



O corpo materno em movimento na escrita de Carola Saavedra *The maternal body in movement in Carola Saavedra's writing*

[10.29073/naus.v7i1.864](https://doi.org/10.29073/naus.v7i1.864)

Recebido: 15 de dezembro de 2023.

Aprovado: 16 de maio de 2024.

Publicado: 27 de junho de 2024.

Autor/a 1: Mirian Alves , CEFET-MG, miriansousalves@gmail.com.

Autor/a 2: Milca da Silva , CEFET-MG, milcalves12@gmail.com.

Resumo

Este trabalho visa buscar as relações entre a maternidade e a encenação no romance “Com armas sonolentas”, da escritora contemporânea Carola Saavedra. O corpo materno, como lugar de embate entre o dentro e o fora, a tradição e a transformação, é evidenciado na obra. Dessa forma, o romance atua como um convite ao debate sobre a maternidade que recentemente tem sido colocado em pauta, no mercado editorial, a partir de novos vieses. Para abordar o corpo materno, Saavedra dialoga com as artes visuais e insere no texto literário imagens que apontam para a força dos antepassados no imaginário mítico da América Latina. Usaremos como metodologia as noções de corpo e escrita, ou de escrita do corpo, a ideia de afinidade em oposição ao conceito de identidade e as reflexões propostas pela literatura, fotografia e performance acerca dos embates que envolvem a prática da maternidade no escopo latino-americano. Ao se apropriar da estrutura de outras práticas artísticas, como a fotografia e a performance, a autora constrói um texto impertinente, que surge como possibilidade de redefinição do potencial político da literatura na contemporaneidade. Assim, Saavedra se utiliza do espaço da encenação para apresentar, no romance, possibilidades de mudanças na experiência do corpo materno.

Palavras-Chave: Carola Saavedra; Fotografia; Literatura Brasileira Contemporânea; Maternidade; Performance.

Abstract

This work aims to analyze the relationships between motherhood and acting in the novel “Com Armas Sonolentas” by contemporary writer Carola Saavedra. The maternal body, as a place of conflict between inside and outside, tradition and transformation, is highlighted in the work. Thus, the novel acts as an invitation to the debate about motherhood that has recently been put on the agenda, in the publishing market, from new perspectives. To address the maternal body, Saavedra dialogues with the visual arts and inserts images into the literary text that point to the strength of ancestors in the mythical imagination of Latin America. We will use as a methodology the notions of body and writing, or body writing, the idea of affinity in opposition to the concept of identity, and the reflections proposed by literature, photography, and performance regarding the conflicts that involve the practice of motherhood in the Latin American scope. The author appropriates the structure of other artistic practices, such as photography and performance, to create a bold text that redefines the political potential of literature in contemporary times. Thus, Saavedra uses the space of staging in the novel to present possibilities for changes in the experience of the maternal body.

Keywords: Brazilian Contemporary Literature; Carola Saavedra; Motherhood; Performance; Photography.



1. Introdução

Minha mãe que era toda brilho e superfície, toda Chanel, toda Yves Saint Laurent, minha mãe, uma aparição que tudo ofuscava, mas por baixo, por dentro, aquela massa escura de enganos, de gestos pela metade (Saavedra, 2018, p. 68)

O romance *Com armas sonolentas* (2018), da escritora brasileira Carola Saavedra, perpassa, de alguma forma, as reflexões já levantadas por Marie Cardinal no final dos anos 1970: “como dizer o nosso sexo, a gestação vivida, o tempo, a duração das mulheres?” (Cardinal, 1977, p. 89). Em uma virada que só poderia mesmo ocorrer no século XXI, o romance busca novas vozes ficcionais e convoca ao território literário tanto as artes plásticas quanto o teatro. Se na década de 1970, temas tais como a experiência da maternidade viam-se vinculados na literatura à noção de identidade, hoje essas reflexões parecem ter se deslocado para um debate sobre possíveis afinidades.

Em *Com armas sonolentas*, as personagens podem ser lidas como seres que guardam afinidades tanto com os leitores, quanto com as produtoras de obras que serviram como ponto de partida para a escrita do romance. Uma delas é a fotógrafa italiana Anna Maria Maiolino¹ que também chama a atenção para a ligação entre as mulheres a partir da imagem de um fio ou uma corda que liga pela boca três gerações de mulheres. Outra que pode aqui ser mencionada é a artista mineira Lygia Clark².

Em sua performance “Caminhando” (1964), o participante recebe uma fita de papel e depois de torcê-la, cola as duas pontas, construindo não exatamente um círculo, mas uma fita de Moebius, forma da qual não se pode dizer onde é o dentro e aonde o fora. A fita é continuamente cortada a fim de se desdobrar em faixas cada vez mais estreitas. Mais que uma mera citação, entretanto, a forma e o conceito propostos pela obra de Lygia Clark estruturam o jogo narrativo do romance de Saavedra.

