

*Invisibilidade? A potência do não-ser:
resistência e memória em Com armas sonolentas,
de Carola Saavedra¹*

Invisibilité? Le pouvoir du non-être:
résistance et mémoire dans *Com armas sonolentas*, de Carola Saavedra

Ilse Maria da Rosa Vivian

Universidade Federal de Santa Maria

DOI: <https://doi.org/10.5902/2176148537517>

Resumo: A poética de *Com armas sonolentas* aponta dois sentidos emergenciais: a resistência e a memória. O romance é a história de quatro mulheres que, em meio aos silenciamentos e às violências, encontram nas fissuras da realidade hierarquizante e heteronormativa o caminho para desvelar suas identidades. Com base na noção de resistência (Agamben, 2018), este artigo objetiva destacar a arquitetura narrativa que determina a formulação do discurso de antimemória. O poder de não-ser é a primeira arma para resistir à invisibilidade do eu produzida pelo outro. Na contramão da hegemonia do conhecimento que tem como base a razão, revela-se a sabedoria de uma memória em devir.

Palavras-chave: Narrativa. Resistência. Memória. Corpo. Carola Saavedra.

Résumé: La poétique de *Com armas sonolentas* pointe vers deux sens d'urgence: la résistance et la mémoire. Le roman raconte l'histoire de quatre femmes qui, au milieu du silence et de la violence, trouvent le moyen de dévoiler leur identité dans les fissures de la réalité hiérarchique et hétéronormative. Basé sur la notion de résistance (Agamben, 2018), cet article vise montrer l'architecture narrative qui détermine la formulation du discours sur l'antimémoire. Le pouvoir du non-être est la première arme à résister à l'invisibilité du soi produit par l'autre. Contre l'hégémonie de la connaissance basée sur la raison, se révèle la sagesse d'une mémoire en devenir.

Mots-clés: Récit. Résistance. Mémoire. Corps. Carola Saavedra.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.

*El alma, pues, suspensa
del exterior gobierno en que ocupada
en material empleo,
o bien o mal da el día por gastado,
solamente dispensa,
remota, si del todo separada
no, a los de muerte temporal opresos,
lánguidos miembros, sosegados huesos,
los gajes del calor vegetativo,
el cuerpo siendo, en sosegada calma,
un cadáver con alma,
muerto a la vida y a la muerte vivo,
de lo segundo dando tardas señas
el de reloj humano
vital volante que, sino con mano,
con arterial concierto, unas pequeñas
muestras, pulsando, manifiesta lento
de su bien regulado movimiento.²*

Com armas sonolentas, de Carola Saavedra, evoca, desde o título, a condição reservada à escrita feminina pelos agenciamentos políticos e culturais da tradição. O título do romance é um verso do poema *Primero sueño* (1692)³, de Sor Juana Inés De la Cruz (México, 1648-1695), monja católica que se destaca como um dos mais importantes nomes da literatura hispano-americana por suplantar o barroquismo do século XVII e exacerbar, em um viés platônico, uma poética de resistência aos limites impostos às mulheres, canto que tem sua força impulsionada pelo desejo de liberdade e de conhecimento.

Sor Juana viveu durante o Antigo Regime, na Nova Espanha, sistema colonial paternalista em que apenas a aristocracia era letrada. A

2 A alma, pois, suspensa/ do exterior governo – em que ocupada/ em material emprego,/ ou bem ou mal dá o dia por gastado,/ somente dispensa/ remota, embora toda separada/ não, aos por morte temporal oprimidos/ lânguidos membros, sossegados ossos,/ os ossos do calor vegetativo,/ o corpo sendo, em sossegada calma,/ um cadáver com alma,/ morto à vida e para a morte vivo,/ deste segundo dando tardias señas/ o de relógio humano/ vital volante que, se não indica,/ com arterial concierto, umas pequenas/ mostras, pulsando, manifesta lento/ de seu bem regulado movimiento. (Tradução livre) Fragmento do poema *Primero Sueño*, de Sor Juana Inés De la Cruz. Disponível em: <http://www.seg.guanajuato.gob.mx/Ceducativa/CDocumental/Doctos/2012/Noviembre/15112012/PrimeroSue%C3%B1o.pdf>.

3 Disponível em: <http://www.seg.guanajuato.gob.mx/Ceducativa/CDocumental/Doctos/2012/Noviembre/15112012/PrimeroSue%C3%B1o.pdf>.

opção de ser educada pelas ordens religiosas foi, para ela, a única alternativa de acesso ao estudo e à produção literária, o que resultou em uma obra, escrita por mais de vinte anos, de poemas sacros e profanos, peças de teatro, críticas e discussões filosóficas e uma extensa correspondência que manifesta suas influências culturais e políticas durante a interação com diversos intelectuais da época.

Quem realiza a leitura de *Primero sueño* logo percebe os motivos pelos quais Sor Juana Inés é julgada, censurada e afastada das letras pela Igreja. No poema de 975 versos, o cenário é composto pelos personagens da tradição mitológica. Além disso, há a ousadia da forma, constituída pelo jogo de imagens que colocam em questão, na esteira da tradição platônica, a relação entre alma e corpo e a fixidez dessas noções, suplantando, portanto, os limites de investigação propostos à época e os modelos de composição aceitos pelo ideário da cultura barroca. O poema, em defesa da capacidade intelectual feminina, consiste na alegoria da ânsia pelo conhecimento e pela liberdade de pensamento e suas trágicas consequências.

