica*, lançada em 2014. No romance, em meio às reflexões sobre o estado da arte contemporânea, o narrador leva o leitor para passear pela exposição, experimentando, junto com ele, as obras que mais o impressionaram.

Luciene Azevedo (2017a) considera que as duas obras vila-matianas são marcadas por uma inespecificidade que as situa no meio do caminho entre a ficção, o ensaio e a anotação. Segundo ela, tanto *Kassel no invita a la lógica* quanto *Marienbad elétrico* expandem a forma do romance, constituindo-se como “verdadeiras performances ensaísticas sobre as especulações críticas em torno das artes contemporâneas” (AZEVEDO, 2017a, p. 503). Ainda segundo a autora,

A visita a Kassel e a descoberta do mundo da arte não funcionam apenas como temas dos livros aqui analisados, mas como um impulso para a criação de procedimentos que põem em xeque a própria forma de narrar, o gênero romance, pois acompanhando o roteiro do passeio de Vila-Matas à exposição é possível, simultaneamente, acompanhar também a preparação da narrativa. (AZEVEDO, 2017a, p. 505).

Ao mesmo tempo em que se discute a arte contemporânea, a própria narrativa é problematizada por meio de uma experimentação literária que expõe os bastidores da ficção. Tanto em um romance quanto no outro, a arte é o mote para pensar a literatura, numa reflexão acerca da relação entre procedimentos artísticos e processo de escrita. No jogo autoficcional no qual o escritor se desdobra em personagem de si mesmo, o texto comparece como uma instalação que reúne, além das anotações do autor/narrador, citações e referências a várias obras de arte. Sob essa perspectiva, a atuação do autor se assemelha a um trabalho de curadoria.

A ideia do autor como curador parece fazer bastante sentido em um panorama em que as práticas artístico-literárias recorrem amplamente a estratégias como a apropriação e a citação, caso das obras de Dominique Gonzalez-Foerster, Verônica Stigger e Enrique Vila-Matas mencionadas aqui. No ensaio “Romances não criativos” (2017b), Luciene Azevedo comenta que tem se tornado cada vez mais comum escritores contemporâneos relacionarem

sua produção literária à ação de curadoria. Por outro lado, a figura do curador, antes restrita ao trabalho de seleção, também vem se aproximando de uma função-autor, uma vez que,

Contemporaneamente, o trabalho de curadoria tem reivindicado uma assinatura própria que assume protagonismo para propor uma renovação na forma de organizar uma narrativa que reinventa não só o artista, mas o modo de olhar sua obra e de reposicioná-la em relação à história da arte: “o ato criativo tornou-se o ato de selecionar”. (AZEVEDO; CAPAVERDE, 2019, p. 80).

Se selecionar também é criar, o conceito de curadoria permite considerar que “a obra pode ser seu próprio processo de criação em andamento, construído por meio do gesto de coletar, reunir, editar as citações, como se o método da apropriação fosse suficiente como obra: literatura como uma prática da apropriação de si e dos outros” (AZEVEDO; CAPAVERDE, 2019, p. 84). Nesse sentido, a noção de autor-curador abre caminho para pensar novos modelos de autoria na paisagem literária contemporânea.

Em outro texto, intitulado “O autor como curador”, Azevedo (2016) assinala três possibilidades pelas quais o autor pode exercer a curadoria. A primeira diz respeito a uma operação autocuratorial na qual ele atua como agente de si mesmo, promovendo seu nome e sua imagem no circuito literário, além do gerenciamento de produção, circulação e divulgação da própria obra. A segunda possibilidade está relacionada ao modo como os escritores operam “selecionando, criando conexões, reconfigurando e reaproveitando os trânsitos possíveis entre sua atuação nas redes sociais e sua produção literária, recriando, assim, uma *mise en scène* entre o autor e a obra” (AZEVEDO, 2016, s.p.). Esse tipo de curadoria, para a autora, fricciona os limites da ficção ao promover um curto-circuito entre real e ficcional. A terceira forma pela qual o autor pode exercer a função de curador remete às modalidades de escrita agrupadas sob a abrangente etiqueta de “não-criativas”.

A concepção de escrita não-criativa adotada aqui está alinhada com a proposta de Leonardo Villa-Forte (2019), que a entende como um tipo de escrita “que faz uso de e repropõe matéria discursiva de fontes preexistentes, levando-a para um novo espaço ou apresentando-a sob novas condições” (VILLA-FORTE, 2019, p. 88). Por esse viés, a escrita é pensada como uma curadoria de linguagem que engloba diversos procedimentos, como a bricolagem, as transcrições, os deslocamentos, as supressões, as manipulações, dentre outros métodos de apropriação. Para o autor, a noção de escrita não-criativa está relacionada à ideia de recriação, de reinvenção, na qual a literatura adquire um sentido de prática artística.

A bricolagem, método típico das artes plásticas, por exemplo, é aplicada no texto literário por meio da montagem de fragmentos selecionados e ordenados de acordo com um determinado objetivo. No caso da escrita não-criativa, a obra se constrói a partir de uma combinação de autorias, sendo os fragmentos coletados referenciados ou não (citação tradicional ou apropriação⁶⁸). Trata-se, portanto, de uma autoria que se realiza mediante outras autorias. Dessa maneira, a estratégia de criação desse tipo de texto conjuga tanto a produção quanto a recepção, de forma que “leitor e autor se reúnem numa figura só, dando origem ao autor-montador, deslocador, manipulador, autor-curador” (VILLA-FORTE, 2019, p. 27). Por essa lógica, pensar a figura do autor como um curador implica encará-lo, antes de tudo, como leitor, reconhecendo que “o autor não se constitui somente pelo que escreve, mas também pelo que lê” (VILLA-FORTE, 2019, p. 96). De modo análogo, é possível entender a obra como uma curadoria de leituras pela qual se pode identificar, palimpsesticamente, a “dieta de leituras do autor”, de acordo com Luciene Azevedo (2017b, p. 162).

Nos capítulos anteriores, apontamos algumas das referências literárias que permeiam o projeto narrativo de Carola Saavedra e ajudam a compor o acervo de leituras da escritora, do qual fazem parte autores como Borges, Cervantes e Sor Juana Inés de La Cruz, dentre outros. No entanto, tal repertório também é composto por uma galeria de filmes, músicas, fotografias e uma gama de alusões a objetos artísticos como pinturas, esculturas e instalações, que contribuem para delinear uma imagem da autora também como apreciadora de arte. No depoimento publicado no jornal *Rascunho*⁶⁹, em 2011, Saavedra comenta sua aproximação ao universo artístico:

O cinema e as artes plásticas são muito importantes para mim como fontes de inspiração — vamos falar desse jeito. Não, não vamos falar de “fontes de inspiração”, isso é um clichê. Mas as artes plásticas e o cinema me ajudam a pensar a literatura. É como se você pudesse, ao passar às outras artes, ter idéias (sic) que tangenciam a literatura, mas que podem influenciá-la, modificá-la. Existe aí, claro, toda uma discussão sobre o que é arte. Essa é uma pergunta muito presente na minha vida, até porque as artes plásticas sempre foram muito presentes. Não para mim como artista, mas para mim como espectadora. (SAAVEDRA, 2011d, s.p.).

68 Segundo a definição de Ana Pato (2012), “A *apropriação* é compreendida como um procedimento alegórico. Corresponde ao ato de apropriar-se de uma imagem, de um texto ou da obra de um outro autor, confiscando seu significado, esvaziando-o de seu conteúdo inicial e sobrepondo uma nova autoria às autorias originais. A *citação* também corresponde ao ato de apoderar-se de coisas alheias. Seu método, porém, pressupõe a referência à fonte original” (PATO, 2012, p. 42).

69 Disponível em: <https://rascunho.com.br/noticias/carola-saavedra/>. Acesso em: 11 de março de 2021.

Essa relação próxima com as artes plásticas e o cinema acaba perfurando sua produção ficcional. Em *Toda terça* (2007), por exemplo, além da relação intertextual com o conto de Borges, há também um diálogo com o cinema latino-americano atravessando a narrativa. O encontro entre Javier e Ulrike acontece, não à toa, após uma sessão comentada de um filme argentino. Diz o narrador:

Era um filme argentino, um filme argentino sobre uma equação matemática facilmente demonstrável com uma fita de papel: pega-se a fita de papel, vira-se uma das pontas ao contrário, cola-se uma ponta na outra; pega-se uma formiga, põe-se a formiga para passear sobre a fita; observa-se como a formiga desliza pelos dois lados da fita por toda a eternidade. No caso do filme, não era uma formiga, mas o protagonista, um cara qualquer que, em vez de deslizar por uma fita, ficava andando no metrô de Buenos Aires por toda a eternidade, ele e mais três ou quatro passageiros, totalmente alheios ao desenrolar dos fatos, dormindo, ouvindo música, lendo qualquer coisa para passar o tempo. (SAAVEDRA, 2007, p. 20).

Trata-se de *Moebius* (1996), o primeiro longa-metragem produzido pela Universidad del Cine de Buenos Aires. Com direção de Gustavo Mosquera, a obra é uma adaptação de um conto alemão de ficção científica dos anos de 1950. O enredo explora os paradoxos espaciais em torno do desaparecimento de um trem nos túneis do metrô da capital argentina, de modo que a narrativa acaba se transformando em um enigma matemático inspirado na figura topológica da fita de Möbius, a qual, como se sabe, abole o padrão de orientação espacial por não possuir “dentro” nem “fora”. A representação mais famosa da figura desenvolvida pelo matemático Augustus Möbius (1790-1868) é uma gravura do artista gráfico holandês Maurits Cornelis Escher (1898-1972), que é justamente a imagem utilizada pelo narrador para explicar a equação matemática explorada no filme:

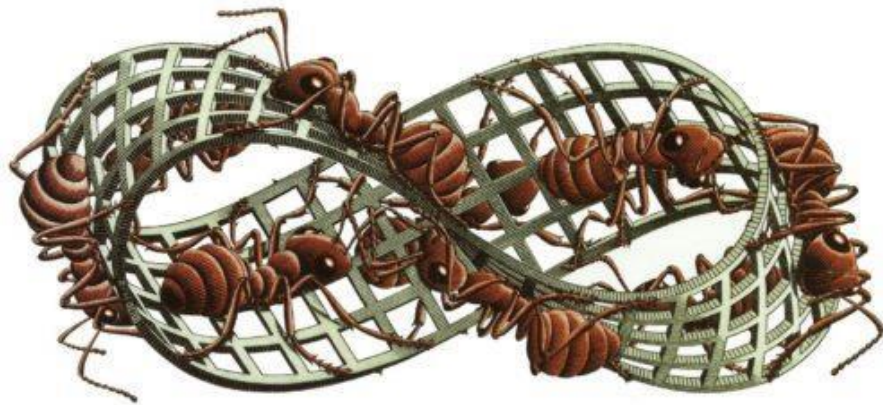


Figura 5: M. C. Escher, *Fita de Moebius II* (1963). Disponível em: <https://amusearte.hypotheses.org/2072>. Acesso em: 11 de março de 2021.

