UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

JAKELINE PRAZERES DE ASSIS

***CAROLA SAAVEDRA ROMANCISTA-ENSAÍSTA: O esgarçamento do romance
e a reflexão do literário***

Recife

2022

JAKELINE PRAZERES DE ASSIS

***CAROLA SAAVEDRA ROMANCISTA-ENSAÍSTA: O esgarçamento do romance
e a reflexão do literário***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo César Maia Ferreira Filho.

Recife

2022

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

A848c	<p>Assis, Jakeline Prazeres de Carola Saavedra romancista-ensaísta: o esgarçamento do romance e a reflexão do literário / Jakeline Prazeres de Assis. – Recife, 2022. 88f.</p> <p>Sob orientação de Eduardo César Maia Ferreira Filho. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2022.</p> <p>Inclui referências e anexo.</p> <p>1. Carola Saavedra. 2. Ensaio. 3. Romance. 4. Literatura Brasileira. 5. Literatura Contemporânea. I. Ferreira Filho, Eduardo César Maia (Orientação). II. Título.</p> <p>809 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2023-29)</p>
-------	---

JAKELINE PRAZERES DE ASSIS

***CAROLA SAAVEDRA ROMANCISTA-ENSAÍSTA: O esgarçamento do romance
e a reflexão do literário***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Aprovada em: 10/03/2022

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Eduardo Cesar Maia Ferreira Filho (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Professor Doutor Fábio Cavalcanti de Andrade (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Professor Doutor Cristhiano Motta Aguiar (Examinador Externo)
Universidade Presbiteriana Mackenzie

À centelha divina que habita os inconformados

AGRADECIMENTOS

Ao Grande Arquiteto do Universo (Deus) que inspirou em mim o desejo da pesquisa.

Aos meus pais, por me fazerem quem eu sou e por toda ajuda com as crianças.

A Henrique e Amanda, meus filhos, por me provarem todos os dias o quão forte podemos ser.

Às amigas, Taciana, Camilli e Vivi, por não me deixarem cair.

A Eduardo Maia, por acreditar no meu projeto de pesquisa e em mim, pela sua paciência e apoio em meio as adversidades apresentadas nesses tempos difíceis.

Aos professores Fábio Andrade e Christiano Aguiar, pelos apontamentos em benefício do melhor resultado das minhas investigações.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE e a todos os professores que mudaram a minha visão em relação à literatura e acrescentaram conhecimentos na minha formação.

A Nilson, minha seta de luz na escuridão, por tudo.

RESUMO

Como definir um romance que se propõe, nas suas camadas, refletir o próprio processo de criação literária? Como definir um ensaio que ficcionaliza para apresentar um ponto de vista? Até que ponto o romance é ensaísta ou até que ponto o ensaio é ficcional? O presente trabalho tem como objetivo analisar a perspectiva ensaística dos quatro primeiros romances da escritora Carola Saavedra e pensar, a partir disso, as possibilidades do literário, do romance e do ensaio dentro de um quadro sincrônico, em que as obras são reflexo do próprio contexto histórico em que são publicadas - a ensaificação de tudo -, mas também dentro de uma visão diacrônica, em que as obras são inseridas em uma tradição experimental cervantina. Aqui comprovamos a hipótese de que as obras de Carola Saavedra são ensaístas por natureza e se lançam ao desconhecido futuro como atemporais.

Palavras-chave: Carola Saavedra; ensaio; romance; literatura brasileira; literatura contemporânea.

ABSTRACT

How to define a novel that proposes, in its layers, to reflect the very process of literary creation? How to define an essay that fictionalizes to present a point of view? To what extent is the novel essayistic or to what extent is the essay fictional? This dissertation aims to analyze the essayistic perspective of the first four novels by the writer Carola Saavedra and to think, from that, the possibilities of the literary, the novel and the essay within a synchronic framework, in which novel is a reflection of the historical context in which they are published - the ensaification of everything -, but also within a diachronic vision, in which the novels are inserted in an experimental Cervantine tradition. Here we prove the hypothesis that Carola Saavedra's novels are essayists by nature and launch themselves into the unknown future as timeless.

Keywords: Carola Saavedra; essay; novel; Brazilian Literature; contemporary literature.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	O ROMANCE ENSAIO OU O ROMANCE ENSAÍSTICO OU O ROMANCE COMO ENSAIO.	12
2.1	A arte e a vida como modelo: o ensaio	13
2.2	A vida como matéria da arte: o romance	22
2.3	Modelo, arte e vida: o romance-ensaio	28
3	MERGULHO NO TUBO DE ENSAIO SAAVEDRIANO	34
3.1	Entre o ouroboros, o estereótipo literário e a narrativa enviesada	34
3.2	A literatura como matéria-prima: anterioridade e modernidade no romance	40
3.3	Do conceitual, do estético e do belo: a obra de arte	48
3.4	Um jogo de espelhos, uma espécie de origem da origem	57
4	A REFLEXÃO DO LITERÁRIO	65
4.1	A metacficção nas obras saavedrianas	70
4.2	O diálogo entre gêneros	71
4.3	As personagens	71
4.4	O esgarçamento do tempo	72
4.5	O leitor	73
4.6	O narrador	74
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	76
	REFERÊNCIAS	78
	ANEXO A - ENTREVISTA COM CAROLA SAAVEDRA	81

1 INTRODUÇÃO

O que faz com que as obras de Carola Saavedra sejam tão bem recebidas tanto pelo público geral quanto pela academia? Essa foi a pergunta que estimulou, de início, a nossa pesquisa. E esse questionamento surge porque, quando terminamos a primeira leitura das suas obras, percebemos que havia algo mais profundo do que apenas as histórias contadas, que já eram bastante complexas e diferentes daquilo que é comum em nosso cenário literário nacional.

Ao levantarmos boa parte da fortuna crítica da autora e analisarmos, ainda havia algo que escapava pelas mãos, havia, de certa forma, uma intuição, uma inconformabilidade com todas as críticas, sejam elas acadêmicas ou de rodapé, pois, das pesquisas e textos analisados, todos eles apenas refletiam o superficial das obras. Daí o nosso questionamento mudou e passamos a tentar entender o que diferenciava as obras de Carola Saavedra dos outros autores e que fazia ela ser tão bem aceita pela crítica, pois não existe, em toda a sua fortuna crítica analisada, uma única apreciação que questione a qualidade das suas obras.

Percebemos que cada um dos seus romances foi escrito de forma diferente. Num panorama dos seus quatro primeiros romances, ficou claro que nada se repetia, nem as histórias, nem os narradores, nem o tempo, o espaço, a estrutura, etc.; nada se repetia, suas obras pareciam ser testes, experimentações das possibilidades do literário. Começamos, ainda de forma embrionária, a perceber, implícitas às suas histórias, reflexões sobre a criação literária, sobre a arte, sobre as possibilidades do humano, por um lado, e, por outro lado, diálogos com textos já escritos, com um certo tipo de tradição.

E não demorou muito para que uma hipótese surgisse: Carola Saavedra era ensaísta, ou que, pelo menos, havia elementos do ensaio em suas obras. E era isso que, mesmo de forma talvez inconsciente, favorecia a sua recepção positiva. Na medida em que nossas leituras sobre o romance e sobre o ensaio eram aprofundadas, a hipótese parecia se confirmar cada vez mais. Até que chegou o momento em que perguntamos à autora, em entrevista anexa a este trabalho, se

havia algum aspecto ensaístico em suas obras, se ela tinha consciência dessa hibridização entre romance e ensaio nos seus textos. E eis a sua resposta:

...É a isso que eu me refiro e esse “ensaio”, pra mim, sempre foi muito forte. Talvez das coisas que, fora a literatura em si, foi uma das coisas que mais me influenciou. Quer dizer, essa coisa de pensar a literatura. Por isso que eu acho muito interessante o que você está estudando porque nunca ninguém me perguntou isso no Brasil, nunca ninguém olhou por esse aspecto e isso é algo, assim, a base de toda a minha escrita. A minha escrita é uma escrita ensaística, eu considero ela uma escrita híbrida. (SAAVEDRA, anexos).

Era isso, nossa hipótese foi comprovada pela própria autora, e, agora, nos cabe demonstrar a nossa teoria respondendo a questões como: a) qual o tipo de texto produzido pela Carola Saavedra? Ensaaios ficcionais? Ficções ensaísticas?; b) como percebemos esses aspectos nas suas obras? e c) Como o literário é trabalhado nos seus textos?.

Cada uma dessas perguntas é respondida em cada um dos três capítulos aqui apresentados.

No primeiro capítulo, traçamos um panorama sobre o ensaio, suas formas de manifestação, sua história e o seu papel nos dias atuais. Da mesma forma trabalhamos o romance e tecemos reflexões acerca desses textos híbridos aos quais as obras da Carola Saavedra são boas representantes.

No segundo capítulo, nos debruçamos na análise ensaística das quatro obras que compõem o *corpus* deste trabalho: *Toda terça* (2007), *Flores azuis* (2008), *Paisagem com dromedário* (2010) e *O inventário das coisas ausentes* (2014), unindo a reflexão de teóricos e ensaístas às nossas concepções e às obras.

Já no terceiro capítulo refletimos de forma mais direcionada sobre as concepções literárias saavedrianas, o aspecto filosófico dos seus textos e as suas estruturas experimentais.

Carola Saavedra destaca-se no cenário literário nacional por ser uma - ficcionista ensaísta -, por não se conformar em contar apenas uma história, mas sim, pela busca pela compreensão das engrenagens do romance, experimentando

narradores não confiáveis, exigindo participação ativa do leitor e testando as diversas possibilidades de fazer um romance.

porque na realidade, o que que é o meu projeto literário? Desde o início, desde o Toda-Terça era muito claro pra mim o que eu queria como projeto. O meu projeto ele é basicamente o exercício do esgarçamento das possibilidades narrativas no romance. Então, até onde eu posso ir?, até onde eu posso levar esses narradores, esses personagens, essas dúvidas... eu me movo sempre numa ideia de inovação e não numa inovação nessa ideia de vanguarda. Mas uma inovação no sentido de esgarçamento... até onde eu posso chegar? (SAAVEDRA, anexos).

Gostaríamos que este trabalho reflexivo não fosse entendido como um texto científico acabado e com frutos já colhidos, analisados, classificados e distribuídos aos leitores. O ensaio não se pretende a verdade estanque, não propõe por fim a uma discussão, não é um texto fechado. Ao contrário disso, o ensaio - e as páginas que seguem são um ensaio sobre o processo de criação literária saavedriana - é um terreno fértil, arado e semeado com várias sementes de espécies diferentes, mas que pretendem abraçar o mesmo objeto de estudo: a reflexão literária, a reflexão do literário e a construção do literário como um processo experimental e reflexivo na busca da melhor forma de materializar, dar corpo, uma ideia. Temos aqui um levantador de possibilidades, um texto aberto e totalmente contingente, a raiz da nossa árvore de conhecimento.

2 O ROMANCE ENSAIO OU O ROMANCE ENSAÍSTICO OU O ROMANCE COMO ENSAIO

O ensaísta é um simpático delirante fadado a juntar-se ao crítico impressionista na zona suspeita da cientificidade.

Jean Starobinski

Como podemos acreditar em uma criatura que vem ao mundo coberta com a placenta da ambiguidade? Esses são os “ensaístas”... anos depois, eles continuam a florescer.

John Jeremiah Sullivan

Não há uma definição única que abarque o ensaio em sua completude porque é um gênero que se renova a cada escrita. Cada ensaísta compõe os seus textos de forma única e particular. As reflexões e estilo de Bacon são diferentes das de Montaigne¹, por exemplo. Já as de Ortega & Gasset diferem bastante das de Unamuno, mesmo que sejam pertencentes a um mesmo país e uma mesma cultura. O ensaio, assim como qualquer outro texto literário, é produzido a partir da perspectiva do autor, logo, se cada escritor é único em sua contingência, consequentemente, cada texto produzido por ele e cada ensaio escrito também são. O homem não consegue falar daquilo que não conhece, das coisas que fogem aos seus olhos,

Hemos de buscar a nuestra circunstancia, tal y como ella es, precisamente en lo que tiene en limitación, de peculiaridad, en lugar acertado en la inmensa perspectiva del mundo. No detenernos perpetuamente en éxtasis ante los valores hieráticos, sino conquistar a nuestra vida individual el puesto oportuno entre ellos. En suma: la reabsorción de la circunstancia es el destino concreto del hombre. (ORTEGA & GASSET, 1984. p. 20)

¹ Existe uma querela que consiste em quem seria o precursor do ensaio enquanto gênero textual e literário; se Francis Bacon ou Montaigne. O primeiro é britânico, o segundo Francês e ambos escrevem seus *Essays* entre os séculos XVI e XVII. Ambos possuem uma forma de escrita peculiar e que tinham por finalidade reflexões sobre as questões humanas, Bacon voltado mais para questões políticas, ideológicas e científicas como em *Of Truth* ou em *Of Custom and Education*, enquanto Montaigne pensava sobre questões filosóficas mais propriamente ditas como em *Que filosofar é aprender a morrer*. Embora muitas vezes esses dois ensaístas precursores reflitam sobre o mesmo assunto, ambos possuem caminhos diferentes para chegar às suas perspectivas. Muito se há para falar desses dois pensadores, no entanto este não é o objetivo da nossa pesquisa, aqui eles são tratados como objetos de contextualização.

Desta forma o ensaio é, em primeira instância, um texto estilístico, entenda-se aqui estilístico como uma construção textual com linguagem elaborada e conotativa que se vale dos recursos de estilo para transmitir as reflexões de quem escreve sobre algum tema de perspectiva humana, e contingente.

Além disso, grande parte das conceituações sobre esse gênero são pautadas em recursos metafóricos, já que esta figura de linguagem, além de estabelecer comparações incomuns, permite a construção de novos sentidos e conceitos, conseguindo assim apreendê-lo de alguma forma. O ensaio “torna-se verdadeiro pela marcha de seu pensamento, que o leva para além de si mesmo, e não pela obsessão em buscar seus fundamentos como se fossem tesouros enterrados” (ADORNO, 2003. p. 30), ou ainda

O ensaio faz-se a bordo dos dias. E a bordo dos livros, na leitura acidental, mais que dirigida. É sempre mais o tangencial que me leva ao centro, núcleo duro, pérola de ostra, nó de rizoma, ponto e ponte de fuga. (BARRENTO, 2010. p. 17)

Do mesmo modo, tão complexo quanto o ensaio em sua definição, é o romance, um gênero que tudo abarca e em que tudo cabe (SAAVEDRA, 2016). Podemos entendê-lo, de modo geral, como a representação do humano na literatura, o tipo textual que, mesmo não apresentando fatos reais, utiliza-se de possibilidades das vivências humanas, através da mímese e da verossimilhança, que poderiam ser reais, mas não são. Desse modo, em paralelo às reflexões sobre o ensaio, faremos um breve levantamento conceitual sobre o gênero romance não com o objetivo de definir verdades estanques, mas de contextualizar os gêneros para um momento de intersecção que é a hibridização entre o romance e o ensaio, dois gêneros que escorrem pelas mãos e ariscos na conceituação mas que juntos esgarçam as possibilidades de apreensão do humano.

2.1 A arte e a vida como modelo: o ensaio

O conceito de ensaio é movediço por si só, logo seria um tiro no escuro tentar estabelecer uma definição única para esse tipo de texto e, ainda mais, ao falar de

um gênero que vem ganhando espaço nos campos intelectuais desde Montaigne. Mais complicado se torna, quando o observamos fundir com outros gêneros literários como o romance, por exemplo.

Antes de adentrarmos aos estudos sobre o gênero, pensemos na palavra em si. Em uma pesquisa rápida no dicionário Oxford Languages, em busca de um esclarecimento nas ideias, encontramos o significado da palavra como

1. o ato ou efeito de ensaiar; 2. avaliação crítica sobre as propriedades, a qualidade ou a maneira de usar algo; teste, experimento; 3. Ação ou efeito de testar (algo) ou de agir, sem que se tenha certeza do resultado final; tentativa, experiência; 4. montagem experimental de um espetáculo a portas fechadas, que vale como sessão preparatória à estréia para o público; 5. operação científica que visa avaliar e descrever as propriedades físico-químicas de um corpo; 6. prosa livre que versa sobre um tema específico, sem esgotá-lo, reunindo dissertações menores, menos definitivas que as de um tratado formal, feito em profundidade. (OXFORD LANGUAGES, 2022)

Duas dentre essas definições nos interessam neste trabalho: a concepção do ensaio enquanto teste, enquanto experimento, e a definição da palavra enquanto gênero literário que não pretende esgotar um determinado tema.

No século XVI, M. de Montaigne, a partir de uma complexa releitura de predecessores humanistas, desenvolveu uma forma inovadora de expressar (e de pensar) sobre suas experiências e conhecimentos. As grandes e pequenas questões existenciais eram pensadas por ele não como verdades absolutas cheias de definições ou teorias experimentadas, mas apenas como reflexões singelas que não pretendiam abarcar o todo, e que estavam repletas de uma profundidade de concepções e percepções de experiências humanas totalmente complexas. Por trás de um texto pretensamente inocente, leitores eram tocados e levados a reflexões profundas que a filosofia tradicional (metafísica e racionalista) não tinha em conta ou não conseguia abarcar.

Esse novo tipo de texto, um experimento das ciências do espírito, um teste reflexivo, redefine a forma de pensar e escrever, a partir de Montaigne, mas também ressignifica toda a produção de cunho reflexivo antes dele. O próprio escritor entende a importância da sua contribuição para as ciências e nomeia de *Ensaio*s as suas produções. Conforme o Gómez-Martinez, "...Miguel de Montaigne, criador do gênero ensaístico... foi o primeiro a usar o termo 'ensaio', em sua concepção

moderna, para caracterizar seus escritos, e o fez consciente de sua arte e da inovação que isto supunha"² (Gómez-Martínez, 1992).³

Numa perspectiva diacrônica, a partir de Montaigne, o ensaio alça voos e ganha o mundo ocidental de forma cada vez mais efetiva, conquistando filósofos, cientistas políticos e toda a gama de estudiosos dedicados principalmente às ciências humanas.

Estamos falando aqui da concepção de ensaio enquanto gênero filosófico-literário, enquanto uma prosa livre, de reflexão e exposição de pensamentos sobre os mais variados temas e que, ao longo dos anos, tem sido alvo das mais diversas tentativas de conceituação e, antes disso, de transformações, pois as mudanças acontecem na medida em que o escritor tece a suas reflexões, mas mantém o texto fiel em sua essência: a reflexão humilde sem pretensão de verdade absoluta. De acordo com Adorno,

Enquanto concilia os conceitos uns com os outros, conforme as funções que ocupam no paralelogramo de forças dos assuntos em questão, o ensaio recua diante do conceito superior, ao qual o conjunto deveria se subordinar; seu método sabe que é impossível resolver o problema para o qual este conceito superior simula ser a resposta, mas apesar disso também busca uma solução... O ensaio deve permitir que a totalidade resplandeça em um traço parcial, escolhido ou encontrado, sem que a presença dessa totalidade tenha de ser afirmada... (ADORNO, 2003. pág. 35)

É nesse recuar diante do conceito superior que reside a não-pretensão de verdade absoluta do ensaio. O ensaísta apresenta perspectivas em relação a um determinado tema e desenvolve as suas considerações. O objetivo não é abarcar a totalidade, mas discutir uma fatia dessa totalidade sobre uma perspectiva contingente. Muitos autores, por exemplo, usam o próprio ensaio para refleti-lo e conceituá-lo, percebem perspectivas desse gênero movediço e as apresentam contribuindo, assim, para a compreensão do todo. A academia, um dos locais de circulação desse tipo de texto, está bem servida de concepções, reflexões e estudiosos no assunto, no entanto, diante da impossibilidade de definição totalizante, as novas contribuições acerca do conceito de ensaio merecem ser bem

² ...Miguel de Montaigne, creador del género ensayístico... fue el primero en usar el término 'ensayo', en su acepción moderna, para caracterizar sus escritos, y lo hizo consciente de su arte y de la innovación que éste suponía

³ Tradução nossa

recebidas uma vez que são perspectivas contingenciais contribuintes para o pensamento global.

A impossibilidade de definição do ensaio pode ser entendida pela relação direta com o humano que esse gênero possui. Essas reflexões escritas transmutam-se na medida em que há a evolução da humanidade, na medida em que o homem vai se percebendo como pessoa e como autor da sua própria história e percepção de mundo, na medida em que, dependendo da intensidade de consistência da sua formação, conhecimentos ocultos a ele emergem na superfície da sua intelectualidade.

Em 1982, no discurso de agradecimento pelo Prêmio Europeu do Ensaio Charles Veillon, Jean Starobinski questiona a impossibilidade de definição desse gênero que se reinventa a cada momento e afirma que

A partir de uma liberdade que escolhe os seus objetivos e que inventa suas linguagens e seus métodos, o ensaio, no limite ideal no qual não faço senão ensaiar concebê-lo, deveria saber aliar ciência e poesia. Deveria ser, ao mesmo tempo, compreensão da linguagem do outro e invenção de uma linguagem própria; escuta de um sentido comunicado e criação de relações inesperadas no âmago do presente. O ensaio, que lê o mundo e se dá a ler, exige a instalação simultânea de uma hermenêutica e de uma audácia aventureira. Quanto melhor ele percebe a força atuante da fala, melhor ele atua por sua vez... Daí resulta uma série de exigências quase impossíveis de satisfazer plenamente... o ensaio nunca deve perder de vista a resposta precisa que as obras ou os acontecimentos interrogados enviam a nossas perguntas. Nunca deve romper o seu compromisso com a clareza e a beleza da linguagem. Finalmente, chegada a hora, o ensaio deve soltar as amarras e, por sua vez, ser ele mesmo uma obra, a partir de sua própria e trêmula autoridade. (STAROBINSKI, 2018. p. 25-26)

Na fala de Starobinski percebemos a personalidade própria do ensaio, um gênero que se equilibra na corda bamba entre a filosofia e a poesia, a seriedade e reflexão do conteúdo e o labor da palavra. É um gênero livre e sublime quanto às suas formas de realização.

Quanto à sua origem, o ensaio moderno, mesmo tendo como marco a obra de Montaigne, banha-se em divergências quanto ao seu berço, francês ou inglês, na querela Montaigne x Bacon, como já nos referimos anteriormente. O fato é que, independente de onde tenha nascido, ele é transnacional, fruto da época e da condição do humano.

Podemos dizer que as reflexões ensaísticas tem impacto no que chamamos de Espiral de Gadamer⁴ e contribuem fundamentalmente para a formação humana, daí a sua importância enquanto gênero que é essencialmente literário e reflexivo, no sentido de pôr à prova, para a constituição do *eu* aliada a fruição estética.