Outra de suas obras que reafirma a magnitude dessa figura no cenário literário é *Respuesta a Sor Filotea De la Cruz*⁴, ousada carta dirigida ao prelado mexicano em 1691, onde se lê a defesa dos direitos intelectuais das mulheres e da validade do conhecimento laico. Essa carta, muitas vezes citada no romance de Carola Saavedra pela voz da personagem Avó, é considerada um importante documento da literatura hispânica, uma vez que revela uma nova posição do poeta perante o cosmos, constituindo-se de significados modernos que só seriam produzidos no México dois séculos depois.

Embora não seja a intenção, aqui, aprofundar o conhecimento especificamente sobre a obra de Sor Juana, a intertextualidade provocada pelo título do romance de Carola Saavedra, que se materializa de maneira incisiva ao longo da narrativa com as cenas em que a personagem Avó realiza a leitura de trechos dos textos de Sor Juana, permite que se assinale a visão de Octavio Paz (1993, p.470-1) a respeito de *Primero sueño*:

La poetisa mexicana se propone a describir una realidad que, por definición, no es visible. [...] El espacio que nos revela Sor Juana no es um objeto de contemplación sino de conocimiento;

4 Disponível em: <https://www.marxists.org/espanol/tematica/mujer/autores/sorjuana/1692/marzo01.htm>.

no es la superficie que recorren los cuerpos sino una abstracción que pensamos; no es más allá celeste o infernal sino una realidad rebelde al concepto. El alma está sola, no frente a Dios sino ante un espacio sin nombre y sin limite.⁵

O poema exprime as experiências da peregrinação da alma enquanto o corpo dorme, mas, como observa Octavio Paz (1993, p. 471), não se trata apenas de um registro do universo do sonho, pois “es demasiado arquitectónico y complejo para ser confundido con un ‘sueño’, en el sentido que hoy se da a esta palabra”.⁶ Tendo em vista o contexto histórico vivido por Sor Juana Inés, é natural que o universo onírico constitua o lugar apropriado para a alegoria da experiência que, pelo erotismo da palavra, beirando a confissão, almeja a liberdade do conhecimento e o rompimento das muralhas impostas às mulheres.

A questão é que o lirismo desafiador de Sor Juana situa-se bem além das dicotomias da doutrina católica, propondo um sentido de existência cuja realidade corpórea apenas indicaria os significados produzidos pela abstração que realiza o pensamento. O ser, indeterminável pela razão, poderia ser compreendido pela percepção de todo um universo invisível, passível de experimento apenas pelos sentidos. Dessa forma, em pleno século XVII, Sor Juana, além de desconstruir os alicerces da epistemologia cristã, produz uma poética que se apresenta imbuída de um forte espírito político descentralizador. Dos 975 versos, emerge um sujeito lírico que, quando o mundo dorme, questionando a ordem da realidade concreta, compõe sua identidade nas sombras, nas fissuras, na imaginação e na memória.

As epígrafes de *Com armas sonolentas*, de San Juan De la Cruz e de Hilda Hilst, ao mesmo tempo em que recortam os sentidos do poema de Sor Juana, sugerem a tônica do romance de Carola Saavedra, cuja expressão vale a pena transcrever:

5 “A poeta mexicana propõe-se a descrever uma realidade que, por definição, não é visível. [...] O espaço que Sor Juana nos revela não é um objeto de contemplação, mas de conhecimento; não é a superfície pela qual os corpos passam, mas uma abstração que pensamos; não está além do celestial ou infernal, mas uma realidade rebelde ao conceito. A alma está só, não diante de Deus, mas antes de um espaço sem nome e sem limite” (tradução livre).

6 “É demasiado arquitetônico e complexo para ser confundido com um ‘sonho’, conforme o sentido que hoje é dado a essa palavra” (tradução livre).

En una noche oscura,
Con ansias en amores inflamada,
Oh dichosa ventura!
Salí sin ser notada,
Estando ya mi casa sossegada
San Juan de la Cruz⁷

Talvez eu seja
O sonho de mim mesma.
Criatura-ninguém
Espelhismo de outra
Tão em sigilo e extrema
Tão sem medida
Densa e clandestina
Hilda Hilst

Invisibilidade?
A potência do
não-ser

135

Esses paratextos indiciam tanto os diálogos culturais abertos pela narrativa quanto as problemáticas sociais e políticas que vão ganhar dimensão nas figuras de quatro mulheres, Anna, Maike, uma terceira personagem inominada e a Avó, corpos invisíveis oriundos de diferentes espaços geográficos e sociais que só ganham existência, “densa e clandestina”, nas brechas discursivas de uma cultura etnocêntrica, patriarcal e heteronormativa.