O deslizamento infinito sobre a superfície contínua e a indiferenciação entre interior e exterior sugeridos pela figura geométrica de Möbius serão retomados em *Com armas sonolentas* (2018). Além do diálogo com a *performance* de Lygia Clark, como assinalamos no segundo capítulo, o paradoxo espacial é evocado explicitamente pela personagem Max em conversa com uma das protagonistas:

- Mais um pequeno riacho, e logo em frente um casebre amarelo, ali, o lado de dentro é também o lado de fora.
- Como?
- Feito uma fita de Möbius.
- O que é uma fita de Möbius?
- É uma fita que sofreu uma torção e por isso a superfície de dentro deságua na superfície de fora. É só você pegar uma tira de papel e fazer a experiência.
- A casa é uma fita de Möbius?
- Por assim dizer...
- E o que tem lá?
- Você.
- Dentro do casebre?
- Dentro, fora, você sabe, não há diferença. (SAAVEDRA, 2018a, p. 122).

A conversa em tom esquizofrênico antecipa algo que só será desvendado no fim do romance: Max é, na verdade, um duplo de Maike. Figurando na maior parte da narrativa como dois personagens diferentes, percebe-se, ao final, que um é o desdobramento do outro, duas faces da mesma faixa de Möbius. Quando Maike desperta, no final da segunda parte, ela está no apartamento de Max, com o mesmo roupão e óculos que ele usava. Sobre a mesa, o manuscrito de um romance. Se Maike e Max são a mesma pessoa, então o livro que ele estava escrevendo é o mesmo que o leitor tem em mãos: um romance “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, 2018a, p. 118). Assim, Max atua como um alter ego de Maike, a verdadeira autora de sua própria história.

Ainda sobre *Toda terça*, o cinema segue tangenciando as relações entre os personagens do romance. O segundo encontro entre Javier e Ulrike também ocorre em uma sessão da mostra de filmes latino-americanos. Dessa vez, a obra em questão é uma coprodução argentino-canadense que mantém um forte diálogo com o projeto surrealista e o discurso poético. A sinopse é assim apresentada por Javier:

Na tela, um homem de uns trinta e poucos anos caminha sem rumo pelas ruas de Montevidéu, freqüenta (sic) sempre o mesmo bordel e, quando não está resmungando alguma coisa sobre a mulher que sabe voar, passa o seu tempo conversando com a morte ou recitando poemas de Benedetti. Coisas insólitas, como a morte que usa gel nos cabelos e Benedetti que recita seus próprios poemas em alemão, não são questionadas, mas Ulrike não sabe quem é Benedetti e, mesmo não gostando de gel nos cabelos, acha aqueles poemas lindos, [...]. Ulrike acha lindo também aquilo da mulher que sabe voar. No final, porém, o protagonista, apesar de todo o seu charme e melancolia, acaba sem Benedetti, sem a mulher voadora, sem a morte, sem nada nem ninguém... (SAAVEDRA, 2007, p. 28-9).

Curiosamente, trata-se do mesmo enredo do filme que Laura relata ter visto na ocasião em que conhece o suposto namorado estrangeiro: “Era um filme poético, um filme romântico, sobre um escritor em Montevidéu. Ele se apaixona por uma prostituta, no início ela o rejeita, mas depois acaba se apaixonando também” (SAAVEDRA, 2007, p. 31-2). Dirigido por Eliseo Subiela, *El lado oscuro del corazón* (1992) é um tributo à literatura e aos poetas argentinos Juan Gelman e Oliverio Girondo, além do uruguaio Mario Benedetti – que aparece em duas cenas, vestido de marinheiro, declamando seus próprios poemas. Há também uma discussão em torno da arte como lugar de contestação na Argentina pós-ditadura por meio do personagem Gustavo, o artista plástico amigo do protagonista.

Oliverio Fernández é um poeta boêmio que recusa empregos fixos e vive de pequenos trabalhos como escritor, chegando ao ponto de trocar poemas por comida. Apaixonado pela prostituta Ana, ele passa grande parte da narrativa transitando entre Buenos Aires e Montevidéu – onde vive sua amada. Quando não está em um barco sobre o Rio da Prata, o poeta flana pelas ruas das duas cidades, frequentando bares, cafés, ateliês, exposições e, claro, o bordel onde Ana trabalha. Há, em certo sentido, uma identificação entre o

protagonista de Subiela e o de Saavedra: sempre em trânsito, os dois parecem fugir da fixidez dos lugares e dos relacionamentos, optando pelo provisório e pelos entre-lugares.

Tanto o filme quanto o romance se constroem no cruzamento entre o discurso literário e o cinematográfico. Enquanto o longa-metragem oscila entre a estética surrealista e a performance poética, a narrativa saavedriana é rasurada por referências fílmicas que ajudam a criar uma atmosfera de irrealidade, como se tudo não passasse de uma projeção dos próprios personagens. É assim que, pelo olhar de Javier, Ulrike é transportada para um lugar imaginário, semelhante a um cenário de filme:

O corpo de Ulrike nu sobre a cama era de um branco azulado, Ulrike de sangue azul, uns duzentos anos atrás seria linda, pensei, lembrando das duquesas e baronesas reproduzidas em museus, em livros de arte, Ulrike de sangue azul, retratada em Marienbad, passeando pelos belos jardins de Marienbad, bebendo licor de cassis em taças de cristal e sendo pedida em casamento por respeitáveis literatos, ou então correndo pelos jardins do castelo de Versalhes [...]. (SAAVEDRA, 2007, p.44).

A descrição do narrador lembra *O ano passado em Marienbad* (1961), filme de Alain Resnais que explora a indistinção entre presente e passado, entre sonho e realidade. Como no clássico francês, a trama do romance também é tecida como um jogo de ambiguidade entre real e imaginário, no qual é impossível distinguir verdade e mentira, memória e invenção.

O diálogo interartístico observado em *Toda terça* reforça a afirmação de Saavedra de que sua ficção é tangenciada pelo cinema e pelas artes plásticas. Se, para a autora, as artes ajudam a pensar a literatura, para seus personagens elas significam uma possibilidade de interpretar o mundo. Não é coincidência, portanto, que a protagonista de *Paisagem com dromedário* seja uma artista em constante questionamento sobre os sentidos da arte. Ao mesmo tempo em que se interroga sobre o que é arte ou não, Érika também questiona o próprio trabalho, chegando a duvidar de seu talento e de sua identidade como artista. Suas reflexões são, frequentemente, entrecortadas pelas ideias de Alex, seu parceiro e mentor artístico:

Você me dizia que tudo era arte, qualquer coisa que você quisesse, arte, que a arte dependia não do objeto, mas do nosso olhar. Lembro que caminhávamos pelo parque, você me mostrava um galho de árvore e dizia, está vendo isso? O que é isso, você perguntava. Eu respondia, é um galho de árvore. E você respondia, sim e não, é um galho, mas se estivesse num museu e eu lhe desse o título de *Braço estendido com garras*, poderia ser qualquer outra coisa. Lembro que comentei, então basta estar no museu

para que seja arte, e você me disse, basta, se você quiser depender do museu, mas, se você for além dele, basta que você olhe para o objeto ou acontecimento e o insira num contexto artístico. Arte não é o objeto, é o contexto, e o contexto quem decide é você. (SAAVEDRA, 2010a, p. 13).

A visão de Alex alude ao pensamento vanguardista de Marcel Duchamp, cujos *readymades* abriram caminho para aproximar a arte do dia a dia. O método duchampiano de deslocar objetos do cotidiano para o espaço do museu reivindica o reconhecimento da escolha do autor como um gesto artístico. Ao mesmo tempo, tal visão também se associa a uma corrente estética que concebe a obra de arte como o produto da interação entre autor, espectador e objeto. Para o crítico de arte contemporânea Nicolas Bourriaud (2009a), toda obra pode ser entendida como um objeto relacional se pensarmos que ela resulta de um contexto de relações “entre indivíduos ou grupos, entre o artista e o mundo e, por transitividade, relações entre o espectador e o mundo” (BOURRIAUD, 2009a, p. 37). Assim, uma estética relacional inclui, necessariamente, o olhar do espectador sobre a obra de arte. Tal ideia é resgatada “na gravação 19”, quando Érika reproduz trechos de um documentário em que o namorado comenta a própria obra:

Aí está talvez uma das questões cruciais da obra de arte, a questão do outro. Como lidar com a impossibilidade de alcançar o outro. A impossibilidade de uma real comunicação? E esse foi o meu questionamento principal ao planejar, desenvolver meu último trabalho. [...] Porque o discurso do artista é sempre um discurso não realizado. Um discurso que precisa do outro para existir. (SAAVEDRA, 2010a, p. 147, grifo nosso).

Além da perspectiva relacional, a concepção artística defendida por Alex também dialoga com a vertente conceitual já que, para ele, a arte não necessariamente tem que ter valor estético, podendo ser “simplesmente uma ideia” (SAAVEDRA, 2010a, p. 148). Essa noção de arte como conceito é retomada em uma das várias propostas artísticas de Érika:

Mas agora penso que até poderia fazer um trabalho inspirado nisso. Por exemplo, uma sala fechada e um título, tipo *Concerto para alguma coisa*. A pessoa entraria lá, e não haveria nada. Apenas uma sala escura. Ela ficaria ali, intrigada, esperando o concerto começar ou alguma coisa acontecer. E o concerto seria justamente o barulho ou a respiração ou que ela fizesse lá dentro. E, se ela não fizesse ou não dissesse nada, apenas as batidas do seu coração seriam o concerto. (SAAVEDRA, 2010a, p. 43).

A intervenção imaginada pela protagonista trabalha com a ideia de que o silêncio não existe: “ainda que eu fique aqui e não diga nada, há sempre algo acontecendo e fazendo barulho. Ininterruptamente” (SAAVEDRA, 2010a, p. 37). Esse pensamento dialoga com as proposições do compositor experimental John Cage, um dos mais importantes teóricos da música do século XX. Entre suas obras mais famosas está a composição *4'33''*, de 1952, na qual o intérprete não deveria produzir nenhum som por quatro minutos e trinta e três segundos, durante os quais se ouviria apenas os sons do próprio ambiente. A composição foi inspirada na experiência acústica realizada em uma câmara anecoica da Universidade de Harvard, em 1951: mesmo em uma sala preparada com material especial à prova de ecos, onde o som não reverbera, o músico relata ter ouvido dois sons, um grave e um agudo. Quando os descreveu para o engenheiro encarregado, o homem informou que o som grave era seu sangue circulando, e o agudo, o sistema nervoso operando. Essa experiência ocasionou uma mudança radical no pensamento do teórico a respeito do silêncio, levando à conclusão de que o “silêncio absoluto não pode ser ouvido; quanto mais tentamos alcançá-lo, mais os sons ambientes assumem relevo” (DURÃO, 2005, p. 435). A partir dessa premissa, a peça “silenciosa” de Cage propunha, então, destacar os sons do ambiente, considerando-os como parte da composição.

