

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-Graduação em Letras

Raphael Brian Dias Oliveira

O ESCRITOR EM CENA:

diálogos metaficcionalis entre *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, e *O inventário das coisas ausentes*, de Carola Saavedra

Belo Horizonte

2017

Raphael Brian Dias Oliveira

O ESCRITOR EM CENA:

diálogos metaficcioneis entre *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, e *O inventário das coisas ausentes*, de Carola Saavedra

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Márcia Marques de Morais

Belo Horizonte

2017

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

O48e Oliveira, Raphael Brian Dias
O escritor em cena: diálogos metaficcionalis entre A hora da estrela, de Clarice Lispector, e O inventário das coisas ausentes, de Carola Saavedra / Raphael Brian Dias Oliveira. Belo Horizonte, 2017.
103 f.

Orientadora: Márcia Marques de Moraes
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Letras

1. Lispector, Clarice, 1925-1977. - Crítica e interpretação. 2. Saavedra, Carola, 1973-. Crítica e interpretação. 3. Romance - História e crítica. 4. Narração. 5. Ficção brasileira. I. Moraes, Márcia Marques de. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 869.0(81)-3

Raphael Brian Dias Oliveira

O ESCRITOR EM CENA:

diálogos metaficcionalis entre *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, e *O inventário das coisas ausentes*, de Carola Saavedra

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Márcia Marques de Moraes

Prof.^a Dr.^a Márcia Marques de Moraes (Orientadora) – PUC Minas

Prof.^a Dr.^a Maria Angela de Araújo Resende _ UFSJ

Prof.^a Dr.^a Raquel Beatriz Junqueira Guimarães – PUC Minas

Belo Horizonte, 28 de novembro de 2017.

A meus pais, Edna da Silva Dias Oliveira e Edson José de Oliveira, pelo incentivo e acolhimento. À minha tia, Heli da Silva Dias, sempre presente em meu coração, em minhas memórias, em minha vida. Este momento também é seu.

AGRADECIMENTOS

Minha profunda gratidão

A Deus – essa Energia que se empenha em minhas demandas pessoais –, ao Universo pela oportunidade de cursar este mestrado, sonho impetuoso que me assaltou desde os tempos da graduação em Letras na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq – por haver fomentado a atual pesquisa com uma bolsa de mestrado. Espero, com isso, poder enriquecer o arcabouço crítico-analítico das literaturas de língua portuguesa, sobretudo, no que tange à esfera da produção literária feminina que, até então, tem sido obliterada, de modo direto ou indireto, pelo cânone literário brasileiro.

À querida Prof.^a Dr.^a Márcia Marques de Moraes – minha orientadora na empreitada – e que, acima de uma grandiosa profissional, soube atravessar a minha alma com o seu carinho e zelo. Humanidade tocando humanidade. Torço, verdadeiramente, para que a nossa parceria ultrapasse os limites da pós-graduação.

Ao Grupo de Pesquisa “Versiprosa” e, mais ainda, à Prof.^a Dr.^a Raquel Beatriz Junqueira Guimarães que, com atenção, amabilidade e maleabilidade, guiou-me nos caminhos dos estudos acadêmicos, radiando-me a sua inteligência e generosidade. Referente ao grupo supracitado, tenho a convicção que, por meio de seus seminários, pude amadurecer a minha proposta de pesquisa e me tornar um profissional mais confiante, atuante e maduro.

Ao meu amigo-irmão, Paulo Geovane, que me abraçou em meio à calamidade da vida claudicante. Mais que um interlocutor atento, tangenciou o núcleo inefável de minha brandura.

Ao meu companheiro Eduardo Alfenas, que me assinalou com o seu profundo amor e, desse modo, vem tornando a minha vida mais bela e palatável. Obrigado por ser o lugar onde o meu coração pode descansar sem receios. Como a canção “*Love Me Tender*”, de Elvis Presley, declara: “*Love me tender, love me sweet/ Never let me go/ You have made my life complete/ And I love you so [...]*”.

À amiga Isadora Pacheco Celestino com a qual partilho as celeumas e alegrias de minha vida à margem do convencionalismo, à Ana Paula Pires – minha Lucy – amiga que o tempo validou como uma preciosa irmã e que, a despeito de qualquer paradigma religioso, mostrou-me que “o amor de Deus toca quem ninguém quer mais tocar”. Além disso, agradeço e evidencio a relevância de pessoas lindas de corpo e alma, como Jéssica Silva – amiga improvável que, entretanto, o destino mostrou a sua importância e a sua necessidade em minha trajetória –, à Giselly Almeida – pessoa sensível, amável e preocupada com a alteridade do outro –, à Dayse Aparecida – vulgo Dayzinha – amiga desde a graduação que, além de uma excelente exemplar de aluna, projetou sobre a minha personalidade o ímpeto de almejar, cada vez mais, o universo acadêmico, no campo dos estudos literários –, ao Bruno Amorim – o machadiano – que, na mesma verve da referenciada Dayse, trouxe a mim o bom ânimo e a convicção de que o percurso acadêmico e a produção de conhecimento vale o empreendimento, mas, que, todavia, não deixa de extenuante. Não menos importante, regracio à Jeanne Cristina – antiga amiga, que se renova, para mim, como a flor do ipê em plena primavera.

Às minhas amadas tias, às quais me diluo em gratidão: Elizabeth da Silva Dias e o seu amor descontraído e diligente que me ensinou o carinho frente aos obstáculos de minha breve vida, Heli da Silva Dias, que, tenho certeza, encontra-se feliz por minhas vitórias, considerando a sua proximidade e cuidado por mim. Sinceramente, espero que tais palavras, incapazes de representar “a coisa sendo”, exprima o meu amor desmesurado a você e seja uma sincera homenagem à sua performatividade de mulher guerreira – resistente à opressão masculina – que se encontra nos principais desígnios de minhas pesquisas. Agradeço-lhe, sem ressalvas, sabendo que te amarei para sempre. Sara da Silva Dias – agraciada tia – a qual, sem o patrocínio financeiro, esta pesquisa não se realizaria. Grato pela confiança, pelo fomento e, principalmente, pela acuidade sem limites que depositou em mim.

Aos meus primos-irmãos, mais que direcionar as minhas gratulações, anseio que o presente texto seja, em primeiro plano, um inventário às mulheres que carregam em si o signo da sujeição oriunda do patriarcado e do machismo que, terrivelmente (e ainda), assolam a nossa cultura ocidental. Sendo assim, Rayane Ketlin, Raquel Caroline, Ana Gabriela e Débora Oliveira, pretendo que este agradecimento seja, na verdade, um manifesto dos meus anseios: transgridam os limites que lhe forem

impostos pela sociedade, muitas vezes, castradora, porque o lugar de poder, incluindo o espaço da construção do conhecimento e da teoria, pertencem também a vocês – mulheres e maravilhosas. Já aos homens: Jordano Augusto – agosto e doce – e Níckolas Maxwel – por quem possuo muito apreço e expectativa, uma vez que, assim como eu, é um sujeito atravessado pela diferença que, decerto, nos orgulha. Busquem o caminho do sucesso, contudo nunca deixem de enxergar o subalterno. Ou seja, nossos semelhantes.

Finalmente, para que a etapa de agradecimento se finalize, orquestro, agora, os discursos de outrem que me permeiam e compartilham a tessitura de minha condição marginal. Enquanto gay e pertencente a uma classe social desfavorecida financeiramente, soergo este trabalho em nome de todos os subalternos que compartilham a chancela da exclusão: mulheres cisgênero, mulheres e homens transgênero, travestis (que assim se auto afirmam), aos que sequer tiveram a oportunidade de cursar a educação básica devido às agruras da vida e aos que não sobreviveram à violência motivada pelos crimes de ódio, tal como a travesti DANDARA DOS SANTOS – apedrejada e morta a tiros no Ceará – em plena luz do dia, sob os olhares sádicos e transfóbicos da sociedade. Cito-os não com o intuito de realizar uma dedicatória, ainda que assim possa parecer, mas, pelo contrário, pretendo deixar registrado que a brutal violência que assassina, cotidianamente, a comunidade sexo-diversa é a mesma que me açoitou desde a infância e que, por sua vez, faz-me olhar, com prudência e perícia, para a representação das mulheres na literatura ou, ainda mais patente, as mulheres que agenciam a escrita enquanto criadoras literárias, registrando, em geral, a sua condição de desfavor, vide Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo, Adélia Prado, Ana Cristina Cesar, Ana Paula Tavares, Paulina Chiziane, Noémia de Sousa, Chimamanda Adichie Ngozi, entre muitas outras.

Isso posto, justifico-me sob pena de exercer absoluta injustiça com esses seres humanos que, senão invisibilizados, são exterminados dia após dia. Não poderia me silenciar. E por mais que este parágrafo, de tom engajado e indignado, não seja uma dedicatória (reitero), ofereço, obliquamente, a minha resignação e esperança de que eu, um ser todo marginal nas esferas que me faceta indigno, encontrando-me, agora, no lugar privilegiado em que posso refletir acerca da condição humana – potência máxima da literatura – possa legitimar vozes e criar condições para que os subalternos possam falar, terem o grito reverberado e, quem sabe, legitimado. Grato

pela inspiração de vocês, minhas irmãs e meus irmãos que já se foram (provavelmente assassinados) ou sofrem com as mazelas impostas pelas desigualdades sociais. Como afirma Clarice Lispector (1998) em **A hora da estrela**: “dedico-me” a vocês que, na mais íntima fidedignidade, sou eu próprio.

Anseio que a minha alma se transfigure em amor a todos os citados e ressoe a minha extrema gratidão.

Parece que há duas sortes de vocação, as que têm língua e as que não têm. As primeiras realizam-se; as últimas representam uma luta constante e estéril entre o impulso interior e a ausência de um modo de comunicação com os homens. (ASSIS, 2009).

RESUMO

Dentro dos estudos narratológicos, esta dissertação investiga o diálogo entre **A hora da estrela**, de Clarice Lispector (1998), e **O inventário das coisas ausentes**, de Carola Saavedra (2014), sob o recorte da metaficção. O foco da leitura crítico-analítica realizada recai sobre o fazer literário performatizado pelos narradores das respectivas obras e busca, dentro de três concepções do gênero romance, senão caminhos para a compreensão a respeito do gênero, a gênese da própria metaficção que, por seu turno, filia-se ao desenvolvimento diacrônico do romance europeu. Referente ao cotejamento empreendido, avultamos as semelhanças e dissemelhanças entre o *corpus* em questão, apresentando que, entre as autoras que projetam narradores-autores (homens), pode haver uma interseção que, apesar de não esgotar os efeitos semânticos das obras, lança um olhar específico e, quem sabe, renovado a respeito do tema. Contribuem para essa reflexão teóricos como Mikhail Bakhtin (2014), Marthe Robert (2007), Georg Lukács (S. d.), Brunilda Reichmann (2006), Alfredo Bosi (2014, entre outros.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Carola Saavedra. Teoria do romance. Narrativa. Metaficção.

ABSTRACT

In the framework of the narratological studies, this dissertation investigates the dialogue between **A hora da estrela**, by Clarice Lispector (1998), and **O inventário das coisas ausentes**, by Carola Saavedra (2014), through the metafiction. The focus of the critical-analytic reading here is on the literary work, performed by the narrators of their respective works, and, within three conceptions of the romance genre, to seek paths for understanding this genre, which is the genesis of the metafiction, originated from the diachronic development of the European romance. Regarding the comparison undertaken, we note the similarities and dissimilarities in the corpus in question. It is interesting to show that between the two authors who project narrator-authors (men) there may be an intersection that, although it is not possible to interpret, throws a specific and perhaps a renewed look at the theme. Authors who contributed to this reflection are Mikhail Bakhtin (2014), Marthe Robert (2007), Georg Lukács (S. d.), Brunilda Reichmann (2006), Alfredo Bosi (2014, among others).

Keywords: Clarice Lispector. Carola Saavedra. Romance theory. Narrative. Metafiction.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
2 TRÊS PERSPECTIVAS DO GÊNERO ROMANESCO	15
2.1 A teoria do romance segundo Georg Lukács	16
2.2 A teoria do romance segundo Marthe Robert.....	20
2.3 A teoria do romance segundo Mikhail Bakhtin	24
2.4 Interseções	28
3 AS ORIGENS ROMANESCAS E AS DUAS LINHAS ESTILÍSTICAS DO ROMANCE EUROPEU.....	28
3.1 A metacficção em pauta	36
4 O CONTÍNUO RAIAR DE CLARICE LISPECTOR OU UMA ESTRELA OBSTINADA EM RESPLANDECER	42
4.1 A metacficção em <i>A hora da estrela</i>	47
5 CAROLA SAAVEDRA E A SUA LITERATURA DA ALTERIDADE	61
5.1 A metacficção em <i>O inventário das coisas ausentes</i>	78
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS.....	101

1 INTRODUÇÃO

As escritoras Clarice Lispector e Carola Saavedra possuem algumas semelhanças que, talvez, sejam determinantes para o propósito dessa pesquisa. Sabemos que tanto Lispector quanto Saavedra são mulheres estrangeiras que, no entanto, assumiram a identidade brasileira como diretriz pessoal e literária. Ao lançarem mão da língua portuguesa em seus textos, elas reafirmam o lugar de pertencimento em nosso país. Na biografia *Clarice*, (MOSER, 2011), percebemos a importância dessa pauta para a ucraniana naturalizada brasileira, Clarice Lispector.

‘Minha cara deve estar com ar teimoso, com olho de estrangeira que não fala a língua do país’, ela escreveu. No entanto, o apego ao país que salvara sua família, onde passou sua vida, e cuja língua era instrumento de sua arte, era natural e genuíno. (MOSER, 2011, p. 26).

Análogo ao pronunciamento de Lispector, no programa *Imagem da Palavra*, a escritora chilena e também naturalizada brasileira, Carola Saavedra (2017), declara:

Para mim, vale essa ideia da ‘minha língua, minha pátria’. Então, como eu sempre fui uma pessoa que sempre [pausa reflexiva] tava em trânsito, né. Eu cheguei aqui muito pequena, depois morei fora, morei em muitos países, então eu sempre tinha essa experiência do estrangeiro, né. Eu vivia isso. Então eu acho que a literatura e a língua portuguesa me deu foi [pausa reflexiva] o que me deu um lar, uma casa, uma pátria. Uma pátria não no sentido nacionalista, né! Nós contra os outros! Mas aquilo que me dá uma identidade. É o lugar onde eu me sinto em casa, né. Então, na realidade, eu me sinto em casa na língua portuguesa e eu posso tá, então, no Brasil; posso tá na Alemanha; eu posso tá na França, mas escrevendo em português e falando em português é o momento como eu digo: não! Eu pertença a isso, a esse lugar que é um idioma.

Para além da coincidência das autoras terem nascido em países estrangeiros e em épocas distintas, espregueia-nos a intuição de que a principal questão às interligarem é o profícuo trabalho artístico que abarca as relações humanas estetizadas em suas produções literárias. Assim sendo, é prudente considerarmos tal fator, a fim de realizarmos uma pesquisa coerente a essas mulheres que fizeram do idioma um espaço de vínculo identitário.

Por se tratar de escrita feminina, o *corpus* dessa dissertação prescinde de uma reflexão introdutória que não deixa de ser relevante, ainda que questionável em alguns pontos. Todavia, deixemos para adiante a hesitação e nos detenhamos, por hora, na questão da (im) possibilidade da escrita feminina. Apesar de existirem pesquisas mais atuais relativas ao tema, que tem sido muito questionado e remodelado por autores que compartilham de outras linhas de compreensão, para Lúcia Castello Branco (1985), a escrita feminina é algo que cunha significados na existência da criança, sendo, antes de mais nada, um ato pré-discursivo. Trata-se, em suma, de uma escrita agenciada pelo corpo feminino que se exprime em puro capital afetivo.

Doravante, e quem sabe, o pensamento que mais se assemelha à matriz de pensamento, por exemplo, de Clarice Lispector, Branco (1985) argumenta que a (im) possibilidade da escrita feminina e seu acanhado prefixo de negação trazem consigo não um “aquém”, mas, de modo inverso, um “além” que reflete as profundas sensações que não se aliam com o signo linguístico. Conforme aclara a autora, trata-se de uma “[...] escrita da impossibilidade. ”, almejando a “coisa-sendo”, tal como afirma Clarice Lispector em diversos pontos de sua obra.

Desse modo, parece factível conceber que, dentro do campo dos estudos narratológicos, a presente pesquisa encontrará legitimação devido ao diálogo promovido entre a tradição e a contemporaneidade e, ainda, devido ao diálogo mediante a literatura de duas mulheres, cada qual, requerendo (sem serem panfletárias) a validação de seu discurso no paradigma literário brasileiro.

Tais fatores conformam, por si só, a justificativa pela qual as obras **A hora da estrela**, de Clarice Lispector (1998), e **O inventário das coisas ausentes**, de Carola Saavedra (2014), merecem ser estudadas ou, de maneira menos pretenciosa, relidas segundo um outro viés. Orientados pela noção de que um trabalho dessa ordem é nutrido pela pesquisa, mas também pela intuição, nosso desígnio é que prevaleça a leitura crítico-analítica dos textos literários, de modo que a teoria, senão subjacente, seja um repertório responsável por sustentar nosso posicionamento em relação às narrativas postas em relevo.

2 TRÊS PERSPECTIVAS DO GÊNERO ROMANESCO

À vista das colocações introdutórias, a leitura das obras **A hora da estrela**, de Clarice Lispector (1998), e **O inventário das coisas ausentes**, de Carola Saavedra (2014), moveu-nos ao entendimento no qual a categoria romance, enquanto gênero literário, fixa-se duplamente no centro investigativo dessa pesquisa, uma vez que as narrativas parecem discutir, a partir de suas estruturações estéticas, a gênese romanesca e seu processo de elaboração (sob a baliza do fazer literário), encenado pela conduta de seus sujeitos ficcionais. De outro modo, ao explorarmos as vertentes que, mesmo em linhas múltiplas, compõem a teoria romanesca, levou-nos a argumentar que a formação histórica do romance europeu plasma o surgimento da metaficção como um processo estilístico que visa o exame do próprio discurso literário (BAKHTIN, 2014).

Para tanto, compreendemos que o arcabouço teórico dessa pesquisa é erigido sobre um terreno diverso, no qual três perspectivas¹ teóricas iluminarão as especificidades do gênero a partir da linha marxista, psicanalítica e, por fim, enunciativa. Esse triplo caminho também se justifica pela natureza incessante e livre do romance.

Eis que, diante dessa orientação, devemos sublinhar que a vocação desta dissertação em revelar os matizes mais profundos da estruturação do gênero romanesco operará para o esclarecimento da filiação da metaficção à própria história desta realização máxima da prosa literária.

2.1 A teoria do romance segundo Georg Lukács

Ao considerarmos o romance e a épica, somos tentados a pensar que a diferença principal está na diferença entre verso e prosa, entre cantar algo e enunciar algo. Mas acho que há uma outra maior. A diferença está no fato de que o importante na épica é o herói – um homem que é um modelo para todos os homens. Ao passo que a essência da maioria dos romances [...] reside na

¹ Salientamos que o primeiro a postular a conexão entre as três teorias romanescas foi o Professor Doutor João Luís Lafetá (USP), de modo que as linhas, a princípio antagônicas, revelassem matizes diversas a respeito desse grande gênero narrativo. Assim, o presente repositório teórico não deixa de reverberar o legado desse intelectual brasileiro e, por mais que a inserção de uma perspectiva freudiana não pareça rentável, a pauta do romance imaginário da criança conjuga-se de modo bastante singular e revelador para pesquisas que se debruçam sobre o gênero romance.

aniquilação de um homem, na degeneração do caráter. (BORGES, 2000, p. 56).

Não fazia perguntas. Adivinhava que não havia respostas. Era lá tola de perguntas? E de receber um 'não' na cara? (LISPECTOR, 1998, p. 26-27).

O filósofo húngaro, Georg Lukács (S. d.), decerto, foi um dos grandes pensadores do século XX que se debruçou criticamente sobre a teoria do romance. Suas ideias, ainda que manifestas sob uma forma oblíqua, reverberam suas potencialidades sobre os estudos posteriores do romance, permitindo-nos afirmar que *A teoria do romance* (LUKÁCS, S. d.) se consagrou, sobretudo, pela potência e originalidade reflexiva de seu conteúdo.

Lukács (S. d.) inaugura a sua argumentação, refletindo acerca da dimensão fechada do mundo helênico, pois, para ele, a antiguidade clássica – tempo em que o mundo era habitado pelos deuses que, indiscriminadamente, intervinham no destino humano – possuía uma unidade incontestável e monolítica, cujas estruturas sociais davam conta de um mundo homogêneo, de tal maneira que esse fechado círculo metafísico, conforme estabelece, deslinda o mistério no qual a perfeição da helenidade “[...] se mantém impensável para nós e a distância a que se mantém e que faz dela, para nós, uma realidade irremediavelmente estranha [...].” (LUKÁCS, S. d., p. 27). Disso advém que a epopeia – a grande forma exemplar da literatura clássica – deve seu surgimento à conjuntura histórica e filosófica homogêneas de uma sociedade que, em seus estratos mais profundos, encontrou respostas antes que se formulassem perguntas.

Nessa viés, segundo o conceito presente no *Dicionário da Língua portuguesa* (XIMENES, 2001, p. 350), a epopeia configura-se como uma “Série de fatos extraordinários e de ações heroicas.”; e, de acordo com uma compreensão mais tradicional, conforme indica a *Poética de Aristóteles* (1986), ela é uma espécie de poesia imitativa (pautada no critério da verossimilhança) que se distingue pelo objeto de sua imitação, porque, ao recolher suas narrativas dos mitos presentes na tradição oral, mimetiza as ações elevadas de homens superiores. Por se apropriar da natureza circunspecta do mito grego que, devido a sua função, explica a sociedade sobre a qual se debruça, soergue-se dessa obra um herói que transporta em sua identidade,

bem como em sua trajetória, os valores morais de um povo. Desse modo, compreendemos que o objeto central do relato épico não é determinado por “[...] um destino pessoal, mas o de uma comunidade. ” (LUKÁCS, S. d., p. 66), visto que:

A segurança interior do mundo épico exclui qualquer aventura no sentido rigoroso do termo: os heróis da epopeia atravessam uma continuação variegada de aventuras, mas é fora de dúvida que estão eles destinados a vencê-las no seu corpo e na sua alma; (LUKÁCS, S. d., p. 91).

Doravante, não é sem razão que o destino do herói clássico ou, em termo análogo, o herói da juventude, é dado de uma maneira evidente, já que, de um só golpe, corporifica-se o êxito de um devir, desde o início, programado pelos deuses.

Em seu texto, Lukács (S. d.) constrói, a todo tempo, as definições acerca do gênero romanesco em oposição dialética à epopeia. Com isso, ele declara que, à diferença do texto épico, “O romance é a epopeia de um mundo sem deuses [...]” (LUKÁCS, S. d., p. 89), cujas estruturas, antes sólidas e coerentes (fechadas), tornam-se fraturadas e porosas (abertas), uma vez que se esfacelou, para sempre, a ligação da interioridade subjetiva do homem com o mundo objetivo da aventura.

A manifestação desse fosso intransponível propicia que a resignação e a reflexividade sejam partes inerentes à identidade do herói romanesco que, em uma aventura desorientada, confronta-se com um destino contingente e, de modo algum, povoado por qualquer significação pré-estabelecida. Desse novo paradigma histórico, nasce, portanto, um herói solitário e problemático que “[...] entra no mundo para aprender a conhecer-se, que procura aventuras para se experimentar nelas e, por meio desta prova, dá a sua medida e descobre a sua própria essência. ” (LUKÁCS, S. d., p. 91). Isso posto, compreendemos que o profundo desolamento desse novo protagonista advém da constante busca por respostas, às quais, não necessariamente se responderão, dada a ausência de significação frente ao *status* caótico da atual situação, assim como nos apresenta a epígrafe dessa seção: Macabéa e a sua resignada dor frente a não-resposta e ao não-sentido.

Ao aprofundar o conceito, Lukács (S. d., p. 86) coloca que “O romance é a forma da virilidade amadurecida [...]”, o que nos faz crer que a fragmentação do

mundo e da conversão da ideia em ideal colocam o sujeito criador, tal qual o próprio herói do romance, em uma posição em que se vê obrigado a abandonar a crença ingênua de que “[...] destino e sentimento são nomes para a mesma coisa [...].” (LUKÁCS, S. d., p. 87). Impelido a assumir, seja na forma empírica, seja na forma ficcional, a melancolia de uma idade adulta incrustada de frustração, romancear, para esse novo homem, significa encarar a aridez que se impõe no horizonte de seu domínio.

Em relação à liberdade composicional do gênero, Lukács (S. d.) considera que a prosa romanesca é atravessada por todas as tensões possíveis, abarcando em seu tema “[...] o sofrimento e o resgate, o combate e o coroamento, o progresso e a consagração;” (LUKÁCS, S. d., p. 58), fazendo-nos receber, com vivacidade, os mínimos detalhes do embate solitário de um sujeito errante. Quanto à forma, o autor garante que, diferentemente dos exemplos da literatura clássica, “[...] o romance aparece como alguma coisa que advém, como um processo. (LUKÁCS, s. d., p. 72), definindo-se, desde suas matrizes inaugurais, como um gênero insurgentemente livre de amarras. Por ser orgânico até a explosão de todas as fronteiras, sua estrutura (necessariamente aberta) pode assimilar traços de gêneros diversos, sejam eles literários ou retóricos.

No que compete, ainda, aos meandros próprios do romance, vale elucidar que todo o seu repertório temático só é viável graças à forma biográfica, ou seja, a maneira pela qual o sujeito apreende, em sua experiência vivida, o estado de coisas que lhe constitui. Assim, o mundo caótico só pode ser estetizado se estiver convertido em um conhecimento internamente reflexivo, uma vez que:

Nas suas partes como no seu conjunto, este mundo exterior escapa às formas de uma criação sensível imediata. Só consegue ganhar vida no caso de poder ser referido ou à experiência interior que vivem os homens extraviados nele, ou ao olhar contemplativo e criador do escritor na sua subjectividade representativa, no caso de se tornar, por consequência, ou bem que o objeto de um estado de alma, ou bem que o objeto de uma reflexão.” (LUKÁCS, S. d., p. 79).

Diante da passagem supracitada, inferimos que toda narrativa, por ser necessariamente curta², carece de realizar um recorte do mundo para que, só assim, transforme-se em matéria literária. E, fruto de uma singularização problemática, a forma biográfica, no romance, além de trazer à baila as contrariedades do sujeito em um mundo despojado de uniformidade, aviva a importância da “ética da subjetividade criadora”, como coloca Lukács (s. d., p. 85), tendo em vista que é ofício do autor tornar objeto o próprio conteúdo vivido ou, de forma distinta, evidenciar outras vivências, como melhor aprovar a sua proposta estética. Outrossim, em mais um caso de dissemelhança com a epopeia, o romance abre mão de uma objetividade normativa para se comprometer com a liberdade de uma subjetividade criadora.