2. Noções de Identidade e Afinidade nas Representações de Gênero

Donna Haraway em *Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX* destaca: “não existe nada no fato de ser “mulher” que naturalmente una as mulheres. Não existe nem mesmo uma tal situação — “ser” mulher” (2019, p. 165). É inegável que a percepção de Haraway, embora contundente para um determinado grupo de mulheres, está longe de se aplicar àquelas que vivenciam cotidianamente as diferenças de gêneros, bem como as atividades decorrentes dessa distinção no contexto cotidiano da América Latina.

Judith Butler³ (2019), por sua vez, em seus estudos sobre atos performáticos, destaca o caráter instável da constituição dos gêneros, evidenciando a contínua repetição estilizada de certos atos que é a base dessa identidade, o que contraria a ideia aparentemente harmoniosa comumente reforçada. Para a autora o gênero se apresenta como uma identidade tenuamente constituída pelo tempo e instituída por meio de uma repetição, a partir do qual as pessoas apresentam seus corpos de formas diversas. Nesse contexto a incorporação de um gênero movimenta um conjunto de estratégias ou estilos de ser que nunca são totalmente auto estilizados, pois essa experiência está inserida em certa história que condiciona suas possibilidades.

De acordo com essa distinção, ser mulher só passa a ter um significado quando o corpo se encaixa em uma ideia histórica do que é uma mulher, tornando-se um signo cultural. Portanto, é justo afirmar que certos tipos de atos

¹ Artista multimídia de origem italiana conhecida pela produção de obras provocadoras e com forte viés político em diversos meios de expressão como o desenho, a xilogravura, a fotografia, o filme, a instalação e a performance.

² Escultora brasileira que revolucionou a experiência com a maleabilidade dos materiais e a interação com o público, principalmente nos anos 1960 e 1970. Na obra de Lygia Clark, a prática com materiais duros (madeira) converte-se em metal flexível em “Bichos” e chega à borracha na “Obra mole”. Em “Caminhando”, a fita distorcida na “Obra mole” é recortada e cria-se uma situação limite: “o objeto não estava mais fora do corpo, mas era o próprio corpo”. (Lygia Clark – Wikipédia, a enciclopédia livre (wikipedia.org))

³ Butler, J. (2019). Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In H. B. Hollanda (Ed.), *Pensamento Feminista conceitos fundamentais* (pp. 213–230). Bazar do Tempo.



são geralmente interpretados como expressão de uma identidade de gênero e, quando não está de acordo com a identidade esperada, contestam expectativas acarretando políticas de regulação e controle social.

Neste sentido, fabular ou refletir sobre a maternidade, bem como acerca de outras experiências diretamente ligadas ao que foi socialmente construído como parte da atuação das mulheres no corpo social não significa reafirmar o jogo do patriarcado. Ao contrário, trata-se de perceber a condição histórica dessas mulheres e não as negar o direito de refletir sobre a própria condição. Como nos ensina Teresa de Lauretis, as mulheres em nossa cultura são motivadas e sustentadas por uma contradição irreconciliável, pois “situam-se tanto dentro quanto fora do gênero, ao mesmo tempo dentro e fora da representação”⁴.

A intertextualidade também está presente no título do romance que reproduz um trecho do poema *Primero sueño*, de Sor Juana Inés De la Cruz (1648–1695), nome de grande destaque da literatura hispano-americana. O poema nos permite vislumbrar um viés narrativo de resistência aos limites não apenas do texto literário, mas também ao contexto social imposto às mulheres. Outra obra da poeta é citada durante o romance *Com armas sonolentas* a partir da leitura da personagem Avó. A carta “*Repuesta a sor filotea*” foi escrita em 1691 e se destaca pela clara defesa da escritora aos direitos intelectuais das mulheres. Por abordar temas que perpassam a existência de mulheres desde séculos passados até a atualidade, a presença dos poemas de De La Cruz no romance de Saavedra nos evidencia a delicada linha que liga diversas gerações.

Brandão (2004) em um dos seus ensaios que abordam o feminino na literatura, enfatizando a representação da mulher como ficção masculina, ou o contrário, sujeito de sua própria escrita, destaca que o texto é o lugar onde os objetos de desejo se corporificam na materialidade dos significantes e por isso não é fiel à realidade como muitas vezes o leitor crê. Portanto, a personagem feminina é um produto do sonho alheio e aí ela circula, produzida e construída no registro de quem escreve. Nesse sentido, em um contexto literário onde personagens femininas foram por muito tempo usadas como forma de reafirmação de estereótipos de gêneros torna-se possível perceber em volume considerável na literatura contemporânea onde Saavedra se destaca, a abordagem de temas que se relacionam com a maternidade e com cobranças estéticas e comportamentais comumente imputadas ao gênero feminino.

É importante destacar, no entanto, que a escrita ligada a questões supostamente atreladas ao feminino não parece mais suficiente para a construção de algo tão complexo quanto uma suposta identidade feminina. Logo, o conceito de identidade será aqui substituído pela noção de afinidade.