Como na peça experimental do compositor americano, esse tipo de silêncio (composto por sons não intencionais) também é incorporado às gravações de Érika. Em geral, os silêncios percebidos pelo narrador precedem ruídos que em outras situações nem seriam notados: o barulho de líquido sendo servido, o ruído de um copo sendo colocado sobre um móvel, o chiado do rádio analógico mudando de estação e até a respiração: “*Longo silêncio. Respiração acelerada de Érika*” (SAAVEDRA, 2010a, p. 24). O fato de o gravador captar um som tão suave quanto o da respiração confirma a ideia da personagem de que alcançar o completo silêncio é impossível. Diz ela:

O que importa é que o silêncio não existe, e, ainda que eu fique aqui e não diga nada, há sempre algo acontecendo e fazendo barulho. Ininterruptamente. Por isso, o silêncio, ou o não silêncio ou o quase silêncio, como você preferir chamá-lo, nunca é igual. Agora por exemplo, ainda que eu não diga nada e mantenha o gravador funcionando, há sempre algo que ficará gravado. (SAAVEDRA, 2010a, p. 37).

As marcações de silêncio, por conseguinte, não representam a ausência de som, mas a ausência da voz de Érika, uma vez que os sons continuam sendo produzidos e captados de

forma ininterrupta, mesmo que involuntariamente. Dessa forma, os silêncios da narrativa estão relacionados muito mais ao que ela não diz do que ao que o narrador não ouve. Para a analista do discurso Eni Orlandi (2007), “quando não falamos, não estamos apenas mudos, estamos em silêncio: há o ‘pensamento’, a introspecção, a contemplação etc.” (ORLANDI, 2007, p. 35). Assim, as repetidas marcas de silêncio acabam performando os momentos de introspecção nos quais a personagem parece se encontrar na fronteira entre o dizível e o indizível. Quanto mais hesitante em dizer, em elaborar os não-ditos, mais silêncios perfuram sua fala. Tal percepção fica evidente, por exemplo, na “gravação 9”, quando Érika pondera sobre o futuro da relação com Alex após a morte de Karen:

Alex, o que será de nós, agora que Karen não existe mais?

Silêncio.

É como se, junto com ela, qualquer possibilidade nossa tivesse morrido também. Como era antes, Alex? Como fazíamos? Como vivíamos nós dois sem Karen? (SAAVEDRA, 2010a, p. 65).

Operando como mediador entre a linguagem, o pensamento e o mundo, tal como proposto por Orlandi (2007), o silêncio também pode atuar como possibilidade narrativa. Na opinião de Maria Fernanda G. Aragão (2011), em *Paisagem com dromedário* o silêncio possibilita uma leitura daquilo que é resistido pela memória da protagonista, porque

Ao calar, a urgência da linguagem não responde à pressão discursiva, e recria para si outros significados. Atuando na passagem entre a lembrança e a narração, ele se torna objeto de reflexão, pois o que não é mencionado – mas está na planta baixa – insere-se no livro através de imagens que, às margens da escritura, dão fôlego aos sentidos e movimentos presentes nos espaços em que Érika transita por sua memória. (ARAGÃO, 2011, p. 2489).

Entre o lembrado e o narrado, os silêncios evocam o que Érika não diz, mas está lá. Segundo Orlandi, o silêncio não deve ser pensado como falta, como vazio, mas como significante: “o silêncio não fala, ele significa” (ORLANDI, 2007, p. 42). Nessa mesma linha, Susan Sontag (1987) também considera o silêncio como uma forma de discurso, um dos elementos do diálogo. Para ela, “o silêncio de alguém inaugura uma série de possibilidades de interpretação desse silêncio, de imputação de discurso a ele” (SONTAG, 1987, p. 24).

Por esse prisma, cabe observar o silêncio (físico e simbólico) de Érika diante da enfermidade de Karen. Ao descobrir que a amiga/amante tem câncer terminal, a personagem vai embora sem dizer nada ou esboçar a mínima reação:

Karen esperava que eu chorasse, que entrasse em desespero, que caísse desmaiada, ou ao menos que lhe desse um abraço, algo assim. Mas eu fiquei ali muda, imóvel, olhando para ela. Não posso te dizer nem que pensei em alguma coisa para dizer, na realidade não pensei em nada, a mente vazia. Depois, me levantei e fui embora. Desliguei o celular. Karen deixou vinte e cinco mensagens no meu celular naquele dia. Nove mensagens na secretária eletrônica. Quatro e-mails. Ainda me procurou durante algumas semanas, foi atrás de amigos para que falassem comigo [...]. (SAAVEDRA, 2010a, p. 23).

Mesmo sabendo da gravidade da doença de Karen, a atitude de Érika é de absoluta indiferença: ignora suas mensagens e ligações, recusa-se a recebê-la, nem sequer comenta o assunto. Quando toma conhecimento da morte da moça, a protagonista opta por se refugiar na ilha, passando a recusar também as investidas de Alex. O silêncio só é rompido quando ela decide iniciar as gravações com o intuito de reelaborar os últimos acontecimentos. No entanto, Karen já está morta e a comunicação entre elas só pode ocorrer no plano imaginário, como no diálogo virtual que Érika planeja montar a partir das mensagens deixadas pela namorada na secretária eletrônica:

É estranho alguém te fazer uma pergunta e morrer. E aquela voz gravada para sempre, perguntando, perguntando. Outro dia pensei em pegar essa gravação e fazer uma montagem com as minhas respostas. Pareceria um diálogo. Pensei até em gravar num arquivo e te mandar para que você ouvisse a nossa conversa, assim eu te pareceria menos cruel. E ficaria ali para sempre a prova, a prova da conversa que não tivemos. (SAAVEDRA, 2010a, p. 29-30).

Entre cartões-postais não enviados e conversas jamais realizadas, a trajetória de Érika está repleta de não-ditos, de silêncios: “Por que será que temos tanto medo das palavras?”, questiona ela (SAAVEDRA, 2010a, p. 44). “*O que você cala também é um relato*”, dirá Alex (p. 155). Talvez por isso a relação dos dois prescindisse de comunicação verbal:

O curioso é que nós dois pensávamos as mesmas coisas, e, sem dizer ou demonstrar um ao outro, nós sabíamos, as mesmas coisas, e sorriamos internamente. Havia, sempre houve entre nós, uma comunicação silenciosa. E era sempre Karen quem não ouvia, quem ficava de fora. É que as relações só existem assim. A três. É sempre necessário um terceiro,

que, ao ser excluído, possa, através de sua ausência, estabelecer um elo entre os outros dois. Sempre alguém tinha que ser excluído. (SAAVEDRA, 2010a, p. 36).

Se as relações só existem a três, como imagina a personagem, o desaparecimento de um dos lados do triângulo impossibilita a continuidade do relacionamento, o qual só pode ser reconstituído narrativamente. Para Érika e Alex continuarem existindo, comenta Maria Fernanda G. Aragão (2012), é necessário falar sobre Karen. Mas, para a protagonista, falar não é suficiente, é preciso também ouvi-la: “Durante todo aquele tempo ouvi repetidamente a sua voz, não me interessavam as palavras, se ela reclamava ou ria ou chorava ou fazia acusações, o que importava era aquele registro, aquele som. A voz de Karen” (SAAVEDRA, 2010a, p. 28). Ignorada enquanto viva e silenciada porque morta, a voz de Karen, agora, ressoa insistente na secretária eletrônica de Érika, tornando-a, de alguma maneira, presente.

No romance, a voz, como a fotografia, é um dos recursos dos quais a narradora lança mão para presentificar aqueles que estão ausentes. A presença de Alex, por exemplo, é performada por meio da transcrição de suas falas, registradas tanto no documentário quanto nas mensagens que Érika replica durante as gravações:

Voz quase inaudível: Érika, estou há tempos tentando falar com você, o que está acontecendo? Você está bem? Você ainda está chateada comigo? Já falei várias vezes com Vanessa, e ela diz que está tudo ótimo, mas eu quero ouvir de você. Me liga. Vou tentar te ligar hoje à noite. Beijo. Érika ri. (SAAVEDRA, 2010a, p. 104).

A voz de Karen, por sua vez, é incorporada à narrativa por meio da voz de Érika. Enquanto o registro vocal de Alex é reproduzido diretamente e, portanto, presentificado (presença sonora), a voz de Karen ecoa no relato de modo quase fantasmático – está lá, mas não pode ser acessada, a não ser pela própria protagonista, que mantém as mensagens arquivadas mesmo após a morte da namorada:

Já percebeu como é estranho ouvir a voz de uma pessoa que não mais existe? Aquela voz como um fantasma, ou uma viagem no tempo, uma vitrola quebrada, um disco preso ao passado que se repete e repete. É estranho, porque parece tão convincente, tão real. Alguém deixou uma mensagem, mas essa pessoa não existe mais. (SAAVEDRA, 2010a, p. 29).

A reflexão de Érika mobiliza um pensamento que remonta aos primórdios da fonografia, quando a recém-descoberta tecnologia de gravação e reprodução sonora (o

fonógrafo) acenava para a possibilidade de se “ouvir as vozes dos mortos” (STERNE, 2020, p. 11). A capacidade de gravar o som de forma permanente permite continuar escutando uma voz mesmo depois da morte de seu emissor, o que confere ao registro sonoro um caráter fantasmagórico equivalente ao *Spectrum* de Roland Barthes, para quem a fotografia representa uma “microexperiência da morte” (BARTHES, 2017, p. 19). Segundo o crítico, a foto carrega algo terrível relacionado à manifestação, no presente, de uma existência do passado, o qual ele denomina de “o retorno do morto” (p. 16).

Como a fotografia para Barthes, a voz na secretária eletrônica também fala daquilo, ou melhor, daquela que foi, que desapareceu, mas deixou um vestígio, um rastro de sua existência. O rastro, diz Jeanne Marie Gagnebin (2009), “inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente” (GAGNEBIN, 2009, p. 44). Por isso Érika sente vontade de chorar quando perde a última mensagem de Karen: “Como é possível que as coisas desapareçam assim de uma hora para outra? Como alguém me tira algo tão íntimo, tão meu? (SAAVEDRA, 2010a, p. 104). Com o apagamento do registro da voz, um vestígio de Karen também desaparece definitivamente.