Com armas sonolentas divide-se em duas partes: “O lado de fora” e “O lado de dentro”. Ambas são fragmentadas com os subtítulos Anna, Maike e (Avó), o que gera a ilusão de que as narrativas são independentes e de que cada parte tematiza a história individual de cada uma dessas mulheres. Em “O lado de fora”, da perspectiva do presente, uma voz, que constantemente se dilui para sobressair a consciência de Anna, volta-se para o passado para narrar as experiências daquela que, com 21 anos, sonha com uma carreira de atriz, o que lhe pareceu possível alcançar quando conheceu um diretor de cinema alemão. O narrador antecipa o emaranhado de promessas e enganos a que se precipita a personagem:

⁷ Em uma noite escura/ Com ânsias em amores inflamada,/ Oh, feliz sorte!/ Eu saí sem ser notada, / Estando já minha casa sossegada. (tradução livre). Fragmento do poema Noche oscura del alma, de San Juan De la Cruz. Disponível em: <http://www.sanjuandelacruz.com/tag/noche-oscura/>.

Sempre lhe pareceu que havia uma dissonância entre o que desejava e o que realmente queria. Como se todo desejo viesse encoberto por uma espessa camada de autoengano, um inevitável mal-entendido. E satisfazer suas vontades ou vê-las satisfeitas nada mais era do que o prenúncio de uma queda, cada vez mais célere, cada vez mais íngreme. E assim, a cada sucesso, uma fagulha de infelicidade se imiscuía, lenta e imperceptível. Não que não intuisse que algo ia mal, porque no fundo ela soube desde o início (C.S, p. 13)⁸.

Após alguns encontros com o cineasta, Anna muda-se para Mainz-Gonsenheim, Alemanha. Ao chegar lá, o medo que já sentia aumenta com a solidão e a angústia decorrente de não dominar a língua; em seguida, experimenta o abandono, fruto da ausência de amigos e da experiência de um relacionamento sem amor: “Não havia ninguém do lado de fora, nem família, nem amigos, nem mesmo Heiner. Ninguém que, com seu olhar, lhe devolvesse uma expressão de espanto, de ódio ou de encantamento” (C.S, p. 45). Ao descobrir-se grávida, sem nunca ter concebido a hipótese de ser mãe, leva a criança a uma praça onde a abandona.

A narrativa de Maïke, em primeira pessoa, inicia com a sua decisão de estudar português ao invés do curso de Direito para o qual havia sido designada pela tradição da família alemã, de mãe e pai advogados. A decisão lhe revela algo mais do que a simples recusa em compartilhar do universo de aparências vivido pela mãe “que era toda brilho e superficialidade, toda Chanel, toda Yves Saint Laurent” e “por dentro, aquela massa escura de enganos”:

A verdade era que eu não tinha o menor interesse naquele mundo, eu apenas me deixara levar pela inércia, era tão fácil se deixar acariciar pelos meandros de um caminho já traçado, e, pensando bem, que mais eu poderia fazer? [...] no meio de um gesto banal, é que eu me dei conta de que algo estava errado, havia recebido por engano as falas de outro personagem, minha atuação era convincente, os demais pareciam satisfeitos, felizes

⁸ Utiliza-se, ao longo do texto, a abreviatura C.S para indicar Carola Saavedra, autora do romance em análise. A sigla aponta, portanto, para a referência SAAVEDRA, Carola. *Com armas sonolentas*. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

até, mas então aquela descoberta, as palavras não eram minhas, o personagem não era eu, e restava agora apenas o espanto e um calhamaço de papéis inúteis (C.S, p. 66).

O curso do idioma estrangeiro proporciona a Maike conhecer Lupe, a colega mexicana por quem se apaixona: “havia algo escrito em mim sem que eu soubesse, algo que eu mesma não havia lido” (C.S, p. 82). É Lupe quem também reacenderá a dúvida de Maike sobre sua genealogia, “aquilo me incomodou, como sempre me incomodava quando faziam esse comentário, você não parece alemã, ou me perguntavam de onde eu era, definitivamente a pele morena era um elemento incompatível com a Alemanha” (C.S, p. 78). A lembrança do episódio trágico da infância, em que o amigo lhe enfiara uma faca nas costas enquanto brincavam, insistindo em afirmar que ela não existia, leva Maike a procurá-lo:

- Quero dizer o que estou dizendo, é que sua origem, e preste bastante atenção nessa palavra, *origem*, a sua origem está em outro lugar, qualquer um com um pouco de entendimento percebe isso, basta olhar para você. [...]

- Não ria, Maikezinha, eu sei o que estou dizendo. A sua origem está lá. [no Brasil] Sua origem e seu destino (C.S, p. 120-1; grifo da autora).

A terceira parte de “O lado de fora”, intitulada “(Avó)” consiste na narrativa de uma mulher cujo nome não é dado ao leitor, que, com 14 anos, dirige-se, sem outra opção mediante a pobreza da família, para o Rio de Janeiro para trabalhar como doméstica para uma família de classe média. Muito ligada à Avó, de origem indígena, relembra seus ensinamentos como forma de resistir ao sofrimento, à solidão, à violência e ao abandono durante a adaptação naquele lugar “onde era quase invisível” (C.S, p. 144). “Até que dois acontecimentos fizeram com que o tempo mudasse de rumo. O primeiro foi a morte da Avó” (C.S, p. 143) e o segundo a gravidez, fruto dos abusos do filho mais velho de D. Clotilde, a patroa. Silenciada, em troca de não ser expulsa da casa e não ter que abrir mão da criança, “ela sentiu vontade de nunca ter existido” (C.S, p. 158). Passa a receber as visitas da avó morta, cuja voz lhe revela a sabedoria dos ancestrais indígenas, recitando, muitas vezes, trechos da carta *Respuesta a Sor Filotea De la Cruz*, de Sor Juana Inés De la Cruz.