3. Fitas e Fios

Outro aspecto que será abordado por este artigo é a aproximação entre a literatura e outras expressões artísticas. Ao aproximar-se da fotografia e da performance, a autora brasileira encontrou uma forma para a narrativa que põe em debate, dentre outras questões, a complexidade das relações entre mães e filhas.

A fita de Moebius evocada pela performance *Caminhando* (1964) de Lygia Clark parece moldar o percurso dos leitores que ecoam, por sua vez, os passos das personagens no romance *Com armas sonolentas*, quinto romance publicado pela escritora brasileira Carola Saavedra. A performance da artista plástica mineira produzida nos anos 1960 ressurgiu como esqueleto estrutural do romance de Saavedra. O trabalho de Lygia Clark já havia sido evocado em produção anterior da escritora brasileira. Em seu terceiro romance, *Toda Terça*, Saavedra faz menção à fita de Moebius a fim de estruturar a intrincada relação estabelecida entre vida e ficção, sobretudo na construção dos jogos amorosos como explicita o narrador no início do romance:

Era um filme argentino, um filme argentino sobre uma equação matemática facilmente demonstrável com a ajuda de 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

⁴ De Lauretis, T. (2019). A tecnologia de gênero. In H. B. Hollanda (Ed.), *Pensamento Feminista conceitos fundamentais* (p. 132). Bazar do Tempo.



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. (Saavedra, 2007, p. 20)

A imagem é utilizada para se introduzir a figura de Javier, um dos narradores do romance, que seduzirá Ulrike, ambos personagens de um conto que compõe um livro aberto por uma personagem feminina, na mesa de uma cafeteria, logo após uma sessão de cinema. O jogo de sedução na obra cola-se à construção ficcional e, depois de iniciados os percursos, não é mais possível separar uma coisa da outra ou interromper o caminho que se abre a partir desse mergulho da personagem no jogo que é ao mesmo tempo amoroso e ficcional.

A protagonista do romance encena a própria vida no consultório de psicanálise, aonde vai todas as terças e um intrincado jogo é tecido entre personagens que se desdobram ao longo da trama. A fala de Javier, no início do romance, explicita ao leitor a força da fabulação como elemento estrutural da narrativa:

Eu continuei mentindo, de Bogotá, não por falta de sinceridade, mas porque ainda esperava, até o último momento, que Ulrike não acreditasse, que eu falava espanhol, que tinha até uns discos, uns retratos, tapeçarias panamenhas nas paredes, artesanatos, mantas coloridas, flautas feitas à mão. Mas Ulrike acredita, e já não tenho como voltar atrás, Ulrike acha que sim, e eu concordo que sim, que semana que vem com certeza, que semana que vem danças e artesanatos e retratos feitos à mão, e saio apressado, deixando numa folha de caderno um número de telefone e o meu nome, Javier, de Bogotá. (Saavedra, 2007, p. 24)

Ao mesmo tempo em que seduz Ulrike, a suposta personagem exótica norueguesa, a fala de Javier convida igualmente o leitor ao mergulho na narrativa que abrigará uma história dentro da outra infinitamente, sem que seja possível separá-las, como explicita o próprio romance, mais uma vez, como forma de evidenciar ao leitor a tessitura do jogo textual: “Isso me lembra aquelas bonequinhas russas, dessas que vêm uma bonequinha dentro de outra bonequinha igual, só que maior, e essa, por sua vez, também se esconde dentro de uma bonequinha maior, a assim por diante”. (Saavedra, 2007, p. 114–115).

Em *Com armas sonolentas*, ao retomar a fita de Moebius, Saavedra atrela a forma a outros sentidos. Se no romance anterior, o movimento da fita foi atrelado ao jogo ficcional e às construções que envolvem as paixões entre os amantes, em *Com armas sonolentas* a autora atribui a forma à repetição que se estabelece entre as gerações e ao intrincado jogo da maternidade que também se relaciona ao universo das representações e enfatiza a impossibilidade de escape da relação iniciada, como veremos mais adiante neste artigo.

No romance, o entrelaçamento de quatro gerações de mulheres reafirma uma premissa fundamental ao campo ficcional, que nas artes plásticas já havia sido proposta por Lygia Clark: muitas vezes o lado de dentro é igualmente o lado de fora. Na maternidade, como no palco, essa premissa virá à tona revelando um aspecto pouco debatido acerca das relações entre mães e filhas: a impossibilidade de ruptura da linha que as une.

O caminho percorrido pelas personagens reafirma a todo instante que a fita de Moebius, forma complexa da qual não é possível sair, coincide com a própria experiência da maternidade, tema abordado pela obra. No romance, a estrutura do texto é pautada pelo tema que também direciona a experiência do leitor na busca dos elos capazes de unir as histórias das três mulheres que compõem a narrativa: Anna, Maíke e avó, que, após um intrincado jogo narrativo apresentam-se em outra volta do percurso como avó, mãe e filha.