O autor finaliza a suas ideias demonstrando as formas pelas quais o romance deve enjeitar tanto os afetados estados de alma – próprios do romantismo da desilusão – quanto a pura ação irrefletida dos aventureiros – própria do idealismo abstrato – encontrando, assim, um equilíbrio entre a interioridade e a exterioridade exacerbadas.

Diante das precedentes colocações, certificamos que Lukács (S. d.), de fato, deve ser considerado uma voz de autoridade no que se refere aos estudos desse gênero, posto que seu texto, ao mergulhar na essência original do romance, traz à luz os elementos que lhe diferenciam da epopeia e o colocam em um patamar no qual se dá o coroamento de seu necessário ensejo insubordinado.

2.2A teoria do romance segundo Marthe Robert

Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espelhados. (LISPECTOR, 1998, p. 19).

Nós, os que escrevemos, temos na palavra humana, escrita ou falada, grande mistério que não quero desvendar com o meu raciocínio que é frio. Tenho

² Em *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*, Umberto Eco (1994, p. 9) assegura que toda narrativa é necessariamente curta, pois não é possível “[...] construir [ficcionalmente] um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e personagens.” em toda a sua abrangência.

que não indagar do mistério para não trair o milagre. (LISPECTOR, 1998, p. 93).

Marthe Robert – nome reconhecido, na França, pelas traduções das obras de Kafka – em *Romance das origens, origens do romance* (2007), analisa o surgimento do romance, na qualidade de gênero literário, sob a regência psicanalítica. Ancorada nos postulados de Freud, em *Romances familiares*³(2016), a autora desenvolve que o folclore primitivo da criança é, com efeito, o solo fecundo para a floração de toda e qualquer prosa romanesca.

Não obstante, antes de se dedicar à premissa psíquica e fundante do gênero, Robert (2007) averigua as particularidades de seu objeto a partir dos primeiros grandes representantes do romance moderno que, para ela, são: Dom Quixote, de Miguel de Cervantes – publicado 1605 –, seguido por Robinson Crusoé, de Daniel Defoe – publicado em 1719. Sendo assim, ela considera que o romance é um gênero fundamentalmente burguês que, animado por uma energia arrivista, impera na vida literária. Ademais, em virtude de não conhecer rédeas, ele é livre até o arbitrário e sofre de um duplo parasitismo, pois, ao mesmo tempo em que lança mão de todos os demais gêneros, sejam literários ou não, mantém-se às custas das coisas tangíveis das quais pretende se apropriar, transformando-as em objeto de sua enunciação.

Da literatura, o romance faz rigorosamente o que quer: nada o impede de utilizar para seus próprios fins a descrição, a narração, o drama, o ensaio, o comentário, o monólogo, o discurso; nem de ser a seu bel-prazer, simultaneamente, fábula, história, epílogo, idílio crônica, conto, epopeia; nenhuma prescrição vem limitá-lo na escolha de um tema, um cenário, um tempo, um espaço [...] ele pode conter poemas ou simplesmente ser 'poético'. (ROBERT, 2007, p. 13-14).

Assim sendo, chafurdou sobre a infindável diversidade do romance a noção de que ele não se constituiria como um gênero propriamente dito por não possuir fronteiras bem delimitadas. Tal engodo estilístico prevaleceu por muito tempo e, com isso, muitos críticos tentaram encerrá-lo em definições estáticas. Para Robert (2007),

³ Texto de Sigmund Freud, prefácio à obra de Otto Rank.

no entanto, esses vãos empreendimentos, além de contraproducentes, revelaram o alarmante intuito de se domesticar a selvageria inerente do gênero.

O romance é livre para “[...] assumir todos os tons e gostos, ser absolutamente, ao sabor de seu desejo, cor-de-rosa ou cinza, insípido ou gorduroso [...].” (ROBERT, 2007, p. 47) e a variedade de seus registros deve-se a sua história interior. Dessa maneira, apreendemos que o romance das origens – forma de ficção elementar da criança – revela a própria natureza psíquica do romance escrito, além de indicar, quem sabe fora do campo da teoria castradora, o núcleo primitivo responsável pela estrutura desordenada do gênero.

Em *Romances familiares*, Freud (2016) argumenta que para toda criança, nos estágios iniciais do desenvolvimento, os pais representam a maior referência de suas vidas. Ensejando-lhes amor e proteção, os genitores são vistos como figuras grandiosas e admiráveis. Todavia, no efetivo processo de interação social, a criança se vê circundada por uma série de pares infantis (irmãos, primos, colegas) e, tendo a referência comparativa de outras vivências, ela passa a se sentir negligenciada ou pouco amada pelos seus antigos benfeitores. Nessa esteira, o criador da psicanálise esclarece que, para superar o descontentamento frente à realidade, a criança vê-se compelida a engendrar-se num paralelo imaginário cujo repentino desalento se converte em um devaneio habitado pela ideia de que é, ou adotada, ou perdida, de maneira que seus legítimos pais são, na verdade, figuras régias – dotadas de poder e glória – pois, como coloca Robert (2007, p. 35), “[...] uma vez que divinizamos os pais tornamo-nos nós próprios o filho-deus. ”.

Uma segunda etapa da fabulação neurótica manifesta-se a partir do estágio em que a criança não mais enxerga os pais enquanto unidade, e, passando a ter consciência a respeito da conformação sexual no exercício da procriação, ela alcança um estágio mais amadurecido no qual despoeva seus castelos, arquitetando para si um novo folclore. Desse jeito:

A criança que já conhece os processos sexuais tende a se imaginar em relações e situações eróticas, cuja força motivadora é o desejo de colocar a mãe (objeto da mais intensa curiosidade sexual) em situações de secreta infidelidade e em secretos casos amorosos. (FREUD, 2017).

De modo fortuito, a criança devaneia a respeito de si mesma, tendo a si própria como objeto, em um contexto de bastardia, cuja inextrincável ligação biológica à mãe instaura uma possível paternidade desconhecida. Oriundo desse contexto, desponta-se o complexo de Édipo que, nesse plano, nada mais é que um recurso alusivo da criança em simbolizar a supressão paterna e a dominação afetiva materna. Desse modo, poderíamos exemplificar tal situação de acordo com a seguinte analogia: ausência equivale à morte; supressão equivale assassinato (parricídio); aproximação equivale-se a incesto.

Doravante, Robert (2007) vale-se dessas definições para postular que todo romance forja-se sobre conflitos, recalcados na psique do adulto, da criança perdida e do bastardo edipiano, fazendo que, no fundo dessas narrativas, sempre ecoe a virtualidade do “era uma vez” a cancelar a fábula biográfica que incide sobre toda a prosa romanesca.

Ajustados em posições distintas, mas, ainda assim, semelhantes, Lukács (S. d.) argumenta que a forma biográfica é necessária como um ponto de partida para a elaboração do romance, tendo em vista que o acontecimento, antes de ser transfigurado em literatura, deve ser apreendido e assimilado subjetivamente pelo sujeito criador, ao passo que Robert (2007) faz menção à etapa de amadurecimento subjetivo pelo qual todos nós passamos e que, todavia, recalamos em virtude das demandas burocráticas postas pelo convívio social. Nesse sentido, o que diferencia forma biográfica de fábula biográfica é a intensidade em que aquela é ficcionalizada desde seu nascedouro.

Ao rastrear os traços do folclore familiar nas grandes obras do romance europeu (as robinsonadas e as quixoterias), a autora vislumbra que:

Eis a linha divisória das duas grandes correntes que o romance pode seguir, e efetivamente seguiu, ao longo de sua história, pois, a rigor, há apenas duas formas de se fazer um romance: a do Bastardo realista, que apoia o mundo enquanto o ataca de frente; e a Criança Perdida que, sem conhecimentos nem meios de ação, esquiva-se do combate pela fuga ou a irascibilidade. (ROBERT, 2007, p. 56-57).

Naturalmente, podemos inferir, segundo os esquemas de Robert (2007), que o herói fruto da “criança perdida” é o misantropo que se enreda na insularidade megalomaniaca dos próprios sonhos, enquanto o herói resultante da “criança bastarda” é aquele que, por ter sede de poder, sobe na vida por intermédio das mulheres e assume a potência fálica do pai ao criar civilizações e fundar impérios. Não é sem motivo que, por vezes, esse segundo herói sofre sanções pelo seu crime edípico, mas, sem dúvida, ensina uma lição grandiosa à forma do romance, sendo, quem sabe, o núcleo mais íntimo que determina a liberdade e a opacidade de sua estrutura indeterminada:

O Bastardo [...] não se dobra a nenhum esquema; emerso de si mesmo para se apropriar do maior número possível de objetos, tentando pôr todas as formas hauridas na vida de que a escrita é capaz de se apoderar, ele reproduz livremente obras extensivas, abundantes, contrastadas, usando sempre a técnica mais conveniente para satisfazer sua necessidade de ação e mudança. (ROBERT, 2007, p. 169).

Seja pela expectativa de recuperar o paraíso perdido ou, de maneira diversa, pela ambição de conquistar o absoluto, os heróis da literatura deixam escapar pelas frestas as verdades mais íntimas e inconscientes de seu criador. Isso posto, é profícuo compreendê-los como espelhos que refletem as reminiscências de um mito, desde de sua base, romanceado, bem como nos aponta a epígrafe que diz: “[...] voam faíscas e lascas como aços espelhados.” (LISPECTOR, 1998, p. 19). O duplo literário, que vigora nesses enredos, não se afasta, entretanto, da gloriosa premissa do gênero que é, paralelamente, sentimental e social, posto que, ao se nutrir das quimeras do romancista, não abandona nunca a sua aspiração social. Assim sendo, significa que, para além de um ensimesmamento alienado, o romance toca a realidade sempre com o intuito de modifica-la de alguma maneira.

2.3 A teoria do romance segundo Mikhail Bakhtin

Por que escrevo? Antes de tudo porque captei o espírito da língua e assim às vezes a forma é que faz o conteúdo. Escrevo portanto não por causa da

nordestina mas por motivo grave de 'força maior', como se diz nos requerimentos oficiais, por 'força de lei'. (LISPECTOR, 1998, p. 18).

Insistente. Escrevo agora um idioma, e a sintaxe e a sonoridade desse idioma, e escrevo também um país, escrevo uma história para este país, os primeiros ruídos, seus mais remotos habitantes. (SAAVEDRA, 2014, p. 47).

É certo que o filólogo russo, Mikhail Bakhtin (2014), caracteriza-se como a figura capital nos estudos da filosofia da linguagem e da crítica literária no que condiz ao debate a respeito da enunciação. Eis que, de acordo com os seus contributos teóricos, podemos admitir que ambos os campos – retirados do idealismo abstrato – banham-se de uma lógica animada pela vivacidade do discurso que, por sua vez, revela uma gama de possibilidades semânticas e dialógicas.

Porém, antes de trazermos as ideias centrais contidas em *Questões de literatura e estética: a teoria do romance* (BAKHTIN, 2014), talvez seja produtivo esclarecermos a noção de enunciação. Por assim ser, em *Leitura literária: enunciação e encenação*, Graça Paulino e Ivete Walty (2005, s. p.) clarificam que a enunciação “[...] é o ato simultaneamente social e subjetivo de apropriar-se da linguagem num processo interlocutório. ”. Para tanto, é necessário o engajamento de interlocutores que produzam, em enquadramento linguístico, uma enunciação concreta e vasta de significação social. E, submetidos a esse entendimento, compreendemos que o romance é um domínio discursivo, dentre muitos, capaz de encenar o próprio jogo da linguagem através do desdobramento de vozes, as quais ecoam a pluralidade das linguagens de uma sociedade.

Em seu trabalho, Bakhtin (2014) considera, em primeira instância, alguns problemas da estilística tradicional – produto inequívoco das forças centralizadoras (centrípetas) da vida verbo-ideológica europeia –, que, postulando um núcleo sólido de uma linguagem monolíngue, não era capaz de contemplar o descentralizado e plurilíngue discurso romanesco. Para Bakhtin, quando o discurso é produzido e analisado em supressão de sua dimensão dialógica, o mesmo torna-se artificial, opondo-se ao que ele compreende como a saturação tensa das vozes sociais, de modo que é patente a postura crítica do autor frente ao idealismo abstrato que estruturava a estilística poética tradicional. Com isso,

Do ponto de vista ideológico, a ‘consciência linguística’, real, saturada de ideologia, participante de um plurilinguismo e de uma plurivocalidade autêntica, permanecia fora do campo de visão dos estudiosos. Esta mesma orientação para a unidade obrigava-os a ignorar todos os gêneros verbais (folclóricos, retóricos, prosaicos, literários), portadores das tendências descentralizantes da vida linguística ou, em qualquer caso, participantes substancialmente do plurilinguismo. (BAKHTIN, 2014, p. 84).

Tal como propõe a *Poética*, de Aristóteles (1986), na qual “[...] o belo consiste na grandeza e na ordem [...]” (p. 113), podemos observar a diretriz normativa e idealizadora que orientava a produção das artes escritas segundo uma elocução poética elevada e que, acima de tudo, mirando a própria expressão, pouco se importava com o diálogo junto às demais linguagens. Desse modo, o romance, por ser arena de toda sorte de registros, era comumente julgado como despojado de qualquer elaboração artística.

Doravante, somente no século XX que surge uma estilística sociológica capacitada a compreender as especificidades do romance, bem como sua originalidade, nascidas de forças centrífugas. Assim, um novo olhar pôde se direcionar para a dialogicidade profusa do gênero, seguido por um modo de análise que passou, desde então, a se orientar pelo discernimento de que forma e conteúdo, na verdade, estão unidos pelo discurso, sendo essa amálgama um fenômeno predominantemente social.

A palavra romanesca revelou-se a pedra de toque para todo pensamento estilístico, mostrando a sua estreiteza e a sua inadequação, em relação a todas as esferas do discurso da vida literária. (BAKHTIN, 2014, p. 73).

Após as introdutórias colocações, Bakhtin (2014) proclama que o romance é um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e polifônico. Composto por unidades heterogêneas, o mesmo é eivado de registros que, individualmente, são responsáveis por arquitetar uma variedade de estilos. Desse modo, o autor profere a máxima de que o “[...] o estilo do romance é uma combinação de estilos; sua linguagem é uma combinação de ‘línguas’.” (p. 74).

Nessa senda, a saber que o objeto imprescindível do romance é o homem que fala e o seu discurso, depreendemos que o seu plurilinguismo é resultado da estratificação das linguagens singularizadas por grupos sociais e organizadas de maneira artística. Esse discurso traz, necessariamente, em sua estrutura, uma verve ideológica, visto que o mesmo nunca é despersonalizado. Sendo assim, é importante entendermos que, “[...] no romance, devem ser representadas todas as vozes sócio-ideológicas da época, ou seja, todas as linguagens, qualquer que seja a sua importância [...]” (p. 201).

Por detrás de todo o plurilinguismo estão as bivocalidades manifestas pela enunciação construída no território do discurso de outrem. Isso se dá por meio dos mecanismos estilísticos do romance, os quais orquestram imagens desde sempre atravessadas por uma cadeia de apreciações variadas e dissonantes de vozes sociais. Assim,

O plurilinguismo introduzido no romance [...], é o *discurso de outrem na linguagem de outrem*, que serve para refratar a expressão das intenções do autor. A palavra desse discurso é uma palavra *bivocal* especial. Ela serve simultaneamente a dois locutores e exprime ao mesmo tempo duas intenções diferentes: a intenção direta do personagem que fala e a intenção refrangida do autor. [...]. O discurso bivocal é sempre dialogizado. (BAKHTIN, 2014, p. 127).

Por isso, no discurso prosaico do romance, as intenções do autor se projetam, de maneira refratada, no (s) narrador (es) e nos personagens, isto é, nos sujeitos ficcionais da narrativa. Dessa maneira, em uma estrutura densa de plurilinguismo, o romance constrói um herói que age (assim como o herói da epopeia), mas sob a diferença de trazer consigo um discurso socialmente determinado.

Concluimos que, por banhar-se na diversidade jogresca de uma vida que pulsa, qual à passagem “Por que escrevo? Antes de tudo porque captei o espírito da língua [...]” (LISPECTOR, 1998, p. 18), o romance é o espaço de todas as perspectivas sociais possíveis, cujas vozes, acentos, gêneros, linguagens, garantem a sua natureza plurilingue. Em suma, reiterando as colocações de Graça Paulino e Ivete Walty (2005), o romance, com efeito, encena o próprio jogo da linguagem.

2.4 Interseções

Ao realizarmos um levantamento do pensamento de alguns teóricos, observamos que as três concepções abordadas acerca da teoria do romance compartilham, apesar de seus traços específicos, da mesma apreensão no que concerne à sua forma indeterminada. Nessa lógica, Lukács (S. d., p. 85) coloca que a “[...] composição do romance é uma fusão paradoxal de elementos heterogêneos e descontínuos chamados a constituir-se numa unidade orgânica [...]”; Robert (2007, p. 31) afirma que as contradições, bem como “[...] a opacidade que fazem dele [romance] um caso irritante na literatura. ” formatam a sua identidade; por fim, Bakhtin (2014, p. 73) ratifica que o romance possui “[...] certas unidades estilísticas heterogêneas que repousam às vezes em planos linguísticos diferentes e que estão submetidas a leis estilísticas distintas. ”.

Para além dos aspectos formais, Bakhtin (2014) e Lukács (S. d.) reconhecem que o romance – o grandioso feito da prosa literária – só pôde alcançar a reconhecida glória por haver germinado em um contexto necessariamente descentralizado. Seja pela fratura de um mundo épico monolítico, seja pelo esfacelamento de uma consciência linguística una, “[...] o romance e os gêneros literários e prosaicos que ele atrai para si constituíram-se historicamente na corrente das forças descentralizadoras e centrífugas. ” (BAKHTIN, 2014, p. 83).

Finalmente, diante do levantamento realizado, sabemos que ainda restam lacunas a serem preenchidas. Posto que o objetivo dessa seção foi o estabelecimento de conceitos relativos à fatura romanesca, não focalizamos, com maior profundidade, o seu decurso diacrônico, de modo que ficará por conta de a seção seguinte iluminar essa problemática, conectando-a, portanto, à metaficção, enquanto uma ferramenta estética de provação do discurso literário.

3 AS ORIGENS ROMANESCAS E AS DUAS LINHAS ESTILÍSTICAS DO ROMANCE EUROPEU

No presente capítulo, traremos à baila, novamente, os conceitos-chave de Mikhail Bakhtin (2014) sobre o romance. Nesse ensejo, frente à recapitulação didática de alguns fios teóricos, não podemos deixar de lado, sob pena de descaracterizarmos a noção proposta pelo autor, que o discurso romanesco enovela uma combinação de estilos, linguagens e vozes.

Constituindo-se, por isso mesmo, um gênero elástico, o qual aglutina, artisticamente, uma variedade de linguagens sócio-ideológicas, o romance permite-nos enxergar o seu principal objeto, isto é, o homem e sua palavra socialmente determinados.

Após explorarmos o estatuto do gênero e o vigor de suas singularidades, talvez valesse, agora, buscar a sua formação histórica, tentando conjugar seu aparecimento ao que Bakhtin (2014) afirma ser o estímulo descentralizador da vida verbo-ideológica das línguas europeias. Com efeito, antes de rastreamos os embriões da prosa romanesca na Antiguidade, é necessário comentário, ainda que sucinto, de viés histórico, com o propósito de contextualizar o percurso do romance até a sua retomada por Bakhtin (2014).

Vejamos. A Grécia antiga é o berço da civilização ocidental, visto que a sua cultura se irradia pelo Ocidente, desde a Antiguidade e, por tradição, alcança-nos até hoje.

Nascida há, aproximadamente, 2000 a. C., sob a influência de variados povos oriundos do norte europeu e da Ásia, tais como os minoicos, os aqueus, os jonios, os eolios e os dorios, a Grécia antiga foi sendo atravessada por muitas culturas, que ajudaram a arquitetar, por exemplo, a noção de uma religião politeísta, em que deuses, atrelados a um mito fundador, interferiam no destino humano, como demonstram mesmo as epopeias – narrativas orais – que seriam, por assim dizer, a gênese do gênero romance, tomado, séculos depois, como narrativas escritas. Recorde-se que, por haver sido constituída por cidades-Estado (cada uma delas, com suas leis e seus costumes próprios) o idioma, a religião e a literatura foram o que, de fato, garantiu a convergência para o que se conceituou, classificou-se e se admitiu como “grego”.

No que se refere à expressão artística dessa sociedade, sabemos, a partir do que estabelece Mario Schmidt (2005, p. 32), em *Nova história crítica*, que a sua produção poética era recoberta por um aspecto coletivo, visto que “[...] não expressava [apenas] o sentimento do poeta no momento, mas o sentimento de toda a comunidade. ”. Disso, podemos apreender que “A total extroversão é uma particularidade muito importante na figura do homem na arte e na literatura clássicas. ”, conforme deslinda Bakhtin (2014, p. 252). Inserido em um organismo comunitário,

Para o grego da época clássica, toda existência era *visível e audível*. Por princípio (de fato), ele desconhece a existência invisível e muda. Isso se refere a toda a existência, e, naturalmente, antes de tudo à vida humana. Uma vida interior muda, uma pena muda, uma reflexão muda, eram totalmente estranhas ao grego. Tudo isso, ou seja, toda a vida interior podia existir, mas se manifestava do lado de fora, sob uma forma sonora e audível. (BAKHTIN, 2014, p. 253).

Nesse aspecto, a epopeia, como se frisou anteriormente, ao plasmar a trajetória heroica de seres elevados, revestia-se de valores coletivos e, na sua difusão, servia de padrão moral aos seus interlocutores. Schmidt adianta-nos que

O mais conhecido poeta grego foi Homero, autor de *Ilíada* [...] e *Odisséia*, embora haja dúvidas sobre sua existência. Seus versos foram passados oralmente de geração para geração e provavelmente no século VI a. C., em Atenas, colocados no papel. A partir daí puderam ser lidos. (SCHMIDT, 2005, p. 32-33).

Fora Homero, contribuíram para a pujança dessa fortuna literária autores como: Virgílio, Ésquilo, Sófocles, Eurípedes, Aristófanes, entre outros. Isso posto, intuímos que a Grécia antiga experimentou seus momentos de glória, embora, defronte das pelejas por hegemonia entre as *pólis*, como foi a Guerra do Peloponeso, o país fora fragilizando-se de tal maneira que, em 338 a. C., o exército macedônio, liderado pelo rei Felipe, apropriou-se, enfim, de seus territórios. Em 336 a. C., ou seja, dois anos após a espoliação grega, Alexandre Magno assumiu o cargo régio por decorrência do falecimento de seu pai, Felipe. No mesmo trajeto histórico, sucedeu-se que, em 334 a. C., Alexandre “[...] começou a construir um grandioso império. Tomou a Ásia Menor

e ocupou o império persa. Dominou a Fenícia, a Palestina e o Egito. ” (SCHMIDT, 2005, p. 32).

Tocamos, quem sabe, no período responsável pelo espraiamento de múltiplas nuances da cultura grega. Convencionado, portanto, como helenismo, principiouse uma época cujos costumes e erudição da Grécia antiga foram apropriados e ressignificados por outros povos. Assim, a cultura helenística torna-se mais marcante após a prematura morte de Alexandre, quando o império se esfacela, em 146 a. C., e os romanos invadem a Grécia.

[...] os romanos absorveram muitos valores culturais dos gregos. Os nobres romanos apreciavam que seus filhos fossem educados por professores gregos. Desse modo, a civilização grega influenciou mais ainda o mundo ocidental. (SCHMIDT, 2005, p. 32).

Se pinçarmos a questão religiosa, a título ilustrativo, veremos que Roma era aberta a religiões estrangeiras desde que os cultos não culminassem em desordem pública ou fossem considerados subversivos pelo Estado. Logo,

O caso mais famoso dessa assimilação religiosa foi o dos deuses gregos. É por isso que se fala em mitologia greco-romana. Veja só: O Zeus grego é o Júpiter romano, e assim Afrodite é Vênus, Ares é Marte, Hermes é Mercúrio, Hades é Plutão, Posêidon é Netuno, Atena é Minerva, Dionísio é Baco, Hefáisto é Vulcano, Artêmis é Diana, Hera é Juno, Cronos [...] é Saturno romano, e Apolo grego manteve o nome de Apolo entre os romanos. (SCHMIDT, 2005, p. 44).

No que se refere ao início das nações, pesquisas arqueológicas dão conta da existência romana desde 753 a. C. Por volta do século VI a. C., a cidade-Estado transformou-se em república e, somente no século I a. C., tornou-se Império, atingindo o seu “[...] tamanho máximo no século III, quando chegou a dominar uma área da Europa, Ásia e África onde hoje se localizam trinta países!” (SCHMIDT, 2005, p. 57). Todavia, como resultado da impossibilidade de gerir todos os seus territórios e fronteiras, pois “Faltava dinheiro, o exército enfraquecia [...] [e] as regiões distantes

ganhavam autonomia. ” (SCHMIDT, 2005, p. 58), o Império Romano foi, aos poucos, sucumbindo aos bárbaros até que, no ano 476, declinou definitivamente.

Essas breves observações talvez nos autorizem deduzir que a conjuntura na qual se deu o surgimento dos primeiros germes romanescos foi calcada sobre um solo fecundado pela fusão de traços linguísticos, religiosos e artísticos de variados povos, além dos gregos e romanos, em virtude das invasões e conquistas, apropriações e expropriações no âmbito da cultura.

Compreendendo assim, Bakhtin (2014, p. 83) afirma que “[...] o romance e os gêneros literários e prosaicos que ele atrai para si constituíram-se historicamente na corrente das forças descentralizadoras e centrífugas. ”. Em outro momento, o autor declara que:

A descentralização do mundo ideológico-verbal, que encontra sua expressão no romance, pressupõe um grupo social fortemente diferenciado [diverso], grupo este que se encontra numa interação tensa e essencial com outros grupos sociais. Uma ordem fechada, uma casta, uma classe no seu núcleo estável e inteiramente uno, se não forem envolvidas pela desintegração nem excluídas do seu equilíbrio interno e da sua auto-suficiência, não podem ser um terreno social produtivo para o desenvolvimento do romance. (BAKHTIN, 2014, p. 165).