Invisibilidade?
A potência do
não-ser

137

Ao final da primeira parte do romance *Com armas sonolentas*, embora a narrativa aconteça em três épocas distintas, já se observa, embora ainda não explicitamente o parentesco entre as quatro personagens, que experiências comuns estreitam os laços entre essas três mulheres: a violação física e moral, a invisibilidade social e a resistência. As experiências de não ser e o sentimento de não existir desencadeiam a busca pelas identidades e pelo pertencimento, o que perpassa a invisibilidade histórica e cultural de cada uma, cuja própria realidade revela-lhes, pela impotência, as armas a serem utilizadas. Se a realidade é a trama das promessas, dos enganos, das ausências, dos abandonos e das violências, nos limiares transcorrem os sonhos, os devaneios, os desejos, os fantasmas. No universo do invisível, nas fissuras da realidade, na imaginação e na memória, a “criatura-ninguém” (HILST *apud* SAAVEDRA, 2018, p. 7), como aquela do poema de Sor Juana De la Cruz, “de imperio silencioso”, “ya no historias contando diferentes/ en forma si afrentosa transformadas”, “esforzando el aliento em la ruína” contempla, embora por instantes, “el mundo iluminado” (DE LA CRUZ, 2019)⁹.

A narrativa transita, assim, do querer ser, dos desejos de cada uma das personagens às possibilidades de existir. A resistência é manifestada pela própria impotência de ser o que se deseja, o que desaloja cada uma dessas três mulheres das estruturas hierarquizantes impostas pelo enquadramento social:

A autocomiseração era substituída pela raiva, como era possível?, afinal, ela era uma atriz de talento, casada com um diretor famoso, um homem importante, havia largado tudo por ele, e em vez de se tornar sua musa, ou ao menos ter um papel de menor importância, ele a enterrava ali, naquele fim de mundo. Quem ele achava que era? [...] (C.S, p. 38).

O que **Anna** sentia era um desânimo tão grande, a sensação de que ela não era mais uma atriz, e, se ela não era mais uma atriz, o que restava era muito pouco, quase nada, uma tristeza, uma melancolia [...] Foi se encolhendo e ficou longos minutos ali sentada, talvez horas, a sensação de que algo se rompera em seu corpo, uma artéria imaginária (C.S, p. 44).

⁹ “De império silencioso “,” não mais histórias contando diferentes / mas em forma afrontosa transformadas”, “esforçando o fôlego na ruína”, contempla, embora por instantes, “o mundo iluminado” (tradução livre).

Eu, [Maíke] uma foto numa linda casa de papel. [...] Não, na nossa família não havia porqueira, na nossa família havia apenas a felicidade de uma família feliz.[...] Eu, um objeto descombinado. Eu não sabia onde me colocar (C.S, p. 72-3).
[...] eu percebia pela primeira vez um tipo de sentimento que até então não existia, eu nunca tinha percebido. Um desejo, não um desejo exato, mas algo se alastrava, tomando não somente o corpo, mas o pensamento também, assim, ao fechar os olhos, eu, cega, me enxergava pelo avesso (C.S, p. 81, grifo nosso).

A impotência de Anna e Maíke frente às privações do universo instituído desvela a potência de algo em si mesmas que deve ser descoberto, no sentido fenomenológico dessa palavra. Não ser é a arma para resistir à invisibilidade do eu produzida pelo outro. Dito de outro modo, o próprio processo de apagamento das identidades levado a cabo pelas estruturas sociais conduz cada uma dessas personagens aos significados que indiciam o caminho da descoberta de si mesmas. Giorgio Agamben (2018, p. 65), em *O fogo e o relato*, ao tratar a respeito das relações entre o ato de criação e resistência, afirma que toda potência humana é, cooriginariamente, impotência, uma vez que a possibilidade de ser ou de poder fazer contém em si a relação com a privação: “a potência é, portanto, um ser ambíguo, que não só pode tanto uma coisa quanto o seu contrário, mas também contém em si uma resistência íntima e irreduzível”.

As colocações de Agamben são importantes na medida em que sistematizam um conceito de resistência que ultrapassa a noção binária de conflito ou tensão eu/mundo conforme trata Alfredo Bosi (2002, p. 130). Resistência, nesse caso, “poder que retém e detém a potência no seu movimento” (AGAMBEN, 2018, p. 66), é a contingência ética da experiência humana contida no próprio regime de privação do ser: não ser contém e reafirma o poder ser. Segundo Agamben:

Poder não cantar é, acima de tudo, uma suspensão e uma exibição da potência de cantar que não resvala simplesmente para o ato, mas volta-se para si mesma. Não existe, em suma, uma potência de não cantar que preceda a potência de cantar e deva, portanto, anular-se para que a potência possa realizar-se em canto: a potência-de-não é uma resistência interna à potência,

*Invisibilidade?
A potência do
não-ser*

139

que impede que esta se esgote simplesmente no ato e a impele a voltar-se para si mesma, a fazer-se *potentia potentiae*, a poder a própria impotência (AGAMBEN, 2018, p. 69, grifo do autor).