Mas ainda restam rastros de sua presença nas fotografias. Na “gravação 17”, a natureza fantasmagórica da imagem fotográfica é abordada justamente quando o doutor Adrian se depara com uma foto de Karen sobre a mesa de cabeceira de Érika. A imagem ativa memórias de infância do veterinário, que relembra, então, seu desencanto com a fotografia a partir de uma triste experiência com a mãe, portadora de doença mental. Aos oito anos, depois de receber uma polaroide de presente de aniversário, o doutor tirou, de surpresa, uma foto da mãe enquanto ela lavava a louça. A reação da mulher foi assustadora: gritou e acusou o filho de ser cruel por fotografá-la naquele estado. Somente ao visualizar a imagem revelada o menino compreendeu o comportamento da mãe:

A mulher da foto não era a mãe, mas uma mulher despenteada, envelhecida, sem maquiagem, o suor escorrendo pelo rosto, os cabelos grudados por causa da oleosidade, usando um vestido velho, rasgado. Tentando inutilmente esconder-se atrás daquelas luvas de borracha. Quando ele viu aquela imagem, ele compreendeu o desespero da mãe. E compreendeu que aquela mulher era outra pessoa. Alguém que ele nunca tinha visto, e que via naquela foto pela primeira vez. Ao me dizer isso, ele chorava. [...] Continuou, desde aquela vez nunca mais me interessei por fotografia, nem deixei que me fotografassem. Você acha que é loucura minha? Eu ri. Disse que não, claro que não é loucura tua. **A fotografia tem isso, esse lado fantasmagórico.** É isso mesmo, ele concordou, há algo fantasmagórico ali. Ele dizia isso olhando sempre para a fotografia de

Karen, e eu me perguntava se ele se referia a Karen ou à polaroide que ele tirara da mãe. Não perguntei, em qualquer um dos casos ele teria razão. (SAAVEDRA, 2010a, p. 132-3, grifo nosso).

Se fotografar é apropriar-se do objeto fotografado, como propõe Susan Sontag, em *Sobre fotografia* (2004), então haveria algo de predatório na ação de tirar uma foto: “Fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se veem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter”, afirma a autora (SONTAG, 2004, p. 25). Por esse ângulo, a câmera seria capaz de capturar algo não autorizado ou não percebido *vis-à-vis*, como aconteceu com o menino Adrian, que só conseguiu apreender o sofrimento da mãe por meio da foto instantânea. O mesmo ocorre com Érika em relação à imagem de Alex no vídeo:

Voz de Érika: Ah, Alex, tenho assistido repetidas vezes a esse documentário sobre você. Uma forma de te fazer presente, quase um diálogo imaginário. Gostaria que você se visse agora. O teu rosto, o teu olhar, a câmera capta algo do teu olhar que não é tão óbvio na realidade. Certa urgência, certa dúvida. É isso, a câmera capta certa dúvida que ao vivo é imperceptível. Ou, talvez, algo que eu só perceba através da câmera, não sei. (SAAVEDRA, 2010a, p. 152).

Para a artista, a imagem desvela algo que normalmente é disfarçado, mas que transparece quando mediado pela câmera. Essa capacidade de capturar o “imperceptível” retoma, de certa maneira, o lado fantasmagórico da fotografia observado por ela ao referir-se às fotos de Karen e da mãe de Adrian. Ao ser fotografado (e, por extensão, filmado), o sujeito transforma-se em objeto, em “espectro”, nos termos de Barthes (2017, p. 19), daí a relação da fotografia com a morte. Tal relação também é defendida por Susan Sontag, quem considera que toda foto é *memento mori*, isto é, algo que nos lembra nossa condição de mortais. Assim, tirar uma foto significa “participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo” (SONTAG, 2004, p. 26).

Por outro lado, ao recortar o tempo, a imagem fotográfica também é capaz de presentificar o passado. No romance, não só a fotografia, mas as imagens em geral cumprem a função de fixar a memória e acessar as lembranças da protagonista:

Curioso, sabe que eu me lembro das pessoas e das fases da minha vida de acordo com as imagens que as acompanhavam. Não necessariamente relacionadas com o acontecimento em si, aliás, quase nunca. Em geral, algo arbitrário, mas que, por algum motivo, ficou ali associado. Qualquer

imagem, um filme, uma peça, uma fotografia. [...] Penso, talvez no futuro, quando as lembranças começarem a desvanecer, toda a minha memória passará a se guiar por isso. Ao evocar a imagem tal, surgirá exatamente o lugar, a época e a pessoa ao meu lado, e, junto com isso, a lembrança de quem eu era, de como estava vestida, de como me sentia, do que eu pensava. (SAAVEDRA, 2010a, p. 10-11).

Para ela, as imagens funcionam como um ponto de intersecção para o qual confluem passado, presente e futuro. Dessa forma, ao evocar determinada imagem, seria possível recuperar, além da lembrança, as sensações relacionadas àquele momento, confrontando o eu de agora com o eu daquele instante. Aliás, não só as imagens, mas também os sons, a voz, a música. Ao longo do romance, são várias as associações entre eventos da vida da protagonista e algum objeto imagético ou sonoro. Muitas gravações, por exemplo, são acompanhadas por músicas que, de certa forma, compõem uma espécie de trilha sonora da narrativa.

Cada melodia está associada ao humor ou assunto abordado pela personagem: quando fala sobre morte, uma música instrumental lenta e melancólica; se está alegre, algo animado; se o tema é dramático, um tango. Ela mesma se debruça sobre a importância da música para a interpretação das imagens, chegando a imaginar um trabalho artístico em que a trilha sonora estivesse desconectada da representação visual:

Já percebeu que a música de fundo funciona como uma espécie de seta que aponta por qual caminho seguir? [...] A música é sempre quem dá as cartas. Uma vez, pensando nisso, imaginei um trabalho que casasse imagens e sons desconectados. Um vídeo feito a partir de fotografias, música para costurar a narrativa, as imagens editadas conforme a música escolhida. Talvez fotos famosas, imagens tristes, assustadoras, e a edição, o ritmo alegre. O estranhamento. Ou, ao contrário, uma longa série de imagens claramente alegres ao som de uma melodia arrastada, triste. (SAAVEDRA, 2010a, p. 34-5).

Se a música é a seta que aponta a direção a seguir, sendo capaz de costurar a narrativa, como propõe a protagonista, é interessante observar a canção escolhida para encerrar a “gravação 21”:

Barulho não identificável. Voz de Érika: Olha só o que eu achei, agora que estava arrumando as minhas coisas. Lembra? Ouve-se música. Érika canta. Entende-se pouco. Ouvem-se os passos de Érika dançando. Voz de Érika: Lembra do filme, daquela cena, as meninas dançando? As três. Uma delas, acho que a protagonista, põe o disco na vitrola. Desses bem antigos, pequenos, que tinham apenas uma música por faixa, lembra? A

tia entra, pede para abaixar o volume, ou desligar o som, não me lembro. De qualquer forma, a música para. A tia diz alguma coisa. Faz recomendações, diz que vai sair. Depois vai embora. A menina põe a música novamente, e as três dançam. (Érika canta) Lembra como eu gostava desse filme? Érika ri, nervosa. A música continua. (SAAVEDRA, 2010a, p. 165).

A narradora refere-se a uma cena⁷⁰ antológica do filme *Cría cuervos* (1976), do diretor espanhol Carlos Saura, na qual a protagonista Ana dança com suas irmãs ao som da música *Porque te vas*, composição de José Luis Perales interpretada pela cantora britânico-espanhola Jeanette. A canção fala da tristeza do eu lírico diante da ausência do ser amado e da impossibilidade de realização dos planos e promessas de amor depois de sua partida: “*Hoy en mi ventana brilla el sol/Y el corazón se pone triste/Contemplando la ciudad/Porque te vas/Como cada noche desperté/Pensando en ti/Y en mi reloj todas las horas vi pasar/Porque te vas*” (JEANNETE, 1974).

No filme, o estribilho “*porque te vas*”, que funciona ora como pergunta, ora como afirmação, simboliza a dificuldade da menina Ana de lidar com a morte da mãe. No romance, a música anuncia a partida de Érika. A penúltima gravação é dedicada à despedida da protagonista dos vínculos afetivos construídos na ilha. Mesmo depois de aceitar o pedido de casamento do doutor Adrian, ela decide ir embora, abandonando a cachorrinha Lola e os planos de construir uma nova vida junto ao veterinário. Sob essa perspectiva, a letra da canção é ressignificada, ao ser cantada não por quem fica, mas por quem vai: “*Todas las promesas de mi amor se irán contigo/Me olvidarás/Me olvidarás/Junto a la estación hoy lloraré igual que un niño/Porque te vas [...]*” (JEANNETE, 1974).

Enquanto a protagonista se prepara para deixar a ilha, a última gravação é interrompida. O romance termina com a intervenção do narrador sinalizando que os relatos sonoros foram convertidos na instalação projetada pela artista desde o início: “*Há apenas uma mesa de madeira e sobre ela um gravador [...]*” (SAAVEDRA, 2010a, p. 167). Logo, na sala escura de uma galeria de arte, a voz de Érika transforma-se, ficcionalmente, em objeto estético, e a narrativa, em obra-instalação. Resta ao leitor a experiência da instalação literária que oferece, na *performance* da escrita, múltiplos trabalhos de curadoria: de ouvido, de linguagem, de arte. Assim, revela-se mais uma faceta da escritora Carola Saavedra: a de autora-curadora.

70 A cena pode ser visualizada em https://youtu.be/yO_dTwr34Uo. Acesso em: 29 de março de 2021.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Será que esqueço algo importante?, talvez, sempre suspeitei que tendemos a esquecer o mais importante, talvez por ser um alvo em constante transformação, o mais importante é sempre outra coisa, algo que nos escapa.

(Flores azuis)

Ao nos aproximarmos do final desta travessia pelos caminhos da ficção de Carola Saavedra, gostaríamos de nos debruçar, uma vez mais, sobre a noção de inventário. Inventariar, segundo o dicionário, refere-se à ação de catalogar, enumerar, listar, detalhar. No vocabulário jurídico, o termo relaciona-se ao arrolamento de bens com vistas à partilha entre herdeiros. Submeter a herança a inventário, por essa perspectiva, significa colocar sob avaliação o legado a ser partilhado, uma espécie de “acerto de contas”. Esse parece ser o *leitmotiv* dos relatos empreendidos por muitas personagens saavedrianas.

Abandonada pelo companheiro, “A.”, a misteriosa missivista de *Flores azuis*, decide fazer um ajuste de contas com o próprio passado. Ao longo de nove cartas, a personagem-autora refaz o caminho da separação, revivendo as dores de um relacionamento marcado por abusos e por sentimentos exacerbados. Pela escrita epistolar, a mulher tenta se reconectar com o amado ao mesmo tempo em que busca vingar-se dele: “afinal o que é a vingança além de uma estranha declaração de amor”?, questiona ela (SAAVEDRA, 2008a, p. 27). De certa forma, o conjunto das missivas realiza um tipo de inventário: um pequeno “inventário de vinganças abortadas” (p. 31).

No auge de uma crise identitária, Érika, a personagem-artista de *Paisagem com dromedário*, exila-se no espaço heterotópico de uma ilha não nomeada, onde desenvolve, com ajuda de um gravador, o mapeamento sonoro da paisagem insular enquanto elabora uma narrativa-instalação. Paralelamente, a protagonista empreende um trabalho de luto, inventariando, por meio do relato oral, os vestígios de uma relação fraturada pelo desaparecimento de um dos lados do triângulo amoroso. Por esse viés, a obra sonora de Érika, performada na fatura do romance, também se apresenta como um inventário de sons, memórias e afetos.