Na fotografia usada como referência por Saavedra, também pode-se ver a presença de três gerações de mulheres. A obra foi vista no MASP e, segundo a escritora, quando o livro já estava quase pronto, ela se deu conta que o início do processo de criação foi desencadeado pela imagem desta fotografia intitulada “Por um fio” onde três mulheres sentadas lado a lado com ombros emparelhados olham em direção à câmera. A mulher do centro é a artista Maiolino, à sua esquerda está sua filha e à sua direita, sua mãe. Um mesmo fio sai da boca da mãe, entra e sai da boca de Maiolino e finaliza na boca da filha.



As afinidades não se limitam ao escopo da produção do romance, mas também habitam o âmbito da recepção. Por se tratar de questões coletivas historicamente vividas, as leitoras de Saavedra podem travar afinidades com as personagens do romance. O que aqui chamamos de “afinidade” relaciona-se a uma ligação tênue, e nem sempre visível, entre os seres; semelhante talvez à imagem das mulheres ligadas entre si por um fio na fotografia de Maiolino e não às noções de construção ou desconstrução identitária.

A fotografia de Maiolino que também tece de certa forma a trama do romance de Saavedra pode lembrar a brincadeira doméstica de uma família italiana em um almoço de domingo, como apontaram os críticos da fotógrafa, mas, como afirma a artista, a obra “vira pelo avesso a ideia de delicadeza ou fragilidade atrelada ao feminino. Costumo dizer que tenho séculos dentro de mim. É a questão de ser uma mulher de uma geração já passada”.⁵

Em seu romance, a escritora Carola Saavedra, nascida no Chile e radicada no Brasil, também parte de uma figura feminina ancestral a fim de repensar a condição da mulher e das relações que tecem seu cotidiano. No livro, a obra de Lygia Clark estrutura o romance que se divide em duas partes: o lado de dentro e o lado de fora.

A figura da fita de Moebius é explicitada na obra e se coloca como o traçado que guia os passos das personagens, marcando os encontros e desencontros de mãe, filha e avó. A recorrência das imagens que constroem espaços de memória no romance coloca-se como a base constitutiva da própria narrativa, uma narrativa a partir de uma imagem.

4. Ninfas: Novidade e Repetição

Agamben, em sua obra intitulada *Ninfas* parece nos dar uma importante chave conceitual para compreender a presença de formas e imagens capazes de encapsular nossas experiências em produções artísticas. Para o autor, assim como a *Ilíada* e a *Odisseia* se fundaram sobre um vasto, mas finito, repertório de combinações verbais (“pé veloz”, “elmo ofuscante”, “de muitos enganos”, etc.), as pinturas e xilogravuras clássicas também se apoiavam em um repertório de fórmulas preexistentes para comporem suas produções. Sobre esses repertórios que atuam como artifícios capazes de expressar as relações humanas, afirma o filósofo italiano Giorgio Agamben: “as fórmulas, exatamente como as *Pathosformel* de Warburg, são híbridos de matéria e forma, de criação e performance, de novidade e repetição” (Agamben, 2012, p. 28).

Ao falar do Atlas Mnemosyne⁶, Agamben explica que faríamos uma leitura equivocada se procurássemos entre as epifanias⁷, algo como um arquétipo ou um original da qual as outras derivariam. “Nenhuma das imagens é original, nenhuma é simplesmente uma cópia. Nesse sentido, a ninfa não é um material passional à qual o artista deve dar nova forma, em um molde ao qual deve submeter seus materiais emotivos. A ninfa⁸ é um composto indiscernível de originalidade e repetição, forma e matéria”.

⁵ Martí, S. (2018). Anna Maria Maiolino ganha retrospectiva no Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles. *Folha de São Paulo*. <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/02/anna-maria-maiolino-ganha-retrospectiva-no-museu-de-arte-contemporanea-de-los-angeles.shtml>.

⁶ Obra final de Aby Warburg. O livro *Ninfas*, que traz a reflexão de Agamben a partir do Atlas Mnemosyne de Warburg é um dos volumes que complementa o catálogo de exposição da 30.ª Bienal de São Paulo, *A iminência das poéticas*. O livro constata que, apesar de sua mudez, as imagens não cessam de “produzir glosas e palavras, textos e polêmicas”. O livro *Ninfas* investiga a complexa relação travada nas artes entre o verbo e a imagem, relação estrutural do processo de produção do romance *Com armas sonolentas*, de Saavedra.

⁷ No romance de Saavedra, há imagens que também surgem como momentos epifânicos das personagens. Nesses instantes, as personagens vislumbram imagens que as ajudam a compor as próprias identidades. Afirmações como a coincidência entre o dentro e o fora são diversas vezes reveladas por momentos de epifanias no romance.

⁸ Para Luiz Pérez-Orama, ao evocar a ninfa de Warburg em sua brilhante reflexão, Agamben propõe um retorno ao pensamento analógico. Para o autor, as obras se manifestam como arquivo e atlas e nos atingem quando se assemelham e se diferenciam de outras obras. É no registro dessa possibilidade que as obras “se fazem em nós e significam conosco e ali encarnam como sobrevivência e aterforma de outras formas”. (Pérez-Oramas, Luis. Apresentação. In G. Agamben, *Ninfas*, 2012, p. 9).