Bakhtin (2014) ao dissertar sobre os embriões da prosa romanesca que, ainda na Antiguidade, mostra sua expansão ao bifurcar-se se em romances sofisticados de um lado e, de outro, as novelas satíricas, as formas biográficas/autobiográficas e os gêneros epistolares que “[...] nem sempre satisfizeram o romance enquanto construção composicional e temática definida [...] ” (BAKHTIN, 2014, p. 167), mas que, decerto, serviram de estufa para a floração do plurilinguismo social. Ademais, o autor assinala a influência dessas obras em relação ao futuro arcabouço literário europeu, bem como as suas duas linhas estilísticas⁴.

⁴ Embora Bakhtin (2014) se detenha em explicar, com precisão, as variantes estilísticas do romance europeu, o mesmo atesta que, no princípio do século XIX, conclui-se a rígida oposição entre as duas vertentes. Todavia, salvaguarda que, a despeito das variantes se fundirem, prevalecem as características da segunda linha.

Antes de traçarmos as características das formas profusas que culminaram no gênero romance segundo o conhecemos atualmente, é imprescindível indicarmos que “[...] o gênero [romanesco] e as [suas] variedades são determinadas [...] pelo seu cronotopo⁵. ” (BAKHTIN, 2014, p. 212). Porém, não lançaremos luz sobre essa baliza, já que, no presente estudo⁶, interessa-nos somente um breve esclarecimento dos exemplos supracitados. Outro adendo é que, embora seja “[...] muito difícil, sobretudo no início da evolução, falar da brusca diferença genética entre as duas linhas. ” (BAKHTIN, 2014, p. 192), buscaremos um entendimento no qual se possa deslindar um esboço de sua aurora.

Por assim ser, o romance sofista ou, como também nomeia Bakhtin (2014, p. 213), o romance de aventuras do tipo grego, desenvolveu-se “[...] durante o século II-VI de nossa era. ”

A respeito da referência aos sofistas e à Grécia, o autor declara que:

Todos os elementos do romance [...] não são de modo alguns novos: todos eles encontravam-se e foram bem desenvolvidos em outros gêneros da literatura clássica: os temas de amor (primeiro encontro, paixão à primeira vista, saudade) foram desenvolvidos na poesia de amor helênica, outros temas (tempestades, naufrágios, guerras, raptos) são desenvolvidos pela epopeia clássica, alguns temas (reconhecimento) exerceram papel substancial na tragédia, os temas descritivos foram desenvolvidos no romance geográfico clássico e nas obras historiográficas (por exemplo, as de Heródoto), e as reflexões e discursos em gêneros retóricos. (BAKHTIN, 214, p. 215).

Pelo que vemos, a fatura dessas produções era cravejada de elementos da literatura clássica grega que, desterritorializados de seu enquadramento original, passavam a constituir um novo sistema textual no qual adquiriam uma outra feição e

⁵ Na teoria bakhtiniana, o termo “cronotopo”, aglutinação que corresponde às categorias de tempo e espaço, foi cunhado e empregado por Einstein nas pesquisas sobre a relatividade. Embora deslocado, o termo continua abarcando a interligação das categorias espaciais e temporais no campo dos estudos literários.

⁶ Em consonância com o termo “cronotopo”, na obra *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria literária*, de Luis Alberto S. Brandão e Silvana Pessoa de Oliveira (2001), os autores argumentam que toda narrativa prescinde, necessariamente, de tais elementos em sua estruturação.

um outro caráter. Nessa linha, à semelhança da retórica sofista, temos que o material desses romances era caracterizado por um comedimento monológico rígido, ou seja, ministrado por uma lógica de enobrecimento, todo o plurilinguismo social ficava do lado de fora da materialidade estetizada pela obra, tendendo a uma “[...] harmonia vazia [...]” (BAKHTIN. 2014, p. 175) e a uma “[...] complexidade retórica e um empolamento também vazios [...]” (BAKHTIN. 2014, p. 175).

Para Bakhtin (2014), o romance sofista determinou, de forma expressiva, a primeira linha estilística do romance europeu. Logo, ele teve

[...] uma influência poderosíssima sobre o desenvolvimento das variantes de gêneros elevados do romance [...] do século XIX: o romance medieval, o romance galante dos séculos XV e XVI (o *Amadis* e sobretudo o romance pastoril), o romance barroco e, finalmente, até mesmo o romance dos iluministas (por exemplo, Voltaire). (BAKHTIN, 2014, p. 169).

Pondo a descoberto a planta baixa do que viria ser a segunda linha, “[...] à qual pertencem os maiores representantes do gênero romanesco [...]” (BAKHTIN, 2014, p. 171), Bakhtin (2014) evidencia o aparecimento das formas biográficas/autobiográficas, das novelas satíricas e dos gêneros epistolares, cada qual, por seu turno, responsável pelo nascedouro de uma prosa plurilíngue e plurivocal, tal qual se confirmou, na posteridade, em uma das mais significativas expressões do romance moderno, como é considerado *Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes.

Em sucinta revisão, Bakhtin (2014, p. 251) explica que as biografias e as autobiografias gregas “[...] eram atos verbais e cívico-políticos, de glorificação ou de autojustificação públicas. ”. Longe de serem façanhas de caráter livresco, elas se passavam em um espaço-tempo real, onde se revelavam, publicamente, as facetas da vida do locutor ou a de seus contemporâneos. Assim, com a *Apologia de Sócrates e Fédon*, de Platão, surgiu o primeiro exemplo de uma forma biográfica significativa, cujo mote era expressar “[...] ‘o caminho de vida do indivíduo que busca o verdadeiro conhecimento’.” (BAKHTIN, 2014, p. 250). Doravante, no posterior contexto greco-romano, esse tipo de produção passa a ser revestida de uma função documental, pois o seu objetivo era o de transmitir “[...] as tradições familiares-patriarcais de

descendente a descendente [...]. ” (BAKHTIN, 2014, p. 256). Com isso, o autor sumariza que a consciência romana se sentia “[...] como o elo entre os antepassados mortos e os descendentes que ainda não participam [participavam] da vida política. ” (BAKHTIN, 2014, p. 256).

Possivelmente, um dos maiores representantes do romance antigo de cunho burlesco, segundo esclarece Bakhtin (2014), tenha sido *O Asno de Ouro*, de Apuleio. Escrito no século II, o mesmo é composto por episódios satíricos que narram as aventuras de Lúcio, um homem que se vê transfigurado em asno. Categorizado pelo autor como um romance de aventuras e de costumes, ele transmitiu aos momentos subsequentes do gênero a perspectiva da vida íntima, uma vez que o seu herói, ao ser transformado em animal, passa a ter acesso aos segredos mais íntimos das alcovas. Desse ponto, a noção de metamorfose também é contemplada, diferentemente da esfera dos acontecimentos coletivos da epopeia. Em suma o romance seria “[...] um modo de interpretação do *destino particular do homem* [...].” (BAKHTIN, 2014, p. 237). Já Lukács (S. d., p. 33) assim se expressa relativamente ao romance, concordando, por conseguinte, com Bakhtin, em cuja declaração atesta que “[...] no mundo novo, ser homem, é ser só. ”.

De acordo com Bakhtin (2014), algumas obras satíricas da Antiguidade eram, comumente, marcadas por uma estilização humorística e paródica em relação ao discurso erudito e ao comportamento cotidiano, tal qual as *Sátiras* de Horácio e Marcus Varrão. Em seguida, sem maiores pormenorizações, o autor destaca como mais um exemplar do gênero retórico a pertencer à segunda linha do romance, as *Cartas*, de Cícero e Aticus.

Ao vislumbrarmos o eixo simbólico dos textos jocosos que circulavam na Idade Clássica e na Idade Média, somos capazes de notar, por assim dizer, a existência de figuras que foram e são responsáveis por simbolizar “[...] um problema dos mais fundamentais no romance: a denúncia de toda espécie de convencionalismo pernicioso, falso, nas relações humanas. ” (BAKHTIN, 2014, p. 278). Seja sob o estatuto do romancista, seja sob o próprio conteúdo encenado pelos personagens e narradores, as máscaras do trapaceiro, do bufão e do tolo – originárias do folclore primitivo – além de metaforizarem a alegoria da incompreensão e/ou da crítica ao “[...] convencionalismo revelado [...] nos usos e costumes, na moral, na política, na arte,

etc.” (BAKHTIN, 2014, p. 279), manifestam, na matriz prosaica, “[...] as três categorias dialógicas que organizam o plurilinguismo no romance, na aurora de sua história [...].” (BAKHTIN, 2014, p. 196).

Por refutarem a mentira patética de uma linguagem enobrecida pelo discurso convencional de exposição, a exemplo das novelas de cavalaria da Idade Média (influenciadas pelos romances sofistas), “O trapaceiro, o bufão e o tolo inauguraram o berço do romance europeu da Idade Moderna e deixaram em seu cortinado o barrete de chocalhos.” (BAKHTIN, 2014, P. 197). Surge, assim, a segunda linha estilística romanesca assentada na ideia de provação do discurso literário. Com efeito,

Os representantes da segunda linha estilística do romance (Rebelais, Fichart, Cervantes e outros) transformam parodicamente este procedimento de abstração, desenvolvendo em suas comparações uma série de associações intencionalmente grosseiras, que rebaixam o que é comparado ao que há de mais ordinário, sórdido, prosaico, destruindo com isso o plano literário elevado [...]. (BAKHTIN, 2014, p. 180).

Nesse sentido, segundo Georg Lukács (S. d., p. 106), a narrativa de Cervantes estabeleceu-se como “[...] o primeiro grande romance da literatura universal [...]”. O mesmo se ouve de Marthe Robert (2007, p. 11), a teórica do gênero romance que, juntamente com Bakhtin (2014) e Lukács (S. d.), forma o trio dos que se dedicaram às origens do romance e/ou do romance das origens, parodiando aqui o livro da mesma. Para a autora, Cervantes, ao criar as peripécias do cavaleiro andante, concebeu o “[...] Livro dos livros, a Bíblia profética que [...] funda a era difusa da modernidade.”. Já Mikhail Bakhtin (2014, p. 115) vai afirmar: “Cervantes se encontra ao lado de Rebelais e, num certo sentido, supera-o pela sua influência determinante sobre toda a prosa romanesca.”.

3.1 A metaficção em pauta

Dando continuidade ao percurso trilhado, partimos da unanimidade que legitima o coroamento de *Dom Quixote* como a extraordinária realização fundadora do

romance moderno. Diante do exposto, vale reiterarmos que o seu domínio é erigido sobre um discurso paródico cujo reconhecimento e a repetição diferenciada dos códigos literários pré-existentes avultam e satirizam as incongruências presentes na convenção literária, então, vigente. Dessa maneira, adaptando a afirmação do crítico Antonio Candido (2004, s. p.), em *Direito à literatura*, parece sensato supormos que o romance de Cervantes, para além de ser “[...] imagem e transfiguração da vida”, estabelece-se como imagem e transfiguração da própria literatura.

Nessa pauta, Bakhtin (2014, p. 182), defendendo que a noção de provação é uma faceta inerente ao gênero romanesco, uma vez que “[...] permite organizar de modo profundo e substancial o variado material romanesco em volta do herói. ” associa a ideia de provação do herói e da sua palavra, argumentando que essa faceta é matriz organizadora que fundamenta a atmosfera errante do protagonista romanesco. Dentre muitos exemplos, o autor sublinha dois tipos de categorias que dariam conta da função organizadora da provação no romance.

A primeira categoria

[...] concentra a crítica e a provação do discurso literário em volta do herói, do ‘homem literário’ que vê a vida com os olhos da literatura e que tenta viver ‘de acordo com a literatura’. *Dom Quixote* e *Madame Bovary* são os exemplos mais célebres desse gênero, mas o ‘homem literário’ e a provação do discurso literário a ele ligado estão presentes em quase todo grande romance [...]. (BAKHTIN, 2014, p. 202).

Enquanto a segunda

[...] introduz o autor que escreveu o romance (‘desnudamento do processo’, segundo a terminologia formalista), porém não na qualidade de herói, mas como autor verdadeiro da obra em questão. Paralelamente ao romance em si, são dados fragmentos do ‘romance sobre o romance’ (naturalmente o exemplo clássico é o *Tristram Shandy*). (BAKHTIN, 2014, p. 203).

Representando, quem sabe, o que Bakhtin (2014) considera ser a prova do gênio, ou seja, a tensão que se materializa em torno das aflições do artista, a

passagem supracitada demarca a conexão da metaficção – nomeada, então, como desnudamento do processo – à tradição romanesca, comprovando a assertividade pretendida pelo escopo desse repositório teórico. Assim sendo, com os dois primeiros tomos publicados em 1759, *A Vida e Opiniões de Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, foi, pois, um dos primeiros espécimes de uma, chamemos, narrativa autoconsciente.

Brunilda Reichmann (2006), em *O que é metaficção? Narrativa narcisista: o paradoxo metaficcional*, de Linda Hutcheon, executa uma leitura síntese da obra da escritora canadense e, já de início, defende que a metaficção se conecta ao gênero novelístico, “[...] pois nela encontramos as mesmas operações ou processos que formam o elo entre a leitura e a escrita [...]” (2006, p. 339), isto é, entre a vida e a arte, “[...] entre a realidade e a ficção [...]” (2006, p. 339), requeridos pelo gênero que é mimético.

De acordo com Hutcheon, a origem desse fenômeno remonta a *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, passando por *Serafino Gubbio*, de Pirandello, até as obras de Maurice Blanchot, nas quais as alegorias da consciência da escritura substituem a narrativa realista. (REICHMANN, 2006, p. 336).

Respalhada pelo pensamento de Hutcheon, Reichmann (2006, p. 334) desvenda que a metaficção é a “[...] ficção sobre ficção – [...] ficção que inclui sobre si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística. ” E, habitada por essa autoconsciência, a prosa narcísica – adjetivo qualitativo que denota a característica autorreflexiva presente no mito de Narciso – reserva a seu leitor uma função paradoxal, pois, ao mesmo tempo em que este deve reconhecer a feição estética da obra, é compelido, por assim dizer, a ocupar a função de co-criador da mesma.

Nesse paradigma, poderíamos projetar que a metaficção do século XX, ao se valer da *mimesis* do processo, como veremos em **A hora da estrela**, de Clarice Lispector (1998), e **O inventário das coisas ausentes**, de Carola Saavedra (2014), afasta-se da concepção tradicional das antigas narrativas autoconscientes, em virtude de modelar um papel mais ativo ao seu leitor, posto que, no mundo moderno, a

conexão entre vida e arte foi refeita, de maneira que o foco, não mais calcado no resultado, enfatiza o “processo imaginário” de contar história. Dentre isso, esse tipo de narrativa conta com a participação engajada do leitor para interpretar o processo estetizado e, assim, produzir o sentido que, geralmente, não se dá de modo evidente. Com isso, a “ [...] quase equivalência [...] entre a leitura e a escrita é uma das características que separa a metaficção pós-moderna de outras obras literárias cuja estrutura também é introspectiva. ” (REICHMANN, 2006, p. 336).

Uma centelha para tal entendimento é o excerto de *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* (LISPECTOR, 1998, p. 102), no qual a protagonista alega que “[...] o sabor de uma fruta está no contato da fruta com o paladar e não na fruta mesmo. ”. Analogamente, encontramos, em *Esse ofício do verso*, a afirmativa seguinte:

Falando sobre o bispo de Berkeley (que, permitam-me lembrar, foi um profeta da grandeza dos Estados Unidos), lembro que ele escreveu que o gosto da maçã não estava nem na própria maçã _ a maçã não pode ter gosto por si mesma _ nem na boca de quem come. É preciso um contato entre elas, o mesmo acontece com um livro ou com uma coleção deles, uma biblioteca. Pois o que é um livro em si mesmo? Um mundo é um objeto físico num mundo de objetos físicos. É um conjunto de símbolos mortos. E então aparece o leitor certo, e as palavras _ ou antes, a poesia por trás das palavras, pois as próprias palavras são meros símbolos _ saltam para a vida, e temos uma ressurreição da palavra. (BORGES, 2000, p. 12).

O que é, afinal, – “um livro em si mesmo” –? Talvez uma resposta coerente para tal indagação possa ser encontrada na mesma obra, na qual o autor declara que um livro é uma espécie de biblioteca mística cujos fantasmas, nele presentes, retornam à vida a partir do ato da leitura, o que nos permite estimar que a literatura não é dotada de um significado pré-estabelecido, necessitando (ela), sempre, de um leitor para atualizar a sua significação. Desse modo, assim como o sabor advém da interação do fruto com a boca, a semantização, a plurissignificação e a polifonia dos textos literários, igualmente, necessitam do leitor.

Pelas correntes do historicismo e do formalismo, como escreve Compagnon (1999), em *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, restava ao leitor apenas se curvar ao (dito) sentido imanente da obra ou à (dita) intencionalidade do autor. Somente, na década de 1970, as novas teorias críticas do texto literário passaram a

averiguar a importância fulcral do leitor no processamento e produção de sentido, elevado a uma função essencial para a literatura, antes, apenas voltada para o autor.

Partindo para abordagens teóricas que investigam a leitura, Wolfgang Iser e Umberto Eco – ao tratarem da estética da recepção – creem que a literatura, longe de ser um objeto de sentido imanente e imutável, cujo foco recai apenas sobre o seu autor, é, na verdade, uma estrutura em potencial que só se caracteriza pela interpretação do leitor.

Iser (2002), em *O jogo do texto*, compreende que a inter-relação entre autor-texto-leitor coloca em disposição a noção de jogo. Assim, o leitor implícito entra no jogo motivado pela tentativa de superar as diferenças encontradas no texto. Induzido pelas fendas, isto é, pelos significantes fraturados do texto, o mesmo lança mão do seu repertório próprio para, finalmente, produzir a interpretação.

Eco (1994), em *O leitor-modelo*, ao seguir o mesmo impulso dinâmico proposto por Iser (2002), considera que todo texto estético possui numerosos pontos de indeterminação nos quais o leitor deve adentrar com o seu conhecimento inferencial para processar sentidos, tendo a finalidade de produzir a significação em sua estrutura. Para o autor, o leitor-modelo de uma narrativa não é o leitor empírico: o leitor-modelo é resultado de uma estratégia textual e, portanto, é o correspondente dialético do autor-modelo. Segue-se que o leitor-modelo desfruta da liberdade programada pelo autor-modelo. Assim, “O leitor-modelo é alguém que está ansioso para jogar.” (ECO, 1994, p. 16).

Ao dar seguimento às suas colocações, Reichmann (2006) declara que, na metaficção pós-moderna, o leitor é atacado de todos os lados pelo texto literário, sendo levado a controlá-lo, interpretá-lo e organizá-lo de modo coerente. Em suma, na metaficção do século XX e da contemporaneidade, a dimensão da leitura é um processo paralelo à escrita, o que, naturalmente, exige que a participação do leitor seja mais incisiva. Nessas instâncias, a leitura não é um ato harmonioso. Pelo contrário, ela pode ser uma ação de fricção perturbadora, isto é, uma leitura desafiante.

Sob a baliza teórica de Robert Scholes e Jean Ricardou, a autora aprofunda-se na especificação das modalidades explícitas e implícitas dos textos diegeticamente

conscientes e linguisticamente autorreflexivos. No entanto, devemos apreender que, nas representações explícitas, a autoconsciência pode se valer de numerosos recursos, como são os casos da “[...] alegoria do enredo, da metáfora narrativa ou do comentário narratorial.” (REICHMANN, 2006, p. 337). Além do mais, as modalidades explícitas podem se valer, ao seu bel-prazer, de várias estratégias, como é o caso do espelhamento interno da estrutura narrativa, de modo a promover um efeito de abismo, como parece acontecer em **O inventário das coisas ausentes**, de Carola Saavedra (2014).

Por ser um efeito a ser experienciado pelo leitor, na modalidade diegética ⁷explícita, ele “[...] tem consciência de que ao ler está ativamente criando um universo fictício.” (REICHMANN, 2006, p. 338). Assim sendo, “[...] o texto mostra-se explicitamente consciente de seu status como um artefato literário, da narrativa e dos processos da criação de universos fictícios e da presença necessária do leitor.” (REICHMANN, 2006, p. 338).

Já na modalidade linguística explícita, o texto, em geral, explora seus blocos de construção e a sua própria linguagem:

[...] o tema da linguagem é introduzido como uma alegoria da frustração do escritor que deve apresentar, somente através da linguagem, um mundo criado por ele e a ser percebido pelo ato da leitura. (REICHMANN, 2006, p. 338).

As variantes diegéticas e linguísticas implícitas, por sua ordem, contam com uma autorreflexão estruturada de modo interno (sugerido) – não manifestas por um discurso direto, mas, sim, metaforizadas – de modo que podem ser, em ambos os casos, apenas inferidas pelo leitor. Para citar de maneira breve, a modalidade diegética implícita pode-se apresentar através de uma história de detetive ou de uma estrutura de jogo. Já a variante linguística implícita a tenção do leitor para linguagem é feita por meio de anagramas, trocadilhos, enigmas e jogos de palavras, ou seja, nuances que pairam sobre a textualidade, mas em um paradigma conotativo.

⁷ Leia-se como diegético tudo aquilo que se refere à narração do romance.

Portanto, devemos admitir, que, na metaficção contemporânea – século XX e XXI – o romancista não pretende, meramente, espelhar uma realidade empírica em sua obra, mas, sobretudo, soerguer o espelhamento da produção artística na qual ele mesmo “[...] está vinculado naquele momento em que coloca a caneta sobre o papel [ou os dedos sobre o teclado do computador] [...].” (REICHMANN, 2006, p. 344). Assim, nesse tipo de texto, a ênfase recai sobre o sentido experimentado pelo leitor enquanto processo análogo ao do próprio ficcionista.

4 O CONTÍNUO RAIAR DE CLARICE LISPECTOR OU UMA ESTRELA OBSTINADA EM RESPLANDECER

Clarice Lispector é uma das escritoras mais celebradas no Brasil. Ao seu respeito não é necessário que nenhum palavrório prediga seu talento, uma vez que este já é sabido desde suas primeiras produções. Inserida como a única mulher em uma constelação autoral da qual fazem parte Machado de Assis, Graciliano Ramos, Carlos Drummond de Andrade e João Guimarães Rosa, sua obra tem sido objeto de múltiplos estudos. A cada ano, vozes se levantam com o propósito de analisar a sua produção, revelando outras nuances de sua escrita. Disso, é irrefutável que a obra clariceana representa, desde de suas primeiras publicações na década de 1940, um abalo no cenário da literatura nacional mediante a sua originalidade estética.

Em uma crítica intitulada *No raiar de Clarice Lispector*, Antonio Candido, ao questionar a rudeza do material linguístico exprimido por certos escritores que se detinham mais ao conteúdo do que com a forma, encontrou no primeiro romance de Clarice Lispector (1998) – *Perto do coração selvagem* – uma admirável surpresa, como declara a seguir:

Com efeito este romance é uma tentativa impressionante para levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério, para o qual sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer penetrar em alguns labirintos mais retorcidos da mente. (CANDIDO, 2018, S. p.).

Já Vilma Arêas (2005, p. 14), em *Clarice Lispector: com a ponta dos dedos*, defende que a obra clariceana divide-se entre a literatura das entranhas, “[...] sujeita apenas à intermitência da inspiração [...]”, e a literatura da ponta dos dedos, “[...] submetidas às imposições exteriores [...]”. Desse modo, a autora propõe que esses dois polos se interconectam em um movimento circular, tal qual a uma cobra que engole o próprio rabo, conforme coloca Arêas (2005). Nessa linha, caso cotejemos a passagem de seu primeiro livro – *Perto do coração selvagem* (1998, p. 202) – “[...] de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo. ”, com o excerto de seu último – **A hora da estrela** (1998, p. 86) – “Deitada, morta, era tão grande como um cavalo morto. ”, perceberemos o mesmo efeito de circularidade.

Embora não seja viável estabelecer fronteiras drásticas na produção ficcional de Clarice Lispector, visto que a sua obra pode, com efeito, ser compreendida como um livro de toda uma vida, os dois polos referidos, isto é, o olhar voltado para dentro e o olhar voltado para fora, determinaram, em grande medida, a feitura de seus escritos.

Além do mais, os seus romances e contos – de inigualável nobreza – foram erigidos sobre a impetuosidade de uma vida interior pulsante, na qual a sua maior ambição, como declara Vilma Arêas (2005, p. 91), era a de “[...] tocar a palavra como se fosse ‘coisa’ [...]”. Aportada nesse desígnio utópico, para Clarice Lispector, a vida “[...] a mais verdadeira é irreconhecível, extremamente interior e não tem uma só palavra que a signifique. ” (LISPECTOR, 1998, p. 11), permitindo-nos compreender que, para ela, o processo escritural inicia-se na ingerência de uma ruminação psíquica, antes de se transformar em um código linguístico exterior. Por sempre se referir à vida primária, cujas coisas acontecem antes de acontecer, Lispector (1998, p. 10) vaticina que “[...] a estrutura do átomo não é vista mas sabe-se dela. ”.

No ensaio *Construindo um sujeito: leitura de ‘Menino a Bico de Pena’, de Clarice Lispector*, Yudith Rosenbaum (2011, p. 221) observa que, para Clarice Lispector, a pauta dos gêneros literários é irrelevante, pois “Seu compromisso sempre foi com a ‘coisa’ revelada não se importando se para isso confundisse as fronteiras, transgredisse o cânone acadêmico. ”. É uma escrita que pretende atingir o núcleo de

uma existência sem verbo “[...] e adentrar na atualidade do corpo, da pele, da carne.” (ROSENBAUM, 2011, p. 234). Eis que, na tentativa de delinear o impalpável,

[...] a escrita clariceana almeja ser e não dizer, pulsar e não representar, mesmo que para isso ela precise compactuar com a palavra, efetuar a sublime troca de um todo impossível pelos limites do signo. (ROSENBAUM, 2011, p. 236).

No entanto, devemos observar que **A hora da estrela** (LISPECTOR, 1998) é considerada pela própria escritora como uma novela. Pertencente ao gênero épico – entre os limiares do conto e do romance – esta distingue-se do romance apenas em dois sentidos, como aclara José de Nicola (1996) em *Literatura brasileira: das origens aos nossos dias*,

Na literatura de língua portuguesa, a principal distinção entre novela e romance é quantitativa: vale a extensão ou o número de páginas. Entretanto, podemos perceber características qualitativas: na novela, temos a valorização de um evento, um recorte mais limitado da vida, a passagem do tempo é mais rápida e, o que é mais importante, na novela o narrador assume maior importância como contador de um fato passado. (NICOLA, 1996, p. 23).

Por ser uma narrativa mais concisa, a novela representa uma quantidade reduzida de núcleos, embora seu discurso lance mão das mesmas características abarcadas na teoria do romance, como foi exposto anteriormente. Eis que o intuito desse adendo não é o de ordenar em uma hierarquia de formas da ficção, mas o de sublinhá-la, enquanto tal, no gênero narrativo. Isso determinado, devemos admitir, desde então, que **A hora da estrela** (LISPECTOR, 1998) estabelece, no plano ficcional, um romance, mas, como resultado de obra publicada, uma novela.