O inventário das coisas ausentes, por sua vez, leva ao extremo a ideia de inventariar. Guardiã de um arquivo de vida do qual também é herdeira, o narrador assume a tarefa de submeter essa herança a inventário, transformando o acervo de memórias em escrita ficcional. Pela *performance* autoral do personagem-escritor, o romance opera uma dupla significação para o conceito: por um lado, uma arqueologia da ficção que culmina em um inventário do processo de criação; por outro, um ajuste de contas com a figura paterna e a memória familiar: um inventário de ausências, de “coisas ausentes”.

Em *Com armas sonolentas* a ficção também adquire um sentido de “acerto de contas”. Anna Marianni, uma das três protagonistas, passa a vida a limpo por meio de uma peça que ela mesma escreve e encena. No palco, a personagem-atriz revive a própria trajetória ao narrar lembranças de rejeição, abandono e violência. Nessa mesma trilha, Maike, a filha abandonada por Anna, também procura reconstituir ficcionalmente a própria história. Essa busca intuitiva, no entanto, ultrapassa a dimensão individual, alcançando um arquivo de memórias genealógicas e geracionais, as quais puxam o fio da ancestralidade que conecta uma linhagem de mulheres. A escrita ficcional, desse modo, constitui-se como uma travessia em busca do reencontro com uma “antiga conexão”, conduzindo a personagem-escritora à “sua essência original” (SAAVEDRA, 2018a, p. 250). Por esse ponto de vista, o manuscrito de Max/Maike atua como inventário de uma herança ancestral, desvendando o legado transmitido silenciosamente de geração em geração.

O conceito de inventário, no entanto, engendra outras possibilidades de sentido, como adverte Maria Esther Maciel (2017). Do latim *inventariūm*, o vocábulo deriva do mesmo étimo de *invenire* (“encontrar, achar”) e de *inventum* (“descoberta, invenção”). Nessa direção, “inventariar” aproxima-se, em alguma medida, de “inventar”. Tal ideia é desenvolvida por Leandro Pimentel Abreu (2011), para quem a prática de inventário é considerada um recurso de invenção no cenário artístico pós anos 1960. Segundo o autor, no âmbito da arte contemporânea, a ação de inventariar perde o caráter burocrático de pura descrição e classificação comumente utilizada nos contextos jurídico e arquivístico, incorporando também uma dimensão criativa.

No campo das artes visuais, notadamente da fotografia, a produção de inventários se dá pelo gesto de “recolher, selecionar, classificar e dispor para o uso. O inventário torna visível e usável uma imagem presente em algum lugar onde não tinha possibilidade de ser vista” (ABREU, 2011, p. 64). Para Abreu, a forma como as imagens são selecionadas,

organizadas e, posteriormente, expostas pode ser entendida como um gesto de criação que imprime à coleção fotográfica uma dimensão poética. Por esse ângulo, o processo de inventariar acerca-se de um trabalho de curadoria. Pensando na ação do artista-inventariante como uma prática curatorial, invocamos, mais uma vez, as palavras de Luciene Azevedo:

Se pensarmos na figura do curador de arte, podemos imaginar que sua tarefa ao montar uma mostra ou cuidar de uma exposição diz respeito à organização de um *corpus* produzido por um artista cujo produto é a elaboração de uma narrativa sobre o próprio artista e sua obra. Cada vez mais, no universo das artes plásticas, a figura do curador tem se aproximado de uma assinatura que implica uma renovação na maneira de apresentar o artista que é *cuidado* pelo olhar do curador. (AZEVEDO, 2017b, p. 157).

É a partir da aproximação entre a produção de inventários e a prática de curadoria que desejamos concluir este trabalho. Ao longo desta tese, buscamos inventariar – no sentido mesmo de catalogar, elencar – as marcas de autoria que encenam uma assinatura que dá identidade ao projeto literário de Carola Saavedra. Percorrendo a produção ficcional da escritora – ou, pelo menos, a maior parte dela –, observamos a recorrência de certos temas, como o deslocamento e a incomunicabilidade, os quais, associados a um modo de narrar fragmentário, desvelam uma noção de literatura concebida como “modelo para armar”. Esse modelo se alinha com uma tradição narrativa na qual o leitor participa de forma ativa na construção dos sentidos do texto, preenchendo as lacunas deixadas, propositalmente, pelo autor.

Por outro lado, o projeto saavedriano também se volta para o processo de escritura, transformando a criação literária em objeto narrativo. Em *O inventário das coisas ausentes*, a construção ficcional é problematizada por meio da encenação do ato da escrita e da ficcionalização da figura do autor, o qual se multiplica, simultaneamente, em narrador e personagem. A *performance* autoral, expressa pelo desdobramento do escritor em vários papéis ficcionais, também se verifica em outras obras, como em *Flores azuis* e *Convivência*, nas quais as personagens-escritoras refletem a imagem da autora, reduplicando, metafictionalmente, o próprio processo narrativo.

Ao mesmo tempo, a encenação da escrita também performa outros gêneros, tais como a carta, o diário e o drama, apostando em uma inespecificidade do romance, que passa a se apresentar sob formas expandidas. Para tanto, as narrativas incorporam procedimentos de outros campos artísticos, como acontece em *Com armas sonolentas*, com a peça teatral de

Anna Marianni; ou em *Paisagem com dromedário*, com as gravações de Érika. Em *O inventário das coisas ausentes*, o hibridismo explicita-se pela mescla entre anotação, diário e romance autobiográfico, enquanto *Flores azuis* adota a escrita epistolar.

O diálogo intertextual constitui outro aspecto importante do projeto narrativo de Saavedra. As referências a outros textos literários e obras do campo audiovisual, especialmente o cinema, atravessam a ficção saavedriana, desafiando o leitor a ativar seu repertório de leituras e conhecimentos. É o caso de *Toda terça*, no qual há uma forte presença da literatura de Borges tanto no enredo quanto na construção das personagens. Da mesma forma, a produção cinematográfica, sobretudo a latino-americana, comparece tangenciando a relação entre os protagonistas, imprimindo à narrativa uma atmosfera de ambiguidade.

Em outros casos, as relações dialógicas ficam ainda mais evidentes, como ocorre em *Paisagem com dromedário*, em que a personagem-artista se inspira no filme de Wim Wenders para elaborar um relato sonoro. No romance, o grande protagonista é o som, que emerge como potência narrativa no deslocamento do sentido auditivo para o centro da percepção. Ao mesmo tempo, a interlocução com outros códigos artísticos, como a música, a fotografia e as artes plásticas, intensifica a tensão entre o verbal e o visual. Pela *performance* da escrita, a narrativa encena o espaço da obra sonora, convertendo-se, ela mesma, em obra-instalação.

Já em *Com armas sonolentas*, o diálogo realiza-se pela prática da citação, a qual participa da elaboração de uma narrativa que se apropria de fragmentos e imagens de outros autores. Retomando desde os escritos de Sor Juana Inés de la Cruz, passando pela poesia em língua geral amazônica até a obra performática de Lygia Clark, o romance apresenta-se como “uma câmara de ecos”, ressoando uma multiplicidade de vozes (SÜSSEKIND, 2013). Nessa mesma linha, o diálogo com o Pierre Menard de Borges acena para uma concepção de escrita como reescrita, segundo a qual o autor atuaria como um recompilador, um editor de textos já existentes.

Assim, os trânsitos intertextuais operados no percurso ficcional da escritora mobilizam um repertório de leituras que atuam na composição da imagem de Saavedra como uma autora-leitora. O diálogo interartes, do mesmo modo, desvenda um trabalho de curadoria que lança o leitor em uma rede de referências a objetos artísticos, filmes, músicas e instalações, como se a obra fosse uma galeria de arte. Dessa forma, reconfigura-se o papel da autora, que passa a incorporar, também, a função de curadora.

Para finalizar, vale destacar que o que estamos chamando aqui de “inventário” não se pretende, de nenhuma maneira, um levantamento completo e totalizador do que se nomeou como o projeto literário de Carola Saavedra. Ao contrário, assumindo que esta é apenas uma das leituras possíveis, uma imagem incompleta de um “quebra-cabeça sem solução predeterminada”, como diz o personagem Alex (SAAVEDRA, 2010a, p. 154), esta tese aproxima-se muito mais de um trabalho de curadoria, naquele sentido proposto por Luciene Azevedo (2017b). Ao fim e ao cabo, trata-se de um olhar recortado sobre a ficção saavedriana com o intuito de posicioná-la na paisagem literária contemporânea, sem desconsiderar, contudo, a existência de outros olhares e outros recortes.

“Será que existe algo depois do fim? Algo que não dissemos, uma palavra esquecida, ou um aceno, um gesto que ficou pela metade, algo capaz de nos transformar”, pergunta a missivista de *Flores azuis* em sua última carta (SAAVEDRA, 2008a, p. 147). Respondemos recuperando o pensamento da própria personagem, o qual também consta na epígrafe desta conclusão: talvez algo nos tenha escapado porque o mais importante está em constante transformação, ou porque o que importa talvez seja mesmo aquilo que sempre escapa. As reflexões sobre a ficção e o projeto literário de Carola Saavedra certamente não se encerram aqui, ao contrário, acreditamos que ainda há muito a ser dito, pois, como afirma a autora das cartas, “sempre há algo que resta, mesmo depois do fim, algo que resta, e insiste e retorna, em algum lugar” (p. 149).

REFERÊNCIAS

DA AUTORA

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

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

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

_____. O contorno de uma ilha. In: MONTEIRO, Pedro Meira. (Org.). **A primeira aula**: trânsitos da literatura brasileira no estrangeiro. São Paulo: Itáu Cultural, 2014b, p. 216-227.

_____. De onde vêm as histórias? **Blog da Companhia**, mar. de 2014c. Disponível em: <http://historico.blogdacompanhia.com.br/2014/03/de-onde-vem-as-historias/>. Acesso em: 13 de agosto de 2020.

_____. **Convivência** [recurso eletrônico]. E- galáxia, 2014d.

_____. O tempo da escrita. **Rascunho**, nov. de 2012a. Disponível em: <https://rascunho.com.br/noticias/o-tempo-da-escrita/>. Acesso em: 19 de abril de 2021.

_____. A esfinge diante do próprio enigma. **Rascunho**, mar. de 2012b. Disponível em: <https://rascunho.com.br/noticias/a-esfinge-diante-do-proprio-enigma/>. Acesso em: 19 de abril de 2021.

_____. Ruídos. In: RODRIGUES, Henrique. (org.). **O livro branco**: 19 contos inspirados em músicas dos Beatles [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Record, 2012c.

_____. Fragmento de um romance. **Granta 9**: os melhores jovens escritores brasileiros. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012d.

_____. A rainha da noite. In: OLIVEIRA, Nelson de. (org.). **Geração Zero Zero**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011.

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

_____. Entrelaces. In: BRESSANE, Ronaldo. (org.). **Essa história está diferente**: dez contos para canções de Chico Buarque. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

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

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

_____. **Do lado de fora**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

ENTREVISTAS

_____. SAAVEDRA, Carola. O ciclo da ancestralidade. Entrevista com Claudia Lage. **Rascunho**, nov. de 2020. Disponível em: <https://rascunho.com.br/liberado/o-ciclo-da-ancestralidade/>. Acesso em: 09 de jan. de 2021.