5. A Encenação ou a Maternidade como Performance

A maternidade como performance na obra de Carola Saavedra parece apontar para essa forma híbrida na qual as semelhanças não atestam uma encenação ou a repetição de um molde, mas, curiosamente, exibem diferentes versões do mesmo, ou diferentes versões da mesma dor. No romance, a autora aborda as relações travadas entre mães e filhas que se repetem de geração em geração e termina com um episódio vivenciado em um palco, espaço por excelência da encenação. É nesse espaço que as histórias se fecham e que novas narrativas podem ser forjadas pelas próprias personagens.

Maike, a mulher da mais jovem geração que compõe o romance, parece ter compreendido a necessidade da ficção como caminho, ou seja, como única forma de transformação de si mesma. Ao viajar da Alemanha para o Brasil em busca de uma revelação secreta sobre sua origem, a personagem parece compreender a impossibilidade de se chegar a uma suposta origem e destaca a força da ficção que acaba cumprindo o papel anteriormente reservado à descoberta da origem. Ao se deparar com a festa de carnaval no Rio de Janeiro, a personagem tem o olhar voltado a diversas fantasias, como pode ser visto no seguinte relato da personagem:

Acabei aceitando outro drinque cor-de-rosa, dessa vez de um coelho que passava com uma bandeja, me sentei numa *chaise longue* carmin e dourada, pouco depois, na cadeira ao meu lado, sentou-se um senhor de terno e gravata-borboleta [...] aprecie, disse, aprecie a expectativa, o ritual, ele falou, dando às palavras um tom levemente exagerado, quase dramático, [...] sim, eu disse, sem saber muito bem o que fazer, como era o tal ritual do charuto, o ritual é sempre mais importante do que o objeto, mas é só um charuto, tive vontade de dizer, não, isto não é um charuto, ou nunca é só um charuto, e eu não sabia por que havia aceitado. (Saavedra, 2018, p. 210–211)

“Após alguns minutos, soou um gongo e as cortinas se fecharam” (Saavedra 2018, p. 213). Como no palco de teatro onde estreia Anna Marianni, tudo pode ser apenas uma invenção e nem por isso menos real. A relação entre Anna e Maike não é conhecida por nenhuma das personagens, já que o elo entre elas é uma suposição feita apenas pelo leitor que une os fios das diferentes narrativas do romance. No sarau supostamente visitado por Maike durante o carnaval no Rio de Janeiro, há também a presença do palco como espaço que guarda algo que, mesmo não compreendendo, é reconhecido como marca significativa que também compõe a trajetória da personagem. A mudança da história de Maike não se associa à descoberta de sua origem e sim à criação de outras histórias, por um viés ficcional.

Nheengatu, ele disse, imagino que já ouviu falar, eu fiz que não com a cabeça, é a língua geral, a primeira, a língua que te mapeou antes de você ser quem é, para sempre incrustada no corpo, para sempre perdida, de certa forma é o que procuramos, a origem, mas não perca seu tempo com isso, é uma origem irrecuperável, a nós só resta o artifício e o mal-entendido. (Saavedra, 2018, p. 213–214)

A ideia da encenação permeia o romance desde a abertura do texto. A primeira história narrada é a de Anna Marianni, uma jovem e sedutora atriz, dotada de uma beleza singular. Ela se apaixona por um cineasta alemão chamado Heiner Neumann (um deus nórdico) que ela conhece em um local suntuoso, no Copacabana Palace, durante o festival de cinema do Rio de Janeiro. O sonho de Anna é desfilarem no tapete vermelho do festival, espaço reservado a poucos escolhidos. O local do encontro é, dessa forma, repleto de glamour e, desde o início, o romance dessas personagens (Anna e Heiner) é desencadeado por uma encenação.

Ela achou estranho, quase ridículo, tudo aquilo parecia um sonho, ou uma encenação. Então, Heiner Neumann aproximou os lábios do dorso da sua mão, não foi propriamente um beijo, mais uma pantomima, pois o fingimento do beijo era mais importante que o beijo em si, murmurou algo, encantado, deve ter sido, e entraram juntos na festa (Saavedra, 2018, p. 19).

A primeira vez que uma figura materna é mencionada no romance, essa aparece como parte de uma mentira sem importância, como se a respeito dessa figura, pouco pudesse ser dito ou como se só o ficcional pudesse abordar a maternidade. A aparição da figura materna é inaugurada no romance quando Heiner pergunta a Anna



sobre sua mãe: “[...] e seus pais?, Heiner perguntou, o assunto que Anna evitava abordar, disse apenas, meu pai eu não conheci, morreu antes de eu nascer, minha mãe mora noutra cidade, no interior de Minas, mentiu [...]” (Saavedra, 2018, p. 26). A narrativa sobre a mãe começa assim com uma mentira e termina ao final do romance com um monólogo onde, ao invés de falar das lembranças de sua mãe, Anna fala de si mesma como mãe no palco do teatro.