A hora da estrela – derradeira obra de Clarice Lispector (1998) – é responsável por sua duradoura popularidade em relação a um público amplo. Conforme informações contidas na biografia produzida por Benjamin Moser (2011) – *Clarice*, – a novela foi, originalmente, publicada em outubro de 1977, pouco tempo antes do falecimento da escritora, em 9 de dezembro do mesmo ano. Assim, “*A hora da estrela*

significa o final de uma trajetória. Narrativa do limiar, escrita à beira da morte, configura-se como um salto mortal de Clarice [...]", declara Vilma Arêas (2005, p. 74).

Na famosa entrevista concedida ao jornalista Julio Lerner, em fevereiro de 1977, Clarice Lispector afirma que "A história é sobre uma inocência pisada, uma miséria anônima. " (MOSER, 2011, p. 633). Nessa obra escrita com a ponta dos dedos, para tecer-se a si mesma, ela retrata os dissabores experimentados por uma retirante alagoana no Rio de Janeiro, não deixando de mergulhar nas profundezas do caráter psicológico de seu narrador e personagens. Trata-se, portanto, de uma história "[...] tecida em meio às circunstâncias objetivas da pobreza brasileira [...]." (ARÊAS, 2005, p. 77).

O enredo do livro concentra-se na figura do narrador- autor, Rodrigo S. M., que tem como missão escrever a vida de Macabéa, uma retirante nordestina, que, devido à morte da tia, vai morar em uma pensão no Rio de Janeiro, compartilhando o quarto com três mulheres. Para se sustentar à base de cachorro quente e *Coca-Cola*, trabalha como datilógrafa – fato que lhe garante o mínimo de dignidade. No curso da história, a mesma conhece Olímpico, também retirante, natural da Paraíba, com quem ensaia um esboço de namoro que se esfacela quando ele a trai com Glória, sua colega de trabalho. Por fim, Rodrigo S. M., ao arquitetar "a hora da estrela" de Macabéa, escreve o seu "*gran finale*", após as equivocadas previsões de Madama Carlota, a cartomante. Atropelada, Macabéa encontra o seu inevitável destino e chancela o seu lugar de inexistência na sociedade carioca, na sociedade brasileira.

Como afirma Vilma Arêas (2005), o tema social sempre esteve presente nas produções de Clarice Lispector, com a diferença de que a autora sempre os retratou de dentro para fora. Seja representando a relação entre empregadas e patroas, seja revelando a alienação da classe média frente à purulenta ferida de um mendigo, ou, até mesmo, seja evidenciando a indignação diante da truculência policial na morte de um assassino, ecoa, nos escritos clariceanos, a frase "[...] eu sou o outro. " (LISPECTOR, 2016, p. 390).

Não é sem razão que **A hora da estrela** (LISPECTOR, 1998) representa, não a fundação da pauta social em Clarice Lispector, mas, sim, o coroamento desta. Com isso, ocupando um lugar central nesse propósito, a personagem Macabéa representa

o oco da inexistência social experimentado “[...] pelas nordestinas que andam por aí aos montes. ” (LISPECTOR, 1998, p. 12). São variados os índices textuais que mostram a reificação da personagem em virtude do lugar subalterno que ocupa em uma cidade toda feita contra ela, como podemos constatar adiante: “O seu viver é **ralo**. ” (LISPECTOR, 1998, p. 23); “Só vagamente tomava conhecimento da espécie de **ausência** que tinha de si em si mesma. ” (LISPECTOR, 1998, p. 24); “Então defendia-se da morte por intermédio de **um viver de menos** [...]. ” (LISPECTOR, 1998, p. 32); “[...] o **vago** era o seu mundo terrestre [...] (LISPECTOR, 1998, p. 34); “[...] sua vida era uma longa meditação sobre o **nada**. ” (LISPECTOR, 1998, p. 48); “Quanto ao mais, ela era **impessoal**. ” (LISPECTOR, 1998, p. 62).

Segundo Arêas (2005), a autora se faz presente, na narrativa, por meio da construção tripartida narrador-retirante-Clarice. Ao transplantar características e dados biográficos para seus sujeitos ficcionais – como observamos no caso de Rodrigo S. M. e Macabéa terem se criado no Nordeste, sendo Macabéa alagoana, ou pelo fato de o narrador ser (também) escritor – Clarice Lispector faz com que **A hora da estrela** (LISPECTOR, 1998) seja um retrato de seu próprio rosto. Confirmando essa inferência, temos que “A ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização em objeto. ” (LISPECTOR, 1998, p. 20); ou, ainda mais evidente, como nos mostra a dedicatória do autor com a substituição do “[...] *dedico esta coisa aí* [...] ” (LISPECTOR, 1998, p. 9) por “*Dedico-me* [...] ” (LISPECTOR, 1998, p. 9). Com isso, Arêas certifica que

Esse auto-retrato feito aos pedaços funciona como uma espécie de tecido conjuntivo da obra, pois serve de sustentação aos vários núcleos do livro, promovendo a quebra de toda ilusão e conduzindo a atenção do leitor à materialidade da escrita, ao modo ‘como ela foi feita’. (ARÊAS, 2005, p. 77-78).

Ademais, através da perspectiva do narrador-autor, Rodrigo S. M., também podemos observar, de maneira refratada, a resposta irônica⁸ de Clarice Lispector que,

⁸ Conforme argumenta Vilma Arêas (2005), **A hora da estrela** (1998) pode ser lido segundo um sentido sequencial, cuja personagem Macabéa – retirante alagoana – representaria a chegada do nordestino no sudeste brasileiro, dando, assim, continuidade ao término de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, no qual Fabiano, Sinhá Vitória e seus dois filhos terminam, conforme nos mostra o enredo, em absoluta fuga da seca. Sendo assim, Macabéa, para Arêas (2005), pode ser compreendida como a

durante toda a sua carreira, foi rotulada pela crítica como uma escritora apartada do engajamento social.

Como afirma um dos títulos da obra, “A CULPA É MINHA”, tal fato faz emergir, na figura do narrador, a consciência atormentada de um intelectual que se sente culpado frente aos problemas sociais, declarando que “O que escrevo é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre a moça entre milhares dela. E dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida.” (LISPECTOR, 1998, p. 13). Fato esse que corrobora para a formação do fundo motivador da metaficção, como será desenvolvido na parte sequente.

4.1 A metaficção em *A hora da estrela*

Vilma Arêas (2005, p. 76) proclama que **A hora da estrela** (LISPECTOR, 1998), além de ser uma fotografia da injustiça social brasileira, é também “[...] uma radiografia do processo de criação.”. Eis que, acusado pela crueza de uma contusão exposta, Rodrigo S. M. – o narrador-autor da obra – tenta se ilibar dos espectros da culpa que carrega.

De uma coisa eu tenho certeza: essa narrativa mexerá com uma coisa delicada: a criação de uma pessoa inteira que na certa está tão viva quanto eu. Cuidai dela porque meu poder é só mostrá-la para que vós a reconheçais na rua, andando de leve por causa de sua esvoaçada magreza. (LISPECTOR, 1998, p. 19).

Nessa passagem, Rodrigo S. M. evidencia que o compromisso social do escritor é o de retratar o pária social, a fim de que o leitor, enquanto cidadão, reconheça-o e, por ventura, ajude-o concretamente. É, sem dúvidas, um dos pontos mais curiosos do texto, visto que ele convoca o leitor à reponsabilidade para com

transfiguração em mulher do cumprimento do êxodo rural. E, ainda mais, configuraria a resposta irônica da escritora às críticas de que sua obra era alienada, leia-se, distanciada do engajamento social. Foi parodiando um grande romance neorrealista que Clarice Lispector deu a sua vigorosa resposta final à crítica que, por vezes, desmantelou ou desmereceu a sua obra.

essas pessoas que sobrevivem à margem da sociedade. Disso, depreendemos, ainda, a sua estratégia, senão honesta, desesperada, de compartilhar o peso que carrega enquanto intelectual.

Tudo isso corporifica a metaficção em **A hora da estrela** (LISPECTOR, 1998), pois ilumina a base motivadora da escrita encenada pelo narrador. Na medida em que Rodrigo S. M. afirma que “[...] fatos são pedras duras [...].” (LISPECTOR, 1998, p. 16) e se propõe a arquitetar um relato frio, isto é, sem rebuscamentos, o mesmo passa a introduzir comentários sobre a própria identidade linguística e narratológica da obra. Todavia, em virtude de esse fazer literário ser consequência de sua reflexão *in progress* acerca da vida, na vida da nordestina, a história se corporifica de modo lento e gradual, de modo que podemos ter acesso ao processo e, conseqüentemente, comparar a proposta do narrador com a literatura que de fato se delineia no exato momento em que a lemos.

Empenhados no processo pelo qual Rodrigo S. M. discorre sobre seu projeto de escrita ao mesmo tempo em que o desenvolve, ou, significados em enunciados assim: “Como que estou escrevendo na hora mesma em que sou lido.” (LISPECTOR, 1998, p. 12), temos acesso aos primeiros comentários do narrador referente à sua incursão na realização da narrativa: “Que ninguém se engane, só consigo simplicidade através de muito trabalho.” (LISPECTOR, 1998, p. 11), seguindo-se de:

Proponho-me a que não seja complexo o que escreverei, embora obrigado a usar as palavras que vos sustentam. A história – determino com falso livre-arbítrio – vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro. Eu, Rodrigo S. M. Relato antigo, este, pois não quero ser modernoso e inventar modismos à guisa de originalidade. (LISPECTOR, 1998, p. 13)

Observamos a busca do narrador, que também é personagem, por um estilo que seja compatível ao material parco com o qual deverá lidar no exercício de sua criação ficcional. Assim, para representar Macabéia, bem como Olímpico, Rodrigo S. M. ambiciona lançar mão de uma linguagem rudimentar, na qual nada cintile, mas que, pelo contrário, seja tão opaca e primitiva quanto os seus personagens. Nessa linha, são abundantes as passagens em que, sob os nossos olhos, reafirmam-se tais

propostas: “[...] é um relato que eu desejo frio.” (LISPECTOR, 1998, p. 13); “Pretendo, como já insinuei, escrever de modo cada vez mais simples.” (LISPECTOR, 1998, p. 14); “O que narrarei será meloso? Tem tendência, mas agora mesmo seco e endureço tudo.” (LISPECTOR, 1998, p. 17).

Para além das sensações, Rodrigo S. M. afirma: “Estou me interessando terrivelmente por fatos: fatos são pedras duras. Não há como fugir. Fatos são palavras ditas pelo mundo.” (LISPECTOR, 1998, p. 71). Apontando mais uma denotação de sua leitura dos problemas sociais e, claro, da vida injuriosa dos retirantes na cidade grande, o narrador faz emergir toda a aspereza da sociedade ao igualar os fatos cotidianos, passíveis de constatação, a pedras duras.

Por se tratar de um mergulho nas agruras vividas por esses sujeitos, Rodrigo S. M. teme descaracterizar os horrores por eles enfrentados. E, mais uma vez, justifica a sua proposta de uma escrita simples:

É claro que, como escritor, tenho a tentação de usar termos suculentos: conheço adjetivos esplendorosos, carnudos substantivos e verbos tão esguios que atravessam agudos o ar em via de ação, já que a palavra é ação, concordais? Mas não vou enfeitar a palavra pois se eu tocar o pão da moça esse pão se tornará ouro [...]. (LISPECTOR, 1998, p. 15).

Nesse trecho, dentre inúmeros, destacam-se dois pontos importantes. Em primeiro plano, temos a exacerbação da erudição do narrador, o que, nesse caso, demarca, além de seu repertório linguístico (lexical e gramatical), sua ironia – marca de seu discurso jocoso. Em seguida, notamos a equivalência estabelecida entre os vocábulos palavra e ação, de modo que a literatura que se processa em **A hora da estrela** (LISPECTOR, 1998) se confirma como uma tentativa encenada de interferir no mundo empírico e combater, assim, a inequidade social.

No mesmo paradigma, é expressa, no discurso do narrador, uma veemente refração, ecoando a voz de uma Clarice Lispector igualmente irônica e amargurada. Ao se interrogar a respeito da relevância de seu fazer literário, Rodrigo S. M. conjectura que o seu ofício poderia ser bem desempenhado por “Um outro escritor [...], mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas.”

(LISPECTOR, 1998, p. 14). Esse discurso parece revelar, através de suas fendas interpretativas, o escárnio e o sarcasmo da autora em relação às críticas que recebeu por diversas vezes devido à sua escrita intimista. Outra hipótese, também viável, é a veiculação de uma voz que dá conta de um lugar comum de uma cultura, de fato, machista. Considerando as variadas entradas semânticas, o que podemos atestar, para além de tudo o que foi destacado, é a confirmação de um tom galhofento na identidade discursiva de Rodrigo S. M.

Por ser, de acordo com Rodrigo S. M., uma história ao “deus-dará”, ou seja, produto de uma reflexão solta, associativa e progressiva e que se estabelece de um modo desordenado, observamos que toda a proposta idealizada para o plano linguístico da empreitada literária soçobra na medida em que ele põe em curso a sua escrita. Dessa maneira, o texto – eivado de referências musicais e sonoras –, como também sinaliza Arêas (2005), engendra, efetivamente, um empolamento que rompe com o intento premeditado pelo narrador, e, quem sabe, submeta-se à impossível simultaneidade do real, da realidade, dos fatos, na possibilidade única do significante linear:

E o que escrevo é uma névoa úmida. As palavras são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, renda, música transfigurada em órgão. Mal posso chamar palavras a essa rede vibrante e rica, mórbida e obscura tendo como contratom o baixo grosso da dor. (LISPECTOR, 1998, p. 16-17).

A materialidade do excerto vai na contramão do planejamento do narrador-autor de **A hora da estrela** (LISPECTOR, 1998), de modo que, desde o inicial período assinalado, “E o que escrevo é uma névoa úmida.” (LISPECTOR, 1998, p. 16), podemos intuir a austeridade revelada pelos enunciados colocados. Ainda mais emblemático, é o derradeiro período no qual a natureza linguística de sua produção é avaliada como uma “[...] rede vibrante e rica, mórbida e obscura, tendo como contratom o baixo grosso da dor.”. (LISPECTOR, 1998, p. 17). Disso, o que nos chama a atenção, novamente, é a concretização oposta ao seu intento inicial, sendo um texto extremamente adjetivado, remetendo a sensações lúgubres e, sobre medida, construído sob um registro extremamente requintado.

Desse ponto em diante, o texto abre-se em um mosaico de casos nos quais podemos constatar o mesmo rebuscamento linguístico voltado à descrição de sensações sob a baliza da musicalidade: “Sim, e talvez alcance a flauta doce em que me enovelarei em macio cipó. ” (LISPECTOR, 1998, p. 20); “Ao mesmo tempo que também quero alcançar o trombone mais grosso e baixo [...] ” (LISPECTOR, 1998, p. 20). Observamos que o verbo enovelar, nesse contexto, pode trazer a noção tradicional de enrolar-se ou emaranhar-se em algo, mas, dado o caráter metaficcional da novela, pode, sem dúvidas, fazer referência à construção da própria narrativa que Rodrigo S. M. se propõe a arquitetar. Ademais, conforme argumenta Arêas (2005), as referências musicais e sonoras assinalam, efetivamente, o tom de cada cena e garantem à narrativa um recorte analítico que objetiva investigar a representatividade da sonoplastia na obra.

Atestada a condição desviante da escrita posta em curso pelo narrador, o que observamos, de fato, é uma linguagem verborrágica, imbricada de metáforas e reflexões complexas. Nesse sentido, o estilo do texto insiste em nos mostrar todo o fulgor que o narrador nega em suas idealizações iniciais, fundamentando, com isso, a noção de uma escrita errante do ponto de vista linguageiro.

Outra nuance que tange a esfera da metaficção em **A hora da estrela** (LISPECTOR, 1998) são as sinalizações de Rodrigo S. M. a respeito de seu ofício. Nesse caso, o desnudamento do processo é tamanho que, ao se inserir como personagem da narrativa, o mesmo desvela as coordenadas mais específicas de seu ofício, como é o caso em que afirma: “Estou esquentando o corpo para iniciar, esfregando as mãos uma na outra para ter coragem. ” (LISPECTOR, 1998, p. 14). Aqui, paira a noção de que escrever é suar; é transpirar; é, portanto, uma ação corporal.

Mais adiante, Rodrigo S. M. coloca em cena outros indícios de seu processo criativo, expondo outros modos pelos quais a realização da obra lhe provoca determinadas reações de ordem psicológica e corporal. Nessa linha, o mesmo declara: “Quanto a mim, estou cansado talvez da companhia de Macabéa, Glória, Olímpico. O médico me enjoou com sua cerveja. Tenho que interromper a história por uns três dias. ” (LISPECTOR, 1998, p. 70). Ao relatar o hiato de seu trabalho, novamente temos o efeito de simultaneidade – agora entre produção e recepção/

escrita e leitura – posto em relevo, pois ratifica a noção de que a produção da narrativa é empreendida ao mesmo tempo que a lemos.

Posteriormente, Rodrigo S. M. revela o impacto de seu afastamento e descreve minúcias de sua fisionomia: “Nestes últimos três dias, sozinho, sem personagens, despersonalizo-me e tiro-me de mim como quem tira uma roupa. ” (LISPECTOR, 1998, p. 70). Aqui, observamos a agudeza de uma escrita que é feita com o corpo, tal qual a seguinte declaração: “Eu não sou intelectual, escrevo com o corpo. ” (LISPECTOR, 1998, p. 16).

Outrossim, é imprescindível pleitearmos o envolvimento visceral do narrador com seus personagens, sobretudo, com Macabéa. Mediante a sua conexão com a retirante – objeto fulcral de sua ficcionalização – logo observamos que o seu sentimento de empatia e identificação se transforma em paixão:

Sim, estou apaixonado por Macabéa, a minha querida Maca, apaixonado pela sua feiura e anonimato total pois ela não é para ninguém. Apaixonado pelos seus pulmões frágeis, a magricela. (LISPECTOR, 1998, p. 68).

Podemos contemplar a paixão do narrador pela condição humana de Macabéa, ainda que circundada por indignidade e extrema pobreza. Trata-se também da paixão do criador pela criatura, porque, reconhecendo um tipo de divindade criadora proveniente de seu labor autoral, Rodrigo S. M. afirma: “Eu te conheço até o osso por intermédio de uma encantação que vem de mim para ti. ” (LISPECTOR, 1998, p. 82).

Como ponto derradeiro da novela, eis que, enfim, avizinha-se a hora da estrela, ou seja, o cume no qual Macabéa protagoniza a sua trágica e inesperada morte. Aturdida pela felicidade (clandestina) em virtude das boas previsões da cartomante acerca de seu destino, ao pisar na rua, “[...] enorme como um transatlântico o Mercedes amarelo pegou-a [...] ” (LISPECTOR, 1998, p. 79). A partir de então, devido à intrincada relação do narrador-autor com Macabéa, podemos espreitar incursões em que ele, cada vez mais, mostra-se afetado pela nordestina, suspendendo o destino da personagem por algumas páginas e discutindo as possibilidades do desfecho do livro.

Sendo mais um exemplo no qual é instaurada uma ponderação acerca do enredo da obra, Rodrigo S. M. intervém entre parênteses:

(Eu ainda poderia voltar atrás em retorno aos minutos passados e recomeçar com alegria no ponto em que Macabéa estava de pé na calçada – mas não depende de mim dizer que o homem alourado e estrangeiro a olhasse. É que fui longe demais e já não posso mais retroceder. Ainda bem que pelo menos não falei e não falarei em morte e sim apenas um atropelamento.) (LISPECTOR, 1998, p. 80).

Percebemos a recorrência da concomitância do ofício de Rodrigo S. M. em virtude da contingente modelação dos episódios narrativos. E, conforme podemos atestar, há, nessa cena, a *performance* de um escritor que toma as suas decisões no exato momento em que produz a sua literatura.

Para além do índice de gradação, como é a ocorrência de ainda não haver deliberado, através da palavra escrita, a morte de Macabéa; o enunciado, “[...] não depende de mim [...].” (LISPECTOR, 1998, p. 80), parece manifestar a dimensão psíquica, que é central no processo de toda ficcionalização. A sinalização de um imaginário impetuoso, tal qual a um cavalo indômito, mostra um outro modo de escrita errante que se manifesta também no engendramento dos acontecimentos da narrativa. Na mesma perspectiva, conecta-se o seguinte trecho: “Vejo que escrevo aquém e além de mim. Não me responsabilizo pelo que agora escrevo [...].” (LISPECTOR, 1998, p. 72). Ao confirmarmos a latência de uma escrita emancipada – teleguiada pela erupção do imaginário – eis que, de momento em momento, Rodrigo S. M. surpreende-se com o material resultante desse labor, sendo, decerto, uma “[...] procura da palavra no escuro.” (LISPECTOR, 1998, p. 70); rumo a um desfecho que também não é sabido de antemão.

Ao fazer persistir o suspense sobre os horizontes da história, Rodrigo S. M. é direto:

Macabéa por acaso vai morrer? Como posso saber? E nem as pessoas ali presentes sabiam. Embora por via das dúvidas algum vizinho tivesse

pousado junto ao corpo uma vela acesa. O luxo da rica flama parecia cantar glória. (LISPECTOR, 1998, p. 82).

A justaposição das orações interrogativas mostra o cenário de incerteza do narrador-autor perante o destino de sua personagem. Nesse trecho, já podemos inferir que a morte, para Macabéa, será o seu único momento de triunfo, adornado por velas e som de violino. Disso, supomos que “O luxo da rica flama parecia cantar glória.” (LISPECTOR, 1998, p. 82) seja uma pujante ironia à igreja com toda a sua riqueza e elevação. Ainda nesse entendimento, ecoa a palavra “glória” que não deixa de ser uma menção sarcástica à personagem antagonista da retirante, pois, enquanto “Glória era um estardalhaço de existir.” (LISPECTOR, 1998, p. 61); Macabéa “[...] parecia ter nascido de uma ideia vaga qualquer dos pais famintos.” (LISPECTOR, 1998, p. 58).

A posteriori, contemplamos uma das metáforas mais representativas e que, de modo enfático, ilustra o fazer performatizado pelo narrador-autor.

Acho com alegria que ainda não chegou a hora de estrela de cinema de Macabéa morrer. Pelo menos ainda não consigo adivinhar se lhe acontece o homem louro e estrangeiro. Rezem por ela e que todos interrompam o que estão fazendo para soprar-lhe vida, pois Macabéa está por enquanto solta no acaso como a porta balançando ao vento no infinito. (LISPECTOR, 1998, p. 83).

De ímpeto, podemos inferir que Rodrigo S. M. procura, a todo custo, deter a morte de sua protagonista, uma vez que a locução adverbial, “[...] com alegria [...]” (LISPECTOR, 1998, p. 83), circunscreve a felicidade de sua presunção e o advérbio, “ainda”, demarca a tentativa de se retardar o acontecimento imprescindível. Todavia, semelhantemente ao ponto em que convoca o leitor à responsabilidade social, observamos, na passagem destacada, mais uma interlocução direta com o receptor da obra. Como se Macabéa fosse um sujeito empírico e, em pleno processo de falência, o narrador-autor pede para que rezemos, a fim de que ela sobreviva ao atropelamento, ainda que, para ela, a vida seja uma realidade mais brutal e dolorosa do que o próprio falecimento.

Ao delinear o efeito de que a história é uma massa modelável na qual o leitor pode contribuir para os seus consequentes rumos, Rodrigo S. M. instaura uma expressiva metáfora que encadeia o porvir da nordestina a uma porta que oscila segundo as correntes da aragem. Através dessa imagem, o mesmo põe em relevo um dos maiores pontos de tensão do livro, pois a porta que balança à ermo instaura o suspense de uma vida que está por um fio de se findar, dependendo somente da pena do escritor ou da transcendente vitalidade que devemos soprar à Macabéa. Sendo mais um índice a demarcar a concomitância dessa história submetida às intermitências e às indecisões de uma imaginação criadora, podemos afirmar que, verdadeiramente, “Não se trata de uma narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira, respira.” (LISPECTOR, 1998, p. 13).

Nesse paradigma, temos a intuição de que **A hora da estrela** (LISPECTOR, 1998) vai ao encontro do grande mote de Clarice Lispector que, em seus feitos estéticos, pretendia mais pulsar (mostrar a coisa sendo) do que representar. Naturalmente, essa narrativa medeia a conciliação entre a linguagem, enquanto possibilitadora da representação, e os sujeitos e sensações retratados. Conquanto, talvez pelo efeito de simultaneidade das cenas narradas, temos a impressão de que, para além da linguagem, podemos tocar em Macabéa e, até mesmo, sentir toda a sua agonia. Além disso, a latência do processo criativo de Rodrigo S. M. é tão visceral que, em vários pontos, sentimos os mesmos dilemas do narrador-autor.

Em suma, é tudo tão vívido e, de certa forma, inescrutável, que a linguagem dessa prosa parece subjazer às sensações e acontecimentos postos sob a cena literária. À título da transcendência sentida pelo leitor clariceano, mais uma vez, é preciso ecoarmos a importante crítica de Candido (2018, S. p.), que, desde então, observa esse inexplicável estranhamento: “[...] sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer penetrar em alguns labirintos mais retorcidos da mente.”

Finalmente, como se nada pudesse fazer, a não ser cumprir o taciturno destino de Macabéa, Rodrigo S. M. retrata a cena como se fosse um espectador do episódio e estivesse somente efetivando a sua obrigação: “O que estou vendo agora e me assusta? Vejo que ela vomitou um pouco de sangue, vasto espasmo, enfim o âmago tocando no âmago: vitória!” (LISPECTOR, 1998, p. 85).

Como foi levantado no início do capítulo, a personagem Macabéa carrega, devido à multiformidade de sua subalternidade, uma grande invisibilidade, o que, por sua vez, não deixa de ser uma espécie de morte social. Nessa esteira, podemos depreender que o auge do falecimento da retirante se dá, sobretudo, pelo fato de as duas categorias de inexistência (da vida e da morte), finalmente, fundirem-se. De mais a mais, somos capazes de aventar que a vitória de Maca – segundo a nomeia, afetivamente, o narrador – é devido, senão ao cumprimento de um destino (de todos que somos seres humanos e, portanto, descontínuos), ao protagonismo do próprio falecimento que, na novela, não é nada mais que o momento em que a nordestina “[...] passa de virgem a mulher.” (LISPECTOR, 1998, p. 84) e, em posição fetal, nasce para outra vida, ou seja, “[...] a vida [que] come a vida.” (LISPECTOR, 1998, p. 85).