_____. A estética diaspórica de Carola Saavedra: entrevista. **Antares: Letras e Humanidades**. Caxias do Sul, v. 11, n.22, jan./abr. 2019a. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/7332/3817>. Acesso em: 07 de dezembro de 2019a. <https://doi.org/10.18226/19844921.v11.n22.18>

_____. Carola Saavedra: ‘Eu não sei o livro, o livro é que me sabe’. Entrevista concedida a Clarissa Wolff. **Carta Capital**, 23 de fev. de 2019b. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/blogs/a-redoma-de-livros/carola-saavedra-eu-nao-sei-o-livro-o-livro-e-que-me-sabe/>. Acesso em: 30 de abril de 2020.

_____. Casa Bondelê FLIP 2018: Bate-papo com Carola Saavedra, autora de *Com armas sonolentas*. Entrevista concedida a Anna Monteiro. **Publicado pelo canal Bondelê**, 31 de ago. de 2018b. Disponível em: <https://youtu.be/bUZHbyrtxT4>. Acesso em: 05 de maio de 2020.

_____. Uma conversa com Carola Saavedra. **Blog da Companhia**, 24 de jul. de 2018c. Disponível em: <http://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Uma-conversa-com-Carola-Saavedra>. Acesso em: 07 de dezembro de 2019.

_____. 1 Vídeo (2:38 min). “Com armas sonolentas”: Carola Saavedra fala sobre a temática do livro. **Publicado pelo canal Companhia das Letras**, jul. de 2018d. Disponível em: <https://youtu.be/Rj4h3HvJ9S8>. Acesso em: 12 de maio de 2020.

_____. 1 Vídeo (2:05 min). “Com armas sonolentas”: Carola Saavedra fala sobre a criação do livro. **Publicado pelo canal Companhia das Letras**, jul. de 2018e. Disponível em: <https://youtu.be/IGvNVWti8iM>. Acesso em: 12 de maio de 2020.

_____. “A palavra é única coisa que pode nos salvar de nós mesmos”, diz em entrevista Carola Saavedra. Entrevista concedida a Raimundo Neto. **SP Review**, jul. de 2018f. Disponível em: <http://saopauloreview.com.br/a-palavra-e-a-unica-coisa-que-pode-nos-salvar-de-nos-mesmos-diz-em-entrevista-carola-saavedra/>. Acesso em: 03 de abril de 2021.

_____. Carola Saavedra. Entrevista concedida a Renata Penzani. **Revista Trip**, mar. de 2014e. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/carola-saavedra>. Acesso em: 14 de maio de 2020.

_____. Em novo livro, Carola Saavedra busca temas diferentes e mais maduros. Entrevista concedida a Guilherme Sobota. **Estadão**, abr. de 2014f.

<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,em-novo-livro-carola-saavedra-busca-temas-diferentes-e-mais-maduros-imp-,1156566>. Acesso em: 09 de dezembro de 2019.

_____. Booktrailer – O inventário das coisas ausentes, de Carola Saavedra. **Publicado pelo Canal Companhia das Letras**, abr. de 2014g. Disponível em: <https://youtu.be/bEMbofOi8EM>. Acesso em: 07 de setembro de 2020.

_____. Carola Saavedra: ‘Toda memória é um processo ficcional’. Entrevista concedida a Luciano Trigo. **G1**, 29 de jun. de 2014h. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/blog/maquina-de-escrever/post/carola-saavedra-toda-memoria-e-um-processo-ficcional.html>. Acesso em: 09 de setembro de 2020.

_____. “Há um interesse enorme pela literatura brasileira”, diz escritora Carola Saavedra. Entrevista concedida a Luisa Frey. **DW**, 16 de out. de 2011a. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/h%C3%A1-um-interesse-enorme-pela-literatura-brasileira-diz-escritora-carola-saavedra/a-15464518>. Acesso em: 04 de dezembro de 2019.

_____. Uma proposta de enigma. Entrevista concedida a Luciana Romagnolli. **Gazeta do povo**, 03 de jun. de 2011b. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/uma-proposta-de-enigma-486qowl5knohjyntpliacem/>. Acesso em: 04 de dezembro de 2019.

_____. 1 Vídeo (9:23 min). **Carola Saavedra – Encontros de Interrogação 2011**. Entrevista concedida a Gabriel Carneiro. São Paulo: Itaú Cultural/Gasolina Filmes, 2011c. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/carola-saavedra-encontros-de-interrogacao-2011?fbclid=IwAR12tyO4iQX2KnogfxHORapqxGPymdvIFYVhSegY0YqWjmAk50M5FQf8jKo>. Acesso em: 30 de abril de 2020.

_____. Carola Saavedra. Conversa mediada por Rogério Pereira. **Rascunho**, dez. de 2011d. Disponível em: <https://rascunho.com.br/noticias/carola-saavedra/>. Acesso em: 19 de abril de 2021.

_____. Leituras – Carola Saavedra. Entrevista concedida a Maurício Melo Júnior. **Publicado pelo Canal TV Senado**, junho de 2010c. Disponível em: <https://youtu.be/EikJNc45oJQ>. Acesso em: 13 de jan. de 2010b.

_____. Entrevista: Carola Saavedra. Entrevista concedida a Luciano Trigo. **G1**, 28 de nov. de 2008b. Disponível em: <http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2008/11/28/entrevista-carola-saavedra/>. Acesso em: 03 de dezembro de 2019.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ABREU, Leandro Pimentel. **O inventário como tática**: a fotografia e a poética das coleções. 306 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ALAZRAKI, Jaime. 62, modelo para armar: novela calidoscopio. **Revista Iberoamericana**, dez. de 1981, p. 155-163. Disponível em: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3652>. Acesso em: 12 de junho de 2020. <https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.1981.3652>

ALBERCA, Manuel. El pacto ambiguo y la autoficción. In: MELLO, Ana Maria L. (org.) **Escritas do eu**: introspecção, memória e ficção. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013, p. 21-41.

ANDRADE, Antonio; PEDROSA, Celia [et al.]. (Orgs.). **Indicionário do contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

ANNA Maria Maiolino. In: **ENCICLOPÉDIA** Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9539/anna-maria-maiolino>. Acesso em: 09 de janeiro de 2020. Verbete da Enciclopédia.

ARAGÃO, Maria Fernanda G. À terceira margem, a terceira imagem: os afetos triangulares nas narrativas de Carola Saavedra. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 40, dez. de 2012, p. 151-158. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182012000200010&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 09 de janeiro de 2020. <https://doi.org/10.1590/S2316-40182012000200010>

_____. Ruídos de afeto: projeções de memória em *Paisagem com dromedário*, de Carola Saavedra. **Cadernos do CNLF**, vol. XV, n.5, t. 3, 2011, p. 2488-2496. Disponível em: http://www.filologia.org.br/xv_cnlf/tomo_3/213.pdf. Acesso em: 17 de março de 2021.

ARAUJO, Aracele Silvina de. **Brincando com babuskas**: a metaficção em *Flores azuis e O inventário das coisas ausentes*, de Carola Saavedra. 139 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Crítica da Cultura) - Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2015.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. **Inventário**: 1951/2002. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. Trad. Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. 2ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ARCURI, Christiane de Faria Pereira. Nuno Ramos e os confrontos entre as linguagens: da obra visual à obra literária *Cujo* (e vice e versa). **Revista Palíndromo**, vol. 7, n. 13, jan./jun. 2015, p. 4-23. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/5651>. Acesso em: 19 de novembro de 2019. <https://doi.org/10.5965/2175234607132015004>

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Literatura fundamental 75: O jogo da amarelinha – Julio Cortázar – Parte 1. Entrevista concedida a Rodrigo Simon. (vídeo). **Publicado pelo Canal UNIVESP**, jun. de 2015a. Disponível em: <https://youtu.be/6BcwNPQnJj8>. Acesso em: 11 de junho de 2020.

_____. Literatura fundamental 75: O jogo da amarelinha – Julio Cortázar – Parte 2. Entrevista concedida a Rodrigo Simon. (vídeo). **Publicado pelo Canal UNIVESP**, jun. de 2015b. Disponível em: <https://youtu.be/TuxLIEymJdQ>. Acesso em: 11 de junho de 2020.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. **Revista Estudos Históricos**, v. 11, n. 21, jul. de 1998, p. 9-34. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2061>. Acesso em: 14 de setembro de 2020.

AZEVEDO, Luciene; CAPAVERDE, Tatiana. (orgs.) **Escrita não criativa e autoria**: Curadoria nas práticas literárias do século XXI [recurso eletrônico]. E-galáxia, 2018.

AZEVEDO, Luciene. A inespecificidade do romance e a anotação. In: PINHO, Davi [et al.] (orgs.). **Conversas sobre literatura em tempos de crise**. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2017a, p. 498-516.

_____. Romances não criativos. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 50, jan./abr. 2017b, p. 157-171. <https://doi.org/10.1590/2316-40185010>

_____. O autor como curador. In: **Blog Leituras contemporâneas**: narrativas do século XXI. 17 de nov. de 2016. Disponível em: <https://leiturascontemporaneas.org/2016/11/17/o-autor-como-curador/>. Acesso em: 08 de março de 2021.

_____. Autoficção e literatura contemporânea. In: VIOLA, Alan Flávio. (org). **Crítica literária contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p. 143-164.

_____. A escrita ordinária de uma assinatura. In: MIRANDA, Adelaide Calhamn [et al.] (orgs.). **Protocolos críticos**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008, p. 251-266.

_____. *Blogs*: a escrita de si na rede dos textos. **Matraga**, Rio de Janeiro, ano 14, n. 21, jul./dez. 2007a, p. 44-55.

_____. Autoria e performance. **Revista de Letras**, v. 47, n. 2, jul./dez. de 2007b, p. 133-158. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/496/582>. Acesso em: 17 de agosto de 2020.

BARBOSA, Catia Valério. Luiz Ruffato e as vozes pregressas: experimentações e releituras. In: CHIARELLI, Stefania [et al.] (Orgs.). **O futuro pelo retrovisor**: inquietudes da literatura contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2013, p. 149- 166.

BARRETO, Lima. **O cemitério dos vivos**. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000162.pdf>. Acesso em: 17 de abril de 2021.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

_____. Prefácio. In: _____. **Sade, Fourier, Loyola**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. ix-xix.

_____. A morte do Autor. In: _____. **O rumor da língua**. Tradução: Mário Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.

_____. **Mitologias**. Trad. Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

_____. **Roland por Roland Barthes**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BELLATIN, Mario. **Obra reunida 2** [recurso eletrônico]. Madrid: Alfaguara, 2014.

BENJAMIN, Walter. Escavar e recordar. In: _____. **Imagens de pensamento**: sobre o haxixe e outras drogas. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BERND, Zilá. **A persistência da memória**. Porto Alegre: BesouroBox, 2018.

BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In: _____. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins, 2005, p. 270-78.

BORGES, Jorge Luis. Ulrica. In: _____. **O livro de areia**. Trad. Davi Arigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 17-21.