O conflito com o mundo exterior vivido pelas personagens é apenas um dos elementos no percurso que abrange a busca existencial, cuja formulação, sempre em devir, realiza-se no vai e vem entre as esferas interior/exterior e, sobretudo, no limiar desses universos. A resistência, com sua força de “voltar-se para si mesma”, como posto por Agamben, configura-se, então, além da reação a toda instituição predeterminada, uma ação afirmativa, que já está em movimento, sobre as próprias capacidades de conhecimento de si mesmo.

A resistência, em *Com armas sonolentas*, revela-se, em outro nível, pela estrutura da narrativa, na medida em que sua configuração impede o encerramento dos sentidos formulados pelas figuras das personagens. Os deslizamentos a que são submetidos o leitor a partir das conexões necessárias para a construção de significados das personagens realizam dois efeitos: primeiro, há o descentramento da visão sobre cada personagem, e, portanto, destituição de valor de qualquer noção que presuponha uma verdade unilateral do ser. Isso ocorre porque a segunda parte da obra, com uma estrutura que espelha a primeira, oferece, sob diferentes óticas, novas percepções sobre o lugar ocupado por uma personagem na história de vida da outra. Conseqüentemente, cada uma delas modifica a própria percepção de si e do outro. A multiplicidade dos relatos posiciona cada figura numa situação a que se pode chamar *entre*, lugar de enunciação que tende a

reverter a ontologia, destituir o fundamento, anular fim e começo. [...] *Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio (DELEUZE, 2011, p. 49).

A organização da narrativa reflete o quão intercambiável pode ser o discurso de “O lado de dentro” e de “O lado de fora”, de modo que as multiplicidades de sentidos que coexistem penetram-se e alteram constantemente a imagem de cada figura. A proposta de deslizamentos

na construção de significados, que sobrepõe ou atravessa a figura de uma personagem sobre a outra, coloca em questão, portanto, a origem, os limites ou a finitude de cada ser, tornando-os agentes de uma enunciação que se constrói de forma coletiva:

Não existe enunciado individual, nunca há. Todo enunciado é o produto de um agenciamento maquínico, quer dizer, de agentes coletivos de enunciação (por “agentes coletivos” não se deve entender povos ou sociedades, mas multiplicidades). Ora, o nome próprio não designa um indivíduo: ao contrário, quando o indivíduo se abre às multiplicidades que o atravessam de lado a lado, ao fim do mais severo exercício de despersonalização, é que ele adquire seu verdadeiro nome próprio. O nome próprio é a apreensão instantânea de uma multiplicidade. O nome próprio é o sujeito de um puro infinitivo compreendido como tal num campo de intensidade (DELEUZE, 2011, p. 65-6).

*Invisibilidade?
A potência do
não-ser*

141

Eis o segundo efeito: a superfície da narrativa é tomada por uma voz que se faz coletiva. O que poderia significar o encerramento de cada imagem na expressão da interioridade, com suas histórias isoladas, na primeira parte da narrativa, ora em terceira, ora em primeira pessoa, é subvertido na segunda parte da obra, e, em decorrência da ramificação de perspectivas, tudo que era encoberto torna-se manifesto, ganhando a superfície do discurso. A estrutura do romance dobra-se em si mesma, recalçando toda e qualquer possibilidade de compreensão que pressuponha linearidade, protagonismo individual, relação de causalidade ou individualidade.

A travessia de “O lado de fora” para “O lado de dentro” e vice-versa é, portanto, infinita, simbolizada na narrativa pela banda de Moebius, referência que aparece pela voz de Anna, quando se dirige ao público para contar seu sonho:

A menina segura nas mãos uma tira de papel, torce-a uma vez e, após torcê-la cola as duas extremidades. Depois pega uma tesoura e corta a fita ao meio no sentido do comprimento, continua cortando e, ao se aproximar do ponto de partida, em vez de encerrar o trajeto dividindo a fita em dois pedaços, ela faz um pequeno desvio, e, sem afastar a tesoura do papel segue em frente

[...] A menina tem cada vez mais dificuldade em continuar, vejo que a fita vai se tornando cada vez mais fina, e a possibilidade de rompê-la sem querer, cada vez mais provável. [...] Quando ela finalmente se detém, ergue na minha direção uma longa fita e diz, não tenha medo, o lado de dentro ainda é o lado de fora (C.S, p. 186).

A multiplicação e abertura em miríades do relato da memória impede a fixidez das imagens de cada mulher ao mesmo tempo em que as conexões entre elas expandem a construção de uma figura em relação à outra. A proposta de leitura às avessas pressupõe, dessa forma, a des-subjetivação e a infinitude dos sentidos projetados por cada personagem sobre a outra, dando lugar, pelas conexões entre as quatro histórias, a uma enunciação em que as subjetividades têm valor especial, mantidas as diferenças, por serem coletivas: “O lado de dentro”, título da segunda parte, torna-se o “O lado de fora”, título da primeira parte da narrativa. Já não é possível ao leitor conhecer Anna, Maíke, a mãe de Anna ou a Avó senão pela alteridade, construída, na contramão da identificação individual, pelo desencontro e pela diferença. O questionamento dos limites ou de qualquer tipo de determinismo, social ou cultural, aparece, dentre outros momentos da narrativa, pela voz de Anna, com relação à genealogia e aos significados instituídos pela maternidade:

Quando eu nasci, olhei para a minha mãe e não reconheci seu rosto. Quando eu nasci, olhei para o rosto da minha mãe e não me reconheci em seu rosto. Éramos tão estrangeiras uma à outra. [...] Eu buscava em cada um dos seus gestos algo que a reconstruísse, eu repetia as palavras, minha mãe, e segurava com força as suas mãos, ou algo nelas que me resgatasse, mas que acontecimento seria esse, que espera, que acaso? (C.S, p. 173).