Após a corroboração do falecimento de sua personagem, Rodrigo S. M. apregoa:

Mas que não se lamentem os mortos: eles sabem o que fazem. Eu estive na terra dos mortos e depois de terror tão negro ressurgi em perdão. Sou inocente! Não me consumam! Não sou vendável! Ai de mim, todo na perdição e é como se a grande culpa fosse minha. (LISPECTOR, 1998, p. 85).

Tal passagem, além de plasmar um relevante pronunciamento do narrador, é densa de significação, abrindo diversas veredas para possíveis leituras. Inicialmente, os dois primeiros períodos, atravessados por um tom ao mesmo tempo melancólico e arrivista, fazem menção a uma terra de mortos cujo terror e a obscuridade são constituintes de sua atmosfera. Ancorado no passado, Rodrigo S. M. evoca, por certo, uma origem tenebrosa, fazendo emergir a sua condição de vulnerabilidade e, portanto, de subalternidade. À vista disso, depreendemos que, de acordo com o contexto do enredo, o narrador-autor pode estar se referindo, metaforicamente, ao nordeste brasileiro – terra na qual se criou enquanto criança e que, em alguns locais, é castigada pela seca e tudo de nefasto que procede dela. Entretanto, como se fosse uma criatura viva, lateja, desses enunciados, uma leitura que denota, mais uma vez, a voz de Clarice Lispector projetada no seu discurso, pois, se considerarmos a biografia da mesma, constataremos que, além de ter vivido a infância no nordeste brasileiro, a sua nascença em *Chechelnyk* – vilarejo ucraniano que, em 1920, abrigou

uma grande comunidade de judeus – é um relevante dado de sua existência. Podendo ser também uma referência às agruras impingidas pelo antissemitismo e pela diáspora judia, o excerto revela, de modo oblíquo, a gênese da própria escritora semita que, por sua vez, pode ser considerada subalterna devido a todo preconceito social sofrido por ela e, principalmente, por sua família e sua gênese judaica.

A justificativa posta em cena, como já foi dito, reforça a consciência culpada de Rodrigo S. M. perante os problemas sociais vividos pelos oprimidos. Dado o fato de Macabéa ser uma grande acusação de sua inércia e a escrita de **A hora da estrela** (LISPECTOR, 1998) ser uma tentativa de se redimir dessa culpa implícita, o fato de o narrador-autor arremeter à sua origem é, na verdade, uma perspicaz estratégia de aproximação identitária com à sua personagem. Reconhecendo-se, portanto, enquanto um sujeito também marginal, “[...] todo na perdição [...].” (LISPECTOR, 1998, p. 85), ele proclama a sua inocência.

Tal qual foi colocado nas primeiras páginas, **A hora da estrela** (LISPECTOR, 1998) é uma história que “[...] *acontece em estado de calamidade pública.*” (LISPECTOR, 1998, p. 10) e o desfecho da narrativa só propaga, ainda que metaforicamente, o inexorável destino das retirantes (aos montes) que compartilham do mesmo processo de dessubjetivação sofrido por Macabéa na cidade do Rio de Janeiro.

Como a nordestina, há milhares de moças espalhadas por cortiços, vagas de cama num quarto, atrás de balcões trabalhando até a estafa. Não notam sequer que são facilmente substituíveis e que tanto existiriam como não existiriam. (LISPECTOR, 1998, p. 14).

Edificada sobre uma sagaz leitura dos problemas sociais, observamos, nessa obra, a exposição performativa de uma escrita que, no mesmo instante em que é alinhavada, revela as rasuras de uma pena errante. Nesse viés, ao considerarmos a profusão dos casos elencados nessa análise, podemos afirmar, de modo resolutivo, que, através do narrador-autor, Rodrigo S. M., é possível depreendermos ao menos duas peculiaridades de seu fazer literário. Caso abalizemos a reflexão acerca do erro não somente como uma falha ou um desacerto, mas, paralelamente e de modo mais amplo, como algo claudicante, escorregadio ou sem rumo certo, concluiremos que,

cunhada ao texto, há, por um lado, a cena de uma escrita que se mostra indômita no que se refere ao engendramento dos acontecimentos do enredo e, por outro lado, a cena de um processo errante acerca do ponto de vista linguageiro.

No que concerne ao primeiro destaque, após estabelecer o desfecho de Macabéa, Rodrigo S. M. atesta o processo de espelhamento colocado na introdução desse capítulo, declarando que: “Macabéa me matou.” (LISPECTOR, 1998, p. 86), seguindo-se de: “Não vos assusteis, morrer é um instante, passa logo, eu sei porque acabo de morrer com a moça.” (LISPECTOR, 1998, p. 86). Arquetizando, de maneira explícita, uma reflexão acerca dos significados da morte, ao declarar que morreu junto à sua personagem, o narrador comprova, mais uma vez, a intrincada relação identitária a corroborar o espelhamento entre Clarice Lispector, Rodrigo S. M. e Macabéa. Por haver uma forte relação entre criador e criatura, observamos um atravessamento, de ordem simbólica, no qual o narrador-autor decreta o seu próprio fim diante do encerramento da novela.

Caso recorramos à lendária entrevista de Clarice Lispector concedida ao jornalista Júlio Lerner, observaremos essa tese sob um ponto de vista ainda mais aclarador, já que o pronunciamento da escritora se assemelha ainda mais ao de Rodrigo S. M. Segundo nos informa Moser (2011), a gravação da famosa entrevista ocorreu em fevereiro de 1977, de modo que **A hora da estrela** (LISPECTOR, 1998) foi ser publicado somente em outubro do mesmo ano. Todavia, como a própria autora esclarece, a novela já havia sido escrita antes da entrevista, o que nos faz conceber que há, nessa ocasião, a reiteração de algumas reflexões a respeito do processo criativo do escritor que são análogas ao de Rodrigo S. M.

Referindo-se aos hiatos de sua produção literária, Clarice Lispector, em cena pública, afirma que, enquanto não escreve, está morta e, no término da entrevista, ao ser indagada com a seguinte pergunta: “Mas você não renasce e se renova a cada trabalho novo?” (MOSER, 2011, p. 630), a escritora é lúgubre e impetuosa em sua resposta: “‘Bom’ [ela respira fundo antes de erguer finalmente os olhos], ‘agora eu morri. Vamos ver se eu renasço de novo. Por enquanto eu estou morta. Estou falando de meu túmulo.’” (MOSER, 2011, p. 630).

Nesse estágio, já é possível depreendermos os motivos pelos quais há uma evidente compatibilidade entre os discursos postos em cena através de Rodrigo S. M.

e o pronunciamento melancólico de Clarice Lispector na entrevista em questão. Se compararmos tais vozes, concluiremos que o fenecimento avultado pelo narrador-autor revela, tal qual pensa a escritora, que os momentos lacunares entre uma produção e outra equivalem a uma morte simbólica. E, ao demonstrar um claro receio dos momentos crepusculares do ímpeto criativo, temos, com esse atestado de falecimento, o encerramento da reflexão acerca dos rumos do enredo de **A hora da estrela** (LISPECTOR, 1998).

Quanto à dimensão errante do paradigma linguístico da obra, observamos uma significativa consideração de Rodrigo S. M. ao admitir, enfim, a verdadeira natureza de sua obra:

(Escrevo sobre o mínimo parco enfeitando-o com púrpura, joias e esplendor. É assim que se escreve? Não, não é acumulando e sim desnudando. Mas tenho medo da nudez, pois ela é a palavra final.) (LISPECTOR, 1998, p. 82).

Tal passagem mostra o olhar julgador do narrador-autor sobre sua própria escrita, admitindo, com franqueza, a identidade estilística de sua obra. Nessa baliza, atrelada à linguagem, observamos uma imagem que alcança estágios ontológicos acerca da condição humana, visto que o desapego dos ornamentos da escrita equivale, nesse caso, ao próprio desabrochar do núcleo interno de todo sujeito humano. Em síntese, é correto admitirmos que, de acordo com o pensamento clariceano, quanto maior a nudez, maior a fruição da coisa que se revela.

Conforme atentamos nas páginas introdutórias de **A hora da estrela** (LISPECTOR, 1998), há, de antemão, a seguinte explicitação do narrador: “Bem, é verdade que também queria alcançar uma sensação fina e que este finíssimo não se quebrasse em linha perpétua.” (LISPECTOR, 1998, p. 20), fazendo-nos entender que a procura pela sensação finíssima parece ser, na verdade, uma tentativa de alcançar a intangível e pueril condição de viver da retirante, ou seja, algo da ordem do pulsional, e que, dificilmente, pode ser inteiramente mensurado em palavras.

Por assim ser, para Rodrigo S.M., o mistério é tamanho, que ele lança mão, ainda que de modo arbitrário, de alguma grandiloquência a fim representar uma existência irrelevante do ponto de vista social, como a de Macabéa. Portanto, temendo

a aterradora resposta de uma escrita que, como toda escrita procura por algo, o narrador-autor reconhece, finalmente, o desvio de sua proposta inicial no que tange à esfera linguística e, sobretudo, assume o seu terror à irremediável e loquaz reposta recôndita nas matrizes mais profundas da existência humana.

É ponderoso afirmarmos, portanto, que há, em **A hora da estrela** (LISPECTOR, 1998), a *performance* de um enredo e de uma linguagem que são, respectivamente, errantes no sentido da claudicância e do desvio. Isso posto, talvez seja interessante, traçarmos uma aproximação biográfica com o que Benjamin Moser (2011) afirma ser a literatura do fracasso de Clarice Lispector, o que, sabemos, requer muito cuidado.

Atormentada pela visão de uma mãe sífilítica devido a uma provável violência sexual, Clarice Lispector teve a sua infância marcada pela figura de uma mulher que “[...] permanecia com os olhos vazios em sua cadeira de balanço. (MOSER, 2011, p. 119). Além disso, no vilarejo ucraniano onde nasceu, circulava uma crença mística de que uma mulher enferma, ao engravidar, seria curada em virtude da gestação. Todavia, nenhuma dessas narrativas ou fabulações foi capaz de combater a crueza da realidade e, em 1930, Mania Krimgold Lispector morreu devido ao agravamento de sua enfermidade.

Até os nove anos de idade, a pequena Clarice Lispector, sem capacidade de se envolver pragmaticamente nos cuidados com a mãe, inventava narrativas mágicas, todas de final feliz. Dessa maneira, essas historinhas de criança seriam sua única forma de contribuir com aquela situação ingrata e, com isso, atenuar o sofrimento da mãe:

Por mais terrível que fosse a situação, Elisa, Tania e Pedro estavam pelo menos em condições de ajudar. Pedro podia trabalhar e conseguir dinheiro para comprar os remédios de Mania; Tania e Elisa podiam lhe dar comida, despi-la, coloca-la na cama. Mas Clarice era pequena demais para poder oferecer qualquer ajuda concreta. A única ajuda que podia oferecer era mágica. Implorava a Deus que ajudasse a sua mãe, e, de acordo com Bertha Lispector Cohen, encenava pequenas peças para entretê-la, às vezes conseguindo fazer rir a ‘estátua’ condenada. Anita Rabin lembrava que, quando Clarice criava histórias, usando acessórios como lápis ou ladrilhos, ela inventava desfechos mágicos, em que uma intervenção milagrosa curava a doença da mãe. (MOSER, 2011, p. 113).

Muito mais que mero entretenimento, as primeiras narrativas orais de Clarice Lispector eram carregadas pela impetuosidade de um desejo de cura. A magia que engendrava os desfechos de suas histórias, eram, na verdade, o intento de uma filha desesperada pela salvação da mãe, já que ela própria, envolta em um mito, fracassou, desde o útero, por não haver cumprido a sua missão de recobrar a saúde materna.

A decepção que vivenciara quando era uma menininha de nove anos lhe ensinara como são inúteis tais esforços poéticos. Escrever era a última coisa que poderia conduzir a um final feliz uma realidade inflexível. (MOSER, 2011, p. 119).

A ineficácia de suas fabulações confirma uma literatura do fracasso que, desde seus embriões, mostra a debilidade de seus esforços contra a dura realidade. Ademais, como consta em *Tentação*, “Que importava se num dia no futuro sua marca ia fazê-la erguer insolente uma cabeça de mulher? ” (LISPECTOR, 1998, p. 46), o signo de sua dolorosa infância se perpetua, de modo fantasmático, sobre toda a sua literatura, sobretudo em **A Hora da estrela** (LISPECTOR, 1998), obra cuja reflexão recai sobre o próprio fazer literário e em que o narrador-autor, ao escrever a história da retirante, com falso livre arbítrio, coloca em cena a inexorável e crua morte de Macabéa, a despeito das boas previsões de madama Carlota. É por, assim dizer, uma novela que mostra e representa a falha, o fracasso e o erro. E tudo isso, decerto, possui raízes na biografia da própria escritora. Diante disso, poderíamos nos questionar, tal qual o faz Rodrigo S. M.: “[...] toda história que já se escreveu no mundo é história de aflições? ” (LISPECTOR, 1998, p. 81).

5 CAROLA SAAVEDRA E SUA LITERATURA DA ALTERIDADE

___ Tem certeza? Eu tive a impressão que você queria me dizer algo mais. (SAAVEDRA, 2007, p. 19).

Antes de mais nada, para não pendermos na imperícia de uma análise inadequada, é sensato pressupormos e estabelecermos a distância temporal na qual se desenvolveram as produções das duas autoras. Clarice Lispector escreveu as suas obras entre as décadas de 1940 e 1970, possibilitando que, hoje, com mais de setenta anos de recepção, acumule uma fortuna crítica solidificada. Já Carola Saavedra – autora contemporânea – publicou seu primeiro livro de contos – *Do lado de fora* – no ano de 2005 e, desde então, vem produzindo uma sequência de romances que, por seu turno, apresentam recepção crítica incipiente em virtude de a sua obra (enquanto conjunto) estar em franco desenvolvimento.

Carola Saavedra tem quatro romances publicados e, dado o caráter pujante de sua produção, já é, decerto, uma voz **promissora** e **singular** no paradigma literário brasileiro. Tal qual ⁹Angélica Freitas, Bruna Beber, Elisa Lucinda, Tatiana Salem Levy, Ana Elisa Ribeiro, Fernanda Young, Conceição Evaristo, entre outras, Saavedra contribui para o florescimento de uma cena na qual diversas mulheres protagonizam o lugar da produção literária em nosso país. Tudo isso nos faz refletir que, na atual conjuntura, esse afloramento não deixa de ser uma resistência ao *status quo*, o mesmo que, historicamente, submeteu, por vezes, o pronunciamento feminino (e o de outras minorias) à invisibilidade e/ou à deslegitimação. Todavia, conforme afirma Sérgio Sant’Anna na orelha de *Toda terça* (2007), “[...] não espere o leitor nada daquilo que se convencionou chamar de literatura feminina. ”, pois a autora engendra, em sua ficcionalização, uma multiformidade de experiências que resvalam não somente à representação feminina.

Quanto à discussão acerca do que seria, afinal, uma escrita feminina, podemos enumerar os dados levantados por Lúcia Castello Branco (1985), em que postula que

⁹ É sensato preconizarmos que o critério que rege tal seleção é calcado na importante ocorrência das mulheres se colocarem no mercado editorial como produtoras de sua própria literatura, baseados em um repertório de leitura que nos (me) atravessa. Dessa maneira, independente de escreverem em prosa ou verso, cativa-nos o fato de o subalterno ter seu discurso difundido e legitimado pela própria literatura, como é exposto no artigo *Mulheres em cena: uma abordagem enunciativa da transgressão feminina em O Outro Pé da Sereia, de Mia Couto*, no qual Raphael Oliveira (2014) estabelece um diálogo crítico entre Spivak (2010) e Iser (2002), demonstrando como é possível enxergarmos a latência da literatura nessa pauta, que não deixa de estar presente em um debate contemporâneo, cujas vozes marginais requerem o seu direito ao grito. Vide o periódico **Odisséia**, Natal, n. 12, p. 14-26, 2014.

a ausência de pontuação, a abundância de significantes (verborragia) e, sobretudo, a exorbitância de imagens são (ou seriam?) demarcadores de tal categoria. Compreendida sob o rótulo de prolixa, é uma escrita que possui um tempo jubilatório e, paralelamente, fugidio. Fruto de uma pulsão criativa transbordante, a escrita feminina, para Branco (1985), almeja um “instante-já”, um agora pueril e fugidio que, às vezes, só pode ser expresso como sensações condensadas.

Isso colocado, cabe-nos, aqui, esclarecer que os traços elencados por Branco (1985) dizem respeito à textualidade e não à identidade de gênero empírica. Todavia, ainda que suas colocações sejam relevantes e aclaradoras em diversos níveis, cremos, conforme nos apontam as reflexões atuais, que o gênero está para além de um artefato meramente biológico e figura como algo a ser assumido por múltiplos sujeitos, incluindo os do sexo masculino.

Frente a um horizonte cuja identidade de gênero é dilatada, acreditamos que podemos alargar o repertório avultado pela autora segundo a evidente compreensão de que existem variadas formas de ser mulher. Dessa maneira, mantendo a sua ponderosa argumentação, mas, conjuntamente, questionando-a e estendendo-a, já que a mesma pode, com efeito, tornar-se obsoleta dada a rigidez das suas categorizações, nos indagarmos acerca dos modos pelos quais a (s) feminilidade (s) pode (m) estar modelada (s) no enunciado, facultando, por consequência, um esboço reflexivo sobre até que ponto é possível traçar características tão sedimentadas para o que seria uma escrita feminina.

Essa reflexão é base para sustentarmos a hipótese de que as escritas femininas – analogamente ao alargamento das identidades de gênero empíricas – podem constituir uma multiformidade de características ao texto literário que, não necessariamente, detêm-se às citadas por Lúcia Castelo Branco (1985). Na contemporaneidade, por exemplo, cujas categorias tendem a ser profusas e misturadas, o abarcamento de traços tão distintivos referente à escrita literária parece um tanto anacrônico e contraproducente.

Nesse ínterim, é fulcral esclarecermos que nos avizinhamos desse debate a respeito do que seria, afinal, uma escrita feminina, justamente com o intuito de conjugar a nossa reflexão ao que Sérgio Sant’Anna (2007) declara em relação à

produção de Saavedra. Entretanto, trazemos à memória que a base dessa dissertação se encontra no âmbito dos estudos narratológicos/metaficcionais, mas, ainda assim, almejamos que as interrogações postas em relevo sirvam de instigação ao debate tão difundido nos dias de hoje. Disso, partilhamos o entendimento de que a escrita feminina (de difícil categorização) é aquela agenciada pelo sujeito que, independente da genitália, autoafirma-se como mulher. E, no tecido do enunciado, o estilo pode assumir, sem dúvidas, multiformes estilos e intencionalidades, uma vez que não se pode mais reduzir o “sujeito mulher” a características estereotipadas – tais como a sensibilidade aguçada ou, mesmo, a uma pena endereçada a adjetivações afetadas.

Se em capítulos anteriores utilizamos a lente teórica proposta por Branco (1985), para conjugar a literatura de Clarice Lispector é pelo simples fato de que a escritora lança mão das características enumeradas pela teórica – assim como tentar almejar o além das sensações, tocando a palavra como se fosse coisa – e não pelo fato de ser uma mulher e, por isso, deter uma escrita feminina. Esse tipo de discussão não comporta mais categorias estáticas e limitadoras, conforme já introduzimos.

Em plena concordância com Sérgio Sant’Anna (2007), não podemos considerar as características elencadas por Branco (1985) uma matriz reguladora para a literatura de Carola Saavedra, uma vez que a estética de suas obras vai além do que fora apregoado. O que faz, nesse caso, mais prudente consentirmos com os índices que fazem da escrita feminina uma (im) possibilidade, conforme abordado na introdução dessa dissertação. Pactuamos, portanto, julgar que a literatura de Saavedra só é feminina na medida em que foi e é produzida por uma mulher (ou seja, um sujeito que se performatiza enquanto tal), e sua escrita, ainda que se banhe de alguns atributos revelados por Lúcia Castelo Branco (1985), não se reduz, de modo algum, a eles.

Ao associarmos os traços observados em suas narrativas, o que podemos ratificar é a predominância de uma visão que recai sobre as mais diversas nuances da condição humana, visto que o leque de seus personagens, em grande medida, é atravessado pelas tensões das aproximações amorosas, das separações conjugais, do contato terapêutico entre paciente e analista, do traumático reencontro entre pai e filho e, por que não dizer, das querelas do escritor junto ao seu fazer literário.

Além de **O inventário das coisas ausentes** (2014) – seu romance mais recente – Carola Saavedra possui outros livros publicados, como *Do lado de fora* (2005), *Toda terça* (2007), *Flores azuis* (2008) e *Paisagem com dromedário* (2010). Diante desse precioso conjunto da obra, devemos arguir, ainda que de maneira sucinta, que as narrativas de Saavedra enfeixam as perplexidades e os facetamentos das relações humanas sob um recorte bastante reflexivo, lançando uma luz toda especial no que há de mais prosaico nessas ligações. É, podemos dizer, uma literatura que aposta nos limiares das expectativas, das projeções, das culpas, dos amores e, sobretudo, das memórias.

Em entrevista concedida à jornalista Guga Barros para o programa – “Imagem da Palavra” –, da Rede Minas, Carola Saavedra (2017) declara:

[...] quando você escreve literatura, [...] você não é um juiz, né, que tá julgando seus personagens, nem você tá escrevendo literatura [...] pra dar lição de moral em ninguém, [...] às vezes você cria personagens [pausa reflexiva] um assassino. Você cria um personagem que é um assassino ou um personagem cruel. Quer dizer, na realidade o que você está olhando é para a crueldade do outro que existe dentro de você mesmo, né! Então essa empatia pelo outro é [pausa reflexiva] pelos motivos, pelas razões do outro, acho que é a partir daí que a gente cria. E essa experiência em vários países, esse contato com culturas tão diversas, eu acho que cultura alemã é tão diferente da brasileira, é [pausa reflexiva] da latino-americana em geral. Então esse impacto é [pausa reflexiva] acho que foi muito importante para esse exercício, é [pausa reflexiva] que é um exercício de alteridade, né!

Segundo Ximenes (2000), alteridade é um termo que se refere à diferença identitária do outro. E, nesse entendimento, a autora constrói uma literatura que se assenta sobre a diversidade sem, no entanto, realizar qualquer julgamento moral acerca da conduta de seus personagens e narradores. A partir de sua manifestação, podemos intuir que existe, no processo da ficcionalização, sempre um ponto de partida cujo olhar do escritor se volta para dentro de si, deparando com a difusa, vasta e antagônica comunhão no que há de mais nefasto e bondoso em sua *psique* para, desse modo, erigir sua literatura segundo um repertório (também) internalizado. Com esse depoimento, Saavedra exacerba que a empatia para com o outro é, na verdade, um experimento de encarar a diferença alheia com as suas próprias lentes ou, melhor dizendo, com a sua pena e a sua tinta.

Nesse ínterim, é proficiente recobramos que os adjetivos – promissora e singular – utilizados para situar Saavedra em meio às mulheres a fulgurarem na conjuntura literária contemporânea não são, de modo algum, aleatórios.

Somos capazes de proclamar que a literatura da autora é **promissora**, tendo em vista que os prêmios que a laurearam, legitimam o seu ofício e criam um horizonte de expectativa, no mínimo, portentoso. Saavedra foi vencedora do Prêmio APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte – de melhor romance pelo livro *Flores Azuis* (2008); do Prêmio Rachel de Queiroz, na categoria jovem autor; e, por fim, ficou entre os finalistas dos Prêmios São Paulo e Jabuti, ambos pelo livro *Paisagem com dromedário* (2010).

Já a natureza **singular** da obra de Saavedra fica por conta da experimentação realizada sobre as estruturas de suas narrativas, pois, ao lançar mão da elasticidade própria do gênero romanesco, tal qual foi mostrado no início deste trabalho, ela, por vezes, vale-se de gêneros intercalares (BAKHTIN, 2014): cartas, gravações de áudio transcritas e diários. A escritora utiliza-se, de maneira cerebrina, desses registros que produzem, em cada caso, multiformes efeitos de sentido.

Na entrevista a que se referiu acima, Carola Saavedra (2017) também discorre acerca das possibilidades estéticas que a língua portuguesa lhe propicia, enquanto escritora.

A pontuação em português, ela é mais maleável. As regras, elas permitem, né, [pausa reflexiva] uma variação, é [pausa reflexiva] uma criação artística aí maior. [...]. É como se fosse um idioma que ainda não foi [pausa reflexiva] é [pausa reflexiva] ele é um pouco selvagem ainda e você pode trabalhar com limites, fronteiras mais tênues. Pelo menos eu vejo assim, e isso é d'umas coisas que me entusiasma.

Saavedra lida com esse – “idioma-selvagem” –, desempenhando um admirável trabalho com a linguagem e explorando, ao máximo, suas possibilidades. Ela trata a rede discursiva de sua literatura como um elástico passível de ser estendido sem que, todavia, esgarce, de modo esdrúxulo, as suas fibras. Nesse entendimento, o narrador

de um de seus romances revela: “Cubro-o delicadamente com uma rede, as palavras incessantes à sua volta.” (SAAVEDRA, 2014, p. 47). E, usando a metáfora do mar:

O mar, em compensação, parece inesgotável. Assustador. O mar aqui é um mar que ainda não foi domesticado. Nunca lhe foi imposto limite algum. Até mesmo as cores, o cheiro, as algas, tudo nele parece que acaba de surgir. (SAAVEDRA, 2010, p. 9).

A exemplo do discurso da autora que considera o português um idioma selvagem no que se refere à maleabilidade de suas normas, observamos que o excerto, acima, extraído do romance *Paisagem com dromedário* (2010), opera também como uma alegoria metalinguística para a dimensão primitiva e explorável da nossa língua. Assim, podemos intuir que o “[...] mar que não foi domesticado.” (SAAVEDRA, 2009, p.9) representa, figurativamente, a própria natureza incessante da matéria prima de seu ofício: a língua portuguesa.

Caso pincemos outra passagem, verificaremos as formas pelas quais, em *Flores azuis* (2008), a autora brinca com as possibilidades estéticas em seu texto literário, lançando mão de imagens e associações um tanto poéticas. Nesse romance, um homem recém-separado da esposa, recebe, em sua nova moradia, cartas escritas por uma mulher e destinadas ao antigo morador. A trama desenvolve-se de tal maneira que este se vê influenciado pelas confissões íntimas de A., chegando, até, a se apaixonar pela mesma. Frente a tudo isso, o leitor é posto como aliado no desvelamento da intimidade alheia e, assim, responsável por contribuir para os rumos da história.

Eu poderia confirmar tanta coisa, algum receio teu, não? Te contar, por exemplo, cada detalhe, cada minúcia, desde a roupa que eu estava usando, aquele vestido vermelho, lembra? Você sempre gostou de me ver de vermelho, que ficava bem em mim, aquele que deixava as costas nuas, e os cabelos negros soltos que você costumava comparar a uma cortina escura, como a noite, como o quê, mesmo? Te contar os detalhes, o vestido vermelho, os cabelos soltos, como você preferia que eu os usasse, não era assim? (SAAVEDRA, 2008, p. 29).