Como falamos anteriormente, o ensaio se refaz a cada novo texto escrito com a pretensão de teste, de experimentação, seja no tocante à forma quanto no tocante ao conteúdo⁵. É uma relação entre “prova, processo, experimento” (SULLIVAN, 2019. p. 37), e, se assim é, podemos pensar também nas infinitas possibilidades do ensaio - palavra polissêmica - numa alternância e confluência constante entre forma e conteúdo do texto.

E, se não bastasse, no centro de tudo isso, quando você remove todas as camadas visíveis, lá está a alternância binária, yng/yang, heisemburguiana, entre as duas acepções principais, entre uma concepção mais estrita de

⁴ Em seu livro *Verdade e Método* (1997), Gadamer, no primeiro capítulo da primeira parte, lança mão de alguns conceitos que serão importantes para o entendimento das reflexões por ele levantadas. Os Conceitos de *formação, senso comum, juízo, juízo de valor e juízo estético* nos servem para entendermos como se dá a construção do conhecimento humano. Desse modo, o homem formado (entenda-se aqui não o homem com formação universitária, mas sim aquele que constrói conhecimento ao longo da vida, absorve-os e devolve-os à sociedade com a sua contribuição) interfere no *senso comum*, que, por sua vez, mudará algumas concepções no campo do juízo, alterando os juízos de valor e, por conseguinte, os juízos estéticos. Assim, um pensamento, uma concepção ou qualquer reflexão bem fundamentada sobre determinado assunto, principalmente concepções das ciências do espírito, estarão enraizadas no processo de formação humana. De modo inverso, o homem em formação absorve essas concepções inseridas no arcabouço cultural da sociedade primeiro como um *juízo estético*, e vai subindo a Espiral de Gadamer, transformando-a em *juízo de valor*, em *juízo*, a promovendo a *senso comum* e, ao final, tal concepção estará totalmente incorporada à sua formação que, por sua vez, lançará mão da sua própria contribuição fazendo com que as suas concepções desçam a espiral, encontrem novas mentes e sejam incluídas na formação dos novos seres pensantes que estão subindo a espiral. E, assim, o conhecimento humano vai se formando e ganhando espaço e, assim também, pode-se influenciar ou manipular pessoas dependendo da intenção daqueles que formam. Nomeamos esse processo de incorporação do conhecimento nas culturas sociais de *Espiral de Gadamer*.

⁵ Quando nos referimos aqui à dialética - dialética Bakhtiniana - forma e conteúdo estamos fazendo uma analogia ao conceito de substância de Spinoza, em sua *Ética*, mas não nos referimos aqui à substância primeira a qual ele conceitua como Deus, nos referimos, em analogia, claro, à substância literária, que consiste em trazer para o mundo palpável, material, escrito, as ideias de um autor, escritor, pensador. A substância literária está pautada em ideias (conteúdos) e a forma como essas ideias são colocadas no papel, são escritas, isto é, a intenção. Ou seja: um ensaio apenas é um ensaio quando (de forma superficial) uma ideia ou uma concepção, ou ainda uma perspectiva é colocada em suspenso e refletida por alguém sem a pretensão de estabelecer verdades absolutas e valendo-se do recurso estilístico em sua escrita (ideia + intenção = forma - ensaio). Esta mesma ideia pode ser pensada por alguém que deseja contar uma história, criar uma ficção. Sendo assim, muda-se a intenção e, conseqüentemente, a forma, que deixa de ser um ensaio para ser um romance ou um conto, por exemplo. Daí acreditamos ser estritamente necessário para qualquer gênero textual e literário a dialética forma-conteúdo, pois, sem ela, fica impossível a sua realização, ou ainda, a sua materialização.

“ensaio” (a prova, o processo o exame) e uma mais frouxa (a obra amadora, intempestiva, realizada com desenvoltura...). (SULLIVAN, 2019. p. 38)

Embora as palavras acima tenham sido direcionadas para as experimentações e dissertações de Montaigne, elas se aplicam às mais diversas manifestações do gênero ensaístico, sejam elas especificamente ensaísticas ou hibridizadas com outros gêneros, como no caso deste trabalho, o romance. E, sendo assim, refletem também um aspecto do projeto literário da escritora aqui em pauta, Carola Saavedra.

A carta de György Lukács, sobre a essência e a forma do ensaio, a Leo Popper, tece várias concepções acerca da forma e conteúdo desse gênero que tem a vida como matéria prima e a arte como modelo. Para ele, o ensaio é uma crítica contingente e, como crítica, não pode ser caracterizado como ciência, cabendo-lhe, assim, o *status* de obra de arte e pertencente ao literário. No entanto, é importante observarmos que, fazendo parte do literário, o ensaio não é poesia nem ficção, pois não é verossímil e também não é mimesis da realidade. O ensaio é a vida contingente, ou, pelo menos, a reflexão dela. Ele possui uma forma específica e uma linguagem particular e laboriosa, e devemos dedicar especial atenção ao labor da palavra já que, segundo o próprio Lukács, nem todo texto com pretensão reflexiva é ensaio, assim como nem tudo que é bem escrito e polissêmico é poesia, pode ser uma propaganda ou um anúncio de marketing, por exemplo.

...como falo do ensaio como obra de arte, o faço em nome da ordem (portanto quase de um modo puramente simbólico e impróprio) e apenas a partir do sentimento que o ensaio possui uma forma que o distingue de todas as outras formas de arte com definitiva força de lei. E, se tento isolar o ensaio com o máximo de radicalismo, é justamente porque o considero uma forma artística. (LUKÁCS, 2019. p. 88)

O ensaio reivindica o seu lugar dentro do literário e é um não-lugar⁶ da poesia, um não-lugar da narrativa e um não-lugar do drama. Ousamos afirmar que o ensaio reivindica o seu lugar ao lado destes grandes gêneros da literatura e, de forma grosseira, assim teríamos o literário dividido em quatro grandes

⁶ Entenda-se o termo “não-lugar” como uma relação com a exclusão: se um texto literário não é poesia, não é ficção e não é teatro, é ensaio. Entendemos que a “classificação” de um texto como sendo um ensaio não deve partir de um processo de exclusão, mas sim de reconhecimento (ideia, intenção, forma).

superestruturas⁷: a poesia, a narrativa, o drama e o ensaio. Ele é literário porque não é científico e não tem pretensão de verdade. Sendo arte, o ensaio é livre na contingência do autor e livre da ciência sem as amarras das verdades estanques.

Na ciência, são os conteúdos que atuam em nós; na arte, as formas; a ciência nos oferece fatos e as suas conexões; a arte, almas e destinos. Aqui os caminhos se dividem; aqui não há sucedâneos nem transições [...] Apenas quando algo dissolveu todos os seus conteúdos em forma e se tornou arte pura é que não pôde mais se tornar supérflua; desde então, porém, sua cientificidade de outrora é totalmente esquecida e desprovida de significado. (LUKÁCS, 2019. p. 89).

Livre das perspectivas positivistas e cartesianas da ciência e das verdades absolutas, a vida é a matéria prima do ensaio, seus assuntos são os assuntos recorrentes na vida dobrados ao ponto de vista de seus autores: as paixões, os sentimentos, a mentira, o pecado, a morte, a imaginação, a política, a pobreza, a arte, o produzir, o teorizar, etc. tudo o que é humano não lhe é alheio.

Uma outra perspectiva interessante em relação ao ensaio e, vale salientar, que consiste em uma contrapartida no que diz respeito a tudo o que até agora dissertamos, mas que é importante ser tratada neste trabalho com o objetivo de nos apresentar uma visão mais abrangente sobre esta superestrutura literária, é o irônico texto do professor Christy Wampole, *A ensaificação de tudo*.

Segundo o autor, após dispensar meses estudando o ensaio com os seus alunos da universidade, chegaram a conclusão de que quase nada pode ser dito com certeza em relação ao gênero de Montaigne e ainda afirma que

...esses textos não têm nada de experimental: eles sabem o que querem dizer mesmo antes de começar, constroem furtivamente seu ponto de vista,

⁷ Quando falamos em superestruturas literárias nos referimos, em analogia, aos conceitos de infra-estruturas e superestruturas textuais (o prefixo infra- na conotação de menor e mais simples) do pensamento linguístico bakhtiniano, apresentado em seu *Marxismo e filosofia da linguagem*, a fim de proporcionar um pensamento mais didático em relação aos gêneros literários. Entenda-se por superestrutura textual literária as grandes famílias de textos pertencentes a um mesmo perfil de produção/composição. Sabemos que os gêneros literários basicamente são três: a poesia, a narrativa e o drama, ou texto teatral, mas também sabemos que cada um desses gêneros possuem subcategorias. O romance, o conto e a novela, por exemplo, são subcategorias do narrativo; a tragédia e a comédia, subcategorias do texto teatral, e, do mesmo modo, os textos da ordem do poético apresentam suas subcategorias. Assim, temos a pretensão de afirmar que tanto o narrativo, como a poesia (ou o poético) e o texto teatral (ou drama) são superestruturas literárias que englobam infra-estruturas como o romance, o soneto ou a tragédia, respectivamente, por exemplo. E aqui adicionamos o ensaio como a quarta superestrutura literária, que possui infra-estruturas, hibridizadas, na maioria das vezes, com infra-estruturas literárias pertencentes às outras superestruturas.

antecipando qualquer objeção, almejando o hermetismo. Esses textos não são tentativas, são obstinações. São fortalezas. Ao deixar o leitor de fora desta espécie de encontro no texto, o autor deixa claro que ele, o leitor, deve se conformar em beber sozinho. (WAMPOLE, 2019. p. 245)

O texto do Wampole é interessante pois nos apresenta uma ótica diferente em relação a tudo o que já apresentamos em relação ao gênero de Montaigne. Enquanto acreditamos que o ensaio é um tipo de texto desprezioso, que não tem a ambição de definir verdades estanques ou de pensar cientificamente e que o impacto no leitor acontece, num primeiro momento, como consequência dessa humildade do gênero, o escritor de *A ensaificação de tudo* defende que o ensaio não tem nada de humilde ou diletante, pois um autor de ensaios se vale da humildade e de uma capa de despreensão com o objetivo claro de dar uma opinião por acreditar que ela é necessária. Além disso, Wampole relaciona o ensaio com a revolução comunicativa que estamos vivendo atualmente através do avanço da internet e, em consequência, das redes sociais, onde todos se acham no direito de emitir opiniões sobre os mais diversos temas sociais mesmo sem terem arcabouço intelectual para isso. Para ele, o ensaio é um reflexo de um mundo moderno que não leva nada a sério e tudo é experimental. Embora essas considerações tenham a sua validade, não estamos negando este fato, este tipo de ensaio não é objeto do nosso estudo.

Neste mesmo texto Wampole se contradiz ao afirmar que o ensaio não pode ser contido nas suas fronteiras genéricas e transborda para a hibridização, como o romance ensaístico (ou o ensaio romanesco). Assim sendo, nos perguntamos: o que seria a extrapolação do gênero? Extrapolar o gênero não é um dos caracteres experimentais do ensaio?

O que acontece, na nossa concepção, é que, ao tentar definir e teorizar o ensaio, os pesquisadores o deslocam do seu lugar de direito. Acreditamos que o ensaio seja uma superestrutura textual literária e não apenas um gênero, na perspectiva da infra-estrutura, pois, assim como o romance tem se tornado uma infra-estrutura textual, dentro da superestrutura narrativa, por possuir várias formas de realização - o romance de ficção científica, o romance de formação, o romance epistolar, etc. -, o ensaio também manifesta-se de diferentes formas - o ensaio crítico, o ensaio ficcional, etc. - e ainda vai além já que, devido ao caráter

polissêmico da palavra, manifesta-se tanto na perspectiva formal quanto na perspectiva do conteúdo, das ideias, ou nas duas de forma simultânea.

Tanto o romance quanto o ensaio precisam de espaço dentro da hierarquia textual literária, espaço para se manifestarem. Desta forma, reduzir o ensaio a um gênero textual é enquadrá-lo num lugar que não é o dele e a tentativa de defini-lo será sempre fadada ao fracasso. Seria a mesma coisa que tentar definir um tenor com as definições de um barítono ou de uma soprano com as características de uma contralto. A partir desta perspectiva, a definição ou o conceito será impossível.

Ainda há, na academia, principalmente em relação aos filósofos, uma certa resistência em relação ao ensaio, muitas vezes nomeados como uma peça retórica, não cartesiana e que peca, justamente naquilo que elencamos como uma qualidade, por não pretender apresentar verdades estanques. De acordo com Eduardo Maia, 2019,

Tal perspectiva é fruto de uma compreensão limitada - ainda que por muito tempo hegemônica - a atividade e da escrita filosóficas, que se caracteriza por uma insubordinação intransigente ao paradigma estritamente racionalista, de filiação platônico-cartesiana, que preconiza o uso de uma linguagem puramente logicista e formalista, e que se orienta pela busca de verdades apodíticas - universais e necessárias -, da certeza absoluta e do conhecimento objetivo. A partir desse ponto de vista, a exatidão conceitual e a precisão terminológica se configuram como meio e meta final da reflexão filosófica. Daí o repúdio e o rebaixamento [...] daquelas formas de linguagem que, por seu caráter translático (metafórico), impreciso ou ambíguo, não alcançam a transparência intelectual (a evidência) de um conteúdo mental redutível a uma fórmula. O estímulo livre do gênero ensaístico - é fácil entender o porquê - não se ajusta a ela. (MAIA, 2019. p. 2).

Podemos dizer que o tipologia ensaio, justamente por ter uma não-pretensão de verdade absoluta, comporta gêneros com reflexões humildes, mas não superficiais. Desse modo, partindo da etimologia da palavra *humildade*, percebemos que ela possui uma dupla derivação: a mais tradicional, do latim, que parte da ideia de modéstia - o que se enquadra bem à tipologia -; mas também deriva do grego, da palavra *humilis* e possui a mesma origem da palavra *humus*, ou seja, terra fértil. Assim, o ensaio, devido a sua humildade característica, é um campo fértil para o surgimento das mais densas e representativas reflexões em relação aos aspectos

humanos, e, como tal, entendemos que a sua importância deve ser reconhecida em todas as instâncias do conhecimento.

2.2 A vida como matéria da arte: o romance

O espírito do romance é o espírito da complexidade. Cada romance diz ao leitor: “as coisas são mais complicadas do que você pensa”. [...] O espírito do romance é o espírito da continuidade: cada obra é a resposta às obras precedentes; cada obra contém a experiência anterior do romance. [...]

Milan Kundera

Assim como no ensaio, tentar definir o romance é uma atitude engenhosa e fadada ao fracasso pois, como falamos anteriormente também sobre o gênero de Montaigne, o gênero de Cervantes⁸ se reinventa a cada nova publicação.

Podemos dizer que o romance é uma ficção longa, mas o quão longo não podemos especificar. Também podemos dizer que o romance se caracteriza por ter um narrador, que pode ser onisciente ou onipresente. Mas e os romances que possuem mais de um narrador e que mesclam entre a onisciência e o perspectivismo? Também podemos falar no tempo do romance, que, segundo alguns teóricos, pode ser cronológico ou psicológico. Mas o que falar dos romances que esgarçam o tempo, que não têm tempo algum ou que ressignificam completamente a noção de tempo? E quando o romance não acontece em espaço

⁸ Nos referimos ao romance como o gênero de Cervantes porque, para alguns pensadores da literatura, como o Milan Kundera, por exemplo, em seu *A arte do romance*, o *D. Quixote* marca o surgimento do romance moderno, já que “... na verdade, para mim, o fundador dos tempos modernos não é somente Descartes, mas também Cervantes. Talvez seja a ele que os dois fenomenólogos (a saber Heidegger e Descartes) deixaram de levar em consideração em seu julgamento dos tempos modernos. Quero dizer com isso que, se é verdade que a filosofia e as ciências esqueceram o ser do homem, parece mais evidente ainda que com Cervantes, se formou uma grande arte europeia que é justamente a exploração desse ser esquecido.” (KUNDERA, 2016. p. 12-13). No entanto, outros pensadores da literatura defendem que o romance moderno surge antes mesmo de Cervantes e apresenta indícios ainda na Idade Média. Acreditamos ser possível sim que indícios do Romance Moderno tenham aparecido bem antes do texto de Montaigne, afinal de contas nada acontece de uma ora para outra, mas o romance de Cervantes é publicado numa conjuntura social, ideológica, filosófica e artística favorável a causar o impacto e a repercussão que esta obra causou e vem causando até os dias de hoje.

algum? E quando o narrador é uma coisa inanimada que apenas reproduz a fala de uma personagem? Como afirma Carola Saavedra em sua tese de doutorado,

Ao contrário de outros gêneros, o romance caracteriza-se por não ter regras definidas. Quanto ao conteúdo, ele permite não somente abordar todos os demais gêneros e áreas de conhecimento, apagando suas fronteiras, como também reproduzir sem modificações, passagens inteiras de outros textos. Além disso não precisa ater-se às leis do realismo, já que qualquer assunto pode ser tema de um romance, desde o jornaleiro da esquina a duendes e extraterrestres (incluindo o próprio autor) [...] nele há espaço da prosa poética, incluindo o próprio poema, até a linguagem das ruas [...] no romance cabe tudo, tudo é possível, do mais elevado ao mais prosaico. (SAAVEDRA, 2016. p. 13).

O romance contemporâneo já não é o mesmo de Cervantes, pois estamos em momento histórico e culturas bastante diferentes, causados pela própria evolução social que acontece de forma natural com o decorrer do tempo, mas preserva muitas das suas características tais como uma certa ausência de regras, os diálogos entre gêneros, as infinitas possibilidades de temas, etc. Cada romance é fruto da época social em que nasce. A literatura muda de acordo com o tempo e, assim sendo, forma e conteúdo romanescos são reflexos da sociedade ao qual estão inseridos.

Atualmente, alguns gêneros literários se dissolvem em nossas mãos quando tentamos abraçá-los em teorias. Existe uma essência, como descrevemos acima, que permanece, mas todo o resto torna-se líquido, cada nova realização do gênero é uma nova experiência, atualizam-se as formas e os conteúdos constantemente.

Vimos, ao dissertar sobre o ensaio, que Lukács, em seu *O ensaio como forma*, defende o lugar desse tipo textual enfatizando que sem forma não há fenômeno literário. De igual modo ele fez, antes, em relação ao romance pois, também sendo literário, a forma que é dada ao texto é primordial, segundo José Marcos Mariani de Macedo, tradutor e pesquisador de Lukács, “a forma é esse ponto cego que empresta fibra aos elementos dispersos e os coordena numa totalidade, sem a qual não há concepção nem fruição *literárias*” (MACEDO, 2009. p.176).

Não nos cabe aqui falar sobre a origem do romance, dos arquétipos literários, dos mitos e de como houve uma evolução genérica, de acordo com alguns teóricos, ou não, segundo outros, da epopéia para o romance. Nosso objetivo é analisar o romance numa perspectiva sincrônica. Como o romance tem se realizado nos

tempos atuais? Ou melhor, como o romance brasileiro - uma vez que o nosso *corpus* se enquadra neste contexto - tem se realizado na atualidade?

A princípio, é importante observarmos que, apesar de o Brasil ser um país multicultural e se vender como tal, a literatura contemporânea brasileira é um território conquistado por poucos e contestado por muitos. Assemelha-se mais a um campo de batalha mercadológico e uma busca por voz e poder que a um espaço democrático de debates. Isso pode ser observado pelas disputas aos prêmios literários como também pela hegemonia editorial, além das perspectivas de classe e etnia dos atores deste cenário, como afirma a Regina Zilberman na Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea (2017).

Mesmo partindo de uma hegemonia literária, muitas vozes se sobressaem no cenário nacional, além disso, uma certa quantidade de obras descentralizam a produção literária rompendo estereótipos e criando novos paradigmas representativos que são importantes e merecem ser considerados no debate contemporâneo - surgem autores que narram a partir da sua perspectiva social financeiramente não privilegiada, escritores que reinventam o processo de criação ou que experimentam as possibilidades do gênero literário que escreve -. Essa busca por uma voz literária amplia as características dos gêneros, principalmente do romance, infra-estrutura literária que predomina no cenário literário nacional.

É a forma do romance contemporâneo, seja ele pertencente ou não a alguma tradição, que confere uma certa inespecificidade a esse tipo de texto. Quando a Kátia Canton fala sobre as narrativas enviesadas contemporâneas⁹ alegando que elas não são adeptas do modo não linear de contar histórias, que fogem da linearidade do tempo ou da resolução das duas tramas, ela fala sobre essa inespecificidade da arte contemporânea e, em consequência, do romance. E todas essas características debruçam-se sobre a forma da obra e não ao seu conteúdo. É claro que o gênero romanesco não se realiza sem o conteúdo ou sem a sua forma específica, mas dentro da perspectiva do contexto histórico, a forma tem muito mais a dizer que o conteúdo.

Como já falamos, vivemos num momento em que praticamente não há verdades absolutas, ou seja, atualmente quase tudo é relativizado no que diz

⁹ Falaremos mais sobre isso no segundo capítulo deste trabalho.

respeito tanto à sociedade e, conseqüentemente, nas ciências humanas como também nas artes e, o romance - a literatura como um todo, na verdade -, é reflexo desse momento, dessa fluidez.

Não alheios a isso, vários estudiosos das áreas referidas acima, dedicam a sua atenção para esta nova realidade. De acordo com Florência Garramuño percebe-se a produção de

Frutos estranhos e inesperados, difíceis de ser categorizados e definidos, que, nas suas apostas por meios e formas diversas, misturas e combinações inesperadas, saltos e fragmentos soltos, marcas e desenquadramentos de origem, de gêneros - em todos os sentidos do termo - e disciplinas, parecem compartilhar um mesmo desconforto em face de qualquer definição específica ou categoria de pertencimento em que instalar-se. Nem num local nem noutra, nem de um ou de outro lugar, nem numa disciplina nem noutra, trata-se de obras que são necessariamente semelhantes em termos exclusivamente formais. (GARRAMUÑO, 2014. p. 11-12)

Como veremos na análise detalhada do próximo capítulo, os romances de Carola Saavedra são, dentro do que propõe a Florência Garramuño, verdadeiros frutos estranhos. Constituem uma mistura inesperada entre romance e ensaio tanto no que corresponde à forma quanto ao que diz respeito ao conteúdo, possuem fragmentos soltos que ressignificam toda a obra e desenquadram tempo e espaço. São romances numa perspectiva formal da nomenclatura, mas também são outras coisas. São, de certa forma, indomáveis.