Eu era ainda muito jovem e acabara de ter um bebê. Eu pari um amontoado de células que costumamos chamar “outro ser humano”, e, ao fazê-lo, apenas reproduzi o gesto de todas as mulheres da minha linhagem, minha mãe, minha avó, minha bisavó, minha tataravó, minha tataratataravó. A natureza. (Pausa) Mas nada é natural na natureza!

Não, nada é natural. (Anna prende o cabelo num rabo de cavalo) Eu gastei “outro ser humano” dentro das minhas entranhas, nesse

lugar chamado útero, esse órgão-casa, órgão-universo, e assim, de um instante para outro, surgiu alguém que antes não existia [...] (C.S, p. 175, grifos da autora).

[...] como explicar que eu não era mãe de um corpo só porque ele saíra de dentro de mim, como explicar que aquilo não era natural, que nada é natural na natureza, porque na natureza não há palavras, palavras que recubram o vazio, palavras que nos confortem e deem sentido (C.S, p. 177).

A recusa às linhas que demarcam o sujeito, suas origens, finitude e fronteiras, expressa-se, também, a partir da eleição do espaço da enunciação. Anna, na segunda parte da narrativa, utiliza o teatro para contar sua história de vida, compondo-se, portanto, nos limites dos discursos do que se convencionou pontuar como real e ficção. A narrativa de si a partir do limiar faz contraponto às práticas culturais que, ao longo da história da produção do conhecimento, fixam e determinam os territórios discursivos conforme as intenções de determinadas instâncias de poder. Conforme Ricardo Barberena (2014, p. 9-10), habitar o limiar significa

a aceitação de que também existem falências na homologação de uma caminhada absolutizada por uma condição de interioridade ou exterioridade. O proteger-se no “entre” passa a ser uma estratégia de sobrevivência que rechaça as territorialidades fendidas pela arbitrariedade das fronteiras conceituais. A guarda sob a égide de um local de indeterminação binária possibilita uma aquiescência do contágio e da mobilidade enquanto forças de significação em errância.

A problematização das formas binárias instituídas e das marcas que determinam a exterioridade/inferioridade manifesta-se também, de outra perspectiva, pela materialidade do corpo. Maïke questiona os limites que, à revelia do si, demarcam e encerram uma identidade. A personagem não se reconhece a partir do próprio corpo:

[...] quem é você?, o que significa esse corpo, essa marca? [...] era eu mas eu não me reconhecia, havia algo de fantasmagórico, artificial naquilo, como se a imagem que eu havia aprendido a reconhecer como minha não passasse de um embuste, bastava

Invisibilidade?

A potência do não-ser

143

me olhar no espelho para perceber que se tratava de outra pessoa, uma interpretação, e me veio a angustiante certeza de que aquilo que era de verdade o meu rosto, as suas discretas mas constantes transformações, ficaria para sempre vedado ao meu entendimento, restando apenas o artifício desse algo incompreensível e a prisão de estar dentro de um corpo que reconhecemos e não reconhecemos como nosso (C.S, p. 197).

O corpo “irreconhecível” é o signo interpretável que aprisiona e deturpa os sentidos de si mesma. A resistência à materialidade do corpo como produto que determina os limites interior/exterior, nesse sentido, tem como princípio a renúncia às determinações impostas pelas instâncias reguladoras que perpassam a relação corpo, sexo e gênero, tomada essa conjunção conforme entende Judith Butler (2002, p. 18):

El “sexo” es un ideal regulatorio cuya materialización se impone y se logra (o no) mediante ciertas prácticas sumamente reguladas. En otras palabras, el “sexo” es una construcción ideal que se materializa obligatoriamente a través del tiempo. No es una realidad simple o una condición estática de un cuerpo, sino un proceso mediante el cual las normas reguladoras materializan el “sexo” y logran tal materialización en virtud de la reiteración forzada de esas normas. Que esta reiteración sea necesaria es una señal de que la materialización nunca es completa, de que los cuerpos nunca acatan enteramente las normas mediante las cuales se impone su materialización.

A projeção de identificação por meio do corpo, a partir de um caráter fixo, bem como da determinação de seus movimentos e seus contornos, obedece ao discurso construído pela normatividade que controla ao mesmo tempo em que qualifica o corpo no contexto de uma inteligibilidade cultural. A materialidade do corpo, assim, constitui-se como um dos efeitos de agenciamentos políticos que formulam os limites das identidades.

Essa questão torna-se emblemática na narrativa pela figura da mãe de Anna e a visibilidade/invisibilidade produzida pelo outro. Durante anos servindo à família de D. Clotilde, há dois momentos apenas em que a personagem diz ser percebida pelo outro, quando Renan, o

filho mais velho da patroa, interessa-se pelo seu corpo, “ela, que era quase invisível”, (C.S, p. 144) e quando o seu corpo, grávida, carrega outro corpo: “uma dor nova e insuportável, uma dor que a dividiu em duas, e fez com que o tempo passasse a existir” (C.S, p. 149). Em ambos os casos, o corpo é objeto que integra a dinâmica de poder que agencia suas utilidades de acordo com interesses previamente definidos, cujas formas ganham estabilidade pela persistência no tempo, produzindo os efeitos de fronteira, permanência e superfície (BUTLER, 2002, p. 28).