Essa passagem – trecho de uma carta dentre as muitas que constituem tal romance – possui, em primeiro lugar, marcas que conferem um pacto de intimidade do enunciador para com o enunciatário. Demarcado pelo vocativo “Meu querido [...]” (SAAVEDRA, 2008, 25) e por diversas indagações: “[...] algum receio teu, não?” (SAAVEDRA, 2008, p. 29); “[...] lembra?” (SAAVEDRA, 2008, p. 29); “[...] não era assim?” (SAAVEDRA, 2008, p. 29); “[...] e os cabelos soltos que você costumava comparar a uma cortina escura, como a noite, como o quê, mesmo?” (SAAVEDRA, 2008, p. 29); responsáveis por denotarem, pois, a intimidade entre enunciador e enunciatário (ainda que este seja uma figura virtual), tais questões funcionam como um elemento de remissão ao tempo transcorrido e requerem uma atitude responsiva – ainda que passiva – do enunciatário que, por sua vez, é convocado a compactuar com as estreitezas e minúcias colocadas por A – que, curiosamente, pode ser um enigma para a inicial da palavra autora.

Segundo nos revela o escritor argentino, Jorge Luis Borges (2000, p. 11), quando “Passamos à poesia; passamos à vida. E a vida [...] é feita de poesia. A poesia não é alheia – a poesia [...] está logo ali, à espreita. Pode saltar sobre nós a qualquer instante.”

Para ele, a arte acontece a cada vez que lemos um livro e, nele, encontramos beleza. A poesia (ou o poético) é, nesse sentido, um efeito de beleza a ser experimentado pela recepção; fato que nos faz assentir que as narrativas de Saavedra são, antes de mais nada, uma ocasião para a sua ocorrência.

Consequente, é preciso agregarmos à esquemática o argumento de Graça Paulino e Ivete Walty (2005) que, devido a enunciação ficcional alimentar-se de múltiplos gêneros discursivos orais e escritos, pode suceder que uma narrativa seja poética¹⁰, como é o caso das obras da escritora chilena, bem como lançar mão de um poema, variando de acordo com a proposta projetada pelo autor. Isso colocado, cumpre não obliterarmos que a discussão das autoras acaba por reforçar as opiniões

¹⁰ Colocação que se assemelha também à opinião de Robert (2007, p. 14) que declara: “[...] ele [o romance] pode conter poemas ou simplesmente ser ‘poético’.”

comungadas por Lukács (S. d.), Bakhtin (2014) e Robert (2007) a respeito da maleabilidade do gênero romanesco.

De volta o *Flores azuis* (2008), A., ao recobrar seu passado amoroso e sua separação, revela, através de sua manifestação, uma composição arquitetada de modo bastante poético, cujas associações demarcam uma sinuosidade que flerta, diretamente, com o leitor (empírico e estetizado), atraindo-o, tal qual o seguinte excerto:

Quando será que traçamos essa linha que nos separou? Você pode até argumentar e dizer que estivemos separados desde o começo, e nem houve essa história de primeiro beijo e algo que se desfaz. Mas eu prefiro que não. Prefiro um acontecimento, um ato, o momento em que levantamos e dizemos, pronto, acabou. E se não fomos nós, esse plural que nos inclui num mesmo ato, em longos gestos sincronizados, e se não fomos nós, mas apenas você, você que um dia acordou, levantou da cama e disse, como se ouvisse um despertador interno que só você ouvia, o soar de um despertador que só você ouvia, e, pronto, acabou. (SAAVEDRA, 2008, p. 44).

Em meio a uma abundância vocabular, a autora constrói um texto que privilegia a justaposição de palavras e orações, em que há a predominância de uma certa prolixidade: uma aparente tentativa de almejar um sentimento ou um acontecimento que se ancora numa cadeia de substantivos, quase sempre, precedidos por um determinante: [...] no momento mais suave, o primeiro encontro, o primeiro olhar [...]” (SAAVEDRA, 2008, p. 7); “Prefiro um acontecimento, um ato, o momento [...]” (SAAVEDRA, 2008, p. 44).

Eis que depreendemos o cuidado com o qual Saavedra entalha, à luz do lirismo, suas palavras, por mais que elas representem as relações e as circunstâncias prosaicas da vida, por mais que elas exponham que a vida vivida, devido à sua perplexidade, assegure-nos mais perdas que ganhos. É de tal modo que, em uma reflexão metalinguística, a escritora recobre de outros significados o pronome pessoal da primeira pessoa do plural, “nós”: “E se não fomos nós, esse plural que nos inclui num mesmo ato, em longos gestos sincronizados, e se não fomos nós, mas apenas você [...]” (SAAVEDRA, 2008, p. 44). Com efeito, ela agrega uma certa poesia a um pronome que, semanticamente, demarca a comunhão do sujeito enunciador a uma ou

mais pessoas, de maneira que podemos constatar que os gestos fluidos e longos, abarcados na coletividade do “nós”, não apenas se esfacela em um questionamento franco a respeito da individual decisão de um rompimento amoroso, mas revela, no paradigma do enunciado, um fulgor gerado pela nuance singular de seu labor autoral.

A fim de enfatizarmos a evidente beleza que perpassa toda a obra de Saavedra, focalizemos, no romance **O Inventário das coisas ausentes** (SAAVEDRA, 2014), sobre o qual também recai um estilo poético, segundo as proposições de Borges (2000), demonstrando que a autora permanece a burilar sobre as possibilidades linguísticas do texto. Adiante, dois trechos que ilustram e reiteram o seu referido cuidado:

No início, meu pai percebeu a existência de Luzia, Luzia pela casa, pelos quartos, na cozinha, Luzia lavando a louça, Luzia limpando os vidros, Luzia arrumando as almofadas do sofá. Mas o início passou e logo Luzia se tornou outra coisa. Uma mulher não muito bonita, não muito exigente, meu pai que havia conhecido mulheres belíssimas, como Ilona, exigentes e até mesmo como a minha mãe. (SAAVEDRA, 2014, p. 115-116).

Quando Luzia nascera o esquecimento já se infiltrara no corpo de Ilona. Mas Luzia não, Luzia caminhando senhora pelos corredores, Luzia sem reticências, ou medos, ou dúvidas. Luzia, que com retidão se apoderara da casa e da morte dentro dela. (SAAVEDRA, 2014, p. 116).

De modo amplo, os romances de Saavedra, além de possuírem enredos não-lineares, dispõem de um ritmo fluido e ligeiro, uma vez que opta, recorrentemente, por uma sintaxe coordenativa. Em suas criações, as conjunções subordinativas perdem o destaque diante da frequente justaposição de orações e palavras, fato que nos permite intuir que a autora erige um texto no qual a utilização da vírgula é responsável por demarcar um ritmo sincopado e que não deixa de remeter à oralidade. Uma oralidade, entretanto, perpassada por um tratamento poético, já que são assertivas as imagens e metáforas que fogem do habitual e, acima de tudo, ornem o seu discurso. Em suma, pulsa, na escrita da autora, uma expressiva estética que baila em meio às trivialidades das relações humanas.

Quanto a isso, em sua gramática reflexiva, o filólogo Adriano da Gama Kury ensina:

Quando um período é composto por coordenação, as orações independentes que o formam se dizem COORDENADAS uma à outra. Essa coordenação se estabelece:

1) Por justaposição (= colocação lado a lado), sem qualquer conectivo, separadas as orações independentes coordenadas por uma pausa, que se indica na escrita por vírgula, ponto-e-vírgula e dois pontos. Neste caso, as orações se dizem ASSINDÉTICAS.

[...]

2) Com o auxílio de 'conjunção coordenativa'; a oração conjuncional se denomina, então, SINDÉTICA. (KURY, 2004, p. 65).

Com o intuito de comprovar tal observação, as duas passagens extraídas do texto de Saavedra (2014) (que serão, abaixo, repetidas com o esquadramento linguístico-sintático realizado entre colchetes e negrito) nos mostram, em primeira instância, o enfeixamento de períodos constituídos, na maioria dos casos, por orações coordenadas assindéticas; separadas, dessa maneira, com o auxílio de vírgula. Ressalvamos, contudo, que as análises vindouras não se enquadram, de modo algum, em um modelo descritivista, uma vez que nos interessa evidenciar os efeitos de sentido que podem ser depreendidos na medida em que realizamos a leitura crítico-analítica do texto.

“No início **[adjunto adverbial de tempo topicalizado]**, meu pai percebeu a existência de Luzia **[ORAÇÃO COORDENADA ASSINDÉTICA 1: adjunto adnominal/ núcleo do sujeito simples + verbo transitivo direto + adjunto adnominal/ núcleo do objeto direto + complemento nominal]**, Luzia pela casa **[sujeito simples da primeira oração repetido como anáfora + adjunto adverbial de lugar]**, pelos quartos **[adjunto adverbial de lugar]**, na cozinha **[adjunto adverbial de lugar]**, Luzia lavando a louça **[ORAÇÃO COORDENADA ASSINDÉTICA 2: sujeito simples + verbo transitivo direto + adjunto adnominal/objeto direto]**, Luzia limpando os vidros **[ORAÇÃO COORDENADA ASSINDÉTICA 3: sujeito simples + verbo transitivo direto + adjunto adnominal/objeto direto]**, Luzia arrumando as almofadas do sofá **[ORAÇÃO**

COORDENADA ASSINDÉTICA 4: sujeito simples + verbo transitivo direto + adjunto adnominal/objeto direto + adjunto adnominal]. (SAAVEDRA, 2014, p. 115).

Nessa primeira leitura, podemos admitir a existência de um período composto por quatro orações justapostas; separadas, cada uma, por vírgula. Para que essa análise fosse testada, no entanto, consideramos os seguintes verbos: “percebeu” (SAAVEDRA, 2014, p. 115); “lavando” (SAAVEDRA, 2014, p. 115); “limpando” (SAAVEDRA, 2014, p. 115); e “arrumando” (SAAVEDRA, 2014, p. 115). Acima de configurar, semanticamente, uma sequência de ações, os verbos, na forma nominal do gerúndio, apontam-nos uma cena que se processa progressivamente. Ademais, fica o consenso de que “Luzia” (SAAVEDRA, 2014, p. 115), grafado com a primeira letra maiúscula, enquadra-se na categoria morfológica de substantivo próprio, denotando, nesse caso, o nome de uma personagem – ajudante do homem velho, pai do protagonista da segunda metade de **O inventário das coisas ausentes** (SAAVEDRA, 2014).

Cativa-nos, dentre isso, a posição sintática que o nome “Luzia” ocupa em cada oração, pois, conforme nos mostra a análise linguística, ele surge transfigurado nos seguintes termos: complemento nominal, sujeito simples, sujeito simples, sujeito simples. É curioso depreendermos que, senão enquanto complemento nominal, as demais ocorrências de “Luzia” (SAAVEDRA, 2014, p. 115) sempre aparecem recobertas de uma posição agente, ou seja, como o sujeito que realiza as ações ou ocupa determinado lugar de modo veemente. Nesse ensejo, sugerimos sem assinalar, que a palavra “Luzia” (SAAVEDRA, 2014, p. 115) é, pois, um substantivo tanto nas esferas sintáticas quanto nas esferas semânticas.

Por compreendermos que a literatura é um local cujas situações podem coexistir (o âmbito do ser e do não ser), o nosso intuito é expor que, dessa sintaxe em grande medida coordenativa, emana uma poesia gerada pela dualidade do vocábulo “Luzia”, podendo ser lido, nessa baliza, como (também) verbo luzir.

“No início [**adjunto adverbial de tempo topicalizado**], meu pai percebeu a existência de Luzia [**ORAÇÃO COORDENADA ASSINDÉTICA 1: adjunto adnominal/ núcleo do sujeito simples + verbo transitivo direto + adjunto**

adnominal/ núcleo do objeto direto + complemento nominal], Luzia pela casa [ORAÇÃO COORDENADA ASSINDÉTICA 2: sujeito simples elíptico /ela/ + verbo intransitivo + adjunto adverbial de lugar], pelos quartos [adjunto adverbial de lugar], na cozinha [adjunto adverbial de lugar], Luzia lavando a louça [ORAÇÃO COORDENADA ASSINDÉTICA 3: sujeito simples elíptico /ela/ + locução verbal transitiva direta + adjunto adnominal/núcleo do objeto direto], Luzia limpando os vidros [ORAÇÃO COORDENADA ASSINDÉTICA 4: sujeito simples elíptico /ela/ + locução verbal transitiva direta + adjunto adnominal/núcleo do objeto direto], Luzia arrumando as almofadas do sofá [ORAÇÃO COORDENADA ASSINDÉTICA 5: sujeito simples elíptico /ela/ + locução verbal transitiva direta + adjunto adnominal/núcleo do objeto direto + adjunto adnominal]. ” (SAAVEDRA, 2014, p. 115).

Constituído, de acordo com a segunda (e paralela) interpretação, como um período composto por cinco orações coordenadas, ocorre que o, antes, substantivo próprio “Luzia” (SAAVEDRA, 2014, p. 115) também pode ser reconhecido como verbo “luzir”, conjugado na terceira pessoa do singular do pretérito imperfeito do indicativo, concordando, portanto, em número e pessoa com o pronome pessoal e anafórico oculto: “ela”. Essa é uma feição que se revela mediante uma leitura atenta ao significante textual, já que só é perceptível a partir de uma inferência leitora, estando na ordem do não-dito. Assim, fora a primeira oração que permanece imutável e a segunda, na qual o verbo “luzir” é absoluto e significativo, temos as seguintes locuções verbais, sendo “Luzia ou luzia” (SAAVEDRA, 2014, p. 115) um verbo auxiliar (com as desinências de modo, tempo, número e pessoa) a preceder os verbos principais que, nessa construção, estão no gerúndio (suas formas nominais). Nessa linha, podemos ler o que se segue: ela “, Luzia pela casa, ” (SAAVEDRA, 2014, p. 115); ela“, Luzia lavando a louça, ” (SAAVEDRA, 2014, p. 115); ela “, Luzia limpando os vidros, ” (SAAVEDRA, 2014, p. 115); ela “, Luzia arrumando as almofadas do sofá. ”.

Segundo essa hipótese interpretativa, observaremos os índices do seguinte excerto que, decerto, reforçam a nossa intuição. Por já estar evidente, no plano do enunciado, a constatação de “Luzia” (SAAVEDRA, 2014, p. 115) ser um substantivo a ocupar, quase sempre, o lugar de sujeito da oração, focaremos na segunda linha, sobre a qual recai a noção de que Luzia pode ser também um verbo.

“Quando Luzia nascera **[PERÍODO 1 – ORAÇÃO SUBOORDINADA ADVERBIAL DE TEMPO 1: conjunção subordinativa + sujeito simples + verbo intransitivo]** o esquecimento já se infiltrara no corpo de Ilona **[ORAÇÃO PRINCIPAL 2: adjunto adnominal/ sujeito simples + adjunto adverbial de tempo + partícula reflexiva+ verbo transitivo indireto + objeto indireto + adjunto adnominal]**. Mas Luzia não **[conjunção adversativa + sujeito simples da primeira oração repetido como anáfora + adjunto adverbial de negação]**, Luzia caminhando senhora pelos corredores **[PERÍODO 2 – ORAÇÃO COORDENADA ASSINDÉTICA 1: sujeito simples elíptico /ela/ + locução verbal intransitiva + predicativo do sujeito + adjunto adverbial de lugar]**, Luzia sem reticências **[ORAÇÃO COORDENADA ASSINDÉTICA 2: sujeito simples elíptico /ela/ + verbo intransitivo + adjunto adverbial de modo constituído por três núcleos e ligados pela conjunção alternativa /ou/]**, ou medos, ou dúvidas.” (SAAVEDRA, 2014, p. 116).

Podemos arbitrar que **O inventário das coisas ausentes** (SAAVEDRA, 2014) modaliza diversas formas de infiltração. Tal imagem dispõe-se a nós como alegoria para múltiplas significações. Perante à proeminência sintática na qual a palavra “Luzia” (SAAVEDRA, 2014, p. 115) ocupa ora posição de sujeito, ora posição de verbo/ locução verbal, a sua feição cambiável – nome e ação – revela-nos, além de uma latente poesia, borgeanamente compreendida, os modos pelos quais outra nuance de significação, sempre à espreita, infiltra-se na superfície do enunciado. Assim como a epígrafe deste capítulo nos faz pressentir, há, desde o seu primeiro romance – *Toda terça* (SAAVEDRA, 2007) – o espraiamento, implícito, do que se segue: “__ Tem certeza? Eu tive a impressão que você queria me dizer algo mais.” (p. 19). Essa indagação de Otávio, psicanalista de Laura, uma das narradoras de *Toda terça* (SAAVEDRA, 2007), serve-nos de chave de leitura, pois, ao lermos criticamente as narrativas da autora, temos sempre a percepção de algo que se insinua, algo subjacente. Numerosas infiltrações.

Com isso, temos indícios de que a sintaxe do texto de Saavedra é erigida de tal maneira que permite e, sobretudo, privilegia a infiltração de significados, sendo a permutação semântico-sintática apenas um dos modos pelos quais ela constrói, estético-intelectivamente, seu texto.

De modo semelhante, o que se segue assinala, reiteradamente, uma pauta de leitura que abrange, não apenas o seu derradeiro romance, mas todo o conjunto de sua obra: “[...] o prédio é antigo e malcuidado, percebem-se indícios de **infiltração** [...]” (SAAVEDRA, 2014, p. 90); “Ficamos os dois em silêncio, eu observo a **infiltração** no teto, a **infiltração** adquire novos relevos a cada chuva [...]” (SAAVEDRA, 2014, p. 98); “[...] e essa **infiltração** que sempre volta, aqui parece que tudo mofa [...]” (SAAVEDRA, 2014, p. 91).

A recorrência da palavra “infiltração” parece confirmar, alegoricamente, a dupla leitura de Luzia, fomentada pela morfossintaxe maleável que se desabrocha em pura poesia, tal qual estabelece Borges (2000). E o fato de Luzia luzir avoluma as tensões com as quais se relaciona, tornando, por contraste, um corpo idoso, ainda mais decadente, e a depressão, ainda mais profunda. Não que a personagem Luzia provoque tais ocorrências, mas, sim, evidencia-as sob a sua claridade solitária e costumeira.

A fim de reforçarmos o trabalho estético realizado pela autora, a passagem seguinte dá conta, mais uma vez, da beleza, leia-se, poesia, da qual nos referimos:

Eu nunca quis ter filhos. Não é um mundo para se deixar como herança a ninguém, eu sempre pensava, depois de tudo o que eu vi e passei, depois de tudo o que eu soube, como acreditar que poderia ser melhor para alguém. Mas você, o que você sabe disso?, o que você sabe do mundo? Nada. Você não sabe o que é a morte, o que é chegar muito perto da morte, tê-la ao seu lado, dentro de você, mas eu sei, e não desta morte agora, esta morte do dia a dia, eu me refiro à outra, àquela que escava, que invade, que se aprofunda no corpo, a morte agarrada ao corpo, feito um polvo, a morte e seus tentáculos de polvo, suas ventosas. Eu tinha dezenove anos quando vi a morte pela primeira vez, quando a conheci, e ela me acompanharia o resto da vida, até agora, até que a morte me resgate da morte, entende? (Saavedra, 2014, p. 85).

O discurso memorialístico – eivado de melancolia – do velho pai do narrador, traz, em sua fatura, primeiramente, a distinção entre dois tipos de mortes que são, respectivamente, o falecimento e a depressão. Esta, por sua vez, é encadeada por uma imagem expressiva e inusitada: o polvo. O polvo e seus tentáculos que agarram o corpo inerte, immobilizando-o mais ainda. É, pois, uma imagem que causa

estranhamento, mas que, de novo, proporciona uma atmosfera poética na escrita de Saavedra (2014).

Eis que, delineando-se como mais uma infiltração (de outra ordem), podemos estabelecer, na hipótese por nós levantada do diálogo entre Lispector e Saavedra, o primeiro laço entre as obras das duas – de Saavedra (2014) e de Lispector (1998) – no sentido em que ambas demonstram uma visão peculiar acerca da morte. Inseridos na mesma esteira, mas, talvez, de modo inverso, temos: “[...] a vida come a vida.” (LISPECTOR, 1998, p. 85) e “[...] a morte me resgata da morte [...]” SAAVEDRA, 2014, p.85). Além da coincidência (ou não?) de estarem inseridos na página 85 dos respectivos livros (claro, na edição em que lemos), os excertos partilham a temática segundo um modelo contíguo, porém, ainda assim, de modo invertido. Vida e morte: o antagonismo dos significantes que se fundem em um raciocínio similar. Mas, é óbvio também que esse compartilhamento é inerente a todo texto literário, por tocar em ponto nevrálgico da condição humana, razão de ser de toda literatura.

No contexto cênico de **A hora da estrela** (1998), é proferido pelo narrador o discurso que nos mostra uma profusão de animais comendo outros animais e emitindo uma cadeia de sons aterradores: “E então – então o súbito grito estertorado de uma gaivota, de repente a águia voraz erguendo para os altos ares a ovelha tenra, o macio gato estraçalhando um rato sujo e qualquer [...]” (LISPECTOR, 1998, p.85)

Disso, embaraçada ao o ciclo selvagem da vida, a morte de Macabéia é nada mais que o cumprimento de um taciturno destino. Nessa perspectiva, cuja representação recai sobre o fenecimento concreto de uma pessoa, além de inserir a nordestina em um paradigma rasteiro de vida-morte, há a configuração irônica de um ciclo que se repete a despeito de tudo e de todos.

Já em **O inventário das coisas ausentes** (SAAVEDRA, 2014), a passagem é resultado do discurso direto do personagem que avalia, com certo amargor, as suas memórias. Com tal fala, o homem velho espera que a morte concreta o resgate da morte-polvo; daquela que escava; da depressão instalada no corpo.

Perante os argumentos reunidos, cremos haver patenteado que o conjunto da obra de Carola Saavedra representa, desde seu primeiro respiro, uma identidade singular. Para além do cerne metaficcional dessa dissertação, ao reavermos a pauta

da escrita feminina sustentada por Branco (1985), mantemos o posicionamento que garante o título de “escrita feminina” à escritora, mas que, de maneira nenhuma, pode restringi-la ou limitá-la enquanto criadora/ficcionista. Desse modo, seus quatro romances banham-se em um oceano cuja profundidade é infinita e, com certeza, sua escrita (diferente do que se convencionou), acima de um núcleo indizível e impossível, é intelectual e delicadamente pensada. Com isso, temos a impressão de que, diferentemente de Clarice Lispector, que foi categórica ao afirmar na referida entrevista a Júlio Lerner, em fevereiro de 1977, que, enquanto escritora, deixava-se ser; as narrativas de Saavedra¹¹ nos dão a noção de uma extensa e esquemática estruturação prévia.

Seus textos – armados para que o leitor exerça um papel equivalente à coautoria – não são um mero resultado arbitrário, mas, pelo visto, algo estrategicamente elaborado, filiando-se, nesse sentido, ao que Eco (1994) afirma ser a relação “autor-modelo”/“leitor modelo”, isto é, o papel do “leitor-modelo” atualizado no ato de leitura, mediante às estratégias textuais projetadas pelo “autor-modelo”.

Tudo isso se confirma perante os indícios de seus próprios textos, tal como a intercalação de capítulos, ora em primeira pessoa, ora em terceira pessoa; a utilização de vários narradores e, com isso, diversificadas perspectivas sobre uma mesma história; o gênero epistolar (bem como outros) a influenciar e a direcionar a expectativa dos personagens e do leitor. Dentre tudo, os finais abertos das narrativas de Saavedra apenas corrobora e ampara a nossa sugestão de que seu texto-infiltrado sempre requer uma posição agente e engajada por parte de seu leitor.

Por assim ser, a pesar do deleite resultante da poesia, sua literatura, sobretudo a metaficcional, possui a prerrogativa de uma leitura pouco confortável, uma vez que requerem a força atrituosa de um leitor que é convocado a trabalhar, arduamente, para produzir sentido em meio às vertentes que se insinuam do/no texto e que, por vezes, pode desnorteá-lo. Nesse quadro, mais uma vez, parece haver, ainda, uma compatibilidade entre as obras das duas autoras, já que, assim como Saavedra

¹¹ Há que se destacar que, ao cotejar as obras de ambas autoras, não almejamos realizar um juízo de valor, apregoando a superioridade de um trabalho em detrimento de outro. Preservamos as suas especificidades e reconhecemos os seus méritos.

(2014), a ficção de Lispector (1998) requer um grande empenho por parte de seu leitor que deve se engajar para produzir sentido em suas narrativas.

Sinuosa, a obra de Saavedra é como uma sereia que canta, a fim de seduzir os navegadores desprevenidos para o vasto oceano de sua literatura.

5.1 A metaficção em *O inventário das coisas ausentes*

Retomando a exposição estabelecida no capítulo precedente, interessa-nos, nesse estágio, realizar uma análise do romance **O inventário das coisas ausentes**, de Carola Saavedra (2014), a fim de mostrarmos, sob medida, a sua consciência autorreflexiva.

Ao prosseguirmos a reflexão a respeito da natureza experimental desse romance, admitimos que há, na obra, uma clara insurgência ao paradigma normativo da linguagem, considerando, por exemplo, o fato de que a autora testa fronteiras ao arquitetar um discurso indireto-livre responsável por fomentar a fala dos personagens de maneira oblíqua, de modo que somente nós, enquanto leitores, somos capazes de inferi-las e, portanto, identificá-las.

Eu estava sentado num banco longo em frente à escada, num caderno fazia as minhas anotações de escritor iniciante, algumas frases soltas que na época me pareciam extremamente inteligentes ou curiosas ou sutis, a juventude acentuava minha arrogância natural e eu traçava planos irresistíveis para um romance de oitocentas páginas, no qual, num trabalho de inovação de linguagem recontaria toda a história do Brasil. Posso me sentar aqui?, ela me perguntou, e imediatamente me chamou a atenção o leve sotaque, talvez argentino, espanhol, recuei um pouco de modo a dar-lhe lugar ao meu lado. Ela sentou-se com as pernas cruzadas feito um iogue, deixou a bolsa no chão. Era uma bolsa de plástico brilhoso, contrastando com as bordas de tecido preto. Chamativa, parecia pertencer a outra pessoa, pensei, enquanto olhava com interesse para Nina. Após alguns instantes, ela apontou para o meu caderno, o que você está escrevendo?, eu fechei o caderno num gesto automático, nada, só algumas anotações sobre a última aula. (SAAVEDRA, 2014, p. 12-13).