Sendo arte, o romance se enquadra nessa percepção de fruto estranho, fragmentado, difícil de ser definido, conceituado e não mais, como já falamos, com a segurança que tinha no passado. Podemos afirmar que hoje o romance se encontra num entre-lugar entre si e o outro pois “o espírito de anotação impulsiona essas obras a evitar a moldura que o Romance - com R maiúsculo - demandaria, com seus momentos articuladores explicativos” (GARRAMUÑO, 2014. p. 14)

No entanto, o romance enquanto texto literário mantém-se preso a uma essência, uma essência seminal e que, por mais que ele seja reinventado, incrementado, distorcido, etc., não se perde. A essência do romance é o fio condutor e mantenedor do gênero, está presente desde o primeiro romance moderno, o *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, que, como romance seminal, abriu todas as possibilidades de realização do gênero. Todos os romances possuem esta espécie

de DNA cervantino que os mantém unidos e esse fio condutor é reafirmado a cada nova escritura, a cada invocação daquilo que foi outrora escrito naquilo que se escreve agora, de forma sublime. Além disso, existe uma corrente romanesca mais engajada com a forma de Cervantes e que a reescreve a cada nova manifestação do gênero.

Percebemos, então, que estas características do romance atual são frutos de um contexto histórico mas também são frutos, em alguns romances, de uma tradição. A própria arte romanesca se reinventa e, numa perspectiva social líquida e puramente experimental temos um gênero, por assim dizer, que, sendo vivo, também se experimenta e se refaz; já numa perspectiva tradicional, há uma corrente de obras/autores que bebe no infinito de possibilidades cervantino e que se realizaria de forma experimental independente do contexto social ao qual estamos inseridos.

Graças a Cervantes, segundo Carola Saavedra em sua tese de doutorado, pode-se pensar numa literatura enquanto colagem, numa experiência ativa da leitura, pode-se propor um texto que, na medida em que se realiza, remete a si mesmo e ao seu processo.

Sincronia e diacronia, união entre tradição e modernidade, confluência entre ciência e espírito, os romances de tradição cervantina reescrevem, no presente, o passado, reorganiza o atual e prepara para o futuro, ou seja, eles possuem um contexto atemporal e mesmo sendo fruto de um determinado momento histórico, perpetuam-se no tempo.

Refletindo sobre o caráter experimental do romance, levantamos um questionamento: em seu *Como se escreve um romance?*, Miguel de Unamuno levanta a hipótese do gênero de Cervantes ser, de certa forma, uma biografia do autor e do seu antagonista. Acreditamos que em algum aspecto esta hipótese se concretiza, pois toda obra de arte é contingente, ou seja, depende da experiência de mundo e da forma de enxergar do autor para se realizar, já que o ser humano apenas pode falar das suas experiências porque é alheio ao desconhecido e, sendo alheio, não consegue ser abarcado assim,

...todo romance, toda obra de ficção, todo poema, quando é vivo, é autobiográfico. Todo ser de ficção, todo personagem poético que um autor cria faz parte do próprio autor. E, se ele puser em seu poema um homem de

carne e osso que conheceu, há de ser depois que ele o tiver tornado seu, uma parte de si mesmo. (UNAMUNO, 2011. p. 75).

Logo, se todo romance é uma experiência, desde sempre, mesmo em suas formas mais recorrentes e pouco expressivas, não seria experimental tal como os estudiosos defendem atualmente?

O romance é experimental mesmo que de forma indireta (há sempre um experimento no romance, mesmo que seja apenas uma história diferente, trabalhar perspectivas do humano é, em si, uma experiência), pois ele é fruto das experiências humanas. São essas experiências, quase sempre deformadas e caóticas, que o gênero de Cervantes toma como matéria. Dar ordem ao caos é uma necessidade inerente ao ser humano e, diferente da filosofia que problematiza de forma direta a atribuição de sentidos para organizar a desordem, o romance é uma forma que tenta atribuir sentidos ao homem através de histórias, reais ou não, que passam, através da *mimese*, para a ficção, para esse mundo de possibilidades que não aconteceram efetivamente no real, mas que poderiam ter acontecido, e isso se vale até mesmo para a ficção científica ou para a narrativa fantástica, que exigem a reflexão, a partir do prazer estético, da catarse e da contemplação do belo, de questões essencialmente humanas como, pensar o eu, o ser, o tempo, o eterno, o sentimento, a dor, a criação, o destino e todas as possibilidades, estejamos nós na condição de autor ou de leitor.

No romance contemporâneo moralismo, justiça, causa e feito são subvertidos tal como no mundo real onde nem sempre quem mente ou quem trai sai na condição de perdedor ou vencedor, o que é moralmente correto nem sempre é visto como positivo diante de determinadas circunstâncias. No romance contemporâneo, a subversão de valores nem sempre é negativa, o herói e o vilão caem por terra e as personagens emergem como pessoas comuns onde as virtudes e as fraquezas habitam um único ser. Num mundo onde a descentralização é a questão principal, no romance também há de ser.

Ao mesmo tempo em que o romance é fruto do seu tempo tanto nos conteúdos quanto nas formas, ao mesmo tempo em que ele pertence a um contexto líquido onde parece que tudo flui para o descartável e mutável, seu espírito anseia a complexidade e a continuidade. Dessa forma o romance vive e renasce em um contexto totalmente paradoxal. De acordo com Milan Kundera,

Cada romance diz ao leitor: “As coisas são mais complicadas do que você pensa”. Essa é a eterna verdade do romance que, entretanto, é ouvida cada vez menos no alarido das respostas simples e rápidas que precedem a questão e a excluem. [...] cada obra contém toda a experiência anterior do romance. Entretanto, o espírito do nosso tempo está fixado sobre a atualidade, que é tão expansiva, tão ampla, que expulsa o passado de nosso horizonte e reduz o tempo ao único segundo presente. Incluído nesse sistema, o romance não é mais obra... mas acontecimento da atualidade como outros acontecimentos; um gesto sem amanhã. (KUNDERA, 2009. p. 25)

Um gesto sem amanhã com pretensão de imortalidade. Diante do exposto, assim como no ensaio, não temos mais tanta certeza do que o define ou dos seus conceitos. O que podemos dizer do romance contemporâneo é que ele é inespecífico e abrangente, um fruto estranho e inesperado que reescreve o passado no presente e projeta-se para o futuro mesmo preso a um contexto líquido. O romance é experimental porque é fruto do humano e, nessa condição, também é subversivo.

2.3. Modelo, arte e vida: o romance-ensaio

É consenso entre autores e pesquisadores que o ensaio tem a reflexão em sua forma enquanto o romance a tem como consequência. Também é consenso que tanto o ensaio quanto o romance possuem características muito particulares e parecidas, pois ambos manifestam-se numa forma literária. Um tem a vida como modelo e tema para pensar suas nuances, e o outro parte do ficcional para as infinitas possibilidades de interpretação dos leitores. Cada um reivindica o seu lugar de direito dentro do literário, principalmente diante de um cenário movediço, como o atual, onde os conceitos afrouxam-se e as fronteiras não são mais tão limitadas assim.

Vivemos em um contexto em que tudo o que antes era sólido, bem definido e estanque, se dissolve a partir do surgimento de novos comportamentos sociais que reverberam em novas teorias, novos valores sociais e novas produções artísticas. A tendência é a dissolução dos limites e uma fusão entre culturas, povos, concepções, representações, etc.. A palavra de ordem é experimentar, abrir-se para novas perspectivas.

Em contrapartida a esse momento atual, nossa realidade também está marcada por uma certa tradição de fusão de valores e formas nas quais o ensaiar, o testar para criar algo novo, se torna, de certa forma, constante. No Brasil, isso se torna estratégia de alguns autores para, também, ingressarem no mercado editorial e se destacarem no meio da multidão.

Nessa intersecção entre tradição e modernidade, situam-se as possibilidades do romance e do ensaio que, sendo gêneros irmãos, se fundem numa hibridização que cria uma nova forma de pensar e de escrever. Não podemos especificar ao certo a verdadeira nomenclatura, se romances-ensaísticos ou ensaios romanescos, a verdade, se assim podemos chamar, é que um novo tipo de texto nasce desse processo.

Os romances-ensaios - assim os chamaremos a partir de agora - são textos que passeiam pela ficção, mas fincam os pés na experimentação a fim de refletir um determinado tema ou até a forma da ficção.

Desde a época de Cervantes, os inconformados diante dos gêneros pré-definidos têm colocado a ficção em um tubo de ensaio e experimentado o pensar dos diversos temas humanos no processo de criação literária. Não obstante, a forma romanesca também tem sido objeto de estudo nessa busca recorrente por novas possibilidades.

A presença do ensaio no romance, ou na ficção de um modo geral, é notada tanto da perspectiva conteudística quanto formal. Merecem especial atenção, por serem mais expressivos, os autores, sejam eles romancistas ou ensaístas, da tradição hispano-americana, de onde recebe influência a escritora estudada neste trabalho, Carola Saavedra. Podemos encontrar em *Formas Breves*, de Ricardo Piglia, *Museo de la novela eterna*, de Macedónio Fernández, e *O jogo da amarelinha*, de Julio Cortázar, para permanecermos nessa corrente hispano-americana, exemplos dessa ficção experimental.

Ao refletir sobre a prosa do ensaio, Max Bense aborda o aspecto experimental das composições literárias e questiona se

Não seria bom que os poetas e os escritores se experimentassem de vez em quando sobre o seu material, suas criações, sobre prosa, poesia, fragmentos, versos e frases? Creio que daí poderia surgir uma teoria respeitável, no âmbito da qual o processo estético se apresentaria não apenas como fruto da criação. Além do mais, tal teoria teria a vantagem

de ser de origem ao mesmo tempo racional e empírica. (BENSE, 2019. p. 111).

Neste sentido, sem a pretensão de estabelecer teorias, percebemos a necessidade de refletir sobre este processo de experimentação do literário tanto em relação a sua forma, neste caso a hibridização romance-ensaio, quanto ao conteúdo, as reflexões ensaísticas atreladas ao enredo ficcional, afinal de contas é a tendência em processos experimentais que marca o surgimento desse novo gênero textual.

Aqui, cabe enfatizar o que foi discutido anteriormente no tocante à classificação tanto do romance como do ensaio em superestruturas textuais e não mais como apenas um gênero, uma infra-estrutura, pois, apenas a partir desta didatização do pensamento, será possível pensar o romance-ensaístico como gênero literário e, em seguida, tentar uma contribuição na conceituação, em uma definição ou até em uma teorização deste fenômeno.

Embora o ensaio e o romance sejam constantemente objeto de estudo da academia, o segundo muito mais que o primeiro e por razões óbvias, ambos são estudados de forma isolada: ou se pesquisa sobre o romance, ou se pesquisa sobre o ensaio ou sobre a presença desse naquele. Pouquíssimas são as pesquisas que estudam o romance-ensaístico como gênero literário, como um todo e não como duas partes, pois no gênero de Cervantes tudo cabe.

Pautando-nos ainda numa perspectiva teórica dos gêneros, o romance-ensaio abarca todas as características inerentes ao romance e ao ensaio. Nele, a não-pretensão de verdade absoluta é elevada ao máximo possível pois, sendo, agora, ficção, a verdade deixa de existir e a verossimilhança e a mímese assumem o controle.

O experimental, a busca pelas infinitas possibilidades tanto formais como conteudísticas atinge o seu ápice, pois o romance-ensaístico é essencialmente experimental. Além disso, mantêm-se as perspectivas ética, formal e conteudista do ensaio e, a ela, aliam-se as infinitas maneiras de narrar e contar uma história. Este gênero possui uma complexidade abundante e dele surgem estratégias antes impensadas.

Não devemos confundir, aqui, o romance experimental naturalista com a experimentação do romance-ensaístico, pois, enquanto o primeiro se realiza em um

momento histórico específico, segunda metade do século XIX, o segundo é transcendental e novas realizações vêm surgindo desde a época de Cervantes, ao escrever *Dom Quixote*, o primeiro romance moderno.

O romance experimental naturalista não pretende revisar a criação artístico-literária e suas nuances, mas, sim, de cientificar o homem a partir da literatura. Totalmente influenciado pelo cientificismo ascendente na época.

O romance-ensaístico não é, em nenhuma instância ou hipótese, cientificista, ele pode tentar uma cientifização do homem sim, porque as suas possibilidades são infinitas, mas sob uma perspectiva totalmente diferente da pretendida por Émile Zola, por exemplo, talvez a cientifização do homem apareça como um tema crítico em relação a algum caráter social. Além disso, o experimento do romance-ensaístico não é com o homem em si, mas com o próprio processo de criação literária e com as questões que conferem ao homem, humanidade.

Neste gênero, tudo é posto em cheque, tudo é um processo de experimentação: ensaia-se o narrador, a linearidade, ou não, do tempo, as possibilidades do espaço, as personagens, a composição da história, as ferramentas narrativas, a estrutura do texto, os focos reflexivos, o objetivo de dissertar sobre determinado tema, etc. Nada no romance-ensaístico é estanque, tudo pode mudar e tudo pode ser abarcado, inclusive as várias formas do romance, como o romance epistolar, o romance de formação, a ficção científica, a narrativa fantástica, e assim por diante. Não obstante, pode estar inserido no romance-ensaístico as várias formas de manifestação também do ensaio.

Ou seja, temos um gênero onde as infinitas possibilidades do romance e do ensaio são totalmente possíveis, inclusive a transcendência do tempo, já que é um gênero fruto do momento histórico vivido agora, como também fruto de uma tradição existente desde o surgimento do romance moderno.

Ao debruçarmo-nos na reflexão sobre o romance-ensaístico, notamos um diálogo muito estreito entre esse gênero literário e as concepções de Roland Barthes¹⁰, especialmente no seu *A preparação do romance*, uma união de ensaios

¹⁰ escritor, sociólogo, crítico, literário, semiólogo e filósofo francês

essencialmente poéticos do seu curso, de mesmo nome, ministrado na segunda metade do século XX.¹¹

Para Barthes, o romance é essencialmente ensaístico, o que é uma perspectiva bem interessante, mas nos questionamos qual a relação desse ensaísmo no romance uma vez que nem todos os autores experimentam a sua forma de escrever ou o seu conteúdo. O romance é essencialmente ensaístico na perspectiva de ensaiar as possibilidades humanas no texto, sem questionar a forma ou as estruturas do gênero, e isso é bastante válido e, acreditamos, inquestionável. De acordo com Cavalcanti, 2020,

Estrutura de mediação e forma fantasiada de Livro, o romance é interrogado por Roland Barthes pelo ponto de vista da escritura. Pós-produzido em ato de leitura, o romance é lido sob perspectiva barthesiana como sendo um dispositivo de escrita potencialmente ensaístico e inacabado. Objeto-sujeito múltiplo e heteróclito, o romance dramatiza, para Barthes, a imobilidade movente de uma escrita mais remetente ao paradoxo do que à doxa: seu objeto, não sendo uma forma, não é fetichizável. (CAVALCANTI, 2020, P.56)

Para o autor de *O rumor da língua*, a escritura do romance só se torna acabada, de certa forma, a cada leitura dele, dessa forma, é o leitor quem completa, digamos assim, o sentido do texto, mesmo as pistas sendo dadas pelo autor. O que converge bastante com as perspectivas do romance-ensaio, mas, no romance-ensaio, autor e leitor são igualmente importantes, não no sentido de que para haver a leitura do texto deva-se compreender as intenções do autor, mas no sentido de que são as pistas do autor, as estratégias insaciáveis de escrita, que prenderá o leitor e o ajudará na ressignificação da obra a cada leitura.

Diferente do romance clássico, em que, a cada leitura, novas informações são acrescentadas, no romance-ensaio, a cada leitura, a obra inteira é ressignificada o que permite que, a cada leitura, os elementos da narrativa sejam realocados ou até um novo texto surja. Assim, esse tipo de texto propõe infinitas possibilidades de escrita e, a cada escrita, infinitas possibilidades de leitura.

¹¹ Não temos aqui o interesse de atermos às concepções bathesianas para explicar o romance-ensaio, isso é matéria para uma próxima pesquisa, o que temos aqui é o objetivo de traçar um panorama geral sobre esse gênero literário, o romance-ensaio, a fim de subsidiar e embasar a nossa hipótese: os romances saavedrianos como romances-ensaio ou, pelo menos, a presença de uma perspectiva ensaística nas obras da autora.

Quando Barthes defende o romance aberto ele não debruça as suas leituras nos romances de forma geral. Suas reflexões estão pautadas em leituras de textos que consideramos experimentais, onde, acreditamos, seus elementos são postos metaforicamente num tubo de ensaio e testados. Então, percebemos, nas dissertações de Barthes sobre o romance moderno, uma semelhança considerável com o que atualmente nos referimos a romance-ensaio, uma categoria específica de textos. Acreditamos que as concepções de ensaio, romance e romance-ensaio que apresentamos aqui correspondem em grande parte às concepções barthesianas de romance moderno.

Abrangendo nas próprias estruturas o fragmentário e o rapsódico, o romance barthesiano se perfaz de narrativas a serem engendradas numa prosaística elíptica, com as estruturas em abismo . Aludindo à “Sinfonia inacabada” [1822] de Schubert, as progressões de suas dissonâncias narrativas mais ganham corpo por bifurcações de discursos; do ensaio ao romance. Tensamente estruturada entre o saber e a escrita, num limiar entre o livro a ser lido e o livro a ser escrito, o Livro barthesiano se ensaia por certos textos, escritos por outros, numa espécie própria de escrita infinita. O fragmento é o estatuto operativo de sua escrita. (CAVALCANTI, 2020. p. 58)

Pensar o romance-ensaio é também pensar, além de uma tradição cervantina e hispano-americana, em um grupo específico de textos que possuem a pretensão de experimentar o literário e as suas possibilidades tanto formais como conteudistas. É pensar em textos que inauguraram formas de produção e maneiras de tratar o humano; é pensar em textos que, além de apenas experimentar exemplares humanos e tentar científicá-los, refletem os aspectos humanos, põem em cheque questões humanas e opiniões que, sem o escudo da ficção, não seriam possíveis.

3 Mergulho no tubo de ensaio Saavedriano

No capítulo anterior, desdobramos as nossas reflexões sobre o ensaio, o romance e a hibridização desses dessas duas superestruturas literárias em uma infra-estrutura textual que abarca todas as possibilidades tanto do gênero de Montaigne como de Cervantes, o romance-ensaio, e tecemos algumas considerações sobre o pertencimento desse gênero tanto numa perspectiva sincrônica, fruto do momento histórico atual, quanto diacrônica, que vêm se desenvolvendo ao longo do tempo, desde Cervantes.

Frutos dessa intersecção entre a tradição e a modernidade são as obras de Carola Saavedra. Romances-ensaio por natureza, que, além de proporem uma história complexa e repleta de camadas de significação, inovam no seu processo composicional.

Nos propomos estudar as quatro primeiras obras da autora, a saber, *Toda-terça* (2007), *Flores Azuis* (2008), *Paisagem com dromedário* (2009) e *O inventário das coisas ausentes* (2014), e entender (i) como se desenvolve o processo de criação literária da autora e (ii) quais as perspectivas ensaísticas que classificam esses textos como ensaios-ficcionais.

3.1 Entre o ouroboros, o estereótipo literário e a narrativa enviesada

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 para passear sobre a fita; observa-se como a formiga desliza pelos dois lados da fita por toda a eternidade.

Carola Saavedra

Carola Saavedra publica seu primeiro romance, pela editora Companhia das Letras, em 2007, e inaugura uma forma particular de escrever romances com o propósito de experimentar e expandir os limites desse gênero textual.

Toda terça não trata apenas da história de três personagens - Laura, Javier e Camilla - que vivem os seus dilemas pessoais num divã de um terapeuta, hospedado na casa da namorada ou voltando para o Brasil e expurgando os sentimentos por um ex-namorado, mas do processo de criação literária, das possibilidades de escritura e de como ir além do narrativo, de como interconectar histórias tal como tricotar um suéter colorido em que as pontas servem como conectores entre uma cor ou outra.

Nesta obra, os três narradores são uma estratégia para, como já dissemos antes, experimentar o romance e ensaiar as suas possibilidades além de pensar o processo de criação literária. “É, porque a questão nunca é o que a gente conta, mas a forma de contar, às vezes qualquer deslize, e pronto, botamos tudo a perder” (SAAVEDRA, 2007. p. 15).

Mas como são observadas as reflexões sobre a criação literária nesse primeiro romance saavedriano? A citação anterior nos parece ser um bom exemplo disso: com um olhar sensível e investigativo, o leitor deve percorrer as páginas da obra com o objetivo de seguir as pistas dadas pela autora. O trecho acima não foi retirado de um texto teórico, mas sim das divagações de Laura, uma das narradoras do romance, sobre a forma como ela se divertia com o seu terapeuta ao inventar histórias da sua vida e tentar analisá-lo sob as suas concepções psicanalíticas. Assim, se deslocarmos estas reflexões para a reflexão literária implícita na narrativa teremos ensaios sobre o fazer literário.

Este ensaísmo acontece, em alguns momentos, como ironia em relação às críticas literárias que costumam defender, por exemplo, que o resultado do trágico é sempre bom, que se faz necessário que algo ruim aconteça com a personagem ou com o autor ou com o narrador para que tenha qualidade. Percebemos a ironia em

... e o protagonista um charme, ah, sim, o protagonista é mesmo um charme, um artista desses bem incompreendidos, desses bem injustiçados, e por isso mesmo extremamente profundo e melancólico, passeando com o seu sobretudo preto,

escrevendo livros que ninguém compra, frequentando cafés, pensando em suicídio... (SAAVEDRA, 2007. p. 28)

Podemos fazer uma analogia desta ironia a um tipo de protesto sobre a não necessidade do melancólico ou trágico para ter qualidade seja ao autor ou ao texto literário. Isso fica melhor compreensível se trouxermos para as nossas reflexões um discurso da escritora nigeriana Chimamanda Adichie proferido no TED em 2009, quando ela fala d*O perigo de uma história única*, sobre a criação de estereótipos e, aqui, expandimos para o perigo e a superficialidade dos estereótipos literários.

Quando eu soube, alguns anos atrás, que escritores deveriam ter tido infâncias realmente infelizes para ter sucesso, eu comecei a pensar sobre como eu poderia inventar coisas horríveis que meus pais teriam feito comigo! Mas a verdade é que eu tive uma infância muito feliz, cheia de risos e amor, em uma família muito unida...Todas essas histórias me fazem quem eu sou. Mas insistir somente nessas histórias negativas é superficializar minha experiência e negligenciar as muitas outras histórias que me formaram. A história única cria estereótipos. E o problema com estereótipos não é que eles sejam mentira, mas que eles sejam incompletos. Eles fazem uma história tornar-se a única história. (TED, 2009).

