



<http://dx.doi.org/10.15448/1984-4301.2025.1.47669>

AS NARRATIVAS DE FILIAÇÃO NA CONTEMPORANEIDADE

Maldição é coisa que passa de mãe para filha: memória e transmissão da origem em *Com armas sonolentas*, de Carola Saavedra

Curse is something that passes from mother to daughter: memory and transmission of origin in Com armas sonolentas, by Carola Saavedra

Maldición es algo que pasa de madre a hija: memoria y transmisión del origen en Com armas sonolentas, de Carola Saavedra

Helena Pillar Kessler¹

orcid.org/0000-0003-0812-8757
helena@kessler.com

Claudia Luiza Caimi¹

orcid.org/0000-0002-2942-8364
claudialuizacaimi@yahoo.com.br

Recebido em: 14 fev. 2025.

Aprovado em: 18 ago. 2025.

Publicado em: 17 nov. 2025.

Resumo: O presente artigo se propõe a discutir a memória da linhagem familiar materna e sua transmissão a partir da leitura do romance *Com armas sonolentas*, da escritora brasileira Carola Saavedra. Neste, testemunhamos que, no contexto da América Latina, essa linhagem se revela permeada por perdas e rupturas relacionadas com o histórico de colonização e violência do continente, sendo repetidas de uma geração à outra. Sugere-se que uma retomada crítica do passado, que permita uma abertura em direção ao presente e ao futuro, exige um entendimento acerca da origem a partir de uma temporalidade não linear. No romance, essa relação com a origem vai se dar por meio de uma retomada das primeiras relações de cuidado, bem como dos saberes do inconsciente que se revelam no sono e no sonho. Será esse o caminho que as personagens do romance encontrarão para uma construção de si mesmas.

Palavras-chave: memória das mulheres; origem; transmissão; *Com armas sonolentas*.

Abstract: This article aims to discuss the memory of the maternal family lineage and its transmission based on the reading of the novel *Com armas sonolentas*, by the Brazilian writer Carola Saavedra. In this novel, we witness that, in the context of Latin America, this lineage is permeated by losses and ruptures related to the history of colonization and violence on the continent, which are repeated from one generation to the next. It is suggested that a critical reconsideration of the past, which allows an opening towards the present and the future, requires an understanding of the origin from a non-linear temporality. In the novel, this relationship with the origin will occur through a resumption of the first relationships of care, as well as the knowledge of the unconscious that is revealed in sleep and dreams. This will be the path that the characters in the novel will find to construct themselves.

Keywords: Women's memory; origin; transmission; *com armas sonolentas*.

Resumen: Este artículo tiene como objetivo discutir la memoria del linaje familiar materno y su transmisión a partir de la lectura de la novela *Com armas sonolentas*, de la escritora brasileña Carola Saavedra. En esta, somos testigos de que, en el contexto de América Latina, este linaje se revela permeado por pérdidas y rupturas relacionadas con la historia de colonización y violencia en el continente, repitiéndose de una generación a la siguiente. Se sugiere que una reconsideración crítica del pasado, que permita una apertura hacia el presente y el futuro, requiere una comprensión del origen desde una temporalidad no lineal. En la novela, esta relación con el origen se dará a través de una reanudación de las primeras relaciones de cuidado, así como del conocimiento del inconsciente que se revela en el sueño y los sueños. Éste será el camino que los personajes



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.

de la novela encontrarán para construirse.

Palabras clave: memoria de las mujeres; origen; transmisión; *Com armas sonolentas*.

*No espelho
o olho vê um olho
um mundo
fita-me desde a pupila uma mulher
– sou eu.
Onde está a criança nos braços da mãe apresentada
ao espelho?
(Maiolino, 2018).*

Introdução

Em uma entrevista concedida à época do lançamento do romance *Com armas sonolentas* (Saavedra, 2018a), a escritora Carola Saavedra (2018b) conta que, antes de escrever uma obra literária, sua intenção primeira era desenvolver uma pesquisa acadêmica sobre a relação entre mãe e filha. Pretendia investigar as representações literárias dessa diáde nas produções de autoras brasileiras do cânone; no entanto, para sua surpresa, não conseguiu encontrar quase nenhum registro na busca inicial que realizou. A partir dessa constatação, decidiu ela própria narrar essa questão.

Essa é a principal temática que atravessa seu romance, publicado em 2018 pela editora Companhia das Letras. Nele, lemos as histórias de três diferentes mulheres que, logo percebemos, estão intimamente relacionadas através de uma linhagem de parentesco – será por meio da narração empreendida pela personagem da filha que teremos acesso às histórias da mãe e da avó. Tais histórias, entretanto, revelam-se de difícil apreensão e transmissão, devido a uma série de rupturas que acabam provocando lacunas em uma tentativa de linearidade. Mediante disso, o caminho narrativo que o romance de Saavedra (2018a) encontra se revela a partir da indagação acerca das funções do sonho, da loucura e do inconsciente: se, por um lado, é possível explorar as lacunas narrativas de um conhecimento que falta, por outro, pretende exprimir o saber que existe fora da consciência.