Como podemos observar, acima, o diálogo dos personagens está infiltrado (mais uma vez e também de outro modo) à narração sem nenhum demarcador discursivo – como travessões ou aspas –, misturados ao corpo da narrativa. É, por certo, um tipo de hibridismo curioso que se delinea apenas mediante a uma leitura proficiente por parte da recepção.

No fragmento erigido na primeira pessoa, como nos confirmam os verbos, pronomes pessoais e possessivos flexionados na primeira pessoa do singular: “**Eu estava** sentado [...]” (SAAVEDRA, 2014, p. 12); “[...] **recuei** [...]” (SAAVEDRA, 2014, p. 12); “[...] num caderno **fazia** as **minhas** anotações de escritor iniciante [...]” (SAAVEDRA, 2014, p. 12); temos um trecho que mostra a interlocução entre o narrador-personagem e a personagem Nina. Todavia, como já afirmamos, o discurso direto de ambos pode ser identificado, senão pelas orações semanticamente explicativas pospostas às respectivas falas – “[...] **ela me perguntou** [...]” (SAAVEDRA, 2014, p. 12) –; pela própria cena enunciativa que se exprime e é atualizada no ato da leitura.

Contiguamente, seguem os exemplos: “Posso me sentar aqui?” (SAAVEDRA, 2014, p. 12); “[...] o que você está escrevendo?” (SAAVEDRA, 2014, p. 13); “[...] nada, só algumas anotações sobre a última aula.” (SAAVEDRA, 2014, p. 13). Esse diálogo inaugural entre o narrador, que não é nomeado, e a personagem Nina traz à baila a primeira imagem de escritor estetizada na obra. Uma imagem, é patente, eivada de uma postura, ao mesmo tempo ingênua e destemida, que nos mostra as primeiras aspirações de um escritor que, com a sua pena, objetiva registrar tudo: a origem: as primeiras moléculas, os incipientes movimentos de um organismo vivo ou relatar as minúcias do precedente grão de terra do solo que, por sua vez, virá/viria a tornar-se um país.

Devido à sofisticação do presente romance, torna-se, para nós, uma empreitada difícil realizar a sua paráfrase, uma vez que, quanto ao conteúdo, ele toca em muitos assuntos, sendo o que mais nos interessa é o seu processo de desnudamento ficcional pelo qual podemos tatear as engrenagens do maquinário literário, suas demandas e seus devaneios.

Para sermos sintéticos nessa complexa tarefa, podemos afirmar que **O inventário das coisas ausentes** (SAAVEDRA, 2014) é uma obra que, no primeiro estágio, entrega-nos um mosaico de intenções, fragmentos e reflexões literárias para que, no segundo estágio, possamos vislumbrar, não sem esforço, a concatenação da história, até então, preludiada. O segundo capítulo narra a história de um traumático reencontro entre pai e filho após vinte e três anos de afastamento. Esse narrador que viveu metade da vida longe do pai, retorna para que seu genitor lhe entregue dezessete diários. Em suma, para além de requerer uma gênese familiar, sentimental e, sobretudo, ficcional, este é um romance que trata do fracasso, do tempo que passa, e outras tensões inerentes à condição humana: fraqueza/resistência; espaço interno/espaço externo/espaço psicológico; ódio/medo/resignação; sensibilidade/razão; engajamento social/egocentrismo; ausência/permanência; fraqueza/embrutecimento.

Sublinhamos a sua forte conotação biográfica que atravessa o caos até chegar ao cosmos que, por sua vez, é embebido de traços da desordem do primeiro capítulo.

Beneficiando-nos desse ensejo, acentuamos que um dos temas a protagonizarem o enredo da obra é a busca pela gênese de algo: de uma genealogia, de um país, de um sentimento de raiva resignada, e, acima de tudo, de um amor. Por meio de várias tramas que dão conta do envolvimento conjugal dos familiares ancestrais de Nina, observamos, reiteradamente, uma indagação de origem segundo uma dicção ingênua e inquieta, como alguém que busca o entendimento de algo, ainda, de contornos borrados.

Na história de Leonor, bisavó de Nina, observamos: “E quem via aquela senhora, infinitamente triste, suspirando, pensava, **ah, então isso deve ser o amor.**” (SAAVEDRA, 2014, p. 30); na história do pai de Nina: “Saiu correndo, como se o cansaço do corpo pudesse ajudá-lo a suportar, e ele pensava, **então o amor é isso.**” (SAAVEDRA, 2014, p. 52); na história de tia Inés: “Tia Inés **pensava, surpresa, tímida, então isso é o amor,** e nos momentos de inquietude, dizia para si mesma, como uma espécie de mantra, ou proteção, é preciso insistir para que o amor se gaste e o amor acabe.” (SAAVEDRA, 2014, p. 62); por fim, o relato do próprio narrador, já casado com Luiza, professora de literatura: “Olho em volta, e penso nas palavras de

Nina, a frase que ela sempre repetia: **assim deve ser o amor.** ” (SAAVEDRA, 2014, p. 63).

Nessa compreensão, no último fragmento do primeiro capítulo, o narrador reflete sobre as palavras registradas nos dezessete cadernos deixados por Nina e instaura uma reflexão a respeito da memória que, também, tange todo o romance, interconectando, por assim ser, “CADERNO DE ANOTAÇÕES” (SAAVEDRA, 2014, p. 7) e “FICÇÃO” (SAAVEDRA, 2014, p. 67).

Vou até o armário. Tiro de lá uma caixa vermelha, dentro dela dezessete cadernos dos quais não consegui me livrar. Penso, o que será do passado quando os rastros se forem e ficar apenas a memória. Como se os rastros dissessem alguma coisa. Os rastros sempre contam outra história. (SAAVEDRA, 2014, p. 64).

Eu te amo, diz o texto. Talvez entre o *eu te amo* e o amor propriamente dito haja um espaço intransponível. Talvez o tempo que passa. Mas não apenas. Talvez um inevitável desencontro. Essa incoerência. Leio o texto como se fosse parte de um romance. Talvez seja isso, e **quando o amor caba resta apenas a ficção.** (SAAVEDRA, 2014, p. 64-65).

Ao elegermos a memória como categoria essencial de uma narrativa íntima, como é o caso do diário (cadernos de Nina), ou como determina Michael Pollak (1989) – o objeto da memória –, não podemos relegar o caráter lacunar e falho que lhe é próprio. Na tentativa, pois, de registrar o acontecimento experienciado, o sujeito estará posto, conseqüentemente, em um âmbito tensionado, no qual não parece ser possível reconstruir o ocorrido em sua totalidade.

O texto de cunho memorialístico sempre possuirá, em sua fatura, uma certa encenação dos fatos, ou seja, uma parcela ficcional, ainda que este se pretenda afirmar como estritamente factual. Até mesmo o diário – a escrita do eu para o eu – é atravessado pela edição dos acontecimentos vividos, de modo que o registro sempre se partidariza de seu enunciador. É, portanto, nessa medida que o seguinte trecho ganha força: “Como se os rastros dissessem alguma coisa. Os rastros sempre contam outra história. ” (SAAVEDRA, 2014, p. 64).

Anunciando uma pauta, como já dissemos, elementar para o livro, as reminiscências memorialísticas – base (também) para o fazer literário – são sempre um retrato transfigurado do que, de fato, ocorrera.

O discurso do narrador, por seu turno, é revelador no sentido em que habita, dentro do enovelamento de sua escrita, uma grande impossibilidade de retratar, fidedignamente, o acontecimento transcorrido. Este algo que sempre se converte em outra coisa, ao ser base para um texto ficcional, mostra, de um jeito ou de outro, suas outras feições. Assim, reiteradamente, fica cunhada a pauta acerca da multiformidade do porvir sempre inesperado das vivências humanas ou, ainda mais relevante, dos modos diversos de retratá-las, posto que a memória é sempre uma fricção.

Por assim ser, exercendo uma fusão reflexiva das duas citações anteriores, vale reiterar que “Os rastros sempre contam outra história.” (SAAVEDRA, 2014, p. 64), uma vez que “[...] quando o amor acaba resta apenas a ficção.” (SAAVEDRA, 2014, p. 64-65).

Compreendida segundo uma categoria que enfeixa as reminiscências, ainda que transfiguradas em sensações, objetos, ornamentos, bem como outros modos de registros, temos, como já sublinhamos, que uma das entradas semânticas desse romance é um constante olhar para o passado, seja (m) do (s) narrador (es), seja, segundo nossa depreensão leitora, a biografia de Carola Saavedra plasmada na proposta do texto. Diante disso, não há como obliteramos a epígrafe que, desde o primeiro instante, aponta-nos (ou reforça) um dos caminhos interpretativos viáveis para o romance.

Jeder mensch erfindetsich früher später eine Geschichte, die er für sein leben hält.

[Todo mundo mais cedo ou mais tarde, inventa uma história que acredita ser sua vida.]

Max Frisch

(SAAVEDRA, 2014, p. 5).

Ou ainda mais incisiva:

*Everything is autobiographical, and everything is a portrait, even if it's only a chair.*¹²

Lucian Freud

(SAAVEDRA, 2014, p. 69).

As epígrafes que introduzem as duas partes do romance, decerto, convocam à discussão a memória, bem como seu caráter inventivo-ficcional. Mais ainda, a segunda epígrafe traduz, de maneira bastante lúcida, que tudo é um retrato de nós mesmos, ainda que re-realizado ¹³de outra maneira. Na busca por compreendermos com mais profundidade essa questão, lançamos mão do raciocínio de Alfredo Bosi (2014) que, com uma referência à psicanálise, aclara o seguinte:

Quem lida com poesia e com ficção, lida com uma variadíssima gama de fenômenos comuns à Psicanálise e à interpretação de textos: lida com o desejo, os sentimentos todos, todas as paixões, o imaginário, o sonho em suas múltiplas formas: ostensivas, mascaradas, reprimidas, transfiguradas, sublimadas; lida, em suma, com a intérmina fenomenologia do inconsciente da memória [...]. (BOSI, 2014, p. 19).

Somos capazes de arbitrar que o argumento de Bosi (2014, p. 19), principalmente ao se referir à “[...] intérmina fenomenologia do inconsciente da memória [...]”, compreende esta como uma categoria psíquica que é projetada sob múltiplos registros (transfigurados, até) no ato de produção e concatenação do texto literário. Assim sendo, promovendo um diálogo entre Bosi (2014) e Saavedra (2014),

¹² Todas as coisas são autobiográficas e tudo é um retrato, mesmo (ainda) que seja apenas uma cadeira. [tradução minha].

¹³ Cumpre a nós esclarecermos que “re-realizar” é uma apropriação (e também uma homenagem) de um termo cunhado pelo Professor Doutor Audemaro Taranto Goulart.

podemos convencionar que o fazer literário é fortemente calcado – de modo oblíquo, híbrido e transfigurado – pela projeção, quase involuntária, das memórias autobiográficas de seu produtor empírico, leia-se, autor.

Por ser um campo cujos desejos são incididos por parte do autor e, similarmente, por parte do leitor¹⁴, a literatura lida com a memória refratada em diversificadas formas. Aqui, é importante recobramos a colocação de Lukács (S. d.) que, acima de qualquer coisa, faz-nos compreender que o romance é impregnado por “formas biográficas”, já que ele nunca é construído a partir do nada. Para a sua manufatura é necessário que o autor lance mão de sua própria experiência, isto é, sua memória, ou, da apreensão de experiências de outros sujeitos, mas que, ainda assim, processadas segundo a sua imaginação criadora.

Por não serem meros blocos de narrativas estanques, declaramos, sem hesitar, que as duas partes de **O inventário das coisas ausentes** (SAAVEDRA, 2014) – “CADERNO DE ANOTAÇÕES” (SAAVEDRA, 2014, p. 7) e “FICÇÃO” (SAAVEDRA, 2014, p. 67) – interconectam-se pela pauta da memória ou, melhor dizendo, “Uma pequena engrenagem da memória.” (SAAVEDRA, 2014, p. 24) que se transforma, sempre, em outra coisa no processo de escrituração literária. Processamento esse que é encenado pelo escritor que se torna sujeito ficcional e, assim, desvela os percursos titubeantes de seu ofício, bem como ocorre em **A hora da estrela** (LISPECTOR, 1998), caso nos recordemos das modalidades de escrita errante analisadas no capítulo anterior.

Fecho o arquivo, vou até a cozinha fazer um café. Há uma história, mas ao tentar contá-la sempre acabo contando outra, outro enredo, outro personagem. Tento me lembrar das coisas como realmente foram. O céu, a paisagem, era inverno e a neve cobria a copa das árvores formando estranhas esculturas, ou, o casal conversava animadamente na estrada do restaurante, ou, ela não se lembrava da última vez que estivera naquela parte da cidade. Há sempre algo que escapa. Talvez esteja nessa vivência original o grande mal-entendido. (SAAVEDRA, 2014, p. 25).

¹⁴ Campo este perigoso, uma vez que a posição dialética ocupada pelo leitor – do qual pertence o papel sempre agente de interpretação textual – pode afixar no texto elementos que não partem da proposta plasmada em sua estrutura, mas, sim, da vontade de encaixotar os sentidos segundo ímpeto de seu desejo pessoal e, é claro, de suas paixões.

Os percalços identificáveis nesse excerto, se comparados aos da novela de Clarice Lispector (1998), parecem se repetir, pois, quando se refere à retratação do escritor ou, de outro modo, do criador artístico – seja ele narrador, personagem ou ambos – temos conosco a hipótese de que, em algumas narrativas metaficcionalis, o desnudamento que nos aponta a perplexidade do labor do criador é sempre algo reiterado. Dessa maneira, ao reconhecer as atribuições envolvidas em seu fazer literário, como é o caso do destino incerto e indomável do enredo, ele não deixa de evidenciar a consciência autorreflexiva de uma obra que aparenta ser processada no exato momento em que a lemos.

Denotando o horizonte de incertezas advindas da impossibilidade de dizer, a repetição das conjunções coordenativas, “ou”, mais que reverberar a noção de alternância ou exclusão, mostra-nos a parcela de incertezas e dúvidas intrínsecas no ato de retratar algo que, por sua vez, necessita da memória sempre lacunar e movediça de seu sujeito agente. Por isso, a constatação de que “Há sempre algo que escapa. Talvez esteja nessa vivência original o grande mal-entendido.” (SAAVEDRA, 2014, p. 25) é tão relevante.

Debruçados sobre essa reflexão, mas sem soçobramos em um biografismo reducionista, observamos que há, nesse romance, uma reprodução transfigurada da biografia da própria autora, conforme informações contidas na descrição contida no breve e artístico documentário hospedado no site *Youtube* – *Saavedra: Between Berlin and a Place Named Peixoto*, de Eduardo Montes-Bradley (2017) – estreado na *Frankfurt International Book Fair*, em 9 de outubro de 2013.

É certo que, em sua obra romanesca produzida até então, a temática da internacionalidade é reverberada. Através de seu depoimento, passamos a ter ciência de sua nacionalidade chilena, além de algumas peculiaridades que trazem à luz a sua concepção de literatura. Ademais, depreendemos uma sucinta noção da “linha hereditária do fanatismo” à qual ela também pertence. Semelhante a ela, seu pai e avô paterno possuíam uma veemente entrega à crenças e engajamentos muito específicos.

O pai do meu pai era cineasta quando jovem. Foi um dos primeiros cineastas do Chile. Ele fazia é [pausa reflexiva] documentários. Também dava aula na Universidade do Chile de [pausa reflexiva] documentário. É [pausa reflexiva] e ele tem uma história muito curiosa [...]. Morava em Santiago, é [pausa reflexiva] e, em algum momento ele ficou muito doente; foi desenganado pelos médicos. Os médicos deram poucos meses de vida pra ele. E dizem [pausa reflexiva], pelo menos diz a lenda familiar, que, nesse momento, nessa espera é [pausa reflexiva] pela morte, ele teve uma visão. E que Jesus é [pausa reflexiva] apareceu pra ele, na visão, em pessoa, e conversou com ele [...]. Depois dessa revelação, encontro ou, enfim, que ele teve, ele mudou completamente. Quer dizer, em primeiro lugar foi que [pausa reflexiva], parece que, se ele mudasse a vida dele, assim, e largasse dessa vida de [pausa reflexiva], de, enfim, de pecados que ele tinha, ia acontecer um milagre e ele ia ficar curado. A verdade é que, realmente, ele se curou da tal doença que ele tinha e, a partir de então, ele ficou muito convencido que aquilo tudo era, realmente, verdade. E ele mudou totalmente a vida, ele [pausa reflexiva] entrou pra [...] Igreja Evangélica Presbiteriana. É [pausa reflexiva] largou o emprego, quer dizer, deixou de ser cineasta e se tornou um reverendo dessa Igreja. E mudou de Santiago e foi morar em Chillán, uma Cidade pequena no sul do Chile. Da mesma forma que meu avô foi um religioso, muito fanático pela religião, meu pai foi um fanático é [pausa reflexiva], primeiro pela ciência, né [...]. É como se a ciência fosse um substituto de Deus, então ele acreditava com a mesma veemência na ciência como que o meu avô acreditou em Deus. E uma vez eu falei isso pro meu pai, né [pausa reflexiva]. Eu falei assim: vocês são igualmente fanáticos é [pausa reflexiva] porque acreditam dessa forma cega, né! É [pausa reflexiva], e depois eu pensei que, na realidade, eu também era parte dessa linha hereditária é [pausa reflexiva] do fanatismo, porque eu acredito com essa mesma veemência, na literatura; na importância da literatura, na força que a literatura pode ter na vida da gente. Então, talvez o que foi Deus pro meu avô, é [pausa reflexiva] [...] a ciência pro meu pai e, depois, foi ser a literatura para mim.

Caso rastreemos na materialidade narrada no evento do romance, notaremos que há, de modo análogo, a mesma “linha hereditária do fanatismo”, reverberando semelhanças indubitáveis entre a vida da autora empírica e essa obra. Assim sendo, seguir-se-á o retrato de três gerações.

Avô paterno de Nina:

O avô de Nina era um jovem cineasta. Dava aulas na universidade e fazia documentários para o partido socialista. Defensor da Revolução Russa e entusiasmado com o cinema de Eisenstein, lia Maiakóvski, e Huidobro e Vallejo. Se não estava filmando, ou contribuindo para a revolução latino-americana, passava o tempo em intermináveis conversas de bar. Era fundamental conscientizar o povo, só a consciência acabaria com séculos de submissão. Nessa batalha, o cinema era a grande arma. (SAAVEDRA, 2014, p. 13-14).

Até que aconteceu. O avô de Nina já beirava os trinta anos quando houve o episódio que iria mudar a sua vida. De um dia para o outro, dores terríveis, ele mal conseguia levantar da cama. [...]. Após uma série de exames, consulta a diversos especialistas, resultado: câncer fulminante, não havia nada a fazer, deram-lhe, no máximo, três meses de vida. [...]. Ele, porém, não rezava, passava os dias arrastando-se de um lado para o outro e maldizendo o destino que abreviaria seu fim. Foi quando aconteceu o episódio propriamente dito. O avô de Nina teve uma visão. Dessas que aparecem nos filmes e nas pinturas medievais. Jesus. Era inverno, fazia frio e ainda não amanhecera quando acordou e fora até o pátio. Sentou-se numa cadeira e ficou lá, enrolado num cobertor, sentindo as dores terríveis que havia semanas não o deixavam em paz. Naquele momento, ali no pátio de casa, junto com a alvorada, Jesus apareceu. Ninguém na família sabe ao certo o que Jesus disse ou fez, mas, segundo Nina, depois desse encontro a doença regrediu, e poucos meses depois ele estava completamente curado. Em face do milagre, o avô de Nina resolveu começar uma nova vida, largou tudo, o cinema, o socialismo, a universidade, e abraçou a religião, ou seja, converteu-se ao evangelho, passando a frequentar, com afinco e entusiasmo, os cultos da Igreja Presbiteriana. (SAAVEDRA, 2014, p. 14-15).

Pai de Nina:

A lógica, porém, não era a única preocupação, havia o que talvez fosse o maior interesse de seu pai: a ciência. A Ciência explicaria e salvaria o mundo de todos os males: da miséria, da loucura, dos terremotos, da crise econômica, das ditaduras, e principalmente da ignorância. Nina era capaz de lembrar com detalhes o dia em que ele, decidido a iniciar de forma abrangente e sistemática a sua educação científica, apareceu trazendo a enciclopédia *Mirador*. (SAAVEDRA, 2014, P. 10).

Nina:

[...] Nina falava bem português, mas percebia-se que era estrangeira, depois soube que era do Chile, Nina tirou da bolsa um pacote de balas, depois soube que eram de gengibre, me ofereceu uma, quer?, eu aceitei e veio aquele gosto estranho, forte, adocicado, cuspi a bala de volta no papel. Nina achou graça, continuou, como se falasse para si mesma enquanto acendia um cigarro, sempre gostei de pessoas sentadas num banco, sozinhas, escrevendo ou desenhando, dão a impressão de que se bastam, apenas elas e o caderno. (SAAVEDRA, 2014, p. 13).

Frente a tal levantamento, designamos, com a devida cautela, que há um premeditado cruzamento entre os traços biográficos da autora e os de seus

personagens, dando margem à percepção de mais um laço de semelhança entre a presente obra e **A hora da estrela** (LISPECTOR, 1998). Como a derradeira obra de Lispector, esse romance de Saavedra parece ser a fotografia de um rosto (no caso, o seu e os de sua genealogia), fato que nos possibilita reutilizar, agora nesse contexto, a frase: “A ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização em objeto.” (LISPECTOR, 1998, p. 20). Em uma reflexão mais abrangente e ousada - salvaguardadas as singularidades de cada produção – talvez toda obra ficcional possua em si uma conotação memorialística, ainda que em traços ou respingos. Nesse caso, é indubitável:

O pai de Nina é engenheiro. Acredita na ciência com a mesma ferocidade com que o avô acreditou na religião. Uma espécie de fanatismo pelo avesso. Nina é a neta do reverendo. Filha de um pai ateu. (SAAVEDRA, 2014, p. 16).

O arrolamento das ponderações realizadas, até então, garante que, na estrutura desse romance, está, fortemente, estabelecida uma reflexão acerca da memória e sua metamorfose em objeto literário ou, como diz Pollak (1989), o objeto da memória. Eis que tudo isso sustenta a nossa intuição de que o título – **O Inventário das coisas ausentes**¹⁵ (SAAVEDRA, 2014) – por si só, é uma pista interpretativa que espreita, a todo momento, o leitor.

Na segunda entrada semântica do verbete “inventário” (XIMENES, 2000, p. 508), obtemos o seguinte significado: “Relação, rol (de bens, mercadorias, etc.)”. Temos, diante disso, uma antinomia que, todavia, possui uma ressonância ¹⁶poética, uma vez que não se pode inventariar algo que não existe materialmente, facultando-nos apenas intuir que um dos sentidos possíveis para esse título é a referência à própria memória que, enquanto categoria mental de registro de acontecimentos, sempre lida com a inexistência, posto que ela sempre necessita olhar para trás a fim enxergar o que se transcorreu.

¹⁵ O título da obra refere-se a uma ausência que pode ser correlacionada ao seguinte esquema: luzia (verbo) está ausente em Luzia (substantivo), enquanto Luzia (substantivo) está ausente em luzia (verbo).

¹⁶ Enxergamos, mais uma vez, o sentido de poético segundo os fundamentos do escritor Jorge Luis Borges (2000).

Essa abstração é necessária porque nos possibilita compreender o mecanismo que perpassa toda a narrativa e que, desde o primeiro instante, está referenciado no título do romance. Carola Saavedra coloca em cena, como já observamos, a sua própria história para, dessa maneira, mostrar, na proposta textual do romance, como se dá o processo de construção da literatura: de desdobramento em desdobramento: de modificação em modificação.

Essa explicitação lança luz sobre uma experimentação que é repetida em todo o livro e, ao dar continuidade à análise de sua estrutura, temos, quem sabe, o efeito de abismo, referido por Reichmann (2006) acerca das narrativas narcísicas, isto é, metaficcionalis. Ao acatarmos esse conceito, temos consciência da mescla realizada no primeiro capítulo do livro, intitulado “CADERNO DE ANOTAÇÕES” (SAAVEDRA, 2014, p. 7). Mais uma vez, é importante salientarmos que esse efeito de abismo só pode ser constatado graças à experiência ativa desempenhada pelo leitor, posto que toda literatura, no sentido ficcional, requer e necessita da recepção, uma vez que não possui um sentido imanente.

Em **O inventário das coisas ausentes**, de Carola Saavedra (2014), somos convocados, pela demanda textual, a ocupar uma função agente de leitura, pois, nesse caso, mais que leitores, somos correspondentes dialéticos da própria autora, (como que) coautores da obra. Tal qual afirma Reichmann (2006, p. 333) “O autor manipulador torna-se uma posição a ser preenchida, uma presença a ser inferida pelo leitor. ”

Disso, frente à profusão de fragmentos e registros é, sem dúvidas, que o leitor fica perdido quanto aos rumos do que está lendo. Apesar de tudo ser ficção, sobretudo no primeiro capítulo, as questões adiante vêm à mente do leitor: o que estou lendo trata-se de um livro em processo e, ainda, não concatenado? Trata-se de um diário cujo escritor registra suas inspirações? Ou, por fim, trata-se da inscrição das impressões e processos vivenciais do escritor (incluindo o pedido de opinião de terceiros sobre a obra) no seu fazer literário?

Que nem uma fotografia contra a luz, a autora estampa a sua história pessoal, utilizando sua própria genealogia (irremediavelmente, transgredida e modificada) para

desenvolver, assim, diversificados registros que confundem, a todo momento, o leitor, como no primeiro capítulo que nos faz questionar determinados estatutos.

Vejamos os exemplos elencados: “Ainda não sei nada sobre a história. Apenas algumas ideias desconexas, um homem velho, uma casa, diários. Um filho. ” (SAAVEDRA, 2014, p. 12); “A história começa a se delinear. Será uma história de família. ” (SAAVEDRA, 2014, p. 13); “O livro é sobre um lugar. Uma casa. E a descrição detalhada dos móveis da casa, suas janelas, corredores. É também sobre o tempo nesse lugar. Uma pequena engrenagem da memória. ” (SAAVEDRA, 2014, p. 24); “O livro é sobre uma mulher chamada Nina. ” (SAAVEDRA, 2014, p. 26).

Nesse ponto, parece haver uma semelhança da obra de Saavedra (2014) com a estrutura clariceana da novela **A hora da estrela** (LISPECTOR, 1998). Assim, segue a passagem: “A história – determino com falso livre-arbítrio – vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro. ” (LISPECTOR, 1998, p. 13).