Estereótipos literários limitam a interpretação e a criação literária, determinam e prejudicam as possibilidades de experiências com o texto. Saavedra entra na literatura já quebrando estes estereótipos de como deve ser escrito um romance, colocando-o em um tubo de ensaio e literalmente fazendo experiências. Ela ensaia o gênero em três perspectivas, e essa “metodologia” percorre todo o seu projeto literário; a forma, o conteúdo do enredo propriamente dito e a reflexão literária que compõe uma segunda perspectiva do conteúdo.

Quanto à forma, *Toda terça* é um tecido de três histórias, narradas por três narradores diferentes, como afirmado antes, e estas histórias se conectam através de pontas soltas, uma dessas pontas, e a mais evidente, é a personagem Javier, que participa da conexão das três narrativas: na narrativa de Laura, Javier é, de forma rasteira, o homem que ela conheceu no cinema e se apaixonou, conforme a própria narradora-personagem relata ao seu terapeuta todas as terças-feiras. Segundo Laura Javier é

... uma tentativa de viver algo novo, diferente, Javier é um homem interessante, eu te disse que o nosso encontro foi o melhor que já me aconteceu, pois é, um homem interessantíssimo, inteligente... um homem jovem mas que já viajou tanto, já viveu tanto, conheceu lugares que eu talvez nunca venha a conhecer... um homem culto, sabe um homem culto? sabe?, ele tem isso de que eu te falava,

sobre ser especial. Não, um homem como Javier você não acha assim tão facilmente. (SAAVEDRA, 2007. p. 98)

Javier também é um dos narradores de *Toda terça*, o mais presente, e que vai tecendo no desenrolar da narrativa as suas tramas despretensiosas e, de certa forma, egoístas. E, por ele ser o narrador da própria trama é, em si mesmo, um elo entre as histórias do romance. Já o Javier de Camila, a terceira narradora, é o homem maravilhoso que a seduziu na Europa, prometeu e projetou futuros com a personagem, que a abandona numa promessa de fugirem juntos para o Brasil, país onde apenas Camilla aterriza e termina chorando suas mágoas nos ombros da amiga de infância, Laura.

E, nessa trama circular, a terceira narrativa ressignifica toda a narrativa de Laura e, Javier, uma única pessoa, acaba se tornando três personagens, ou seja, a conversão de três histórias, um único personagem em três perspectivas, um personagem que não possui uma história única : o homem perfeito aos olhos de Laura pela narrativa de Camilla e reproduzido em perfeição na narrativa de Laura ao seu terapeuta; o Javier personagem propriamente dito, que tece sua própria história, e o Javier narrado por Camilla, homem que parecia perfeito mas que a abandona sem nenhuma explicação.

Estas pontas soltas constituem um Ouroboros narrativo em que o fim sempre remete ao início que é, a cada leitura, reconstruído e ressignificado. Este Ouroboros narrativo é, inclusive, uma das características narrativas da Carola Saavedra: romances divididos em duas partes onde a segunda parte ressignifica a primeira e a primeira parte ressignificada também re-ressignifica a segunda, como um mapa do tesouro onde a fortuna nunca é revelada, pois compete ao leitor encontrar a sua própria. Dos cinco romances saavedrianos publicados até o momento em que esta pesquisa se encerra, três deles possuem como recurso o Ouroboros narrativo: *Toda terça* (2007), *O inventário das coisas ausentes* (2014) e *Com armas sonolentas* (2018), como veremos mais adiante. Esta ferramenta narrativa constitui o ponto de partida para as mais variadas e possíveis interpretações dos textos saavedrianos.

A autora de sobrenome cervantino é reflexo do seu próprio tempo, um tempo pós-moderno e fragmentado que reverbera numa criação literária também

fragmentada, denominada por Kátia Canton de narrativas enviesadas. Segundo esta pesquisadora da arte,

...essa somatória de experimentações modificou radicalmente a noção de estrutura narrativa de que se faz uso hoje: as narrativas enviesadas contemporâneas, também narram histórias, mas de modo não linear. No lugar do começo/ meio/fim tradicionais, compõem-se a partir de tempos fragmentados, sobreposições, repetições, deslocamentos. Elas contam; porém, não necessariamente, resolvem as próprias tramas (CANTON, 2014, p. 91)

No caso de *Toda terça*, fica claro a não-linearidade temporal - o contato entre as personagens Laura e Camila que apenas é explícito no final da narrativa vem acontecendo desde antes do início do diálogo entre Laura e o seu terapeuta no início do romance, por exemplo - bem como a fragmentação de espaço - ora Brasil ora Alemanha - ou de narradores - Laura, Javier ou Camila. Como a Kátia Canton sugere, este romance saavedriano, assim como os demais da autora, não apresentam uma resolução na sua trama, o que o torna um romance aberto, exigindo mais do próprio leitor do que do autor.

As narrativas enviesadas apresentadas por Kátia Canton são experimentos seminais para o romance contemporâneo¹² e, tendo as obras saavedrianas como exemplos fidedignos dessa tendência, experimentais por natureza, não podemos negar o ensaísmo presente fiel à própria etimologia da palavra ensaio.

Seria um erro grave não dissertarmos sobre a experimentação da tradição neste romance, ou seja, como a escritora Carola Saavedra reescreve as suas influências literárias dentro da sua obra, ou ainda como o seu “talento individual” (ELIOT, 1989) as reescreve, ou como ela é angustiosamente influenciada.

Como veremos adiante, a autora a qual nos propomos estudar, é adepta das estratégias de uma espécie de *tessera* bloomiana para reescrever ou retomar as suas influências. Em *Toda-terça*, Carola Saavedra não apenas se refere ao conto *Ulrica*, de Jorge Luiz Borges - lido por Javier no início da narrativa, como também retoma ousadamente em seu romance os personagens borgeanos Ulrike e Javier como ingredientes e, não obstante, adiciona novos temperos, retira fatos. Ou seja, o

¹² Contemporâneo no sentido de serem escritos nos nossos dias, do que está sendo produzido agora, início do século XXI.

conto borgeano se torna matéria bruta, um bloco de madeira em que Saavedra retalha, (re)molda, (re)cria e brinca, fazendo dele um Lego literário que pode ser montado e remontado ao prazer do leitor-escritor, como podemos observar em

Decidi continuar ali, sentei-me numa das mesinhas do café ao lado e abri o livro que carregava comigo nas últimas semanas [...] abri num conto sobre uma jovem norueguesa chamada Ulrica e sobre Javier, um professor colombiano [...] acabei de ler o conto e fechei o livro [...] olhei em volta, ao meu lado uma estudante [...] Alta de cabelos louros caindo sobre os ombros, não chegava realmente a ser bonita, mas chamava-se Ulrike [...] agora sentado naquele café ao lado daquela mulher chamada Ulrike, e respondi quase incrédulo, Javier, o meu nome[...] (SAAVEDRA, 2014, p. 22-23)

Está claro na citação acima o momento da interconexão entre a narrativa de Carola Saavedra e o conto de Borges. Tanto na leitura do texto saavedriano quanto na leitura da escrita de Borges existem confluências e é evidente a influência deste naquela mas percebemos o talento individual da autora de *Toda terça* ao reescrever, expandir e, a partir do texto borgeano, produzir um romance.

A forma como ambos os textos são narrados confluem quanto a descrição de Ulrica/Ulrike, o encontro entre o Javier e a Ulrike, de Saavedra, também é muito semelhante ao de Borges,

Era leve e alta, de traços afiados e de olhos cinza. Menos que seu rosto me impressionou seu rosto de tranquilo mistério. Sorria com facilidade e o sorriso parecia distanciá-la. [...] Disse-lhe que era professor da Universidade dos Andes em Bogotá. Esclareci que era colombiano. [...] Ulrica me convidou para a mesa dela. [...] e para atenuar a ênfase, pediu-me que repetisse meu nome, pois não ouvia bem. - Javier Otárola - disse. (BORGES, 2009, p. 18-22)

Além disso, a personalidade das duas personagens femininas são muito parecidas, ambas são pessoas afeiçoadas à liberdade, com pensamentos e posicionamentos próprios. No entanto, a inspiração em Borges é apenas um subterfúgio de Saavedra para iniciar o seu romance. Em *Toda terça*, Ulrike e Javier ganham personalidades próprias, caminhos e destinos diferentes dos personagens borgeanos e se tornam apenas uma das três facetas da narrativa, a faceta Javieriana.

O primeiro romance de Carola Saavedra já apresenta uma maturidade de escrita que se destaca no cenário literário nacional, mas que ainda carece de aperfeiçoamentos, como descreve o crítico Luiz Paulo Faccioli em

Um único reparo se faz necessário - e só se o faz aqui porque junto também existe a firme convicção de que muito ainda se ouvirá falar de Carola Saavedra como destaque nesse universo a que se poderia falar de nova geração de ficcionistas. [...] o final proposto por Saavedra reserva um grau de surpresa compatível com o caráter da obra. Mas há uma armadilha intrínseca na maneira aberta como o romance está estruturado: ela propicia mais de uma possibilidade de desfecho. E a opção da autora peca por sua fragilidade, se comparada à primorosa urdidura que a precede. Assim, ao se fechar o livro, uma inevitável frustração nasce com a inevitável pergunta: tanta coisa para se chegar a isso? (FACCIOLI, 2008)

Autora do seu tempo, sua narrativa reflete as características intrínsecas aos romances publicados nesta primeira quarta do séc XXI, como as narrativas enviesadas. No entanto, Saavedra não se prende apenas nessa forma de narrar, ela experimenta os narradores - todos os seus livros possuem uma estratégia narrativa diferente -, experimenta o tempo, o espaço, etc. Assim como em *Toda terça*, existe fragmentação também na interpretação, uma interpretação superficial baseada no enredo, mas de maneira alguma pobre e limitada, e uma interpretação em camadas que tem como objetivo a reflexão (ensaística) do fazer literário.

3.2 A literatura como matéria-prima: anterioridade e modernidade no romance

Todas as histórias do mundo são tecidas como a trama da nossa própria vida. Remotas, obscuras, não mundos paralelos, vidas possíveis, laboratórios onde se experimenta com as paixões pessoais.

Ricardo Piglia

Todo homem será lembrado, mas cada qual terá a grandeza das suas expectativas. Um será grande por ter esperado o possível; outro por ter esperado o eterno – mas aquele que esperar o impossível será, de todos, o maior. Todo homem será lembrado, mas cada qual terá a grandeza daquilo com que luta.

Kierkegaard

O processo de criação literária vai além da criatividade do autor em contar histórias ou saber escrever bons versos rimados e metrificadas na forma da moda. Um bom escritor se faz daquilo que o compõe, da sua tradição de leitura e daqueles que, mesmo de outras datas, longínquas ou não, formaram a concepção de vida e humanidade daquele que agora escreve. A genialidade de alguém que se propõe fazer prosa ou verso é composta pelos diversos outros que compuseram/compõem a sua trajetória e da forma como este autor dá sentido àquilo que lhe formou, o que confere o caráter humanista das artes.

Podemos perceber essas figuras de anterioridade e modernidade constantemente e em grande parte das obras literárias. Nas obras de Raduan Nassar, por exemplo, a presença do Novo Testamento. Ecos de Virginia Woolf na escritura de Clarice Lispector ou de Antígona em *Senhora*, de José de Alencar. Ou falar dos grandes nomes da Literatura Brasileira, como Machado de Assis e Guimarães Rosa, em que percebemos constantemente não apenas essas figuras de anterioridade mas também o diálogo com outras expressões artísticas. A tradição da influência, se é assim que podemos chamar, pode ser considerada um dos marcadores de uma literatura de qualidade e da competência de um escritor.

Sendo a influência literária uma tradição, vários são os teóricos ou críticos que se debruçam na análise dos precursores de determinados autores e tecem suas considerações sobre eles. A ideia norteadora e argumento principal desses teórico-críticos funda-se no fato de que o importante não é reproduzir na sua obra, de forma proposital e grosseira, as falas de outrem, mas sim de conferir aos seus precursores novas interpretações e possibilidades de leituras a partir do seu texto. Esse elemento norteador da influência é argumento de teóricos como Richard Rorty, em seu *Contingência, Ironia e Solidariedade*, ao afirmar que existe entre aqueles que escrevem uma contingência da identidade.

Estamos fadados a passar a nossa vida consciente tentando fugir da contingência, em vez de, como poeta forte, reconhecemos a contingência e nos apropriarmos dela. [...] A linha que separa a fraqueza e a força é, pois, a linha entre usar uma linguagem que é conhecida e universal e produzir uma linguagem que, apesar de inicialmente desconhecida e idiossincrática, de algum modo torna tangível a marca cega exibida por todas as condutas do indivíduo. [...] Ele só considera triunfal a vida humana na medida em que

ela escapa às descrições herdadas das contingências da sua existência e encontra novas descrições. (RICHARD, 2007, p. 66).

Para Rorty a ordem do dia é ressignificar, dar aos escritos do seu precursor uma nova roupagem e chave de leitura ao que outrora fora escrito. É exatamente isso o que ele faz durante a escritura da obra supracitada, especialmente quando ele tece considerações acerca do que ele denomina Contingência da Identidade ao atribuir a Harold Bloom e Freud novas interpretações das suas obras. Ser contingente e admitir-se contingente é entender que não existem verdades absolutas porque cada um enxerga e compreende o mundo à sua maneira e à luz das suas experiências individuais. Logo, na literatura, pode-se entender que, à medida em que um autor ressignifica o seu precursor nos seus escritos, também há a sua efetivação enquanto autor. Em outras palavras, a forma como determinado autor escreve ou é influenciado é tão importante quanto a maneira como esse escritor transmite as suas influências.

Harold Bloom, em seu *A angústia da influência* – também precursor de Rorty – defende a ideia do poeta forte e do quanto é angustiante para aquele que escreve a sensação de não se sentir original uma vez que, em sua obra, existem evidências da presença de outro compondo a sua escritura, ou seja, a influência de autores na escrita de outros é análoga ao processo de sublimação. Assim, numa determinada obra lida percebem-se vapores daquela que compõe o autor de agora. Como o próprio Arthur Nestrovski afirma no prefácio da obra de Bloom já referida anteriormente:

O sublime, na poesia, é sempre (como veremos) o ponto da citação: da citação *sublimada*. E é precisamente nesta relação *entre* poetas e precursores que se estabelece o texto da literatura, que é a dramatização de um embate sublime contra figuras de anterioridade; isto é, uma retórica da influência. A incapacidade de nomear a Imaginação (a Natureza, etc) pelo que é vai se traduzir, numa cultura cada vez mais tardia, em figuras de anterioridade e modernidade, com uma e outra se alternando como ponto de origem. (ARTHUR NESTROVSKI, 1991, p. 14)

Em sua obra, Bloom analisa algumas formas de influência, as Razões Revisionárias, e como elas se estabelecem a fim de melhor traçar um panorama histórico da poesia sob a perspectiva dessa tradição.

Como já abordado quando falamos do primeiro romance saavedriano, a autora, cujas obras são analisadas nestas páginas, é adepta, como falamos

anteriormente, de uma espécie de *Tessera* como razão revisionária, mas não apenas isso.

Na segunda obra da autora em estudo, suas influências são planos de fundo, matérias-primas literárias, blocos a serem moldados, montados, questionados, acrescentados e excluídos conforme a autora julgue ou não necessário e a fim de construir algo totalmente novo.

As influências de Carola Saavedra são desviadas, não são citadas na obra ou aparecem como eco nos textos, elas fazem parte da composição textual, como se tivessem suas linhas entremeadas no tecido narrativo e composicional - o que constitui a perspectiva ensaística da obra.

Para examinarmos esta perspectiva em *Flores Azuis*, partiremos da leitura deste romance e das *Formas Breves*, de Ricardo Piglia.

Após uma análise das relações entre as duas obras, percebemos que um autor é influenciado em duas perspectivas: a primeira forma de influência se dá no campo das ideias onde ocorre uma sublimação dos pensamentos que nos permite a percepção das intertextualidades entre o autor e os seus precursores e a segunda forma de relação entre autores e seus influenciadores se dá no campo da materialização das ideias, nos conceitos e concepções da literatura em que um se apropria do outro.

Como veremos, a escritura saavedriana possui uma conexão forte com as considerações de Ricardo Píglia acerca do conto. Mas não só isso, percebe-se que Saavedra expande os conceitos e conteúdos trabalhados pelo autor de *Formas Breves* tomando-os como matéria-prima para uma outra criação.

A autora de *Flores Azuis* pertence a uma linha de escritores brasileiros que possui forte relação com a literatura hispano-americana. Como todo escritor comprometido com o seu projeto literário, Saavedra possui conhecimento e influência de grandes nomes da literatura, como Machado de Assis, Musil, entre outros. No entanto, a tradição hispano-americana se faz mais presente em sua obra

conforme ela mesma afirma no documentário *Carola Saavedra: between Berlin and a place named Peixoto* produzido por Eduardo Montes-Bradley.

Tem um livro que foi muito importante pra mim [...] que é esse: o *Formas Breves*, do Piglia. Eu me lembro que quando eu li esse livro, ele mudou muita coisa na minha visão da literatura, eu li esse livro pela primeira vez eu era muito nova [...] eu lembro que foram duas experiências essenciais que foram muito próximas uma da outra. Eu lembro que eu li o *Rayuela* [...] mas certo dia, na biblioteca da faculdade eu encontrei esse livro e li (referindo-se ao *Formas Breves*, do Ricardo Piglia) e, de certa forma, o *Formas Breves* veio a explicar um pouco da experiência que eu tinha vivido no *Rayuela*. Então foi quando eu comecei a entender o que era possível fazer na literatura, então esse livro foi um livro importantíssimo. Ele é um livro que eu sempre reli, tem trechos maravilhosos [...]. O que acontece? A literatura argentina pra mim [...] a literatura hispano-americana [...] é uma literatura com a qual eu me identifiquei muito. (SAAVEDRA, CAROLA. *Carola Saavedra: between Berlin and a place named Peixoto*)

Desta forma é comum encontrarmos em suas obras o diálogo com escrituras de hispano-americanos. No caso do romance *Flores Azuis* percebemos um diálogo com as *Formas Breves* não apenas no tocante ao conteúdo propriamente, mas também no tocante à forma. Carola Saavedra se vale das concepções de conto abordadas por Piglia e as aplica na estrutura da seu romance bem como expande a primeira parte do texto pigliano *Hotel Amargo* e a torna matéria prima do seu texto. Mais uma vez, nos fica claro a perspectiva ensaística da autora, a tentativa de experimentar as possibilidades narrativas e a própria construção literária.

Ricardo Piglia tem como característica marcante a constante reflexão e experimentação sobre o fazer literário, objeto este que Carola Saavedra também se vale nas suas produções. O *corpus* destas reflexões possuem uma intercessão nesse sentido. A obra pigliana constitui-se de pequenos textos de origens diversas, mas que se fundem como experimentações do projeto literário do autor. Ao mesmo tempo, o romance saavedriano constitui-se de uma experimentação literária, uma mescla entre narrativa e tipologia epistolar que exige do leitor muito além do que uma recepção passiva. Podemos dizer então que ambos os textos buscam pensar a literatura em sua forma e conteúdo, no entanto Saavedra se vale da obra de Píglia como influência e ressignifica-a.

De outro modo, quando trabalhamos o conceito de identidade, entendemos que nos formamos a partir do reconhecimento do outro. Identificamos, nos outros, características que aceitamos ou recusamos e assim vamos nos fazendo, montando

quem somos, desenvolvendo nossas concepções. De igual modo o poeta forte se faz a partir da perspectiva do outro, sua originalidade se faz a partir das influências que tem recebido e como elas são reescritas. “A influência é uma angústia tão profunda para o poeta forte, que se vê compelido, em seu trabalho, a traçar um desvio, uma inclinação tendenciosa e de outro modo desnecessária” (BLOOM, 1991, p. 101). Em algumas situações o poeta se vale da influência a fim de desenvolver no seu texto uma espécie de complementação do poema do seu precursor atribuindo a ele, segundo Harold Bloom, o valor de *Tessera*.

A *Tessera* se dá quando o poeta mais jovem, atendendo às exigências da imaginação, provê aquele elemento que lhe parece necessário para completar o poema precursor, que de outro modo permaneceria “truncado”; semelhante “complementação”. (BLOOM, 1991, p. 103)

Esta *Tessera* nos serve como um ponto de partida para pensar o processo de apropriação literária de Carola Saavedra. No entanto, a autora não apenas faz complementos à obra de Piglia, ela a toma, como já referido, como matéria-prima e neste sentido, o *Formas Breves*, é sublimado em *Flores Azuis*. A obra saavedriana inspira-se no *Hotel Amargo* e tem uma narrativa que dá prosseguimento, de certa forma, ao enredo do conto, mas é muito mais que isso. O romance de infra-estrutura epistolar experimental – dizemos epistolar experimental porque não é uma obra constituída exclusivamente por cartas – converge narrativa e cartas para a construção de uma história que vai muito além do enredo criado por Piglia.

O conto fala sobre cartas escritas por uma mulher encontradas pelo narrador no compartimento secreto de um armário de um quarto de hotel.

Uma tarde, em La Plata, encontrei as cartas de uma mulher num canto do guarda-roupa [...] as cartas estavam escondidas num desvão, como se alguém tivesse ocultado um pacote com drogas. Havia sido escritas numa letra nervosa e não se entendia quase nada; como sempre ocorre quando se lê a carta de um desconhecido, as alusões e os subentendidos são tantos que se decifram as palavras mas não o sentido ou a emoção do que está acontecendo” (PÍGLIA, 2004, p. 10)

Tempos mais tarde, em outro quarto de hotel, o narrador encontra as cartas-respostas daquelas do Hotel Almagro.

Sabendo-se, então, que Carola Saavedra tem o livro de Piglia como norteador de vários dos seus caminhos percorridos, podemos inferir que este conto tenha servido de inspiração ou, neste caso, servido de influência para a autora. Em seu romance, as cartas de uma mulher são encontradas na caixa de correios do novo

morador de um apartamento. Resumindo de forma grosseira e apenas no plano de uma das possibilidades de leitura do conteúdo da obra, o receptor destas cartas, que evidentemente não é o destinatário delas, desenvolve um interesse pela emissora de modo a procurá-la nas ruas e apaixonar-se por ela. As cartas, tal como Piglia descreve em seu conto, são dotadas de uma emoção decorrente de algo que aconteceu.