- _____. **O aleph**. Trad. Davi Arigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. **Ficções** (1944). Trad. Davi Arigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. Magias parciais do *Quixote*. In: _____. **Obras completas vol. 2**. São Paulo: Globo, 1999. p. 48-50.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009a.
- _____. **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009b.
- BRIZUELA, Natalia. **Depois da fotografia**: uma literatura fora de si. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- BUARQUE, Chico. **O irmão alemão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- CALVINO, Ítalo. Cibernéticas e fantasmas (Notas sobre a narrativa como processo conspiratório). In: _____. **Assunto encerrado**: discurso sobre literatura e sociedade. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 196-215.
- CAMPESATO, LÍlian. **Arte sonora**: uma metamorfose das musas. 179 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. Trad. Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2019.
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.
- CAÑÓN, Isabel Cadenas. **Poética de la ausencia**: formas subversivas de la cultura visual contemporánea. Madrid: Cátedra, 2019.
- CAPAVERDE, Tatiana da Silva. A autoria nas reescritas apropriacionistas. In: AZEVEDO, Luciene; CAPAVERDE, Tatiana. (orgs.) **Escrita não criativa e autoria**: Curadoria nas práticas literárias do século XXI [recurso eletrônico]. E-galáxia, 2018, p. 934-1308.
- CARDOSO, Cassiana Lima. Cadernos para jogar: a encenação lutuosa na escritura de Carola Saavedra. **Revista LitCult**, 2015. Disponível em: <http://litcult.net/2015/01/30/cadernos-para-jogar-a-encenacao-lutuosa-na-escritura-de-carola-saavedra-2/>. Acesso em: 21 de agosto de 2020.
- CARVALHO, Bernardo. **Nove noites**: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CAVALCANTI, Augusto Guimaraens. De todos os jogos, o jogo. **Rascunho**, nov. de 2019. Disponível em: <http://rascunho.com.br/de-todos-os-jogos-o-jogo/>. Acesso em: 11 de junho de 2020.

CHIARELLI, Stefania. Resenha de ‘O inventário das coisas ausentes’. **O Globo**, abr. de 2014. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/resenha-de-inventario-das-coisas-ausentes-de-carola-saavedra-533778.html> . Acesso em: 24 de agosto de 2020.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004a.

_____. **Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004b.

COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, Jovita M. G. (org). **Ensaio sobre autoficção**. Trad. Jovita Maria G. Noronha e Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 39-66.

COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Trad. Ida Alves [et al.]. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CORTÁZAR, Julio. **62 – Modelo para armar**. Buenos Aires: Alfaguara, 1995.

_____. **Rayuela**. Edición crítica Andrés Amorós. Madrid: Cátedra, 2007.

CRUZ, Patricia Mariz da. **O luto amoroso: uma leitura de Paisagem com dromedário**, de Carola Saavedra. 87 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2016.

DÄLLENBACH, Lucien. **El relato especular**. Trad. Ramón Buenaventura. Madrid: Visor Distribuciones, 1991.

DE LA CRUZ, Sor Juana Inés. **Primero sueño y otros escritos**. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2013.

DELEUZE, Gilles. Causas e razões das ilhas desertas. In: _____. **A ilha deserta e outros textos**. Trad. brasileira. Editora Iluminuras, 2004, p. 11-17.

DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. **De que amanhã: diálogo**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. **Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional**. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita M. Gerhein (org.). **Ensaio sobre autoficção**. Trad. Jovita M. G. Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p.111-126.

DURÃO, Fábio Akcelrud. Duas formas de se ouvir o silêncio: revisitando 4'33". In: **Kriterion**, Belo Horizonte, v. 46, n. 112, dez. de 2005, p. 429-441. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2005000200023&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 16 de março de 2021. <https://doi.org/10.1590/S0100-512X2005000200023>

ECO, Umberto. A poética da obra aberta. In: _____. **Obra aberta**. 8ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 37-66.

ERBER, Laura. Vírus da linguagem. **O Globo**. Rio de Janeiro, 16 de mar. de 2013, Caderno Prosa, p. 4. Disponível em: <https://culturaebarbarie.files.wordpress.com/2013/03/virusdalinguagem2.gif>. Acesso em: 05 de março de 2021.

FAEDRICH, Anna. Autoficção: um percurso teórico. **Criação e Crítica**, n. 17, dez. de 2016, p. 30-46. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/120842/121520>. Acesso em: 06 de abril 2018. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i17p30-46>

FERNÁNDEZ, Macedonio. **Museo de la novela de la Eterna**: edición crítica. Org. Ana María Camblong e Adolfo de Obieta. 2ª ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

FIGUEIREDO, Eurídice. **A literatura como arquivo da ditadura brasileira**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

_____. **Mulheres ao espelho**: autobiografia, ficção e autoficção. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FORTUNA, Carlos. Imagens da cidade: sonoridades e ambientes sociais urbanos. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 51, jun. de 1998, p. 21-41. Disponível em: <https://www.ces.uc.pt/publicacoes/rccs/artigos/51/Carlos%20Fortuna%20-%20Imagens%20da%20cidade.pdf>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2021.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

_____. Outros espaços. In: _____. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 411-422.

_____. O que é um autor? In: _____. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298.

FUKS, Rebeca Leite. **Espreitando os bastidores**: a metaficção em Carola Saavedra, Rui Macedo e António Lobo Antunes. 379f. Tese (Doutorado em Estudos de Cultura) – Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 2018.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.

_____. **Lembrar escrever esquecer**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014a.

_____. Práticas da impertinência. In: GARRAMUÑO, Florencia; KIFFER, Ana Paula (org.). **Expansões contemporâneas**: literatura e outras formas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014b.

_____. **A experiência opaca**: literatura e desencanto. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? In: NORONHA, Jovita M. G. (org.). **Ensaio sobre autoficção**. Trad. Jovita Maria G. Noronha e Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 164-180.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

GLENADEL, Paula. Bovarismo. In: **E-Dicionário de Termos Literários**. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/bovarismo/>. Acesso em: 02 de setembro de 2020.

GONZÁLEZ, Elena Palmero. Insularidade. In: COSER, Stelamaris (org.). **Viagens, deslocamentos, espaços**: conceitos críticos [recurso eletrônico]. Vitória: EDUFES, 2016.

GUTIÉRREZ, Rafael. Literatura e arte contemporânea. **Revista Terceira margem**, ano 24, n. 43, mai/ago. de 2020, p. 136-147. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/31626>. Acesso em: 22 de abril de 2021.

_____. ¿Cómo salir de la literatura? Literatura y arte contemporáneo. **Revista Académica Estesis**, v. 6, n. 6, 24 de jul. de 2019, p. 26-41. Disponível em: <https://revistaestesis.edu.co/index.php/revista/article/view/37>. Acesso em: 04 de março de 2021. <https://doi.org/10.37127/25393995.37>

HIDALGO, Luciana. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. **Alea**, vol. 15, n. 1, jan./jun de 2013, p. 218-231. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/pnSw5V3xCdCtzPCFJKsfQbS/?lang=pt>. Acesso em: 09 de junho de 2019. <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2013000100014>

HISSA, Cássio Eduardo Viana. Fronteiras. In: _____. **A mobilidade das fronteiras:** inserções da geografia da crise da modernidade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 16-45.

_____. Entre. In: MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues; SILVA, Maria Ivonete Santos (orgs.). **Literatura:** espaço fronteiriço. Colatina/Chicago: Clock-Book, 2017, p. 11-27.

HURTADO, Ana María. Ulrica o el enamorado y la muerte: a propósito de un cuento de Borges. In: **Trópico absoluto**, mai. de 2019. Disponível em: <https://tropicoabsoluto.com/?p=897>. Acesso em: 28 de abril de 2020.

HURTADO, Carola Andrea Saavedra. **Como se escreve um romance:** Don Quijote enquanto texto-matriz. 165f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

JEANNELLE, Jean-Louis. A quantas anda a reflexão sobre autoficção? In: NORONHA, Jovita M. G. (org). **Ensaios sobre autoficção**. Trad. Jovita Maria G. Noronha e Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 127-162.

JEANETTE. Porque te vas. In: _____. **Porque te vas/Seguiré amando**. Espanha: Hispavox, 1974. Compacto duplo.

KAFKA, Franz. **A metamorfose; Um artista da fome; Carta ao pai**. Trad. Torrieri Guimarães. 3ª. ed. São Paulo: Martin Claret, 2012.

KLINGER, Diana Irene. Carola Saavedra: da (im)possibilidade de alcançar o outro. In: CHIARELLI, Stefania [et al.] (orgs.). **O futuro pelo retrovisor:** das inquietudes da literatura brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2013, p. 70-80.

_____. A escrita de si como performance. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 10, n. 12, 2008, p. 10-30. Disponível em: <http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/178/181>. Acesso em: 12 de novembro de 2019.

_____. **Escritas de si, escritas do outro:** autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. 205 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado de Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Revista Arte & Ensaios**, n. 17, 2008, p. 129-137. Disponível em: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Rosalind_Krauss.pdf. Acesso em: 28 de novembro 2019.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LA BARRE, Jorge de. A outra afinação do mundo: os territórios sonoros. **Revista Interfaces**, n. 16, vol. 1, 2012, p. 117-127. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/interfaces/article/view/30074>. Acesso em: 24 de janeiro de 2021.

LADAGGA, Reinaldo. Espetáculos de realidade: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas. **Comunicação & política**, v. 24, n. 3, set./dez. de 2006, p.159-178. Disponível em:

https://www.academia.edu/7972416/Espect%C3%A1culos_de_realidad-Laddaga. Acesso em: 20 de novembro de 2019.

LECARME, Jacques. Autoficção: um mau gênero? In: NORONHA, Jovita M. G. (org). **Ensaio sobre autoficção**. Trad. Jovita Maria G. Noronha e Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 67-110.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. (Org.) Jovita Maria Gerheim Noronha; trad. Jovita Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014a.

_____. Autoficções & Cia. In: NORONHA, Jovita M. G. (org.). **Ensaio sobre autoficção**. Trad. Jovita Maria G. Noronha e Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014b, p. 111-126.

LEVY, Tatiana Salém. **Do diário à ficção**: um projeto de tese/romance. Disponível em: [http://www.avatar.ime.uerj.br/cevl/artigos/3Do%20di%20rio%20E0%20fic%20E3o%20\(Tatiana%20Salem%20Levy\).doc](http://www.avatar.ime.uerj.br/cevl/artigos/3Do%20di%20rio%20E0%20fic%20E3o%20(Tatiana%20Salem%20Levy).doc). Acesso em: 14 de junho de 2019.

_____. **A chave da casa** [recurso eletrônico]. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

LINHARES, Vinícius Lourenço. **Leitura literária**: uma abordagem do romance *Flores azuis*, de Carola Saavedra, na perspectiva da enunciação. 105 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LYGIA Clark. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoal694/lygia-clark>. Acesso em: 07 de dezembro de 2019. Verbete da Enciclopédia.