Como já dissemos, a abundância de ideias para a construção de uma obra literária nos faz enxergar a dimensão claudicante do escritor mediante da criação de seu trabalho, além de revelar a vastidão dificultosa de se concatenar algo. Abaixo, um excerto ainda mais elucidativo:

O livro avança lentamente. Releio o que escrevi: ‘Há uma mulher. Me odeia, me ama. Nos mantemos nesse limbo de indecisões. Transformamos um ao outro num escudo. Temos medo. Não sabemos de quê. No final da vida nos entreolhamos melancólicos, resignados, nos abraçamos, o outro nos parece ao mesmo tempo familiar e distante, pensamos, o que aconteceu conosco?, em que momento, distraídos, nos tornamos outras pessoas?’ (SAAVEDRA, 2014, p. 22).

Esse progresso lento e instigante é intercalado por histórias da infância de Nina e seus antepassados; narradas na terceira pessoa, provocando a noção de um discurso relatado, como nos indica o demarcador textual: “[...] segundo Nina [...]” (SAAVEDRA, 2014, p.14. 15). Ao mesmo tempo, há outros fragmentos que são narrados na primeira pessoa e cujo narrador se insere na cena. Como se não bastasse, existem, ainda, as histórias avulsas ou, melhor dizendo: “História paralela.

” (SAAVEDRA, 2014, p. 16). Essas histórias paralelas – quase crônicas – que, a princípio, não se encaixam em nada no primeiro capítulo, são retomadas em nuances no segundo capítulo, que possui um caráter mais inteiriço quando à aparente linearidade de sua narração.

Na segunda etapa da obra, a autora concretiza os esboços da primeira parte: nomes e traços de outras histórias. Esse trabalho de filigrana desenrola-se sutilmente, mostrando o funcionamento fendido da memória envolto no mecanismo do fazer literário que, nessa ocasião, dispõe-se diante de nosso olhar curioso. Para mostrarmos a transição que se desenvolve do primeiro capítulo, pinçamos um exemplo sutil, mas que não deixa de exacerbar as entranhas do referido maquinário criativo. Como uma mensagem cifrada ou um criptograma, Carola Saavedra maneja dois substantivos – “Luiza” e “Luzia” – que se despontam, respectivamente, em “CADERNO DE ANOTAÇÕES” (SAAVEDRA, 2014, p. 7) e “FICÇÃO” (SAAVEDRA, 2014, p. 67). Mais que substantivos próprios, tais palavras podem, com efeito, serem uma mensagem cifrada ou, até mesmo, uma espécie de criptograma. “Luiza” e “Luzia” compartilham semelhanças que não nos parece serem arbitrárias, uma vez que ambos os nomes são compostos, cada um, por cinco letras que, sequencialmente, seguiriam a mesma sequência se não fosse pela sutil (mas notória) transmutação da vogal “i” e da consoante “z”. Equivalente a uma mensagem na garrafa, a autora brinca com inversão das mencionadas letras, transformando uma palavra, sem abrir mão de sua estrutura, transformando-a em outra e, é evidente, responsável por se referir a personagens diversas.

Dessarte, consideramos que essa transformação, ao mesmo tempo tênue e sofisticada, é mais uma peça para a produção de sentido nesse romance que possibilita ao leitor depreender o percurso transicional que há entre o *brainstorming* de um processo criativo até a sua forma estética final, fruto de muito labor. Nesse entendimento, a mudança de chave que esta palavra, ou melhor, criptograma (como nos parece) sugere é o amadurecimento de um percurso que, por envolver a memória, implica em perdas, ganhos, mas, sobre medida, transformações.

Para arrematar a nossa análise atenta aos estranhamentos, reiteraões, alegorias e tudo que abarca a esfera do enunciado, ressaltamos, ainda no segundo capítulo, mais uma modalidade de infiltração (quem sabe, a última):

Entre, ele diz. A voz ecoa pela casa. A porta se abre ou eu abro a porta. Vinte e três anos, ele diz. Do outro lado, à espreita, um velho. Ele me olha como se repetisse, vinte e três anos, vinte e três anos. Eu não digo nada. Eu repito, um velho. Olho e não olho pra ele. Estou e não estou ali. Reconheço o quarto, o enorme escritório entulhado de livros e revistas e papéis. Reconheço a cômoda antiga, e o espelho e a poltrona em frente ao espelho. Reconheço até os quadros nas paredes, e a luz de inverno que entra pela janela. Nunca deixei de estar e não estar ali. Há espaços que nos assombram. Um velho. É só um velho, digo pra mim mesmo. Só um velho, e uma casa, e um escritório entulhado de papéis. (SAAVEDRA, 2014, p. 72).

Distinguimos uma profusão de conjunções aditivas, “e”, que conferem ao texto uma noção de entulhamento. Além disso, tais conectivos marcam um ritmo sincopado. É como se, a despeito dos vinte e três anos transcorridos, a casa continuasse a mesma, com a mesma configuração e com o mesmo aspecto. Nessa cena, o “velho” parece ser mais um elemento em meio aos objetos, já que ele é citado em meio às enumerações concernentes ao espaço:

Deixe-me ver esses braços, essas pernas, olhe só pra você, um amontoado de gravetos, bracinhos, perninhas, um homem não tem bracinhos, não tem perninhas, não tem pezinhos de anjinho, cabelinhos, cachinhos, um homem se faz de muito esforço, olhe só pra mim, olhe, está vendo estes músculos, olhe, são músculos de quem vive lá fora, no mundo, não enfurnado num quarto, olhe para a cor da minha pele, o sol, pele curtida de sol, olhe para minhas mãos, está vendo estas mãos, eu poderia matar uma pessoa com elas, eu poderia estrangular uma pessoa, se quisesse, o homem fecha as mãos em volta do pescoço do menino, está vendo, o menino não diz nada, ódio e medo, está vendo como é fácil, com estas mãos eu poderia qualquer coisa que eu quisesse, porque agora, a tua vida, tudo isso que circula no teu corpo e que a gente chama de vida, depende de mim, somente de mim, está vendo, o menino não vê nada à sua frente, apenas ódio e medo, você entende agora? [...] (Saavedra, 2014, p. 79-80).

Dos índices textuais, podemos perceber a reiteração de palavras no diminutivo: “bracinhos”, “perninhas”, “pezinhos de anjinho”, “cabelinho”, “cachinhos”. Tais palavras que podem também denotar algo diminuto ou afetivo, parecem figurar, nesse contexto, uma noção semântica pejorativa. A enumeração das características dos personagens nos permite entrever a tensão no modo pelo qual a criança, em sua condição vulnerável, não consegue enquadrar-se no modelo brutal (corpóreo e

performático) que o pai normatiza. Outro elemento a salientar, é o evidente tom agressivo dessa passagem, efeito que, por sua ordem, pode ser captado em função da presença da violenta ação paterna e pela repetição das palavras “ódio e medo”, demonstrando os sentimentos que atravessam a cena enunciativa.

O terceiro tipo de infiltração, conforme sinalizamos, apresenta-se da seguinte forma: há um encadeamento de cenas que se fundem, cada qual, narrada, respectivamente, na primeira e na terceira pessoa, mas ambas construídas (na maioria das ocorrências) no presente da narrativa. Essa mescla, que se mostra como o deslocamento do passado para o presente ou vice-versa, configura a memória do narrador-personagem que é apresentada de modo fantasmático, pois, ao mesmo tempo em que ele é um homem de quarenta e seis anos em frente ao velho e decadente pai, é a criança coagida pela brutalidade do mesmo. Quanto a isso, podemos melhor perceber nas seguintes passagens:

Meu pai é um homem justo, meu pai é um homem forte, meu pai é um homem culto, meu pai é um grande homem, ético, meu pai pensa na coletividade, algo tão raro hoje em dia, meu pai é justo, tem consciência social, acredita num mundo melhor, algo tão raro hoje em dia [...]. (SAAVEDRA, 2014, p. 93-94)

O menino entra, o mais silenciosamente possível, os passos como se não existisse. O menino não existe. O menino flutua. Atravessa inexistente o etéreo o longo corredor do apartamento. O menino espera poder entrar em seu quarto sem ser visto, nunca mais ser visto, o menino pensa que se ninguém o perceber por tempo suficiente ele deixará de existir, mas o menino existe. (SAAVEDRA, 2014, p. 92).

Podendo fazer a remissão à criança de outras maneiras _ a exemplo dos pronomes pessoais – a autora privilegia o uso da anáfora para enfatizar o “menino” que, paralelamente, é o homem adulto em frente ao pai. É um recurso que, não deixando de nos causar estranhamento, presentifica a criança da memória do narrador, enquanto se vê em frente ao pai.

Ao proclamar o meio caminho entre psicanálise e literatura, Marthe Robert afirmar o que segue:

Acerca desse relato fabuloso, mentiroso, portanto, e maravilhoso, Freud nos ensina que todo homem o forja conscientemente em sua infância, mas que o esquece, ou antes 'recalca', assim que as exigências de sua evolução não lhe permitem mais aderir a ele. (ROBERT, 2005, p. 34)

Essa infiltração do passado no presente é só mais uma forma de demarcar a presença da memória e, sendo mais específicos, traz à tona (assim imaginamos) a fábula inaugural e sua dimensão fantasmática da qual Robert (2005) refere-se.

O romance **O inventário das coisas ausentes**, de Carola Saavedra (2014), é uma metaficção atravessada por diversos modos de infiltração, dentre elas a errância do fazer literário que se desdobra em modificações como é o fato de o narrador-personagem do segundo capítulo apropriar-se de traços da história de Nina, como, por exemplo, o fato de ter um pai racionalista e engajado politicamente. Tal fato não impede que a personagem Nina esteja posta nesse cenário como namorada do narrador. Uma grande amálgama resultante do labor ficcional que, atravessado pela memória, é rasurado e refeito sempre de um modo inesperado.

Frente a isso, é correto afirmarmos que o escritor estetizado em **O inventário das coisas ausentes** (SAAVEDRA, 2014), mais que dizer (relatar), mostra-nos o seu processo criativo, embarçando os percalços que lhe atingem e, portanto, modificam-no e ao texto, a cada etapa. Baseados em nossa leitura crítico-analítica e nas colocações de Reichmann (2006), esta é uma metaficção que reconhece a sua própria identidade narratológica e linguística, envolvendo o leitor de tal maneira que ele, por vezes, se vê em um labirinto sem saída, ainda mais se considerarmos o seu término aberto:

A história acaba quando o tempo se esgota e o corpo que a escreve se esgota, a história se acaba quando somos obrigados a nos livrar dela, para que outro a compreenda, e coloque em seu texto uma vírgula ou um ponto final. A história acaba, não, a história acaba nunca. (SAAVEDRA, 2014, p. 120).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sem perdemos de vista o aporte teórico abarcado nessa pesquisa, somos instados a concluir, fazendo dialogarem com as duas obras metaficcionalis escolhidas de Clarice Lispector e de Carola Saavedra.

Conforme estabelecemos no preâmbulo da pesquisa, o romance, esteve, desde o primeiro instante, em nosso horizonte reflexivo, uma vez que há, nas obras-base, formas narrativas que se processam no enredo desejado pelos narradores e projetados de ambas as autorias: a novela de Lispector e o romance de Saavedra.

Com base em Bakhtin (2014), rastreamos que, inerente ao gênero romanesco embebido pelo plurilinguismo social, a provação do herói é um paradigma organizador que baseia o fazer errante do protagonista, seja ele escritor ou não. Desse modo, dentre os tipos de provação, está a provação do próprio discurso que, conforme já fora apontado,

[...] introduz o autor que escreveu o romance ('desnudamento do processo', segundo a terminologia formalista), porém não na qualidade de herói, mas como autor verdadeiro da obra em questão. Paralelamente ao romance em si, são dados fragmentos do 'romance sobre o romance' [...]. (BAKHTIN, 2014, p. 203)

A prova do gênio que se vê perdido nas querelas de seu labor é um dos temas de que o “romance sobre o romance” (BAKHTIN, 2014, p.203) ou a “ficção sobre [a] ficção” (REICHMANN, 2006, p. 334), se apossa. Embora os autores utilizem palavras distintas, ambos se referem à narrativa autorreflexiva, a mesma que enxerga e se debruça sobre o seu próprio discurso. É curioso que a mimesis – paradigma primeiro a reger a arte da linguagem segundo uma verossimilhante imitação da vida – transmuta-se, privilegiando, com isso, o percurso que se arrola no enredo e na linguagem da própria narrativa. Eis que a mimesis do processo de criação passa a ser, também, um dos focos da literatura, como nos apresenta Bakhtin (2014) e Reichmann (2006).

Quanto à pauta das especificidades do gênero, é consenso, tal qual identificamos em Lukács (S. d.), Bakhtin (2014) e Robert (2007), que o romance pode abarcar, em sua composição, toda sorte de registros e gêneros discursivos, devido a maleabilidade que advém das forças vivas da linguagem.

Nesse sentido, Robert (2007) é a voz que mais se distancia desses autores, no sentido em que agrega outra compreensão ao romance, no caso, de viés psicanalítico. A autora desvela a origem do gênero na própria fabulação inicial da criança. Dessarte, ao ecoar um “era uma vez” em quaisquer criações de prosa romanesca, o adulto criador lança mão de suas histórias de origem que, até então, estavam recalcadas. Assim sendo, a elaboração do romance é sempre um redescobrir que se manifesta pelas brechas de sua enunciação.

Em breve remissão, observaremos que o herói romanesco edípico seria aquele que pretenderia se apropriar da mãe e suprimir o pai, fazendo surgir, por consequência, as categorias do "bastardo" (que não seria o filho do pai da lei), ou da "criança achada", adotiva, que não pertence a sua família ortodoxa. Daí o surgimento do gênero, também misturado e bastardo.

Tal perfil de protagonista – o do criador artístico – (conforme são os narradores de ambas as obras) é indomável. Para ele, interessa assumir a simbólica potência fálica do pai, tomando para si a função de produtor, no caso, de literatura. Reafirmando um trecho já citado, temos o seguinte:

O Bastardo [...] não se dobra a nenhum esquema; emerso de si mesmo para se apropriar do maior número possível de objetos, tentando pôr todas as formas hauridas na vida de que é capaz de se apoderar, ele reproduz livremente obras extensivas, abundantes, contrastadas, usando sempre a técnica mais conveniente para satisfazer a sua necessidade de ação e mudança. (ROBERT, 2007, p. 169).

O bastardo encarnado na figura do autor e plasmado em seu duplo literário, como afirma Robert (2006), nos personagens e narradores são atravessados por esse ímpeto, de modo que a variedade composicional do romance seja sempre algo amplo e inesperado. Nessa esteira, estaria a metaficção que escancara o processo de criação do autor.

Compreendemos, assim, que **A hora da estrela**, de Clarice Lispector (1998), e **O Inventário das coisas ausentes**, de Carola Saavedra (2014), possuem, é evidente, singularidades próprias de excelentes exemplares romanescos, conquanto, por outro lado, possuem semelhanças indubitáveis, como tentamos apontar.

Observadas as ocorrências nas obras, poderíamos estabelecer, profusamente, que, na medida em que a obra de Lispector encena uma escrita errante, a obra de Saavedra nos apresenta diversos modos de infiltração sem, todavia, invisibilizar as rasuras que são resultantes do/no fazer literário que, na metaficção, nada mais é que o desnudamento de seu processo.

É patente que ambas narrativas possuem aspectos que denunciam a própria ficcionalidade e, dentre isso, consideramos que há um grande laço que as une: a busca pela gênese. Ou seja, ambas são narrativas que tratam de origem. Em primeira instância, de uma origem criadora, uma vez que nelas estão estetizados narradores que são autores.

Tudo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a da pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o quê, mas sei que o universo jamais começou.

(LISPECTOR, 1998, p. 11).

Enquanto eu tiver perguntas e não houver respostas continuarei a escrever. Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer? Se antes da pré-história já havia os monstros apocalípticos? Se esta história não existe, passará a existir. Pensar é um ato. Sentir é um fato. Os dois juntos – sou eu que escrevo e estou escrevendo. (LISPECTOR, 1998, p.11).

A hora da estrela (LISPECTOR, 1998) possui uma grande densidade de significação. Frente a variadas entradas semânticas, poderíamos nos deter, com maior profundidade, em alguns tópicos, como a representação circense na obra – “[...] enxergou a cara toda deformada pelo espelho ordinário, o nariz tornado enorme como o de um palhaço de nariz de papelão. Olhou-se e levemente pensou: tão jovem e já com ferrugem. ” (LISPECTOR, 1998, p. 25) –; a alegoria judaica – “Ela nascera com

maus antecedentes e agora parecia uma filha de um não sei o quê com ar de se desculpar por ocupar espaço. ” (LISPECTOR, 1998, p. 27) –; o tema dos retirantes – “Felicidade? Nunca vi palavra mais doida inventada pelas nordestinas que andam por aí aos montes. ” (LISPECTOR, 1998, p. 12) –; ou, até mesmo, focalizar na questão da sonoplastia estetizada na mesma – “[...] na hora da morte a pessoa se torna brilhante estrela de cinema, é o instante de glória de cada um e é quando como no canto coral se ouvem agudos sibilantes. ” (LISPECTOR, 1998, p. 29).

Por lançar luz sobre algumas dessas nuances, mas firmando-nos sempre no solo no qual fora estabelecido o recorte dessa pesquisa, evidenciamos a problemática pela qual se centraliza a metaficção, isto é, a mimesis do processo do fazer literário. **A hora da estrela** (LISPECTOR, 1998) – novela escrita com a “pena da galhofa e a tinta da melancolia”¹⁷- apresenta-nos um enredo que, em meio à errância de um herói perplexo frente à arbitrariedade da vida e às injustiças sociais, eleva a premissa de sua autora empírica que, no caso, escrevia à procura de algo: uma significação que só podia ser sentida e não expressa em palavras. Assim, as passagens, acima, dão conta da busca de uma impossibilidade, uma vez que, como aclara Rosebaum (2011), a fatura composicional que a literatura demanda tem como missão compactuar com o signo, já que se trata da arte da linguagem. Em busca de um nascedouro das coisas e/ou sensações, Lispector (1998) delinea em seu narrador um escritor que reflete sobre uma pauta fundacional.

Volto a sentar diante do computador. Abro o arquivo. Escrevo: Nina quebrou a coluna em três lugares. Nina não se sustenta em si mesma, precisa de ossos, uma estrutura que lhe dê concretude. Sem essa estrutura ela é apenas o espaço vazio, essa constante incerteza. Escrevo. Escrevo pra Nina uma medula, escrevo também um fígado, e um estômago. Escrevo vísceras, sim, muitas vísceras. A barriga estufa. Escrevo vértebras e toda uma nova coluna. Dou também atenção aos espaços, escrevo uma vagina, escrevo um útero e um colo do útero, escrevo ovários, trompas, uma placenta, e escrevo também uma placenta e escrevo também um filho que ainda não existe nesse útero de Nina. No início um embrião, depois um feto, escrevo um feto ínfimo e perfeito. E um cordão que o ligue ao mundo. Escrevo a falta para que nada falte, e quando termino o interior do corpo de Nina, delinco suas extremidades, pouco a pouco mãos, pés, dedos, orelhas, os bicos dos seios.

¹⁷ Referência à epígrafe do romance *Memórias póstumas de Braz Cubas*, de Machado de Assis.

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, filho de genes e células de outro corpo, e trouxe consigo a herança de outras histórias.** Escrevo também o nascimento, e as mortes. As datas, o local. Escrevo tudo. Insistente. Escrevo agora um idioma, e escrevo um país, escrevo uma história para este país, os primeiros ruídos, seus mais remotos habitantes. E escrevo o momento anterior, quando havia apenas terra e plantas, e até mesmo antes quando apenas terra e águas, e mesmo antes quando nem terra nem água, apenas matéria que se inicia. Escrevo essa matéria e a história dessa matéria. E o que havia antes dela quando não havia nada. Escrevo o nada. Cubro-o delicadamente com uma rede, as palavras incessantes à sua volta. Depois penso, com tristeza, mas também um certo alívio, o corpo de Nina é apenas o corpo de Nina. (SAAVEDRA, 2014, p. 46-47).

Esse trecho, análogo ao anterior, evoca a questão da busca e da criação. Não é sem razão que o escritor plasmado em tal cena afirma o seguinte: “E escrevo o momento anterior, quando havia apenas terra e plantas, e até antes quando apenas terra e águas, [...] apenas matéria que se inicia.” (SAAVEDRA, 2014, p. 46-47). Chegar ao cerne das coisas, leia-se, almejar o momento embrionário, parece ser uma linha semelhante entre as duas literaturas postas em cotejamento. Em **O inventário das coisas ausentes** (SAAVEDRA, 2014), tal reflexão ecoa em outros momentos através da genealogia familiar da personagem Nina. Além do mais, a criação que está realizada no plano da linguagem mostra, nesse caso, o poder criador do autor e sua criança edípica Robert (2006) – o jovem impetuoso que tudo deseja possuir, podendo ser sintetizado na imagem do pai civilizador, isto é, aquele que inicia gerações. Paralelamente, esse narrador-autor que reflete: “Escrevo o nada. Cubro-o delicadamente com uma rede, as palavras incessantes à sua volta.” (SAAVEDRA, 2014, p. 47), traz à superfície uma ideia acerca da linguagem, pois intuímos que, de acordo com o a cena, a palavra “rede”¹⁸ em alemão – idioma que a autora conhece, em virtude de ter passado alguns anos de sua vida adulta na Alemanha – significa discurso. Rede: um significante motivado que nos revela o plano discursivo no qual se desenvolve a criação da personagem Nina.

Conforme nos apresenta Reichmann (2006, p. 338), “[...] o tema da linguagem é introduzido como uma alegoria da frustração do escritor que deve apresentar,

¹⁸ Esta intuição só pôde se desenvolver graças à arguta sugestão de minha orientadora, Márcia Marques de Moraes.

somente através da linguagem, um mundo criado por ele e a ser percebido pelo ato de leitura. ”. A perplexidade do escritor atribulado na tentativa de representar ecoa em e **A hora da estrela** (LISPECTOR, 1998) e **O inventário das coisas ausentes** (SAAVEDRA, 2014). Ambas as narrativas trazem esse retrato da linguagem em formato de comentários acerca do próprio ofício do autor.

À diferença de Clarice Lispector (1998), Carola Saavedra (2014) erige uma metaficção cuja feição é mais fragmentária, uma vez que o espelhamento interno da estrutura narrativa, como aclara Reichmann (2006), provoca um efeito de abismo ao leitor, convocando-o a, além de produzir sentido, organizá-la como se fosse o seu co-criador (como, de fato, ocorre). Parece-nos, nesse ímpeto, que o experimentalismo fomentado pelas pistas narrativas legadas ao leitor, torna a obra ainda mais aberta, sem que haja um enclausuramento interpretativo ou, de outro modo, uma rigidez que envolva o processo de composição de sentidos pela recepção.

Para além do campo da metaficção construída em cada livro, a comparação realizada (não sendo um juízo de valor, mas com base nas semelhanças e dissemelhanças das obras) pretendeu, de modo sistemático, unir as literaturas de duas mulheres: autora canônica e a outra autora contemporânea, ambas da literatura brasileira.

Lispector e Saavedra são vozes que, a despeito do tempo, entrelaçam-se para além de qualquer modelo ou restrição.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986.

ASSIS, Machado. Cantiga de esponsais. In. STEFANI, Deomira (org.). **MACHADO DE ASSIS: contos**. São Paulo: Ática, 2009, p. 45-48.

BAKHTIN, Mikhail. O discurso no romance. In: **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2014. P. 71-210.

BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Alfredo. Psicanálise e crítica literária – proximidade e distância. In. PASSOS, Cleusa Rios P.; ROSENBAUM, Yudith (orgs.). **Interpretações: crítica literária e psicanálise**. São Paulo: Ateliê, 2014. Cap. 1, p. 19-28.

BRANCO, Lúcia Castelo. A (im) possibilidade da escrita feminina. **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, n. 4, p. 30-41, 1985.

BRANDÃO, Luis Alberto S.; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CANDIDO, Antonio. **No raiar de Clarice Lispector**. Disponível em: https://kupdf.com/embed/no-raiar-de-clarice-lispector_5987510edc0d60684d300d1b.html?sp=%7Bstart%7D. Acesso em: 27 fev. 2018.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FREUD, Sigmund. **Romances familiares**. Disponível em: <http://www.freudonline.com.br/livros/volume-09/vol-ix-11-romances-familiares-1909-1908/>. Acesso em: 08 nov. 2017.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**, v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 955-987.

KURY, Adriano da Gama. **Novas lições de análise sintática**. São Paulo: Ática, 2004.

LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. Tentação. In: LISPECTOR, Clarice. **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 46-48.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. [S.l.]: Editorial Presença, [S.d].

MÉDIA, HFP Global. **Saavedra**: Between Berlin and a Place Named Peixoto: by Eduardo Montes-Bradley. Youtube, 1 de maio de 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-CDFmYQWvic&t=90s>> Acesso em: 11 set. 2017.

MOSER, Benjamin. **Clarice**,. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

NICOLA, José de. **Literatura brasileira**: das origens aos nossos dias. Scipione: São Paulo, 1996.

OLIVEIRA, Raphael. Mulheres em cena: uma abordagem enunciativa da transgressão feminina, em O outro pé da sereia, de Mia Couto. **Odisséia**, Natal, n. 12, p. 14-26, 2014.

PALAVRA, Imagem da. **Série escritores cariocas**: Carola Saavedra: Imagem da Palavra: Parte 1. Youtube, 5 de outubro de 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=km76u-lqwP4&t=127s>> Acesso em: 19 jun. 2017.

POLLACK, Michel. Memória, esquecimento e silêncio. In: **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n.3, 1989, p. 3-15.

REICHMANN, Brunilda. O que é metaficção? Narrativa narcisista: o paradoxo metaficcional, de Linda Hutcheon. **Escrepta Uniandrade**, Paraná, n. 4, p. 333-347, 2006.

ROBERT, Marthe. **Romance das origens, origens do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ROSENBAUM, Yudith. Construindo um sujeito: leitura de “Menino a Bico de Pena”, de Clarice Lispector. In: PASSOS, Cleusa Rios P.; ROSENBAUM, Yudith (orgs.). **Escritas do desejo: crítica literária e psicanálise**. São Paulo: Ateliê, 2011. Cap. 11, p. 217-237.

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

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

SAAVEDRA, Carola. **Flores azul**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

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

SAAVEDRA, Carola. **Do lado de fora**. São Paulo: 7Letras, 2005.

SCHMIDT, Mario. **Nova história crítica**. São Paulo: Nova Geração, 2005.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o Subalterno Falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p.19 – 47.

WALTY, Ivete; PAULINO, Graça. Leitura literária: enunciação e encenação. In: MARI, Hugo (org.). **Ensaio sobre leitura**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2005, p. 138-154.

XIMENES, Sérgio. **Dicionário da língua portuguesa**. São Paulo: Ediouro, 2000.