Meu querido,

É porque eu tenho certeza de que fiz algo errado, algo terrível, algo impronunciável. Como um assassino que apagou da memória o momento do crime, e agora os gestos harmoniosos e a voz suave e pausada, agora todo um equilíbrio. Mas ficou naquele espaço um vestígio, uma névoa. E, ainda que se apague, e depois voltemos a escrever por cima, mesmo que debaixo de mil camadas, sempre algo que delata, algum atrito, ainda que gestos harmoniosos e a voz suave. Porque, por mais que se queira, nunca é possível apagar o momento do crime. Sempre o atrito, mesmo que apenas uma linha, um contorno. Ainda que depois façamos visitas, levemos flores, escrevamos poemas. Ainda que tentemos ser bons. Porque não há nada mais perigoso de que tentar ser bom. A certeza que na bondade residem os piores delitos, as maiores injustiças na bondade [...]. (SAAVEDRA, 2008, p. 109-110).

Os fragmentos acima reafirmam a influência de Piglia em Saavedra e, não obstante, é no plano da forma e do projeto literário dos dois autores que a sublimação do texto do primeiro na obra da segunda torna-se mais evidente. Assim, tanto o projeto literário de Saavedra quanto o projeto pigliano inclinam – se para as mesmas características da literatura atual.

Segundo Marcelo Moutinho – para Piglia, mas aqui estendemos também para Saavedra – que “a falsificação, a ‘mescla’, a combinação de registros, a ‘barafunda de filiações’” constituem a argamassa desse novo modo de pensar a produção literária. Tanto um como outro fazem do objeto literário campo para a reflexão sobre a literatura, a produção desse tipo de arte e exploram todas as possibilidades do discurso. Entendem o leitor não como mero receptor, mas também como agente produtor de sentido e também construtor da história uma vez que esses autores pertencem à tradição humanista e abandonam o plano cartesiano da linguagem em que tudo está na obra e cabe ao leitor apenas ler e interpretar.

Em *Formas Breves* existem dois textos que explicam uma parte do projeto literário saavedriano no tangente ao corpo dos seus romances, aqui especialmente *Flores Azuis*. Nos textos *Teses sobre o conto* e *Novas teses sobre o conto*, Piglia apresenta as suas concepções acerca desse gênero narrativo breve em praticamente uma receita de se escrever um bom texto. Para o autor “o conto sempre conta duas histórias” (PIGLIA, 2004, p. 89), “a arte do contista consiste em saber cifrar a história dois nos interstícios da história um. O relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário” (PIGLIA, 2004, p. 90), no conto “o mais importante nunca se conta. A história é construída com o não dito, com o subentendido e a alusão” (PIGLIA, 2004, p.91 e 92), etc.

Saavedra ressignifica os conceitos pigleanos sobre o conto aplicando-os nas suas escrituras romanescas. O texto de Carola exige a presença do leitor, é uma literatura ativa que desperta nele uma sensação de incompletude e o faz voltar ao texto na busca de re-entender o romance e completar as lacunas propositalmente por ela deixadas, porque ela acredita que o leitor também constrói o sentido do texto.

Percebemos uma escrita que parte da Teoria do Iceberg, de Hemingway, em que o que está escrito é apenas a superfície de um conjunto de sentidos submersos a ser descoberto pelo leitor. Desta forma, sua literatura dificilmente é cansativa, monótona ou exige boa vontade do interlocutor. É um romance com o envolvimento de um conto, denso e desafiante a cada página, tal como os contos e as concepções de Piglia, mas agora em uma estrutura narrativa bem mais longa.

Em sua obra sobre as estruturas narrativas, Tzvetan Todorov considera que, para entendermos a individualidade de um autor, faz-se necessário o conhecimento sobre as características virtuais desse gênero e que só partindo desse conhecimento podemos enxergar a identidade daquele que escreve determinada obra concreta. Podemos fazer uma analogia dessas reflexões ao processo de intertextualidade e influências entre os autores: assim como temos que reconhecer a estrutura virtual de um gênero literário para julgar qualquer individualidade do autor, julga-se necessário conhecer as obras precursoras de determinado escritor para que, partindo das ressignificações dos novos escritores, entendamos como ocorre a

sublimação de um texto em outro para, posteriormente, constatarmos a genialidade do precursor. A fala da Leila Perrone-Moisés, na apresentação do livro de Todorov, pode ser lida sob a perspectiva da influência.

Aquilo que fica para fora do molde é o específico, o original, o elemento gerador de transformações ulteriores. Cada grande obra literária supera o modelo anterior de seu gênero e estabelece outro, à luz do qual serão examinadas as obras seguintes; e assim por diante. O modelo portanto nunca é definitivo. (PERRONE-MOISÉS, 2011, p.11).

A partir desta concepção, percebemos o quanto original e transformativo é não apenas o romance saavedriano pronto e publicado, mas também o próprio modo de construir o literário por Carola Saavedra. Fica evidente o quanto o processo criativo é ensaiado, experimentado em suas possibilidades, encorpado de características extra-romanescas. De modo geral, é sabido que o romance contemporâneo desta primeira quarta do século XXI é caracterizado pelas narrativas enviesadas e que, fruto do seu tempo, os romances saavedrianos são narrativas enviesadas, mas o processo construtivo desse enviesamento e os elementos encorpados ao texto além da reescritura da tradição compõem a genialidade da autora e reafirmam o caráter ensaístico das suas obras.

3.3 Do conceitual, do estético e do belo: a obra de arte

*A cada dia me encontro
nos sobejos da felicidade
assim como a tempestade
que a fartura da colheita limita*

*E ela veste e cala, caça aquele que grita
de coração desesperado
e trajeto todo mergulhado
de vazio*

*Não sei se calo, grito ou brado
porque pra cima, frente ou lado
sua face sorri contente
pois para cada luz nascente
um vivente vira cruz e chão
e quanto mais orgulho e ingratidão
apodrece o caminho e definha as veredas
Dê de comer “a ela” as incertezas
apontando para ti a ponta do cinzel*

*O moribundo vivo e desdentado
sentado à mesa pensando
com “a pungente” discutindo seu fardo
não sei se calo, grito ou brado*

*Cordão de prata cortado
sigo vestido de além*

A. Nilson

Paisagem com Dromedário é o terceiro romance de Carola Saavedra e o último da trilogia de reflexão sobre o processo de criação literária. Nele há uma fusão entre a reflexão estética, o conceito de arte, das formas de recepção do texto literário, da importância do leitor na construção dos sentidos e uma reflexão filosófica sobre a perda do outro, seja em decorrência da morte ou de afastamentos.

Nesta obra, mais uma vez, o narrador é um ponto interessante, um gravador em uma sala escura projeta a voz de Érica e suas reminiscências reflexivas no seu autoexílio em uma ilha oceânica em algum lugar indefinido. O autoexílio de Érica se dá em decorrência da morte da terceira pessoa, Karen, de um triângulo amoroso. Ao refletir sobre a perda, a dona da voz projetada pelo gravador reflete sobre a vida, sobre a sua profissão (uma artista), sobre os conceitos da sua profissão, sobre o seu ser e estar no mundo. Uma reflexão sobre o distanciar-se para poder ver melhor, para poder entender a si e ao outro. Atrelada a esses questionamentos tem-se a forma do romance, um texto conceitual com relação intersemiótica com o teatro e várias outras manifestações artísticas. Aqui, mais uma vez, Saavedra examina, realoca e repensa as engrenagens desse gênero textual que tudo pode, que tudo permite, porque é fruto do moderno.

Ao construir uma voz encantadora e ambígua, Carola Saavedra atesta sua maturidade literária e aproxima esse livro do radioteatro e do cinema, sem prejuízo da experimentação e da inquietação criadora que tem sido sua marca registrada (SAAVEDRA, 2010, orelhas).

Até a crítica já percebe o caráter ensaístico das obras saavedrianas e, em concordância com o rodapé, ao percorrer as páginas da obra, percebemos que enredo, reflexões ensaísticas e forma estão, de certa forma, tão fundidos que não seria possível uma outra possibilidade para este romance que não esta em que ele se apresenta. As reflexões aqui contidas possuem, como em todas as outras reflexões da autora, uma dupla chave de leitura e, dependendo da chave escolhida, orientam tanto para a reflexão do fazer artístico-literário quanto para a história contida no romance. Logo na página onze, nos é antecipado tanto uma reflexão

sobre o enredo do romance como também uma metáfora para a definição do gênero, aquele que conflui presente, passado e futuro em todas as possibilidades.

E, ao recuperar de novo aquela memória, a sensação de confrontar dois momentos inconciliáveis, a Érica atual e a Érica daquele instante. Desse confronto impossível, um certo espanto, como se numa viagem do tempo eu me encontrasse comigo mesma. Nós duas, lado a lado, por fim unidas e totalmente estranhas. Penso agora, as imagens poderiam ser isso, um ponto de intersecção do tempo, para o qual tudo conflui. O presente, o passado, o futuro, a criança que fui um dia, a velha que vou ser, a pessoa que sou agora. Todas essas possibilidades. (SAAVEDRA, 2010, p.11)

Aqui o gênero romance pode ser lido como essa intersecção do tempo, onde presente, passado e futuro se encontram. Para Saavedra, o tempo não precisa ser cronológico, todos os elementos de uma narrativa podem ser subvertidos na busca de novas possibilidades de criação, o tempo externo à obra literária pode ser fundido e o interno esgarçado ao máximo e um instante durar uma eternidade. Não obstante, cada romance possui a sua sinfonia, uma combinação de elementos articulados de tal forma que o faz único, como pode ser lido no próprio texto da obra se valendo da chave de interpretação metafórica para a criação literária.

Talvez cada cidade tenha a sua história sonora, e de uma forma imaginária seja possível fazer uma reconstituição de todos os ruídos que passam por ela, feito uma sinfonia. Então cada cidade, cada lugar teria a sua própria sinfonia, sua própria partitura. Tudo o que se ouviu naquele espaço, desde os seus primórdios, quando nem sequer havia cidade, nem mesmo gente, passando pelos seus primeiros habitantes, nômades que por algum motivo resolveram ficar, os passos dos primeiros habitantes, as primeiras casas sendo construídas, o primeiros amores, as primeiras brigas, depois as lutas e as guerras. Tudo surgindo e sendo derrubado, sucessivamente. A sinfonia. (SAAVEDRA, 2010, p. 12)

Se substituirmos a palavra “cidade” por “romance” teremos aqui uma reflexão sobre o funcionamento desse gênero. O romance, assim, teria a sua própria história sonora (entenda-se história sonora por tradição). É possível, através da leitura, fazer a reconstituição de tudo aquilo que faz parte da formação do autor, das leituras do autor. Tudo está intrínseco à obra. Afinal de contas, segundo a própria Saavedra, em sua tese de doutorado, todos os romances são releituras do romance seminal, o *Dom Quixote*, de Cervantes, e cada um reescreve a sua tradição a partir desse..

Em *Paisagem com dromedário* também são tecidas considerações acerca do conceito de arte durante os diálogos iniciais, narrados pelo gravador que reproduz a voz de Érika, entre ela e Alex. Mesmo tendo a consciência de que existe uma

diferenciação entre escritor e narrador, entre o que cada um pensa e defende, podemos dizer que existe uma confluência entre o pensamento de narrador e escritor no caso das obras saavedrianas porque é de conhecimento público, em decorrência das diversas entrevistas, vídeos, documentários e da sua tese de doutorado, as suas concepções acerca do que envolve arte, literatura e criação literária. Desse modo, Carola conceitua arte, nesta obra, mais como uma manifestação do olhar do outro em relação ao objeto do que o próprio objeto artístico em si.

Você me dizia que tudo era arte, qualquer coisa que você quisesse, arte, que a arte dependia não só 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*¹³, 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*¹⁴. (SAAVEDRA, 2010, p. 13)

Ou seja, é o olhar do espectador, no caso do romance, é o olhar do leitor que contextualizará a obra e julgar a sua qualidade. Claro que não é qualquer leitor que deve julgar a obra, mas um leitor experiente, que tem em sua trajetória uma rotina de leituras e, por que não?, conhecimentos técnicos que lhe servirá de ferramentas para julgar se uma obra literária deve ser elevada ao nível de arte e de justificar o nível de arte em que ela se enquadra.

Como já referido anteriormente, a obra em estudo neste momento possui aspecto ensaístico porque: a. consiste de uma auto reflexão da personagem Érica sobre o seu estar no mundo e, b. ao mesmo tempo, de considerações sobre a arte, a recepção da arte e o seu processo de criação. Em consonância a isso, o trecho abaixo consiste de pensamentos intrínsecos às duas chaves de leituras que as obras saavedrianas sempre nos permitem. Nesse sentido, a incomunicabilidade, a incapacidade de compreender o outro em sua totalidade porque a comunicação não é possível - sempre haverá o não dito, o comunicável e o incompreensível - pois, partindo para uma análise baseada na tradição humanista das ciências do espírito,

¹³ Grifo da autora.

¹⁴ Grifo nosso.

e, neste caso, da literatura, da obra de arte literária, o incomunicável, o indizível, o não dito e o incompreensível sempre estarão presentes seja nas pessoas ou na arte uma vez que o receptor não possui as vivências e experiências únicas a cada indivíduo, logo não consegue compreendê-los em sua total complexidade.

Mas talvez essa seja a única possibilidade. A comunicação é sempre impossível. Por mais que a gente se esforce e condene com fervor os preceitos e domine o idioma, por mais que a gente chegue sorridente e coma sem perguntar o que tem no prato, e sorria com satisfação, e se cubra com os mesmos panos, e imite os gestos minuciosamente. Por mais que a gente tente se adaptar e ser igual, sempre haverá algo que nos delata, um gesto, um olhar. (SAAVEDRA, 2010, p. 15)

E mais uma vez a autora tece considerações sobre a experiência do humano e suas reverberações na arte. Estamos fadados a repetir o passado, a reescrevê-lo com outro olhar, partindo de novas vivências, uma reescritura constante e em espiral porque nada do que façamos agora já não tenha sido feito por nossos ancestrais inclusive na arte. Como já repetimos nas páginas anteriores, é o que T.S. Eliot aborda sobre o talento individual ou Harold Bloom na *Angústia da influência*, para ficarmos em apenas dois exemplos teóricos. Como será visto no capítulo três deste trabalho, Saavedra retira a teoria literária dos grilhões academicistas e lhe (de)volve ao próprio processo de criação, tornando os conceitos mais leves de serem pensados e absorvidos e assim ela fala da tradição da influência, uma espécie de metarromance - usar o romance para refletir sobre ele mesmo.

Não importa o que a gente faça, sempre tem alguém que já pensou e já fez e acabou com a nossa ideia. E o pior, quanto mais o tempo passa, mais aumenta a probabilidade de alguém já ter pensado e feito a mesma coisa. Terá existido uma hora zero, um instante em que tudo era novo, em que tudo ainda estava por fazer? Quando nos esperavam todas as possibilidades. Terá havido um início, um primórdio dos primórdios? Mas talvez não, talvez a nossa existência, a nossa história (entenda também o romance)¹⁵ já tenha se iniciado assim, em movimento, essa circularidade, repetindo sempre as mesmas coisas. Não importa. É possível criar pequenas variações. (SAAVEDRA, 2010, p. 16)

É interessante pararmos para perceber que intrínseco às linhas escritas pela autora de sobrenome cervantino em seus quatro romances estudados aqui temos, através das suas reflexões ensaísticas, um pequeno manual de criação literária. Dessa forma, a cunho de criação de provas que comprovem a veracidade da nossa hipótese, poderíamos transcrever no mínimo dez por cento de *Paisagem com*

¹⁵ Nota nossa

dromedário para que os leitores pudessem ser persuadidos, no entanto, o presente texto ficaria cansativo e enfadonho além do limite, então privilegiamos o leitor com aperitivos que cumprem a função de comprovação documental e o convidamos a degustar o prato principal, tecendo as suas próprias considerações, na apreciação do romance em si.

Continuando nossas reflexões, mais adiante, Carola Saavedra tece algumas considerações ainda sobre a tradição da influência, mas não da influência de outros autores e obras na construção literária do autor, mas sim na influência da crítica e das informações extratextuais para a recepção, por parte do leitor, de uma obra. Diante de uma obra de arte essas informações alteram a recepção do interlocutor.

É assim. Tudo depende da expectativa. A gente interpreta o que a gente quiser. Tudo depende de você saber ou não saber antes que as coisas aconteçam. Esse quadro que tenho aqui agora, um quadro figurativo mas de forte traço expressionista, ou pós-expressionista, como você preferir. De toda maneira, te asseguro que você gostaria dele. Bom, este quadro, por exemplo, se, antes de tirar o pano que o protege, eu te disser, é de um fulaninho qualquer, talvez o ache até um pouco naïf, como você gosta de classificar a pintura figurativa feita por teus alunos. Mas, se eu te disser, é de um fulaninho famoso que se enforcou pouco depois de terminar esta pintura, surge diante dos teus olhos um leque muito distinto de símbolos e significados, não? E, se eu te disser, fulaninho se enforcou da seguinte forma, em vez de subir num banco ou numa cadeira e depois empurrá-la para longe, ele se posicionou de modo a que, caso desistisse, bastaria por novamente os pés no chão. Colocou a corda em volta do pescoço, e, mesmo bastando encostar novamente os pés no chão, ele não fez isso. Fulaninho em nenhum momento duvidou, e foi até o fim. Você entende? O que seria esta última pintura então? (*pausa*) O que eu quero dizer com isso? Quero dizer que o fato de sabermos das coisas nos torna culpados. É sempre melhor quando a gente não sabe, e ainda é possível ser livre. (SAAVEDRA, 2010, p.23)

O texto de saavedra em *Paisagem com Dromedário*, em que o narrador é um gravador nos remete a uma reflexão sobre a extensão da importância do autor em uma narrativa. Claro que aqui estamos cientes da diferença entre narrador e autor. Saavedra é a autora, o gravador, por sua vez, o narrador. Mas se transpormos um pouco os papéis, onde o autor é o gravador (claro que não há uma verossimilhança aqui) e a personagem Érica é a narradora do romance, fica claro para nós a importância do autor na interpretação do texto literário, quase nenhuma. O autor, em termos de interpretação do texto literário, é apenas aquele que escreve, na verdade,

...a escritura é a razão de toda a voz, de toda a origem. A escritura é esse neutro, esse composto esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o

branco e o preto em que vem se perder toda a identidade, a começar pela do corpo que escreve. (BARTHES, 2004. p. 57)

Dessa forma, o gravador como algo inerte a apenas reproduz de algo que narra é muito útil dentro da narrativa saavedriana para, assim, ensaiar tanto as possibilidades de leitura quanto as possibilidades de produção de um romance ou de um texto literário.¹⁶

A partir da leitura do trecho acima, percebemos que a autora ficcionaliza a teoria literária, neste caso a desimportância do autor e da sua vida para a interpretação de uma obra de arte, de modo que, pensar o texto literário se torna muito mais fluido e possível que as amarras dos manuais. Discutiremos o deslocamento da teoria para a ficção de forma mais profunda no próximo capítulo.

Em paralelo às reflexões sobre a teoria literária, a partir da página vinte e cinco do romance em estudo, Saavedra tece considerações também sobre a morte e os afastamentos ao lado do ser e estar no mundo - por isso a epígrafe deste tópico ter um poema sobre a morte ou o abrir-se para todas as possibilidades. Esse tema também pode ser relacionado, por analogia, à morte do autor e as infinitas possibilidades de interpretação do texto literário. Mais uma vez, temos aqui e sempre, as duas chaves de leitura saavedrianas: “A morte, Alex, não significa nada. Ou significa o que a gente quiser.” (SAAVEDRA, 2010, p.25). Além do literário, nesta obra, a autora nos faz refletir sobre a vida, acima de tudo, refletir a existência, e a morte, numa perspectiva material, faz parte da existência, é a última parte dela.

Nessa perspectiva de que a morte significa o que quisermos, na página trinta e sete do romance há uma reflexão sobre a morte e sua relação com o silêncio, que, mais uma vez pode ser interpretada através das chaves de leituras saavedrianas.

Sabe que o silêncio não existe? Grande descoberta, você dirá sarcástico. Mas não importa. 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

¹⁶ É importante ressaltarmos aqui uma aparente contrariedade na nossa discussão: acabamos de defender a desimportância do autor na interpretação do texto literário, mas, em todo o corpo da nossa escrita, usamos e evidenciamos a autora para a interpretação das suas obras. O que acontece, na verdade, é que o nosso foco de pesquisa não está apenas na interpretação do texto saavedriano, mas também, e principalmente, na construção experimental do projeto literários saavedriano que resulta na leitura e interpretação dos seus textos.

eu não diga nada e mantenha o gravador funcionando, há sempre algo que ficará gravado. E sempre algo diferente. A primeira vez que pensei nisso, ou li sobre isso, já não sei, a primeira vez, lembro que a ideia me pareceu assustadora, estar sempre ouvindo alguma coisa, nunca poder descansar. Como os pensamentos, ou sonhos, dizem que a mente nunca pára, e mesmo dormindo a gente pensa. Cansativo, não? Às vezes penso, quando eu morrer, a única coisa que eu espero é que não exista vida após a morte, paraíso, reencarnação, nada disso. Seria tão bom simplesmente morrer e parar de pensar, de existir, o silêncio enfim. Mas em geral as pessoas, ao contrário, querem continuar vivendo e falando e ouvindo, infinitamente. (SAAVEDRA, 2010, p.37)

Em outras palavras, o romance nunca para, ele sempre está ali para ser lido, para que seus sons sejam interpretados e, a cada leitura, novas leituras e percepções acontecem. O romance nunca é estático, está sempre em movimento e se projeta a cada vez que é aberto para ser lido com as chaves individuais que cada leitor possui para decifrar as “mil faces sob a face neutra”.

Como vimos no capítulo um deste trabalho, um texto ensaístico configura-se principalmente pela carga de reflexão apresentada ao leitor sobre determinado tema. No caso de *Paisagem com Dromedário* o tema paralelo ao processo de criação literária, como já dito antes, é a morte, o ser-estar no mundo e como isso se configura na mente da personagem Érika. Eis as reflexões que confirmam a nossa hipótese de hibridização do romance com o ensaio nas obras saavedrianas enquanto há a narrativa do enredo.