A crítica à normatividade do corpo, que nas esferas do poder determinam as fronteiras e regulam as identidades, aparece na narrativa, também, pelo seu contraponto, pela potência de não-ser, pela invisibilidade levada ao ápice: o fantasma, o sem corpo. A figuração da invisibilidade da Avó, que carrega consigo a sabedoria dos ancestrais, não por acaso, atravessa toda a narrativa:

Apesar do que as pessoas pensam, depois que a gente morre não passamos a saber tudo, apenas não sabemos de uma outra forma [...] ela deu um suspiro e disse, no fundo, trata-se da velha frase, *Gnôthi seauton*, eu continuei sem entender, insisti, é o problema do livre-arbítrio, gostamos de imaginar que somos livres, completamente livres, mas isso não passa de ilusão, somos a herança, uma herança gravada nas palavras de nossos ancestrais, pensemos num bicho qualquer, disse a avó, disse a capivara, um tamanduá, por exemplo, um tamanduá é um tamanduá e continuará sendo um tamanduá, assim como seus filhos e seus netos e seus bisnetos [...] a não ser que, por algum motivo, quase sempre mero acaso, o tamanduá consiga reconhecer a narrativa que faz dele um tamanduá, decifrá-la, e reencontrar a antiga conexão, ou seja, fazer a travessia, que é o momento em que ele pode se aproximar da sua essência original, que é irrecuperável, pois não é feita de palavras, se desvincular de sua herança de tamanduá e assumir a forma de outro bicho (C.S, p. 250, grifo da autora).

Conforme Deleuze, dentre os significados incorporados pela figura do fantasma, como a extrema mobilidade e a sua capacidade de passagem, que permite que ele transite do interior para o exterior, da consciência à inconsciência, há que se destacar o fato de que o fantasma

*Invisibilidade?
A potência do
não-ser*

145

“se volte tão bem sobre sua própria origem e que, como “fantasma originário” integre tão bem a origem do fantasma (isto é, uma questão, a origem do nascimento, da sexualidade, da diferença dos sexos, da morte...)” (DELEUZE, 2015, p. 225).

Na figura do fantasma, a Avó, símbolo da sabedoria ancestral, concentra-se a problemática tanto da origem quanto da finitude. Após a morte, a Avó alcança a “conexão” e “se desvincula” da ordem causal (destino) a que era subjugada. Narrar a si, tomando consciência das suas heranças, é o modo, proposto pela personagem, pelo qual “se pode se aproximar da sua essência original”. É pela figura do fantasma que se apresenta uma alternativa como solução à questão levantada ao longo de toda a narrativa: “somos a herança, uma herança gravada nas palavras de nossos ancestrais” (C.S, p. 250).

A natureza do fantasma permite-lhe uma existência em trânsito, “nem ativos nem passivos, nem internos nem externos, nem imaginários nem reais, os fantasmas têm realmente a impassibilidade e a idealidade do acontecimento” (DELEUZE, 2015, p. 218). A sua situação com relação ao seu eu é ausente de partição, ou seja, para o fantasma está abolida a separação entre ele e o mundo, de modo que um traço que o caracteriza é a ausência de subjetivação. De acordo com Deleuze (2015, p. 220), “o que aparece no fantasma é o movimento pelo qual o eu se abre à superfície e libera as singularidades acósmicas, impessoais e pré-individuais que aprisionava”. A aniquilação da subjetividade e a legitimidade simbólica do originário e acósmico é o recurso apresentado para reconhecer a narrativa de si mesmo e “reencontrar a antiga conexão”, ou seja, fazer a travessia.

Realiza-se, na figura do fantasma, um marco onírico semelhante ao do poema de Sór Juana de La Cruz, a alma abandona o corpo aprisionado para poder, enfim, com liberdade existir. Ironicamente, o sentido de existência é questionado pela personagem inominada, “criatura-ninguém” (HILST *apud* SAAVEDRA, 2018, p. 7), a mãe de Anna:

E aquilo que ela era se transformava numa roupa que agora tirava, seu nome, seu passado, o lugar onde morava, sentia que o corpo adquiria vida própria, o corpo sabia coisas que não contava a ninguém. Ela olhava em volta assustada, não tanto com o entorno, mas com ela mesma, com as palavras que surgiam [...] a representação do ato invocando o próprio ato, feito palavras

mágicas, ou um mundo mais primitivo ainda, no qual as coisas ainda não tinham nome e se misturavam umas com as outras [...] o início do mundo apenas isso, uma palavra compartilhada?, e veio-lhe então um pensamento mais esquisito ainda, e se o início era só uma palavra, o que garantia que ela não perderia, de um momento para outro, o seu significado? quando aqueles que a compreendiam deixassem de existir [...] afinal, o que a diferenciava da avó, que certeza ela tinha da própria existência? (C.S., p. 256-7).