Mais à frente no romance, ao fazer a mala que levaria sua mudança para a Alemanha, Anna também privilegia a ficção. Além das poucas roupas, sua bagagem se resumia a “uma maleta de maquiagem, meia dúzia de livros de interpretação, um exemplar de O homem e seus símbolos, e Crepúsculo dos deuses em DVD. O restante, decidira jogar tudo fora, não queria nenhuma lembrança, nenhuma fotografia, nada” (Saavedra, 2018, p. 27). A personagem, sem laços afetivos, vê a saída do país como uma libertação.

Amigo, amigo, desses de sentir falta, de ligar no aniversário, no Natal, nunca teve. Um amor?, também não. Talvez a culpa fosse dela, ao mesmo tempo que sempre ansiava pelo olhar, pela atenção, pelo amor das pessoas, ao conseguir o que desejava, não sabia o que fazer com aquilo. Quando alguém lhe perguntava, você o ama?, ela sempre, uma pausa de um ou dois minutos, mesmo que já soubesse a resposta, que a tivesse na ponta da língua, ela respondia, amo, mas do meu jeito, que era uma forma elegante de dizer não, não amo, mas queria muito amar. (Saavedra, 2018, p. 28)

Neste contexto em que a personagem, eufórica, deixa o país, a mãe surge como um nó cego que deveria ser esquecido.

Ir embora era como ter uma segunda chance. A verdade é que, naquela época, não havia nada nem ninguém que significasse um laço, um compromisso, e tudo colaborava para que ela conseguisse se manter na superfície, jamais se aprofundar, jamais tocar a densa matéria do sofrimento, algo que na mínima aproximação a engoliria sem retorno, e havia a mãe, claro, mas a mãe era um nó cego, não era um laço, cuidaria dela assim que pudesse [...] (Saavedra, 2018, p. 28).

Mais à frente no romance, já na Alemanha e com o relacionamento amoroso arruinado, ao descobrir que está grávida, Anna lembra-se da mãe, da casa de dona Clotilde e do abandono vivido na infância. Ao se descobrir grávida, já no quarto mês de gravidez, quando não era mais possível nem mesmo uma curetagem, Anna entra em pânico: “Na memória, apenas o horror, de repente ela, ou aquilo que ela achava que era ela, começava a se desfazer”. Na sequência, a personagem lembra-se da mãe, envolta por outros afetos:

[...] pensou na própria mãe, depois de tantos anos sentiu vontade de tê-la por perto, só por um instante, a mãe por perto, dormindo com ela no quarto escuro e abafado da infância, a mãe que nunca a protegera de dona Clotilde, aquele constante abandono, aquela resignação, é preciso aceitar, minha filha, ela tem condições, pode te oferecer uma vida melhor, a mãe que ela tentava esquecer, quando tivesse dinheiro, a tiraria de lá, mas agora abraçada a Birgit chamou pela mãe, quase inaudível, mesmo que a mãe fosse apenas uma pessoa que a tinha parido e que ela chamava de mãe. (Saavedra, 2018, p. 54)

Ao perceber que não queria o filho que crescia em silêncio dentro da sua barriga, feito um fantasma, Anna diz com todas as letras: “isso que está aqui dentro não é meu filho, é qualquer outra coisa, mas não é meu”. Heiner fica enfurecido e a olha como se ela fosse um monstro. Pela primeira vez perde o ar blasé que o acompanhava, “parecia outra pessoa” e pergunta: “você não vai dar o meu filho, afinal, que tipo de pessoa é você?”

Que tipo de pessoa ela era? Do tipo que não queria ter um filho aos vinte e um anos, morando num país estrangeiro, sem amigos, sem família, sem falar a língua e casada com um homem que ela não amava e que nunca estava em casa, desse tipo horrível de pessoa, pensou. (Saavedra, 2018, p. 56)

O encontro entre mãe e filha na obra de Saavedra ganha força no momento da encenação, reafirmando a ambivalência dos raros encontros que podem se dar entre personagens ligadas por esse elo afetivo. Mãe e filha



no romance parecem nunca se entender, exceto via alguma mediação, como a exercida pelo jogo de atuação no palco de um teatro. Tal encenação, entretanto, não está ligada à ideia de não-autenticidade e sim ao que há de mais contundente no jogo ficcional: o pacto do acreditar desacreditando.

6. Capivara, Bicho dos Trópicos

A figura da capivara, bastante emblemática no romance, exemplifica a abertura do espaço ao que não se conhece por meio da razão. Ela surge a primeira vez no momento em que Anna solta o carrinho de seu bebê. No parque, sentada em um banco, Anna olhava para o bebê no carrinho, até o momento em que não sentia mais nada, “nem carinho, nem raiva, muito menos amor”. Anna se sente olhada pela capivara. “O animal estava ali parado, encarando-a. Acho estranho uma capivara na Alemanha, não eram bichos dos trópicos?” A capivara, em alto e bom som, fala sobre o custo de renegar o sítio natal. Em seguida, “ela voltou a sentir uma brisa morna, um cheiro de mar, como na infância, como se realmente tivesse sido transportada para uma tarde no calçadão de Copacabana” (Saavedra, 2018, p. 61).