É estranho como o medo aproxima, assim como a tristeza, a infelicidade, o ódio, o rancor. São sempre esses sentimentos, os menos desejados, que selam um pacto, uma irmandade. Por que será? (SAAVEDRA, 2010, p.39)

A morte é uma coisa estranha, parece que as pessoas se recusam a morrer, e ficam ali, inflexíveis, por anos e anos. A pessoa desaparece, e ficam as suas marcas. As fotos, as roupas no armário. (SAAVEDRA, 2010, p. 49)

A morte. No início é como se a morte fosse uma brincadeira de mal gosto, apenas isso, um susto que alguém te deu, uma espécie de “buh”, por alguns instantes um desconcerto, o coração batendo forte, mas logo em seguida recuperamos o ritmo e continuamos andando. Pensamos nas compras de supermercado, na roupa na lavanderia, no carro que ainda está no mecânico. Somente depois, quando o tempo passa, é que a morte vai tomando corpo. É isso. A morte vai tomando corpo. Como uma escultura. No início apenas uma ideia, um pensamento ainda vago. Depois a escolha do material, que é sempre uma exigência da própria ideia, tempos pensando nisso. A aproximação. Lenta. Talvez uma certa reverência. E depois, finalmente, as primeiras formas. O tato. Ao tocar uma pedra, é possível sentir o encanto que há dentro dela. Gosto da ideia de que a escultura já está pronta, desde o início seu formato definitivo dentro do barro, e a gente apenas a encontra. Assim como a morte, também já está

pronta, desde o início o seu formato definitivo dentro do barro, e a gente so a encontra... gosto de pensar que dentro da pedra já está a morte, e na vida apenas a esculpimos, até encontrar o seu formato único, aquele que nos aguardava, adormecido numa casa protetora, um casulo. A morte também seja apenas isso, algo que espera pacientemente, dentro de um bloco de barro, de mármore, de pedra, que no decorrer da vida, com nossos instrumentos e as nossas armas, nos aproximemos¹⁷. (SAAVEDRA, 2010, p.55-56)

Para que um aspecto mais ensaístico do que refletir sobre a morte em um romance, que tem, por teoria, a não-pretensão de refletir coisa alguma? A reflexão, no romance, é uma questão de recepção literária. Assim sendo, com as palavras acima transcritas, Carola Saavedra ficcionaliza a morte de modo a, a partir da singularidade da reflexão trazida por Érika, fazer com que o leitor faça uma imersão e reflita sobre essa questão trivial da humanidade. Podemos forçar também aqui uma analogia da morte com a morte do autor. Desta forma, ao publicar um romance o autor morre de certa forma pois a leitura e interpretação da obra a partir de então depende mais da cosmovisão do leitor que das intenções daquele que escreve. A obra de arte ao ser publicada recebe das mãos do autor as asas para alcançar o inimaginável. Sendo arte, ao romance, serve toda a teoria da arte generalizada e na sua especificidade abarca todas as possibilidades do humano. Inclusive a morte.

Não obstante, em *Paisagem com Dromedário*, os ensaios hibridizados com a ficção sobre a morte e, em outros momentos o ensaísmo da teoria e do fazer literário como segunda chave interpretativa dos romances saavedrianos, a autora ainda apresenta reflexões sobre a arte conceitual de forma mais direta, clara e objetiva que permite divagações mais centradas por parte daquele que se dispõe a mergulhar no oceano de significados da tradição cervantina.

A partir da página cento e quarenta e três do romance, a personagem Érika reproduz em sua gravação um documentário feito sobre o trabalho de Alex em que ele era entrevistado e expunha os seus conceitos de arte. Neste momento da obra, teoria e ficção fundem-se em um ensaísmo de esgarçamento de possibilidades e reflexão literária:

A arte não está no objeto, mas no espectador, no olhar do espectador. [...]A arte vem de um momento de encanto que pode ser puramente intuitivo e

¹⁷ Assim também o romance, já está ali, pronto, esperando para ser encontrado pelo autor a partir das suas vivências.

que nos atravessa. [...] na realidade trata-se de um movimento de quem observa, do sujeito, e não do objeto, ou efeito, ou acontecimento observado. [...] nada disso significa que a recepção pode ser realmente manipulada. [...] Porque o discurso do artista é sempre um discurso não realizado. Um discurso que precisa do outro para existir. [...] Não há o que interpretar. Isso porque podemos interpretar o que quisermos, tudo é discurso, tudo é significativo, basta que assim o desejemos [...] a arte pode ter valor estético. Mas veja bem, eu digo pode. Não necessariamente tem que ter. [...] O ideal seria que a obra de arte fosse um estado de espírito. E que não precisássemos mais do artista para experimentá-lo. Num conceito extremo, a arte seria apenas uma forma de ver o mundo. [...] Obra ideal? Para mim a obra ideal seria aquela constituída essencialmente daquilo que o artista não quis dizer, a obra feita um negativo, e da não intenção do artista, do que lhe escapa, do que foge ao seu domínio, daí, sim, daí surgiria a grande obra de arte. Uma obra feita não só pelo que escapa, mas pela autonomia do público. O público moldaria, esculpiria o significado da obra segundo a sua vontade, os seus conhecimentos ou a sua ignorância. E o artista? Ao artista restaria sucumbir, e tirar dali alguma espécie de prazer, mesmo que um prazer masoquista. A certeza de que, por mais que ele se esforce, o seu sucesso ou fracasso será sempre ocasionado por outros motivos, guiado por outras forças. (SAAVEDRA, 2010, p. 143-158)

Diante das considerações acima, entendemos que neste romance Carola Saavedra nos presenteia com uma reflexão teórica densa acerca do conceito de arte, da incomunicabilidade existente entre o autor e o leitor e das diversas possibilidades de interpretação do texto literário através do dito, mas principalmente pelo não dito. A ficcionalização da teoria permite a reflexão do complexo de forma livre. Aqui, temas como a morte do autor e a estética da recepção são mote para a sua reflexão teórica. Além disso, não podemos deixar de contemplar o peso da reflexão filosófica acerca da morte presente na superfície do conteúdo deste romance. Assim sendo, dos quatro romances saavedrianos analisados aqui, por possuírem um caráter ensaístico nas duas concepções da palavra ensaio, *Paisagem com dromedário* é o que mais apresenta caráter conceitual, experimental e reflexões ensaísticas evidentes.

3.4 Um jogo de espelhos, uma espécie de origem da origem

A história acaba quando o tempo se esgota e o corpo que a escreve se esgota, a história acaba quando somos obrigados a nos livrar dela, para que outro a compreenda, e coloque em seu texto um ponto final. A história acaba, não, a história não acaba nunca.

Carola Saavedra

E já que tudo é ficção, talvez alguém pergunte, e para este livro, você também fez um caderno de anotações? A resposta é sim. Claro. Está aqui no meu escritório, junto aos outros, na segunda prateleira da estante. Um caderno azul de capa dura e folhas coloridas. Nele, minhas próprias fontes, mentiras e verdades. Como num jogo de espelhos, uma espécie de origem da origem: um inventário das coisas ausentes.

Carola Saavedra

Ao aventurar-se pela leitura do *Inventário das coisas ausentes* cria-se na mente do leitor a imagem do símbolo do infinito, como já falamos quando dissertamos sobre *Toda terça* - a ferramenta do Ouroboros -, em que uma parte continua na outra com idas e vindas ininterruptas. A primeira parte do romance, o *Caderno de Anotações*, funciona como substrato para o desenvolvimento/criação da segunda parte, a *Ficção*, que bebe o tempo todo na parte anterior e a reescreve, mas agora sob a perspectiva de um novo narrador. O romance em questão constitui-se de uma engenharia da linguagem que vai além da superfície textual, vai além de uma contextualização, uma complicação, um clímax e um desfecho, partes essenciais e tradicionais de uma narrativa. Este romance saavedriano não repousa no berço esplêndido do lugar comum, é um texto que incomoda o leitor e o torna tão ativo quanto o escritor na construção dos significados.

Quanto à estrutura, temos constituindo o romance o que podemos chamar de uma pré-ficção e uma ficção compondo um todo narrativo: uma escritora que cria um narrador que narra, de forma fragmentada, o *caderno de anotações* e que, por sua vez, cria um outro narrador, inspirado nas ações do *caderno de anotações* e que reescreverá, à luz do talento individual, os diários e a personalidade de Nina na *Ficção*.

A autora nos presenteia com um enredo enviesado, uma das suas características, em que o leitor terá o trabalho de desembaralhar a trama por ela criada a fim de construir o sentido do texto e colocar cada parte dele em sua devida caixinha para finalmente compreendê-lo. Não obstante, as entrelinhas do conteúdo desta narrativa estão embriagadas de concepções sobre o fazer literário, o que

incomoda aquele que se dispõe a mergulhar nesse oceano, mas que, para quem já é seu leitor, não apresenta novidade visto que o lugar comum saavedriano consiste no não-lugar, de qualquer lugar externo à zona de conforto de um leitor de romances, como ela própria afirma, sobre o seu processo de criação literária, em uma entrevista concedida ao Leituras

O livro faz parte de uma reflexão. Para mim o escrever não é só contar uma história... além disso eu estou pensando a literatura, eu estou pensando como eu posso dizer as coisas, como eu posso escrever as coisas. Quais são os caminhos para mim, quais são os caminhos possíveis, quais foram os caminhos que já foram trilhados por outros autores muito melhor do que eu... os meus livros quase que têm duas possibilidades de leitura: tem sempre a leitura da história, mas também tem ali uma possibilidade, que é uma leitura para quem se interessa mais por literatura... (TV SENADO, 2014)

É esse jogo entre as possibilidades para se escrever um romance e as novas formas de criar um contexto narrativo que caracteriza os romances saavedrianos e constitui a linha tênue do projeto literário da autora: o ensaio, seja ele na perspectiva do teste ou na reflexão dos temas.

Começa-se a leitura de *O Inventário das coisas ausentes* com a apresentação do pensamento lógico através das tentativas do pai de Nina em transformar aquela criança aparentemente insegura em uma mulher forte, capaz de lidar com as adversidades da vida. Essa perspectiva filosófica do texto, que se estabelece numa zona híbrida entre romance e ensaio, abordaremos mais tarde. O importante aqui é entender as entrelinhas do texto e as dicas que a narrativa vai lançando de forma sutil para que o leitor interaja com o romance a fim de construir os seus significados.

Neste cenário, entende-se que Carola Saavedra anuncia que a narrativa deve ser lida tal como um jogo de xadrez e exige do leitor o raciocínio lógico das ideias para entender a trama narrativa.

Quando Nina completou cinco anos de idade seu pai lhe ensinou a jogar xadrez. Não que esperasse fazer dela um daqueles gênios russos que passam a vida diante de um tabuleiro, não, sua intenção era outra, menos concreta e, talvez, bem mais difícil de ser alcançada. O xadrez, de forma lúdica e simples, a ajudaria a compreender os rudimentos daquilo que, segundo as palavras do pai, seria o seu mais valioso legado: o pensamento lógico. Veja bem, ele dizia, *este é o peão, o peão só é capaz de andar uma casa para frente, a não ser na primeira jogada, que permite um deslocamento de duas casas, agora, para capturar alguma peça, você o movimenta na diagonal*, entendeu? Ela fazia que sim com a cabeça, ele

continuava, já o bispo se movimenta somente na diagonal, podendo se deslocar quantas casas o jogo lhe permitir, está claro?, ela continuava concordando, apesar de intuir que sua compreensão das peças e respectivas funções manteria para sempre algumas inconsistências fundamentais. (SAAVEDRA, 2014. p.9 – grifos nossos)

Aqui, na primeira parte do romance o narrador é um peão do jogo de xadrez, aquele que tem uma pequena evolução no início da narrativa, mas as suas tentativas de mudanças, se é que existem, são frustradas. O peão do *Caderno de anotações* é inseguro, deixa que os demais personagens da trama determinem a sua movimentação já que possuem mais mobilidade que ele. Já o bispo é a personagem Nina, uma personagem escorregadia, que faz tudo o que quer e, estando ao lado do peão, sempre se movimenta para longe dele, o que o deixa sem muitas opções ou perspectivas.

O jogo de xadrez pode ser entendido também quanto à forma, como a primeira parte da narrativa é estruturada, assim, os períodos em que a vida está acontecendo, os períodos em que Nina e o narrador estabelecem uma relação na narrativa podem sofrer analogia com as movimentações de um bispo dentro do tabuleiro de xadrez, sempre caminhando na diagonal, nunca evoluindo. Já os diários de Nina podem sofrer analogia com os peões do tabuleiro de xadrez.

Na segunda parte da obra há uma inversão nas peças do tabuleiro o narrador assume a posição do bispo e a Nina, que aqui é outra personagem, que se relaciona com um outro narrador, criado pelo narrador da primeira parte, passa a ser o peão nesse jogo de xadrez. Nesse sentido, todos os problemas existenciais e inseguranças de Nina são uma reescritura das inseguranças e problemas existenciais do narrador da primeira parte do romance, o que vai constatando a ideia do infinito, levantada no início dessas considerações, e da interconexão entre as partes do romance.

Partindo dessa premissa, vai-se constatando o processo de experimentação da linguagem e as possibilidades de arquitetura e construção do romance, o que evidencia mais uma vez o caráter ensaístico da forma do romance saavedriano. Não obstante, a comparação do xadrez ainda relacionado com o processo de produção narrativa pode também ser uma analogia às estruturas da língua na elaboração do

texto e na construção dos significados e da sequência narrativa que exige ser reconstruída pelo leitor, a necessidade do pensamento lógico.

Pode-se entender que nas primeiras páginas de *O inventário das coisas ausentes*, a autora leva muito em consideração o seu processo de escrita e construção do literário sublimado na trama narrativa, confirmando a afirmação feita anteriormente, pela própria autora – que escreve duas histórias: uma para quem se interessa apenas pela leitura do romance e outra para quem também se interessa por literatura. Na página dez, Saavedra desenvolve de forma intrínseca à interpretação textual uma espécie de receita para escrever uma boa literatura um bom romance, nesse caso, a obra em questão.

Além da loucura (ataques de choro, desmaios, chiliques), deveria prevenir todo tipo de fraqueza teórico-existencial: esoterismos, crendices, rezas, possessões, e qualquer outra manifestação de religiosidade. E o currículo incluía não apenas o xadrez, mas também aulas de lógica, evolução, cosmologia, história antiga e noções de filosofia. Sem falar do vigoroso treinamento físico (*mens sana in corpore sano*), que consistia em longas caminhadas na areia da praia e exercícios de natação em alto mar. (SAAVEDRA, 2014. P. 10)

Na citação acima entendemos que o processo de construção do texto literário é uma união entre “corpo e mente”, entre forma e conteúdo. A produção não pode ser vazia, o conteúdo permite a loucura e vários outros temas. Ora, o romance é o gênero em que tudo cabe, até o ensaio com as reflexões filosóficas. No entanto ele deve seguir uma estrutura, o gênero exige um trabalho com a forma e com a linguagem de modo que o conteúdo seja uma possibilidade da forma e a forma uma possibilidade do conteúdo mais uma analogia que pode ser feita às duas partes constituintes dessa publicação de 2014.

Ainda na página dez desse romance, percebe-se a importância que a Carola Saavedra dá a língua no processo de produção escrita, ela eleva a linguagem literária ao patamar de ciência e o escrever como um laboratório de testes que podem ou não serem bem sucedidos, mas que permite infinitas possibilidades desde que se conheça as suas estruturas lógicas e possa ser articulada de modo a oferecer ao leitor opções de sair da caverna da ignorância. “...a ciência. A ciência [entenda-se aqui a literatura] explicaria e salvaria o mundo de todos os males: da

miséria, da loucura, dos terremotos, da crise econômica, das ditaduras, e principalmente da ignorância” (SAAVEDRA, 2014. P.10).

Outro aspecto importante de ser observado dentro da narrativa saavedriana é o jogo de ideias entre, também, ciência e literatura: a ciência que torna a vida mais dura, mais cartesiana, sem possibilidades; o destino já está posto, cabe ao homem aceitar ser apenas mais um produto da natureza e não se reconhecer como parte de um plano maior. Já a literatura constitui um mundo de possibilidades e experiências que fazem a vida valer a pena, a literatura é a beleza da vida, de certa forma. Isso pode ser observado no contraste entre o pai de Nina e a própria Nina e suas formas de enxergar o mundo:

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 saiam num fiozinho de voz. Claro que não, isso é coisa de gente ignorante, de quem tem medo de aceitar as coisas como são, a gente morre e acabou, pronto, não há nada depois, nem corpo, nem pensamento, nem céu, nem inferno, nem Jesus Cristo, nem madre Tereza de Calcutá. Não há nada. Absolutamente nada. A gente morre e fim. (SAAVEDRA, 2014. P. 11)

E depois a perspectiva de Nina em: “Nina olhava para o mundo, para as pessoas como se as interrogasse, como se quisesse esmiuçá-las, arrancar-lhes algum segredo e, ao mesmo tempo, como se ela estivesse sempre em outro lugar” (SAAVEDRA, 2014. P.12). O olhar dessa personagem não é o olhar da ciência, pura, cartesiana e positivista – representada pelo olhar do pai em relação ao mundo – mas sim o olhar de quem coloca o mundo em suspenso e observa as coisas tal como uma criança questionadora e admite as infinitas possibilidades da realidade, tal como a postura aconselhada a Sofia pelo filósofo secreto que lhe enviava cartas que falavam a respeito das novas formas de ver o mundo a partir das perspectivas daqueles que se dedicavam a pensar o mundo e a realidade a qual estavam inseridos.

Novamente quanto a forma, o *Caderno de Anotações* funciona para o narrador como um rascunho para a escrita da *Ficção* onde os planos de enredo vão sendo construídos à medida que a narrativa vai avançando, desta forma Carola vai ensaiando e mostrando ao leitor que o processo de escrita é um processo árduo, doloroso, em que a inspiração das musas pode até acontecer, mas exige um labor

por parte do escritor, mesmo que este seja um péssimo escritor. E assim o narrador da primeira parte do romance vai arquitetando o seu plano de escrita, que resulta na segunda parte, a *Ficção*.

Ainda não sei nada sobre a história. Apenas algumas ideias desconexas, um homem velho, uma casa, diários. Um filho[...] A história começa a se delinear. Será uma história de família[...] O livro avança lentamente. Releio o que escrevi [...] 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. [...] Há sempre algo que me escapa. Talvez esteja nessa vivência original o grande mal-entendido[...] O livro é sobre uma mulher chamada Nina[...] é necessário estar atento, qualquer distração e o mistério desapareceu, não está mais lá[...] Pedro é um péssimo personagem [...] Volto a sentar diante do computador. Abro o arquivo. Escrevo:... Escrevo. Escrevo para Nina uma medula, escrevo também um fígado e um estômago... Escrevo a falta para que nada falte, e quando termino o interior do corpo de Nina, delinco 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. Um dia o corpo nasceu dentro de outro corpo, filhos de genes e células de outro corpo, e trouxe consigo a herança de outras histórias. Escrevo agora uma história para toda uma linhagem de Nina... Escrevo tudo. Insistente. Escrevo agora um idioma, e a sintaxe e a sonoridade desse idioma... E escrevo o processo anterior, quando havia apenas terras e plantas... Escrevo o nada. Cubro-o delicadamente com uma rede, as palavras incessantes à sua volta... (SAAVEDRA, 2014. P. 12 - 47).

Ao mesmo tempo em que a autora ensaia o fazer literário nas citações acima, ela vai construindo e alinhando os elementos da segunda parte do romance, a *Ficção*, antecipando e prendendo o leitor na trama narrativa, o que confirma as idas e vindas entre as duas partes da obra além de uma brincadeira na construção da significação do texto uma vez que não existe realidade e ficção porque tudo é ficção, como ela demonstra ao Blog da Companhia das Letras em relação ao livro na época do seu lançamento.

O resultado desse projeto é um romance dividido em duas partes, na primeira o caderno de anotações do autor e na segunda a própria ficção. Divisão bem organizada, pode parecer, porém a ordem não passa de ilusão, já que ambas as partes são inventadas, se espelham, contradizem e entrelaçam, tornando-se parte da mesma história. (COMPANHIA DAS LETRAS, 2014).

O interessante dos romances saavedrianos é que cada uma das suas obras são experiências literárias diferenciadas em que a única constância são as novas

oportunidades de fruição oferecidas ao leitor e os novos caminhos de fazer literatura abertos nas tentativas de esgarçamento do texto.

Enquanto em *Toda Terça* Carola Saavedra ensaia as possibilidades do romance com mais de um narrador, em *Flores Azuis* as possibilidades do romance epistolar e em *Paisagem com Dromedário*, as possibilidades de um romance a partir da narração de um gravador de voz, em *O inventário das coisas ausentes*, a escritora presenteia os leitores com as possibilidades de um romance autobiográfico através da metaficção que, na medida em que narra, questiona e investiga a apreensão do real na ficção.

4 A REFLEXÃO DO LITERÁRIO

Quando Deus deixava lentamente o lugar de onde tinha dirigido o universo e sua ordem de valores, separara o bem e o mal e dera um sentido a cada coisa, Dom Quixote saiu de sua casa e não teve mais condições de reconhecer o mundo. Este, na ausência do juiz supremo, surgiu subitamente numa temível ambiguidade; a única Verdade divina se decompôs em centenas de verdades relativas que os homens dividiram entre si. Assim, o mundo dos tempos modernos nasceu e, com ele, o romance, sua imagem e modelo.

Milan Kundera

Fazer da arte um testemunho do encontro com o irrepresentável que desconcerta todo o pensamento

Ranciére

A esta altura das considerações nesta dissertação, já é de conhecimento comum aos leitores que o projeto literário da Carola Saavedra consiste em oferecer ao interlocutor dos seus romances um enredo como pretexto para se pensar a criação literária e os conceitos da teoria da literatura através de romances-ensaios. O seu fazer literário, como a própria autora afirma na entrevista anexada a este trabalho, é atribuir e experimentar no romance as suas diversas possibilidades e quantas possibilidades ainda forem possíveis.

Ler *Toda Terça*, *Flores Azuis*, *Paisagem com Dromedário* e *O inventário das coisas ausentes* como um exercício de pensamento filosófico-teórico-literário exige daquele que se pretende a esta empreitada não apenas um conhecimento prévio de mundo para interpretar, fazer inferências e tirar conclusões na medida em que avança nas estórias, mas também é preciso que o leitor em alerta possua um arcabouço teórico-literário internalizado para dialogar com as concepções apresentadas pela autora.

Nesse sentido, Pierre Bourdieu em *As regras da Arte* (1996), numa reflexão entre o cientificismo, a arte e as estratégias de Michel de Chaillou de evocação da vida literária no primado do sentir, afirma que

Chaillou opera uma inversão na hierarquia ordinária dos interesses literários. Arma-se de todos os recursos da erudição, não para contribuir para a celebração sacralizante dos clássicos, para o culto dos antepassados e do “dom dos mortos”, mas para chamar e preparar o leitor para “brindar com os mortos”, [...] arranca ao santuário da História e do academicismo texto e autores fetichizados a fim de os devolver à liberdade. (BOURDIEU, 1996, p. 16).