Despida da realidade mundana, despida da invisibilidade produzido pelo outro, quando o outro deixasse de existir, o que lhe restaria ser? É preciso despir-se do passado sem sentido para alcançar o que é imemorial. O corpo torna-se inscrição, transmuta-se em palavra, mas palavra compartilhada. A questão conduz a um último ponto que deve ser tratado relativo ao sentido de resistência estabelecido pela narrativa: a única garantia de existência é a construção de uma memória tecida pelas palavras comuns de uma experiência que se faz coletiva.

Toda a arquitetura da narrativa, com a descentralização das imagens das personagens, os deslizamentos propostos pela estrutura, a multiplicação de vozes, o discurso que emerge da relação corpo/ser, encaminha o leitor a transcender a limitação das subjetividades, da lembrança individual, para realizar as conexões das experiências que comungam de um passado “herança”. A narrativa da experiência problematiza, então, a reconstituição do passado, colocando no centro do processo a relação que se estabelece com o presente. A garantia de que o passado pode ser revisitado sem que chegue ao presente é a lembrança:

A lembrança insiste porque de certo modo é soberana e incontrolável (em todos os sentidos dessa palavra). Poderíamos dizer que o passado *se faz presente*. E a lembrança precisa do presente porque, como assinalou Deleuze a respeito de Bergson, o tempo *próprio* da lembrança é o presente: isto é, o único tempo *apropriado* para lembrar e, também, o tempo do qual a lembrança se apodera, tornando-o *próprio* (SARLO, 2007, p. 10, grifos da autora).

Invisibilidade?
A potência do
não-ser

147

O passado, nesse contexto, adquire valor como lugar onde se encontram os vestígios que explicam o tempo presente, não podendo, de forma alguma, apoderar-se desse, “pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e o depois” (BENJAMIN, 1994, p. 37).

As temporalidades expressas por meio de cada personagem, ao longo da narrativa, são projetadas para convergir na figura da Avó, o fantasma, símbolo de um agora imemorial. Na primeira parte da narrativa, Anna é a personagem que volta-se para o futuro, aspira ser uma grande atriz; Maíke, volta-se para o passado, em busca da sua própria origem; na segunda parte da narrativa, Anna volta-se para o passado para resgatar, pela própria voz, a narrativa que a configura no presente; Maíke desloca-se para o Brasil e vivencia a terra de origem, que a torna “ao mesmo tempo nativa e estrangeira” (C.S, p. 221). Narrar a própria história é o modo pelo qual se pode chegar ao conhecimento de uma experiência de passado que é coletiva e que tem a potência de ser subvertida no agora.

Com armas sonolentas não apenas realiza a crítica ao discurso histórico, contínuo, causal e heteronormativo, questionando as instâncias de poder que regulam as fronteiras entre etnias e entre gêneros, mas põe em prática uma concepção de construção narrativa que, desmontável e descentralizada, realiza-se em devir. A proposição da experiência, que transpõe os limites do conhecimento, da razão, origina uma memória recapituladora, que irrompe do corpo, dos sofrimentos acumulados, da errância. Trata-se de uma antimemória que, pelos princípios da conexão e heterogeneidade, refigura e reintegra o passado para dar outra face ao presente. A ligação com um universo primordial, personificada na figura do fantasma da Avó, seria a chave para a sabedoria guardada pelos ancestrais indígenas.

De encontro às formações discursivas da modernidade e suas objetividades, de cultura etnocêntrica, patriarcal e hegemonicamente masculina, materializadas na ditadura das aparências, a narrativa apresenta a resistência de quatro mulheres que, sem reconciliação com qualquer unidade, tecidas pela comunhão da experiência, legitimam pelo relato a construção de uma outra história, uma história que só incorpora seus sentidos pelo movimento constituinte de uma memória que se faz em devir.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato**. Ensaios sobre criação, escrita, arte e livros. Trad. Andrea Santurbano, Patrícia Peterle. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2018.

BARBERENA, Ricardo; CARNEIRO, Vinícius (Org.). **Das luzes às so-leiras**: perspectivas críticas na literatura brasileira contemporânea. Porto Alegre: Luminara Editorial, 2014.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan**: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”. 1ª ed. Buenos Aires: Paidós, 2002.

DE LA CRUZ, San Juan. **Noche oscura del alma**. Disponível em: <<http://www.sanjuandelacruz.com/tag/noche-oscura/>>. Acesso em: 22 jan. 2019.

DE LA CRUZ, Sor Juana Inés. **Primero sueño**. Disponível em: <<http://www.seg.guanajuato.gob.mx/Ceducativa/CDocumental/Doctos/2012/Noviembre/15112012/PrimeroSue%C3%B1o.pdf>>. Acesso em: 12 jan. 2019.

DE LA CRUZ, Sor Juana Inés. **Respuesta a Sor Filotea de la Cruz**. Disponível em: <<https://www.marxists.org/espanol/tematica/mujer/autores/sorjuana/1692/marzo01.htm>>. Acesso em: 17 jan. 2019.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto, Celia Pinto Costa. Vol. 1. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2015.

*Invisibilidade?
A potência do
não-ser*

149

PAZ, Octavio. **Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe.** México, D.F.: Editorial Planeta Mexicana, 1993.

SAAVEDRA, Carola. **Com armas sonolentas.** 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado:** cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. Rosa Freire de d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

*Ilse Maria da
Rosa Vivian*

150