Anna olhou para o carrinho, que era agora um carrinho de boneca, a boneca chorava, não chore, bonequinha, tudo vai ficar bem, pode ir, Anna, eu cuido da sua filha, a capivara parecia sussurrar ao seu ouvido, além disso, tenho experiência, já tive muitas ninhadas, ela vai ficar bem. Anna encostou o carrinho perto de uma árvore, acionou os freios, a capivara tinha razão, em pouco tempo estaria escuro, e ela precisava ir, durma bem, ela disse em voz muito baixa, enquanto ajeitava o gorro e cobria a filha com a manta. (Saavedra, 2018, p. 61–62)

A filha vista como uma boneca em um carrinho de brinquedo mostra a impossibilidade da personagem de encarar o que de fato se passava, inquietação que continuou a rondando ao longo de todo o romance. Se a figura de um carrinho de boneca surge como uma forma de escape para suportar a ausência do olhar amoroso que Anna não consegue dirigir à filha, tal imagem parece se impregnar na personagem da filha.

Posteriormente no romance, o primeiro amigo de infância de Maike, a boneca um dia abandonada no parque, também terá dúvidas sobre sua natureza, como no fragmento que se inicia com a pergunta de Max, melhor amigo de Maike:

[...] o que te dá tanta certeza de que você existe? Na primeira vez que ele me fez essa pergunta lembro que fiquei sem reação, e minha resposta foi, eu sei porque eu sei, ele continuou, a Pippi Meialonga também acha que existe e ela não existe. Eu não respondi. Algumas semanas depois, veio com Mary Poppins, ela também não existe [...] como você. (Saavedra, 2018, p. 74)

É no contexto dessa discussão, durante um piquenique das famílias, em que Maike grita para reafirmar que ela existe, que Max acaba pegando uma faca e enterrando nas costas da menina. “Sim eu existia. Os gritos da minha mãe me trouxeram de volta, e suas mãos tocando a carne em volta da faca, alguém gritando não tire, não tire a faca!, e lembro do olhar de Max, triunfante, parecia dizer, eu não disse? Minha mãe chorava e gritava para Max, monstro, monstro, assassino, a mãe de Max parecia uma estátua de cera” (Saavedra, 2018, p. 75)

No palco, Anna Marianni narra diversas vezes a história do abandono do bebê no parque conferindo a cada encenação um diferente desfecho e, nesse movimento, retoma a imagem do fio ou corda proposto pela fotografia de Maiolino e tenta imaginar qual seria seu avesso. No palco, a atriz confere novo desfecho à cena do parque em que a mãe solta o carrinho de bebê.

A mãe, atrás de um arbusto, de uma árvore. Qual seria o avesso de NÓS DUAS? Um elástico esticado demais? E, após uns minutos nesse movimento de gangorra, decidiu: ficaria com o bebê, decidiu, a sua filha, pensou em voz muito baixa, minha filha, e as palavras se estendiam feito corda envolvendo os dois corpos, ela e o bebê. (Saavedra, 2018, p. 172)

A imagem do carretel também faz alusão à linha que insiste em ligar as personagens. “Como era possível esse mundo que se desfazia feito a linha de um carretel, e minha mãe girando e girando numa velocidade



inimaginável, até que não restasse nada, só um cilindro de plástico no chão de um quarto de empregada” (Saavedra, 2018, p. 173). O olhar que liga as narrativas que compõem o romance pode ser visto como o que Teresa de Lauretis nomeia como “sujeito do feminismo”. A autora usa o termo para expressar uma compreensão do sujeito (feminino) não apenas como diferente de Mulher com letra maiúscula, a representação de uma essência inerente a todas as mulheres (que já foi vista como natureza, mãe, mistério, encarnação do mal, objetivo do desejo e do conhecimento [masculinos], “o verdadeiro ser-mulher”, feminilidade etc.), mas também como diferente de “mulheres”, os seres reais, históricos e os sujeitos sociais que são definidos pela tecnologia de gênero e efetivamente “engendrados” nas relações sociais “Assim como o sujeito de Althusser que, estando totalmente “na” ideologia, acredita estar fora e livre dela, o sujeito que vejo emergir dos escritos e debates correntes sobre o feminismo está ao mesmo tempo dentro e fora da ideologia de gênero, e está consciente disso, dessas duas forças, dessa divisão, dessa dupla visão” (De Lauretis, 2019, p. 131 e 132).

Como em um complexo jogo de encaixe, o espaço do palco, na última parte do romance, revela ou não (já que se trata de uma encenação) a intrincada relação entre essas gerações de mulheres que podem tanto estar presas a repetições familiares quanto a estruturas históricas. Dessa forma, a repetição sofrida por essas personagens pode ser lida como eco de uma sociedade marcada por um discurso específico em torno do feminino e da maternidade.