Não que esta reflexão bourdieuriana esteja diretamente relacionada ao nosso objeto de estudo, mas, para a evolução da ciência e construção do conhecimento a palavra de ordem é *link*. Desse modo, da mesma forma que o Chaillou objetiva a libertação dos clássicos das amarras do historicismo e academicismo, Carola Saavedra, numa proposição de metaliteratura – a literatura pensando ela própria -, desloca os conceitos literários dos grilhões acadêmicos e lhes experimenta no seu próprio objeto, criando a oportunidade de se reconstruírem concomitante a criação literária, ou seja, a partir da sua obra, Saavedra repensa os processos e as possibilidades da criação literárias em grande parte dos seus aspectos.

Assim, teoria e prática ressurgem e se ressignificam, tal como o *Drawing Hands*, de M. C. Escher, produzido em 1948, em que, também de forma analógica, teoria e prática literária se constroem de forma diretamente proporcional nos romances saavedrianos. Como podemos constatar a partir do que já foi discutido neste trabalho, temos como objeto de estudo o romance-ensaio.

De modo parecido, em *A partilha do sensível*, Rancière afirma que

Não é um ideal teatral do novo homem que sela a aliança entre políticas e artistas revolucionários. É, antes, na interface criada entre suportes diferentes, nos laços tecidos entre o poema e sua tipografia ou ilustração, entre o teatro e seus decoradores ou grafistas, entre o objeto decorativo e o poema, que se forma essa “novidade” que vai ligar o artista, que abole a figuração, ao revolucionário, inventor da vida nova. Essa interface é política porque revoga a dupla política inerente à lógica representativa. (RANCIÈRE, 2005, p. 23).

Nesse sentido, Carola Saavedra destaca-se no cenário literário porque, através dos seus romances-ensaios, oferece à teoria literária a oportunidade de se

(re)construir a partir da própria criação literária e na criação literária, o que é muito raro na história literária. Não que este recurso seja novidade na literatura, mas o modo como é feito, o é. Assim, a teoria deixa de manifestar-se no geral, naquilo que é comum a todos os textos ou a um grupo específico de textos para se representar no particular e, no particular, sem a pretensão de atingir um todo ou determinar grilhões ela se faz livre e adota novas perspectivas de visão. Ou seja, a autora de *Toda Terça* oferece aos conceitos da arte da palavra o regime estético das artes onde

esse sensível, subtraído às suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber, *logos* idêntico a um *phatos*, intenção do inintencional, etc. (RANCIÈRE, 2006. P. 26).

Desse modo, para Saavedra, parafraseando o próprio Rancière, a teoria literária é ficcionalizada para ser pensada. Assim, a autora opta pela experiência do texto literário, no caso dela, do romance-ensaio, e as suas infinitas possibilidades de realização. A partir da escrita de *Toda Terça*, *Flores Azuis*, *Paisagem com Dromedário* e *O inventário das coisas ausentes*, Carola abre o leque de manifestações dos conceitos do romance, do ensaio e de suas reconstruções e/ou desconstruções.

Os textos da Carola Saavedra, correndo o risco da repetição excessiva neste trabalho, consistem em experiências de produção. Suas formas e assuntos não se repetem. Enquanto em *Toda Terça* consiste de um ensaio sobre as possibilidades do romance com mais de um narrador, em *Flores Azuis* a autora coloca o romance epistolar em um tubo de ensaio. Já em *Paisagem com Dromedário*, é a narrativa de um gravador de voz que permite uma experiência estética particular e diferenciada além das concepções de arte apresentadas no conteúdo da obra. Em *O inventário das coisas ausentes*, a escritora presenteia os leitores com as possibilidades de um romance autobiográfico através da metaficção que, na medida em que narra, questiona e investiga a apreensão do real na ficção. Diante disso, Saavedra põe em xeque as possibilidades de produção dos romances-ensaio, oferecendo sempre, ao leitor, a chave de interpretação para que haja o preenchimento de lacunas e ele também participe da construção do sentido do texto.

Ao ensaiar os conceitos teóricos para a intensidade das infinitas possibilidades da criação literária sem a pretensão de encerrá-las em seu discurso a teoria reveste-se de muito mais originalidade e legitimidade. Assim sendo, os conceitos de arte, de literatura, de criação literária, de narrador, tempo, espaço e tantas outras premissas abordadas por Saavedra reconstróem-se, como veremos adiante. Para ela, o romance - neste caso o romance-ensaio - possui um aspecto metaficcional, aspecto este inaugurado por Cervantes e é

...antes de mais nada, uma nova relação da narrativa e personagens com sua própria construção: personagens leitores, traduções, narradores não confiáveis, relação com a obra apócrifa etc. O romance reflete, assim, sua própria engrenagem, e por consequência, a própria função da literatura. (SAAVEDRA, 2016, p. 32).

A escritora de *Paisagem com Dromedário* faz da criação literária o campo de batalha das suas reflexões teóricas acerca do literário e busca esgarçar o texto, experimentá-lo, testá-lo, a fim de fornecer também novas possibilidades de compreensão dos conceitos literários e reformulação deles. Atividade essa possível não apenas pelo momento histórico em que estamos inseridos, como também pela tradição a qual pertence a autora.

Ora, o homem e, conseqüentemente, a arte, são produtos do meio e, como na epígrafe deste capítulo, onde citamos Milan Kundera, é a partir do momento de emergência da burguesia no cenário histórico da humanidade que a verdade absoluta divina se dissolve e tudo o que antes era certeza absoluta passa a ser apenas uma questão de ponto de vista. É com o advento do modernismo, não o modernismo escola literária, mas o moderno na perspectiva histórica humana mesmo, que a sociedade rompe os limites do preestabelecido na busca constante de melhorias e mais resultados satisfatórios sejam eles econômicos, de um ponto de vista marxista, ou impulsionados pela realização dos sonhos, do ponto de vista ideológico-liberal.

Independente da motivação, existe uma concordância entre os filósofos que é a partir da ascensão da burguesia que a humanidade percebeu o seu poder frente às infinitas possibilidades de realização dos seus objetivos. No ensaio *Tudo o que é sólido se desmancha no ar*, uma tentativa de aproximação do marxismo ao

modernismo, Marshal Berman tece considerações sobre a importância da sociedade moderna

Que espécie de pessoas produz essa revolução permanente? Para que as pessoas sobrevivam na sociedade moderna, qualquer que seja a sua classe, suas personalidades necessitam assumir fluidez e a forma aberta dessa sociedade. Homens e mulheres modernos precisam aprender a aspirar à mudança: não apenas estar aptos a mudanças em sua vida pessoal e social, mas ir efetivamente em busca das mudanças, procurá-las de maneira ativa, levando-as adiante. Precisam aprender a não lamentar com muita nostalgia as 'relações fixas, imobilizadas' de um passado real ou de fantasia, mas se deliciar na mobilidade, a se empenhar na renovação, a olhar sempre na direção de futuros desenvolvimentos em suas condições de vida e em suas relações com outros seres humanos (BERMAN, Marshall, 2007, p. 119).

E mais adiante afirma que “o ideal humanístico do autodesenvolvimento se dá a partir da emergente realidade do desenvolvimento econômico burguês” (BERMAN, 2007, p. 119).

Ora, se esse novo modelo de sociedade possui uma imensa busca de autorrealização criando as mais diversas possibilidades de concatenação e realização dos seus desejos isso vai se refletir também nas ciências do espírito e, principalmente, nas artes. Nesse sentido, a literatura sendo também uma manifestação artística, entendemos que o surgimento do romance moderno e, com ele, do romance-ensaio está diretamente relacionado a essa aspiração moderna de constante busca, renovação, tentativas e erros do ser humano. O romance, e, neste caso, o romance-ensaio é o gênero que tudo cabe, que se reinventa na medida em que é escrito e, dessa forma, permite, a partir da sua criação, a possibilidade de diversas experimentações, refletindo a própria condição humana. De acordo com Gadamer

O que o homem precisa, não é somente colocar de modo infalível as suas últimas questões, mas precisa igualmente do sentido para o factível, o possível, o correto aqui e agora. Primeiramente penso que aquele que filosofa tem de ter consciência da tensão entre as suas próprias pretensões e a realidade ao qual ele está. (GADAMER, 1999, p.27)

Diante do exposto sobre a possibilidade do romance-ensaio nesses tempos modernos e tendo esse gênero como reflexo de uma sociedade insatisfeita que

busca a plena realização, Carola Saavedra busca, através das suas obras, refletir não apenas a condição humana em suas infinitas facetas e representações como também a condição literária ficcional em grande parte dos seus aspectos, a saber: o aspecto metaficcional, o diálogo entre gêneros, as personagens, o anacronismo deliberado, o leitor e o narrador. O objetivo da autora é entender como essas engrenagens funcionam e como elas podem ser reordenadas de modo a continuarem funcionando bem, mas oferecendo muito mais possibilidades de engajamento do leitor. Afinal de contas toda obra é escrita para ser lida. Conforme a própria Carola Saavedra afirma em entrevista realizada para a realização desta dissertação,

... é esse o lugar da fronteira que me interessa. É esse o lugar do escritor que escreve literatura, que escreve ficção, que está na própria escrita pensando a própria ficção. Pensando a própria literatura. E tentando, de alguma forma chegar, esgarçar aquilo: deixa eu ver até onde eu posso ir, deixa eu olhar essa máquina, deixa eu ver como é que funciona essa máquina. Eu sempre vi a literatura como... é sim a história, ela é importante, eu não estou descartando isso, mas pra mim também, o que me interessava muito era como uma criança que estava olhando uma máquina funcionar e quer desmontar aquelas pecinhas e que montar de outro jeito e quer... deixa eu ver que mecanismo é esse e deixa eu ver que outros mecanismos eu posso criar com essas pecinhas. (SAAVEDRA, Anexo)

4.1 A metaficção nas obras saavedrianas

Todos os romances-ensaios analisados aqui se valem do recurso metaficcional na sua composição, como pudemos constatar no capítulo anterior . A literatura pensando ela própria, mas não da perspectiva de um pesquisador literário, mas sim, partindo das concepções literárias do autor, do escritor, que são concepções diferentes das de um pesquisador. O processo de criação metaficcional, este pensar a literatura a partir da criação literária é uma das características dos romances-ensaios puramente ensaísticas, pois a reflexão literária nos textos saavedrianos, como afirma Max Bense,

não quer ser pura convicção, porque ela ainda é poesia, porque ela só se remata no afã por uma criação sem mácula. Não pode ser de outra maneira quando se percebe uma meta ditada não apenas pela intenção, mas também pela forma, quando não apenas o conhecimento, mas também a sua expressão e comunicação põem em movimento a vontade do autor [...] Em si e para si, a vontade literária é dominada pela razão, mas aqui a razão deve se ocultar, por amor à forma, que é da ordem do estético [...] (BENSE, 2019. p. 113-114).

É nessa reflexão do literário atrelada a forma romanesca que consiste o aspecto metaficcional saavedriano. Como a própria Saavedra afirma, a metaficção é

...uma nova relação da narrativa e personagens com a sua própria construção: personagens leitores, traduções, narradores não confiáveis, relação com obra apócrifa, etc. O romance reflete, assim, a sua própria engrenagem, e por consequência, a própria função da literatura. (SAAVEDRA, 2016. p. 32).

4.2 O diálogo entre gêneros

Como sabemos, assim como no romance moderno, no romance-ensaio, parte do primeiro, tudo cabe. Assim sendo, os textos saavedrianos, em sua composição, dialogam com outros gêneros, sejam eles literários ou não. Ou seja, sendo romance, essa conversa de gêneros traz uma certa impureza ao texto, o que é característica do romance moderno e inaugurada pelo *Dom Quixote*, conforme a própria Saavedra afirma na sua tese de doutorado (SAAVEDRA, 2016. p. 33).

Em *Toda terça*, percebemos o diálogo do romance com o conto, neste caso, o conto *Ulrica*, de Jorge Luís Borges; em *Flores azuis*, a narrativa dialoga todo o tempo com cartas misteriosas de um remetente anônimo; já em *Paisagem com Dromedário*, há um diálogo com outras formas de arte, com o prazer estético que uma obra de arte representa, nele há o diálogo mais explícito com um documentário; e, por fim, em *O inventário das coisas ausentes*, percebemos o diálogo com o gênero diário, tanto no diário do narrador durante o processo de criação do romance, na parte dois, como os diários de Nina, já no romance escrito pelo narrador da parte um, além disso percebemos uma forte relação do romance com a autobiografia.

Percebemos que esse passeio entre gêneros além de característica do tipo textual ao qual a Carola Saavedra é fiel, é uma característica da própria autora em todos os seus romances-ensaios.

4.3 As personagens

As personagens saavedrianas são personagens que se constroem na medida em que a história é narrada. Não conhecemos a dissimulação e criação de Laura,

em *Toda-terça*, até a narrativa de Camila; Javier é descrito em três perspectivas, são três perfis que se referem a um único personagem e é o leitor quem tem que tirar as suas próprias conclusões; A. em *Flores Azuis* é uma não personagem, não sabemos nada dela, nem se de fato ela existe dentro da narrativa, mas ela está ali, supostamente escrevendo as cartas; Érica, em *Paisagem com Dromedário*, é alguém que conta uma história mas não sabemos se a narrativa dela é verdadeira ou falsa, não sabemos se as personagens que ela cria de fato existem na vida dela, na verdade não temos como ter certeza nem se o nome da personagem é Érica, já que o narrador é um gravador e tudo pode passar apenas de um experimento estético; já em *O inventário das coisas ausentes*, temos um narrador na primeira parte que se transforma em autor na segunda e se transforma em personagem também na segunda parte e as personagens são reconstruídas de modo diferente em ambas as partes.

Além disso, as personagens saavedrianas nos surpreendem em sua diversidade e complexidade. Podemos dizer que são personagens quixotescos que transitam entre a ficção e a realidade e o limite de cada uma dessas instâncias é indistinguível, já que a própria realidade é, também, ficção.

4.4 O esgarçamento do tempo

O tempo nos romances-ensaios saavedrianos é uma das suas características mais marcantes. Neles não há cronologia ou, como já falamos anteriormente, psicologia, ou qualquer outra nomenclatura que o defina.

Aqui, a ideia de tempo é desconsiderada, são narrativas que não possuem começo, meio e fim, o enredo não é linear e cabe ao leitor linearizar esse tempo.

Em *Toda-terça* os fatos são narrados de acordo com a concepção de cada narrador e não de acordo com a sequência em que eles acontecem. Durante todas as narrativas, a autora vai dando pistas ao leitor para que, ao final da leitura do romance, haja toda uma ressignificação de tempo e espaço da narrativa. Em *Flores Azuis*, o tempo gira em torno da frequência com que as cartas são enviadas, não há vida longe dessas cartas e, se há algum movimento em relação a isso, é em função das cartas. Já em *Paisagem com dromedário*, a noção de tempo é totalmente

desconsiderada uma vez que o narrador é um gravador de voz reproduzindo a fala da personagem e, se há algum tempo, é o período em que o narrador passa reproduzindo essa voz. Nesse romance-ensaio não há encadeamento de fatos, não há ações, apenas um som sendo reproduzido. *O inventário das coisas ausentes*, por sua vez, nos dá a sensação de um tempo cronológico mas em cronologias diferentes em cada uma das narrativas.

Nas obras de Saavedra, nada é contínuo, nada é linear, tudo é construído num exercício de teste de engrenagens.

4.5 O leitor

Para esta escritora, o leitor é peça fundamental e integrante na construção do sentido das ficções, ele não é apenas um receptor passivo que apenas lê, interpreta, tira conclusões, faz inferências, etc., ele constrói a narrativa junto com o narrador, suas concepções e cosmovisões são fundamentais para a leitura do romance e para chegar a alguma conclusão que não é, de modo algum, definitiva. Como já falamos anteriormente, a cada leitura, um novo romance é construído, novos elementos são ressignificados. Textos que necessitam do leitor para construir o seu sentido jamais são enfadonhos ou caem na mesmice, são novidades em permanente novidade.

Esse novo tipo de leitor exigido por Saavedra, tem sua origem a partir do surgimento do primeiro romance moderno, o *O Dom Quixote*, assim, esta obra

ao inaugurar um novo gênero, inaugura também um novo lugar para o leitor, e uma nova relação deste com o livro. Se até esse momento ao leitor cabia um papel secundário, e, principalmente, externo à história contada, a partir de então surge uma nova possibilidade: Cervantes dá ao leitor o papel de protagonista. (SAAVEDRA, 2016. p. 57)

A partir de então, com foco no leitor e não mais apenas na narrativa, novos campos literários de pesquisa surgem ou, se já existentes, recebem maior importância. Campos que observam o leitor num lugar de decisão, como um aliado do autor na construção da obra, a estética da recepção é um exemplo disso.

É este o tipo de leitor exigido por Saavedra, o leitor que vai perceber as influências de uma tradição na obra dela, um leitor que vai preencher lacunas, percorrer os trilhos da narrativa, retirar as cascas dos sentidos e encontrar uma

pérola, o processo criativo, as engrenagens, o belo da escrita literária e as suas possibilidades.

4.6 O narrador

Outro aspecto importante nas obras de Carola Saavedra é o narrador, na verdade todo o seu projeto literário tem uma ligação muito forte com as possibilidades narrativas de um romance. Como pudemos perceber, e não repetiremos aqui porque já está muito claro para o leitor, cada obra saavedriana trabalha com uma possibilidade do narrar e com narradores pouco confiáveis. Característica do romance moderno, mas também, quando as obras são observadas numa perspectiva geral e macro, característica imprescindível do romance-ensaio.

Como a própria autora afirma,

...talvez a questão principal pra mim seja sempre a questão do narrador, é a base do romance, quem narra. Eu fiz, não por acaso, eu fiz a minha tese de doutorado sobre o Quixote. Que, pra mim, é um romance que encerra todas as possibilidades do romance e umas das grandes questões do Quixote é o narrador. [...] Então isso é uma coisa que sempre me interessou muito. Então, se fosse só pra contar uma história, eu certamente não seria uma escritora. Pra mim sempre passa, claro, contar uma história, mas também “deixa eu ver quem narra”, “como eu posso trabalhar com os narradores?”. (SAAVEDRA, anexo)

Os narradores de Saavedra, assim como os narradores do *Quixote*, não apresentam histórias completas, são apenas a versão de alguém que narra, são narrativas indeterminadas, experimentadas.

Assim, no romance de 2007, temos três versões de um mesmo personagem a partir de três narradores, com seus próprios pontos de vista e especulações; no de 2008, as cartas é que compõem a narrativa, não sabemos quem as escreve, se é engano ou se é um trote ou se é apenas uma esquizofrenia do personagem principal; já no romance de 2010, temos um gravador de voz ou alguém que fez uma transcrição e não sabemos quem é; e, por fim, no romance de 2014, narradores criados por personagens no intuito de reescrever e recontar com uma nova versão, ou um ponto de vista que não aconteceu, a sua autobiografia.

Os narradores saavedrianos, assim como grande parte das pessoas que compõem a nossa sociedade, são líquidos, inconfiáveis, experimentos e experimentalistas.

Como podemos perceber, nos romances-ensaios estudados neste trabalho, há toda uma reflexão sobre a criação literária e da teoria literária nas obras de Carola Saavedra. Além de uma história a ser contada, temos cascas a tirar, inferências a fazer, compreensões a construir, experimentos a constatar, possibilidades a apreciar. Neles, nada se repete, tudo é uno, individual e polissêmico, o que confere o caráter, ao mesmo tempo, romanesco e ensaísta.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora a academia esteja bem servida de pesquisas sobre o romance, não percebemos tanta expressão assim em relação aos estudos sobre o ensaio e, de forma ainda mais rara, sobre as hibridizações textuais, neste caso, entre o ensaio e o romance.

Neste trabalho, reivindicamos o lugar do ensaio, assim como do romance, como tipologia textual para, a partir daí, pensarmos as hibridizações como gêneros textuais e, assim, desenvolvermos as nossas reflexões. Percebemos que esses dois tipos textuais, bem como as suas hibridizações, encontram-se num momento ideal de intersecção entre o favorecimento atual, marcado pelo contexto histórico, onde praticamente tudo é experimentado, e a tradição, seja ela ensaística, romanesca, ou, como sugerimos aqui, românticas-ensaísticas.

Por tradição romântica-ensaística entendemos as obras romanescas que, além de oferecer uma história ao leitor, refletem o processo de criação e as possibilidades de escritura de um texto ficcional, geralmente esses tipos de texto se destacam no cânone literário, sejam elas no tocante à forma, mais recorrente entre os escritores, como também desenvolvidas na perspectiva conteudística da obra. Como afirmamos ao final do primeiro capítulo, pensar o romance-ensaio é também pensar, além de uma tradição cervantina e hispano-americana, em um grupo seletivo de textos que possuem a pretensão de experimentar o literário e as suas possibilidades formais e estruturais. É pensar em textos que inauguraram formas de produção e maneiras de tratar o humano, é pensar em textos que refletem os aspectos humanos, põem em cheque questões humanas e opiniões que, sem o escudo da ficção, não seriam possíveis.

Diante deste cenário, entendemos que pesquisas relacionadas à análise desses tipos de texto contribuem para, além de compreendermos as possibilidades do literário, entendermos as formas de relação entre o homem e o meio ao qual ele está inserido, o diálogo dele com o real e as suas maneiras de expressão após a apreensão do real, já que, nas ciências do espírito, tudo é contingente.

É neste contexto que percebemos a importância dos romances-ensaios da Carola Saavedra. Aqui, a escritora, de certo modo, reinventa o processo de criação

literário, reflete sobre ele e nos apresenta personagens e suas relações com o meio ao qual estão inseridos. Desta forma, como leitores, apreendemos novas experiências, percebemos novas possibilidades e nos reafirmamos como pessoas e, no nosso caso, como pesquisadores.

As várias formas saavedrianas de narrar, também são maneiras de apreender o real, de ficcionalizar-lo para nos oferecer a oportunidade de refletir sobre ele. Além disso, como leitores ativos, coautores das produções literárias, podemos nos experimentar, nos entender melhor e melhor nos relacionar com o que está á nossa volta.

Estudar o romance-ensaio vai além das fronteiras do mundo acadêmico, e, neste caso, o romance-ensaio saavedriano, não é apenas refletir a teoria intrínseca no seu discurso, é compreendermos que não existem verdades estanques, é aprendermos ou amadurecermos na nossa relação com o outro exercitando respeito e alteridade, é termos a noção do lugar do outro, de que a nossa verdade não é a única verdade e que o universo é feito de infinitas possibilidades.