LUDMER, Josefina. **Intervenções críticas**. Trad. Ariadne Costa e Renato Rezende. Rio de Janeiro: Azougue: Circuito, 2014.

LUNARDI, Adriana. **Vésperas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

MACIEL, Maria Esther. Inventário poético de Laís Corrêa de Araújo: ironia à sociedade patriarcal. **Uai**, 24 de nov. de 2017. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/pensar/2017/11/24/noticias-pensar,217398/o-inventario-poetico-de-lais-correa-de-araujo.shtml>. Acesso em: 29 de abril de 2021.

MANGUEL, Alberto. **No bosque do espelho** [recurso eletrônico]. Trad. Margarida Santiago. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2009.

MIRANDA, Wander Melo. **Os olhos de Diadorim e outros ensaios** [recurso eletrônico]. Recife: Cepe, 2019.

_____. Formas mutantes. In: GARRAMUÑO, Florencia; KIFFER, Ana Paula (org.). **Expansões contemporâneas: literatura e outras formas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 135-152.

MORICONI, Ítalo. Circuitos contemporâneos do literário (indicações de pesquisa). **Revista Gragoatá**, n. 20, 1. sem. de 2006, p. 147-163, Disponível em: <http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/331/332>. Acesso em: 22 de março de 2018.

NAKAHODO, Lilian Nakao. **Cartografias sonoras: um estudo sobre a produção de lugares a partir de práticas sonoras contemporâneas**. 164 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

NAVARRO, Eduardo Almeida. Um texto anônimo, em língua geral amazônica, do século XVIII. **Revista USP**, São Paulo, n. 90, jun./ago. de 2011, p. 181-192. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/34821/37559>. Acesso em: 05 de maio de 2020. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i90p181-192>

NOLL, João Gilberto. **Lorde** [recurso eletrônico]. São Paulo: Francis, 2004.

_____. **Berkeley em Bellagio**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

NUNO Ramos. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2459/nuno-ramos>. Acesso em: 09 de janeiro de 2020. Verbete da Enciclopédia.

OLIVEIRA, Raphael Brian Dias. **O escritor em cena: diálogos metaficcionalis entre *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, e *O inventário das coisas ausentes*, de Carola Saavedra**. 103 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

OLIVEIRA; Silvana Pêssoa de; SANTOS, Luis A. Brandão. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 6ª ed. Campinas: Editora Unicamp, 2007. <https://doi.org/10.7476/9788526814707>

PATO, Ana. **Literatura expandida: arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster**. São Paulo: Edições Sesc-SP; Associação Cultural Videobrasil, 2012.

PAZ, Octavio. **Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe**. México, DF: Editorial Planeta Mexicana, 1993.

PERLOFF, Marjorie. **O gênio não original**: poesia por outros meios no novo século. Trad. Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI** [recurso eletrônico]. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PESSOA, Fernando. **Odes de Ricardo Reis**: obra poética III [recurso eletrônico]. Org. Jane Tutikian. Porto Alegre: L&PM, 2011.

PIGLIA, Ricardo. **Teoría de la prosa** [recurso eletrônico]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2019.

_____. **O último leitor** [recurso eletrônico]. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Formas breves** [recurso eletrônico]. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PIMENTEL, Daise de Sousa. Arte em orquestração: Nuno Ramos. In: AZEVEDO FILHO, Deneval. (Org.) **A multiplicidade dos corpos híbridos na ficção de Nuno Ramos**. São Paulo: Arte & Ciência, 2012, p. 63-78.

PINO, Claudia Amigo. **A ficção da escrita**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

RAMOS, Nuno. **Ó** [recurso eletrônico]. São Paulo: Iluminuras, 2013.

_____. **Cujo**. São Paulo: Editora 34, 1993.

RAVETTI, Graciela. **Nem pedra na pedra, nem ar no ar**: reflexões sobre literatura latino-americana. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. O corpo na letra: o transgênero performático. In: CARREIRA, Luiz A. N. [et al.] (Orgs.). **Mediações performáticas latino-americanas**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003.

_____. Narrativas performáticas. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (orgs.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002, p. 47-68.

RESENDE, Beatriz. O contemporâneo na literatura brasileira. In: _____. **Poéticas do contemporâneo** [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: E-galaxia, 2017, p. 13-219.

_____. A literatura brasileira na era da multiplicidade. In: _____. **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008, p. 15-40.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada [recurso eletrônico]. 2ª ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. In: _____. **Primeiras estórias**. 16ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016, p. 67-72.

RICCEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alains François [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RUFFATO, Luiz. **Eles eram muitos cavalos**. 3ª ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015.

_____. Meu projeto literário. **Teresa** – Revista de Literatura Brasileira, n. 10-11, 2010a, p. 384-5.

_____. Da impossibilidade de narrar. In: **Conexões Itaú Cultural**, mai. de 2010b. Disponível em: <https://conexoesitaucultural.org.br/wp-content/uploads/2010/05/da-impossibilidade-de-narrar.pdf>. Acesso em: 10 de abril de 2021.

SANCHES NETO, Miguel. Autobiografia material. In: SOUZA, Maria Eneida de; MIRANDA, Wander Melo. (orgs.). In: **Crítica e coleção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SANTIAGO, Silviano. Meditação sobre o ofício de criar. **Aletria**, v. 18, dez. de 2008, p.173-179. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1450>. Acesso em: 09 de junho de 2019. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.18.2.173-179>

_____. **Histórias mal contadas**: contos. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. O narrador pós-moderno. In: _____. **Nas malhas da letra**: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 44-60.

_____. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 11-28.

SANTOS, Roberto Corrêa dos; REZENDE, Renato. **No contemporâneo**: arte e escritura expandidas. Rio de Janeiro: Editora Circuito; FAPERJ, 2011.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guindada subjetiva. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo; Belo Horizonte: Companhia das Letras; Editora UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia clínica**, v. 20, n. 1, 2008, p. 65-82. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652008000100005&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 03 de abril de 2021. <https://doi.org/10.1590/S0103-56652008000100005>

SCHAFFER, R. Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Trad. Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. A volta vitoriosa do eu na narrativa contemporânea. In: OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de; PALO, Maria José. (orgs.) **Impasses do narrador e da narrativa na contemporaneidade**. São Paulo: EDUC, 2016.

_____. **Ficção brasileira contemporânea**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SCRAMIM, Suzana. **Literatura do presente**: história e anacronismo dos textos. Chapecó: Argos, 2007.

SILVA, Carla Piovezan da. **As (des)continuidades do romance em *O inventário das coisas ausentes*, de Carola Saavedra**. 75 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho, 2017.

SILVA, Cinthia Mara Cecato da. *Ó*, de Nuno Ramos: entre a linguagem, o corpo e a crise. In: AZEVEDO FILHO, Deneval. (Org.) **A multiplicidade dos corpos híbridos na ficção de Nuno Ramos**. São Paulo: Arte & Ciência, 2012, p. 31-43.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**: ensaios. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. A estética do silêncio. In: _____. **A vontade radical**. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 11-40.

SOUZA, Eneida Maria de. A biografia, um bem de arquivo. *Alea*, v. 10, n. 1, jun. de 2008, p. 121-129. Disponível em:
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2008000100009&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 15 de setembro de 2020.
<https://doi.org/10.1590/S1517-106X2008000100009>

_____. Notas sobre a crítica autobiográfica. In: **Crítica Cult**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 111-20.

STERNE, Jonathan. O passado audível: origens culturais da reprodução sonora. Trad. Virgínia de Almeida Bessa [et al.]. **Música Popular em Revista**, v. 7, n. 00, 2020, p. 1-45. Disponível em:
<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/14839>. Acesso em: 21 de março de 2021.

STIGGER, Verônica. **Delírio de damasco**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2012.

STROUT, Lilia Dapaz. El fantasma del deseo: “Ulrica” de Borges desde la ventana de la eternidad. **Cuadernos Americanos**, n. 125, 2008, p. 163-176. Disponível em:

<https://pdfs.semanticscholar.org/b9db/0f10578cccb422b0a5d066d97ebb07d9dc2c.pdf>.

Acesso em: 30 de junho de 2020.

SÜSSEKIND, Flora. Objetos verbais não identificados. **O Globo**, 21 de set. de 2013. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.html>. Acesso em: 25 de outubro de 2019.

TADIÉ, Jean-Yves. **O romance no século XX**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

TUCHERMAN, Ieda. Michel Foucault, hoje, ou ainda: do dispositivo de vigilância ao dispositivo de exposição da intimidade. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**, n. 27, ag. de 2005, p. 40-48. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/4955/495550183006.pdf>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2021. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2005.27.3321>

VIEGAS, Ana Cláudia. Adriana Lunardi: assinatura, filiação e inscrição na cena literária. In: CHIARELLI, Stefania [et al.] (orgs.). **O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Rocco, 2013, p. 110-119.

_____. Literatura do presente no Brasil – Notícias. **Revista Contexto**, n. 19, 2011, p. 13-25. Disponível em: <http://www.periodicos.ufes.br/contexto/article/view/6553/4791>. Acesso: 11 de agosto de 2019.

_____. O “retorno do autor” – relatos de e sobre escritores contemporâneos. In: VALLADARES, Henriqueta do Couto Prado (org.). **Paisagens ficcionais: perspectivas entre o eu e o outro**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p. 13-26.

VILA-MATAS, Enrique. **Marienbad eléctrico**. Barcelona: Seix Barral, 2016.

_____. **Acerca de Porque ella no lo pidió (Sophie Calle)**. 17 de abr. de 2015. Disponível em: <http://www.enriquevilamatas.com/textos/textporqueellanopidio.html>. Acesso em: 06 de março de 2021.

_____. **Kassel no invita a la lógica**. Barcelona: Seix Barral, 2014.

_____. **Dublinesca**. Barcelona: Seix Barral, 2010.

_____. **Exploradores del abismo**. Barcelona: Anagrama, 2007.

VILLA-FORTE, Leonardo. **Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2019.

WASTERKAMP, Hildergard. Kits Beach Soundwalk. In: _____. **Transformations**. Canadá: Empreintes DIGITALes, 1996. 1CD.

WENDERS, Wim. In broad daylight even the sounds shine. Disponível em: <https://www.wim-wenders.com/photo/in-broad-daylight-even-the-sounds-shine/?skip=next>. Acesso em: 01 de novembro de 2021.

FILMES

CRÍA CUERVOS. Direção: Carlos Saura. Espanha, 1976. Audiovisual (104 min.).

EL LADO OSCURO DEL CORAZÓN. Direção: Eliseo Subiela. Argentina/Canadá: Max Films Productions, 1992. Audiovisual (127 min.).

MOEBIUS. Direção: Gustavo Mosquera. Argentina: Universidad del cine, 1996. Audiovisual (87 min.).

O ANO PASSADO EM MARIENBAD. Direção: Alain Resnais. França: Astor Pictures Corporation, 1961. Audiovisual (94 min.).

O CÉU DE LISBOA. Direção: Wim Wenders. Alemanha/Portugal: Madragoa Filmes/Road Movies Filmproduktion, 1994. Audiovisual (100 min.).