7. Considerações Finais

Se partirmos das noções de não pertencimento abordadas por Florência Garramuño (2014) podemos perceber na escrita de Carola Saavedra em *Com Armas Sonolentas*, características latentes em grande parte das práticas artísticas da atualidade. O questionamento ao específico que na obra em questão se destaca pela não linearidade narrativa, a inclusão de outro idioma, a intertextualidade e a relação com outras práticas artísticas, surge como possibilidade de redefinição do potencial político da literatura na contemporaneidade. Para Garramuño, o “atordoamento” presente nessas obras que diz respeito a um poderoso e ao mesmo tempo estranho efeito político, pode ser considerado “um modo de levar a estética para um pensamento sobre aquilo que se sente com os sentidos (vista, tato, olfato), mais do que um pensamento sobre a forma”.⁹ Entretanto, essa heterogeneidade não diz respeito apenas aos sentidos mencionados, mas também “na utilização de ordens diferentes: natureza, cultura, raça, nação, o típico, a região, o indivíduo”.

A partir desse entendimento, percebe-se então que, ao se dispor de diversas práticas artísticas como ponto de partida para o diálogo entre o onírico, o desconhecido e o cotidiano, Carola Saavedra se dedica à escrita de um texto impertinente que apresenta diversas formas, “fazendo com que o texto apareça como a sombra de uma realidade que não consegue iluminar-se por si mesma”.¹⁰

Por um lado, a imagem da fita de Moebius parece ilustrar perfeitamente o conflito que perpassa a questão da maternidade. O que o romance propõe, ao fim e ao cabo, é que independente da forma como a faixa “Caminhando” foi recortada não há como escapar da repetição. O lado de fora é também o lado de dentro. Desta forma, para essas mulheres não há como sair do espaço onde elas se encontram. Apesar do caminho percorrido, o máximo que se alcança é a passagem para o outro lado da fita que desembocará fatalmente no mesmo ponto, exatamente como na fita de Moebius.

Por outro lado, o romance abre a possibilidade para pequenas mudanças que podem ser alcançadas no espaço da encenação. Como a leitura do romance está calcada no movimento da performance de Lygia Clark, o corpo materno, tantas vezes invocado ao longo da obra, coloca-se em movimento. Embora o percurso dos personagens siga um movimento circular, que repete as experiências dos antepassados, cada repetição torna mais estreita e

⁹ Garramuño, 2014, posição 128 [livro eletrônico].

¹⁰ Garramuño, 2014, posição 128 [livro eletrônico].



mais complexa a fita de Moebius e, conseqüentemente, permitem pequenos deslocamentos e a possibilidade de ver pouco a pouco com menos culpa e mais complexidade a experiência do corpo materno.

Referências

- Agamben, G. (2012). *Ninfas* (R. Ambrosio, Trad.). Hedra.
- Brandão, R. S. (2004). Passageiras da voz alheia. In L. C. Branco & R. S. Brandão (Eds.), *A mulher escrita* (pp. 11–14). Lamparina editora.
- Butler, J. (2019). Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In H. B. Hollanda (Ed.), *Pensamento Feminista conceitos fundamentais* (pp. 213–230). Bazar do Tempo.
- Cardinal, M. (1977). *Autrement dit*. Grasset.
- De La Cruz, S. J. I. (c2019–2020). Primero sueño. In: BIBLIOWEB. *Catalogo*. Estado de Coahuila: BiblioWeb. <https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/primero%20sueno.pdf>
- De La Cruz, S. J. I. (c2019–2020a). Respuesta a sor filotea de la cruz. In: BIBLIOWEB. *Catalogo*. Estado de Coahuila: BiblioWeb. <https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/RESPUESTA%20A%20SOR%20FILOTEA.pdf>
- De Lauretis, T. (2019). A tecnologia de gênero. In H. B. Hollanda (Ed.), *Pensamento Feminista conceitos fundamentais* (p. 132). Bazar do Tempo.
- Garramuño, F. (2014). *Frutos extraños: sobre a inespecificidade na estética contemporânea* [livro eletrônico]. Rocco.
- Haraway, D. (2019). *Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*. In H. B. Hollanda (Ed.), *Pensamento Feminista conceitos fundamentais* (p. 157–210). Bazar do Tempo.
- Hollanda, H. B. (2019). *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Bazar do Tempo.
- Martí, S. (2018). Anna Maria Maiolino ganha retrospectiva no Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles. *Folha de São Paulo*. <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/02/anna-maria-maiolino-ganha-retrospectiva-no-museu-de-arte-contemporanea-de-los-angeles.shtml>
- Saavedra, C. (2007). *Toda terça*. Companhia das Letras.
- Saavedra, C. (2018). *Com armas sonolentas: um romance de formação* (1.ª ed.). Companhia das Letras.

Declaração Ética

Conflito de Interesse: Nada a declarar. **Financiamento:** Nada a declarar. **Revisão por Pares:** Dupla revisão anônima por pares.



Todo o conteúdo da *NAUS — Revista Lusófona de Estudos Culturais e Comunicacionais* é licenciado sob [Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), a menos que especificado de outra forma e em conteúdo recuperado de outras fontes bibliográficas.