REFERÊNCIAS

- ABRALIC-Rio. **Entrevistas – Carola Saavedra**. Youtube, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WDF5QCk1eco&t=199s>. Acesso em: 28/08/2018.
- ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 12ª Edição. UCITEC 9, 2006.
- BARRENTO, João. **O gênero intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento**. Lisboa: Assírio & Alrim, 2010.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. **O Rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENSE, Max. O ensaio e sua prosa. In: PIRES, Paulo Roberto (Org.). **Doze ensaios sobre o ensaio: antologia serrote**. São Paulo: IMS, 2018.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das letras, 1999.
- CAVALCANTI, Augusto de Guimarães. Do ensaio ao romance: Roland Barthes e *A preparação do romance*. In: **Revista terceira margem**. v. 24. n. 43. UFRJ, 2020.
- COMPANHIA DAS LETRAS. **Booktrailer - “O inventário das coisas ausentes”, de Carola Saavedra**. Youtube, 08/04/2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bEMbofOi8EM>. Acesso em 06/01/2022.
- ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____ **Ensaaios**. São Paulo: Art Editora, 1989. pp. 37-48.
- FACCIOLI, Luiz Paulo. Efeito purpurina. In: *Jornal Rascunho*. nº 93, 2008. pp.6.
- GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. Petrópolis: Vozes, 1999.
- GARRAMUÑO, Florência. **Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea**. São Paulo: Rocco, 2014.
- GÓMES-MARTÍNEZ, José Luis. **Teoría del ensayo**. México: UNAM, 1992.
- HFC| GLOBAL MEDIA. **Saavedra: Between and a Place Named Peixoto | By Eduardo Montes-Bradlay**. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-CDFmYQWvic>. Acesso em: 24/08/2018.

HURTADO, Carola Andrea Saavedra. **Como se escreve um romance: *Don Quijote* enquanto texto matriz.** 2016. Tese (doutorado) - Curso de Pós-Graduação em Letras: Literatura comparada - UFRJ, Rio de Janeiro, 2016.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LUKÁCS, György. Sobre a essência e a forma do ensaio: carta a Leo Popper. In: PIRES, Paulo Roberto (Org.). **Doze ensaios sobre o ensaio:** antologia serrote. São Paulo: IMS, 2018.

MAIA, Eduardo Cesar. Um elogio ao ensaio. **Revista Continente.** Edição 226; outubro de 2019. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/226/um-elogio-ao-ensaio>. Acesso em: 08/02/2022.

ORTEGA Y GASSET, José. **Meditaciones del Quijote**, ed. Julián Marías. Madrid: Cátedra, 2007.

OXFORD LANGUAGES, **Ensaio:** verbete. Disponível em: https://www.google.com/search?q=defini%C3%A7%C3%A3o+de+ensaio&rlz=1C1CHZN_pt-BRBR943BR943&oq=defini%C3%A7%C3%A3o+de+ensaio&aqs=chrome..69i57j0i512i5j0i22i30i4.8602j1j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8. Acesso em: 07/02/2022.

PIGLIA, Ricardo.. **Formas Breves.** Barcelona: Anagrama, 2000.

PIRES, Paulo Roberto (Org.). **Doze ensaios sobre o ensaio:** antologia serrote. São Paulo: IMS, 2018.

PORTO EDITORA – **romance naturalista** na Infopédia [em linha]. Porto: Porto Editora. Disponível em: [https://www.infopedia.pt/\\$romance-naturalista](https://www.infopedia.pt/$romance-naturalista). Acesso em: 22/01/2022.

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

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

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

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

SPINOZA, Benedictus de. **Ética.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? In: PIRES, Paulo Roberto (Org.). **Doze ensaios sobre o ensaio:** antologia serrote. São Paulo: IMS, 2018.

TV SENADO. **Leituras - Carola Saavedra.** Youtube, 24/04/2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EikJNc45oJQ>. Acesso em: 06/01/2022.

WAMPOLE, Christy. A ensaificação de tudo. In: PIRES, Paulo Roberto (Org.). **Doze ensaios sobre o ensaio**: antologia serrote. São Paulo: IMS, 2018.

ANEXO A - ENTREVISTA COM CAROLA SAAVEDRA

A entrevista foi realizada no primeiro semestre de 2020, por telefone, os textos transcritos e ligeiramente editados por conta das marcas de oralidade.

Jakeline: Então Carola, a minha dissertação estuda o ensaio e o ensaísmo presentes nos seus romances. O ensaio tanto na perspectiva da forma – eu percebo um “tipo” de romance a cada publicação - quanto na perspectiva do conteúdo – eu também percebo nos seus romances períodos de divagação que podem ser seguramente interpretados como reflexões sobre processo de criação literária, a incomunicabilidade autor-leitor, etc. Claro que essas reflexões não estão bem divididas nas suas obras tal como em *O homem sem qualidades*, de Musil, onde o ensaio e a narrativa estão muito bem delimitados. O seu texto é bem mais híbrido. Já quanto ao ensaísmo, existem rápidas divagações e colocações suas postas de forma muito sutil no texto, mas bem perceptíveis. Diante disso eu lhe pergunto: Qual a definição de ensaio para Carola Saavedra?

Carola Saavedra: *Acho super interessante porque nunca ninguém me perguntou isso (risos), sobre o ensaio, e é um aspecto muito importante no que eu faço. Eu sou muito influenciada pelo ensaio.*

Jakeline: Você reconhece, nos seus romances, essas perspectivas do ensaio/ensaísmo?

Carola Saavedra: *É a isso que eu me refiro e esse ensaio, pra mim, sempre foi muito forte. Talvez das coisas que, fora a literatura em si, foi uma das coisas que mais me influenciou. Quer dizer, essa coisa de pensar a literatura. Por isso que eu acho muito interessante o que você está estudando porque nunca ninguém me perguntou isso no Brasil, nunca ninguém olhou por esse aspecto e isso é algo, assim, a base de toda a minha escrita. A minha escrita é uma escrita ensaística, eu considero ela uma escrita híbrida. Tanto que eu pensei na época em que eu publiquei O inventário das coisas ausentes que ele iria ter um subtítulo que seria “um romance ensaio”. Pra mim O inventário é um ensaio, um romance ensaio. Ele é um romance sobre o processo de criação literária. Pra mim, se você perguntar sobre o que que é esse*

romance eu vou dizer isso. Claro que existem histórias, mas a base, o que eu queria fazer quando eu escrevi O inventário era justamente isso: um romance que fosse um forma de pensar a literatura de dentro da própria literatura. Quer dizer, é esse o lugar da fronteira que me interessa. É esse o lugar do escritor que escreve literatura, que escreve ficção, que está na própria escrita pensando a própria ficção. Pensando a própria literatura. E tentando, de alguma forma chegar, esgarçar aquilo: deixa eu ver até onde eu posso ir, deixa eu olhar essa máquina, deixa eu ver como é que funciona essa máquina. Eu sempre vi a literatura como... é sim a história, ela é importante, eu não estou descartando isso, mas pra mim também, o que me interessava muito era como uma criança que estava olhando uma máquina funcionar e quer desmontar aquelas pecinhas e que montar de outro jeito e quer... deixa eu ver que mecanismo é esse e deixa eu ver que outros mecanismos eu posso criar com essas pecinhas. mas só desenvolvendo um pouco mais a questão do ensaio no meu trabalho. Então talvez a questão principal pra mim seja sempre a questão do narrador, é a base do romance, quem narra. Eu fiz, não por acaso, eu fiz a minha tese de doutorado sobre o Quixote. Que, pra mim, é um romance que encerra todas as possibilidades do romance e umas das grandes questões do Quixote é o narrador. Quem narra? Existem vários narradores ali no Quixote e essa questão da narrativa coloca em questão o tempo todo a própria veracidade do narrado. Veracidade, claro, entre aspas. Então isso é uma coisa que sempre me interessou muito. Então, se fosse só pra contar uma história, eu certamente não seria uma escritora. Pra mim sempre passa, claro, contar uma história, mas também “deixa eu ver quem narra”, “como eu posso trabalhar com os narradores?”. Pra mim, o que está por trás dessa construção e eu acho que todos os meus romances têm em comum é a ideia de que toda narrativa é sempre só uma versão. E que, se há um original, esse original está, para sempre, perdido, está sempre inalcançável. Que toda a narrativa, toda a ficção que a gente constrói é um simulacro disso. Então eu gosto de trazer essa ideia pro próprio livro. Então o que todos os meus romances tem em comum é que você nunca sabe realmente o que tem por traz daquilo: são sempre narradores não confiáveis, cartas, gravações, enfim... Eu posso te falar sobre a estrutura de cada romance, então, por exemplo, o Paisagem com dromedário são gravações, mas se você não tem acesso ao original, porque se são gravações alguém transcreveu essas gravações, esse alguém que transcreveu as

gravações colocou aquelas marcas: barulho disso, silêncio, etc. etc. Então ali há uma intervenção de um narrador que a gente não conhece e que pode, talvez, ter suprimido, modificado, enfim... Então na verdade no Paisagem o narrador não é a Érica. Há uma instância que se interpõe entre a Érica e o leitor. E essa instância, claro, passa por uma transformação de forma, de mídia. Então passa muito por essa questão da construção, é um ponto assim... vamos pensar essa transformação, como é que eu passo do falado para o escrito? A questão que eu me colocava também quando eu escrevia esse livro era “como eu crio um simulacro de oralidade?”. Claro que eu não poderia escrever a oralidade, quando você escreve ficção, eu precisava criar esse simulacro. Então a grande dificuldade foi essa, então como construir isso?... e essa ideia de um gravador e essa ideia de algo que está para sempre perdido... a ideia final do Paisagem que é essa sala escura, um gravador falando pra ninguém. Talvez seja essa a imagem metafórica que eu tenho da ideia de comunicação, é sempre isso... Então todos os romances, cada um da sua forma, eles são perguntas que eu me faço sobre a estrutura narrativa e sobre a própria literatura.

Jakeline: Faz parte do seu projeto literário, como autora, o ensaio de algumas das infinitas possibilidades de realização de um romance?

Carola Saavedra: Sim... porque na realidade, o que que é o meu projeto literário? Desde o início, desde o Toda-Terça era muito claro pra mim o que eu queria como projeto. O meu projeto ele é basicamente o exercício do esgarçamento das possibilidades narrativas no romance. Então, até onde eu posso ir?, até onde eu posso levar esses narradores, esses personagens, essas dúvidas... eu me movo sempre numa ideia de inovação e não numa inovação nessa ideia de vanguarda. Mas uma inovação no sentido de esgarçamento... até onde eu posso chegar? E mesmo quando, por exemplo, eu trabalho mas fortemente com as histórias, que, por exemplo, é o caso do último livro o Com armas sonolentas, ele também é uma construção. Eu estou trabalhando ali com “quem narra?”, a pergunta ali também é uma outra questão que vem... que tá muito ligada também a memória... quem narra? E que memória é essa, que construção é essa? ... da memória como construção... Que memória é essa? Que construção é essa? Da memória como construção. De alguma forma no Inventário está muito condensado todas as minhas ideias sobre

narrativa que aparece nos outros romances. Essa coisa muito quixotesca que aparece no *Armas Sonolentas* que é aquela coisa da história dentro da história e que se repete e que tem versões e que a gente não sabe... então, por exemplo, na parte em que a Mike está conversando com o Max, e ele é um duplo da Mike, e ele diz que está escrevendo um romance que na verdade ele está copiando um romance já escrito e que ele vai publicar com um pseudônimo feminino cervantino... e claro que é um jogo com o meu próprio nome, com o Saavedra, do Cervantes, e com essa coisa do duplo, a história que já existe e que você reescreve, que você copia... então, assim, essas ideias elas estão muito no Piglia, ele foi muito importante no *Formas Breves*... outro autor que foi muito importante pra mim, que é muito importante, é o Macedônio Fernandes. E ele não é um autor de ficção, ele é um ensaísta. Então o Macedônio, que escreveu praticamente uma única obra o *Adriana Buenos Aires*, ele conta como parte do museu... é uma obra de prólogos e o texto é um texto mínimo onde os personagens se questionam, questionam o autor... enfim, há todo esse jogo que está ali no Cervantes, ou tá no *Thristan Shandy*... então há ali uma espécie de tradição que pra mim foi muito importante. Essa ideia do como eu trabalho nisso... o Juan José Saer faz isso tbm, também é um autor que trabalha muito com o ensaio. Agora pra mim o que é a questão além dessa questão do ensaio. É claro que eu queria lher dar com isso, mas eu queria também criar uma história que prendesse o leitor. Então no fundo, no fundo, é como se a história fosse aquilo que seduz, porque eu acho que tem que haver essa sedução. Por outro lado eu queria que, como um edifício, existisse uma construção por baixo dessa história e que permitisse que o livro fosse lido em várias camadas. Então eu sempre escrevo livros que podem ser lidos como uma história, mas que você pode ir se aprofundando nisso e chegando a outras camadas, que não é a todo mundo que vai interessar, por exemplo. Mas eu acho que essa parte também do meu projeto literário é essa ideia das camadas de leitura, de muitas camadas de leitura e a camada ensaística é sempre uma camada que está mais abaixo, é aquela camada que vem depois da história e a camada mais superficial é sempre a história que eu estou contando, mas isso não como uma forma de valor, eu estou falando o que seduz primeiro e o que vem depois. Já em relação à questão do gênero, eu acho que eu acabo questionando o gênero, trabalhando determinado gênero a cada vez porque no fundo eu estou pensando... o que está por traz disso é o pensar e o

questionar o romance. Você vê que uma das coisas que eu falo na tese é “o que é o romance?” O romance é um gênero que não tem definição... eu brinco que o romance é aquele livro que fica em pé, o romance é aquilo que o autor diz que é romance... é por isso mesmo que eu gosto do gênero, é por isso mesmo que eu me sinto em casa nesse gênero porque tudo é possível no romance. Então você pode trabalhar com, sei lá, receita de bolo, você pode trabalhar com o gênero romance policial, você pode trabalhar com o epistolar, tudo isso você pode trazer e transformar, misturar... essa falta de fronteiras e de regras, é isso que me atrai... o Flores Azuis é um trabalho com o romance epistolar e que eu vou esgarçando esse romance epistolar até se perguntar quem escreve essa história, que história é essa? Existe esse remetente?... o Inventário como um romance ensaio... enfim, tem muito dessas coisas, por exemplo, eu poderia chamar o Paisagem como uma espécie de romance que tá muito ligado ao rádio-teatro, pensando essas questões é um romance-performance, poderia ser chamado assim... então isso, esse trabalho com os gêneros, o romance performance, que nem existe né?... esse esgarçamento do gênero faz parte dessa ideia do que é o romance e de questionar esses limites e de olhar e tentar ver até onde isso pode chegar. Isso passa pela minha ideia de inovação, então o inovar, pra mim, ... porque é claro você tem várias formas de inovar... eu não acho que todas as histórias estejam contadas – eu já achei isso, isso é uma coisa que mudou na minha cabeça – eu acho que há muitas histórias que não foram contadas então, por exemplo, quando eu fiz o Com armas sonolentas era trabalhar com histórias que não foram contadas... deixa eu contar... deixa eu trabalhar aqui com uma lógica que a gente não costuma usar... deixa eu contar essas histórias a partir de uma outra lógica, não a lógica racional, cartesiana, etc. etc. Então, no fundo no fundo a minha ideia é sempre uma ideia de inovação... é sempre uma ideia do “deixa eu ver até onde eu posso chegar com isso”. Não que eu ache que existe uma inovação nesse sentido vanguardista não, mas, tipo, que há um espaço de inovação, do novo entre aspas, claro, tudo tá no Quixote de certa forma né? rs ... mas há um espaço alí que passa pelas fronteiras, pelo atravessar certas fronteiras entre gêneros etc. etc.

Jakeline: Em entrevista à ABRALIC, em 2016, você fala que acha o ensaio um gênero interessante para se pensar o espaço entre a literatura e a academia e que

tem a impressão que, no Brasil, lhe parece que o Ensaio é um gênero pouco desenvolvido quando comparado à literatura espanhola. Sob qual perspectiva do ensaio você tem essa impressão? Porque aqui no Brasil nós temos uma tradição ensaística muito forte, mas, talvez, não seja esse o tipo de ensaio que lhe interesse.

Carola Saavedra: *Quando eu falo que eu acho que não há uma tradição ensaística no Brasil, eu não me refiro ao ensaio mesmo. O que eu me refiro é a um ensaio escrito por escritores, que eu acho que é um tipo de ensaio um pouco diferente. É claro que existe uma tradição ensaística fortíssima. Grandes ensaístas brasileiros né? É... enfim... mas não, não é esse o meu ponto. Meu ponto é justamente assim, o que me interessa? Não que o outro [o ensaio propriamente dito] não me interessa, mas há algo no ensaio que me interessa muito que é quase o ensaio como um gênero híbrido que é o escritor ensaísta. Né? O ficcionista ensaísta. É... te dou um exemplo, assim, muito... posso te dar vários exemplos da literatura hispano-americana, por exemplo o Ricardo Píglia, o Juan José Saer... e só o Píglia é um ótimo exemplo né? Eu acho ele um grande ensaísta. E ele fala a literatura do lugar, não daquele que estuda a teoria da literatura, é claro que ele estuda isso também, mas ele fala a literatura do lugar do escritor. Então ele ocupa esse lugar da fronteira entre o olhar teórico – deixa eu ver como é que funciona isso daqui – e o olhar de quem está ali dentro de quem passa pela experiência da escrita do romance. Então quando eu falo, assim, que não há uma tradição nesse sentido eu me refiro a esse tipo de ensaio, né? Então se você olhar, por exemplo, a GRANTA... um exemplo... a GRANTA hispano-americana... você vai ver na biografia de quase todos esses autores que eles publicaram livros de ensaios. Só um exemplo, eu posso te dar vários... então, assim, é uma forma de estar escrevendo, mas também de estar pensando a literatura. E eu acho que isso no Brasil não é tão forte, não porque os autores não queiram, eu acho que os autores têm até muito interesse, eu acho que o que acontece é que o mercado editorial faz essa triagem: “a não, você é ensaísta”... ah, sei lá... “você não é o Antônio Cândido, se você não é o Antônio Cândido você não publica ensaio” sabe? É meio uma coisa do próprio mercado que torna isso mais difícil. Por exemplo, eu poderia ter publicado a minha tese de doutorado, mas nem comecei a me movimentar nesse sentido porque eu sei que a chance de publicar e de ter um movimento disso chegar nas pessoas é pequeno.*

Jakeline: Quem são os ensaístas hispânicos que você mais tem/teve contato ou recomenda?

Carola Saavedra: eu acho que eu já meio que respondi... o que eu queria dizer com essa questão de uma tradição do autor/escritor ensaísta e falei do Saer, do Píglia, do Macedônio Fernandes, enfim existem muitos outros... eu posso te passar uma lista... Mas tem outros como o próprio Carlos Fuentes, o Octavio Paz, apesar o Octavio Paz ser um cara que separa o escritor do ensaísta. O que sempre me chama atenção e que eu gosto é daquele que sempre mistura as duas coisas. Não que isso seja melhor ou pior é só que isso é um interesse pessoal meu... o Octavio Paz tem ensaios maravilhosos como o San Juan de la Cruz, mas, por exemplo, não é que não exista esses ensaístas no Brasil, existe, mas eles são muito poucos nessa relação. Então eu te dou um exemplo é dessa escritora ensaísta que eu adoro e que é a Maria Esther Maciel... o Julian Fuchs tem essa vertente, mas fica uma coisa que chega menos no público sabe? Então eu acho que esse é o ponto.

Jakeline: Na sua tese de doutorado, na introdução, você fala da impossibilidade do romance realizar-se de forma fechada e das inovações, intencionais ou não, do gênero desses livros paradigmáticos que “nos obrigam a pensar o próprio gênero a que pertencem”. Cada romance seu publicado, percebemos que é uma nova experimentação do gênero; nesse sentido você acha que as suas sobras são também paradigmáticas? Ou só a crítica e o tempo podem afirmar isso? Ou nem uma coisa nem outra?

Carola Saavedra: Quanto a minha ficção ter essa questão paradigmática eu não sei te dizer, aí eu acho que é o ponto em que só o tempo dirá (risos).

Jakeline: Poderíamos dizer que a sua ficção tem vocação especulativa e que o ensaísmo presente nas suas obras consiste na tentativa de investigar/refletir algum aspecto da realidade?

Carola Saavedra: Sim, tem sim. Eu acho que a minha ficção tem esse olhar de investigação da realidade... o Que q é a realidade?... é uma pergunta óbvia mas que ao mesmo tempo que permeia toda a filosofia, inclusive a mística, enfim... é a ideia assim “o que é a realidade?” e mais do que isso, “quem somos nós?” e “como se

constrói essa realidade a partir da nossa percepção que é sempre falha, nunca enxerga tudo, a gente nunca sabe tudo. A nossa percepção está destinada a falhar continuamente. Há sempre algo, há sempre esse ponto cego que a gente vai perder, que a gente não vai enxergar, que a gente não vai se dar conta sobre nós mesmos. Então hoje a gente pode enxergar que tipo de caminho a gente pode chegar através do conhecimento da gente e também do mundo... eu te dou o exemplo do Armas que é um livro sobre isso... é sobre formas de conhecimento, formas de enxergar o mundo que pra mim poderiam passar por outras formas de pensar, outras formas de construir uma ideia, que pode passar pelo corpo, que pode passar pelo inconsciente, enfim... então é o momento de pensar... é como se eu fosse caminhando até chegar num momento que é o Armas nessa linha, então eu vou caminhando desde o Toda-Terça, porque o Toda Terça também é um livro sobre versões da realidade e sobre se apropriar da realidade do outro até chegar no Armas, que se eu traço uma linha entre o Toda Terça e o Armas é como se eu fosse colocando a cada livro uma camada sobre esse questionamento da realidade e o Armas fosse, o ápice não, mas o mais radical nesse sentido, que questiona toda a nossa forma de pensar; a figura da avó é, para mim, um personagem que existe ali para mostrar que “bom, dentro da nossa forma de pensar, de ver o mundo...”, quer dizer, a nossa forma de pensar e de enxergar o mundo é de certa forma herdada – que você pode pensar colonial, etc. etc. – Então a gente não tem uma liberdade de pensamento como a gente poderia imaginar, a gente pensa da forma que a gente aprendeu a pensar: é uma forma binária, as coisas são boas ou ruins, é isso ou aquilo... e aí, essa avó, ela traz um outro pensamento fora dessa razão cartesiana... talvez as coisas sejam isso e aquilo ou talvez elas sejam nem isso nem aquilo, é como se nesse momento eu, não que eu não tivesse questionado, mas eu aponto uma linha de pensamento “vamos pensar por aqui agora”, bem radical, pra fora disso até então... então eu acho que ele vai por outro caminho... enfim...