No presente ensaio, nossa intenção é discutir, a partir de *Com armas sonolentas*, a memória

da linhagem materna, a partir do entendimento de que uma retomada crítica do passado se relaciona com uma construção do presente e também do futuro. Em Saavedra (2018a), testemunhamos que essa memória no contexto latino-americano se revela marcada por uma transmissão entrecortada por perdas e traumas. Nossa proposição se divide em quatro partes: na primeira, retomamos o romance e descrevemos em linhas gerais as problemáticas tratadas; na segunda, trabalhamos a questão da memória e da relação com a origem; na terceira, discutimos o lugar da perda e do trauma na construção da memória das mulheres na América Latina; por fim, na quarta, abordamos a função do cuidado, do sono e do sonho como caminhos narrativos possíveis diante dessas questões.

1 O romance

A obra de Carola Saavedra que discutimos aqui é o sexto livro publicado pela escritora, que é autora também de outros seis romances, uma coletânea de contos, um livro de ensaios e um de poesia. Naturalizada brasileira, Saavedra nasceu em 1973 no Chile e migrou para o Brasil aos três anos, acompanhando os pais, que fugiam da ditadura de Pinochet. É doutora em Literatura Comparada pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro e hoje pesquisa sobre arte e literatura indígena e afro-brasileira na Universidade de Colônia na Alemanha.

Com armas sonolentas – um romance de formação conta a história de três jovens mulheres: Anna, Maike e uma terceira personagem cujo nome não sabemos, que é designada apenas como (avó). O romance de formação, que tradicionalmente narra a entrada no mundo adulto através da história de personagens masculinas, aqui se relaciona com travessias contadas no feminino. E lemos, com destaque, o não pertencimento que marca essa travessia. As histórias dessas três personagens são narradas inicialmente de modo independente; aos poucos, no entanto, podemos perceber que elas estão intimamente relacionadas, e logo intuimos que essas três personagens compõem três gerações de uma mesma linhagem.

Anna é uma atriz iniciante que sonha com o sucesso. Como se fosse um amuleto, carrega consigo as palavras escritas por um crítico de cinema que notou a breve participação que ela fizera em um filme e profetizou que teria um futuro brilhante pela frente. Sabemos que ela tem problemas na relação com a mãe, que rompeu com sua madrinha, que não conhece seu pai e que leva uma vida difícil no Rio de Janeiro trabalhando como vendedora em uma loja de roupas. Diante disso tudo, Anna vê no casamento com um famoso diretor de cinema alemão a solução para seus problemas e a chance de ter reconhecimento profissional. Muda-se para a Alemanha mesmo sem falar a língua do país, mas em pouco tempo percebe-se sozinha e isolada, dada a rotina de viagens do marido. Descobre que está grávida, o que aumenta ainda mais sua sensação de desamparo. Anna tem a bebê, uma menina, mas não consegue se ver como mãe desse ser que gestou e não consegue enxergar como uma filha outro ser humano que pariu. Certo dia, ao passear com a bebê de poucos meses no parque em frente à sua casa, Anna encontra uma capivara falante, que "parecia ler seus pensamentos" (Saavedra, 2018a, p. 61) e que a fazia lembrar da sua vida no Rio de Janeiro. Em um episódio de delírio, Anna abandona a filha de poucos meses no parque.

A segunda personagem, chamada Maike, é uma adolescente alemã melancólica que está entrando na faculdade. É a única personagem cuja história é narrada exclusivamente na primeira pessoa do singular – o que se destaca como uma estratégia narrativa importante, pois revela que todos os fatos contados passam pela percepção da personagem narradora, não havendo um conhecimento que seja exterior a ela. Em um gesto impensado, em vez de se matricular nas disciplinas do curso de Direito para ser advogada como seus pais, Maike decide estudar Português na universidade. A partir daí, depara-se com questões que há muito preferia ignorar: o sentimento de não pertencimento e a homossexualidade. O relacionamento com a colega mexicana Lupe abre uma fresta de desejo na vida de Maike, como se a salvasse de uma relação com a morte que até

então estivera sempre muito próxima. A partir daí, a jovem vai em busca de pessoas provenientes de seu passado, as quais lhe revelam informações sobre acontecimentos traumáticos sobre os quais seus pais silenciavam, como na vez em que, na infância, seu amigo Max lhe esfaqueou as costas para provar que Maike não existia. A moça sai em busca de notícias de Max; descobre que ele se tornou um excêntrico artista e que vive interno em uma clínica psiquiátrica. Em uma narrativa em que o sonho, a fantasia e a loucura se misturam, o amigo Max ganha a função de oráculo, revelando a Maike que sua origem está em outro lugar que não ali onde ela estava. Em alguma medida, Max funciona na história como um duplo de Maike – podemos perceber pela semelhança entre seus nomes e por essas tentativas de anúncios de algo importante que, ao longo da vida dos dois, Max tenta fazer para Maike:

- Quero dizer o que eu estou dizendo, é que sua origem, e preste bastante atenção nessa palavra, *origem*, a sua origem está em outro lugar, qualquer um com um pouco de entendimento percebe isso. Basta olhar para você.
- Você disse que eu não existia...
- É, na época eu não sabia me expressar tão bem, eu era só uma criança, mas o que eu queria dizer era isso, você não existe, quer dizer, não existe da forma que pensa existir.
- E de que forma eu existo?
- Você existe onde você não está, em outro lugar, outro país.
- Outro país?
- Sim, já ouviu falar?, existem outros países...
- E que país seria esse?
- Brasil.
- Brasil?
- Mas o que eu tenho a ver com o Brasil?
- Bom, eu te falei do Brasil naquele nosso último encontro anos atrás.
- Não me lembro de nada disso.
- Falei, sim, Maikezinha, não é culpa minha se você reprimiu a informação, aliás, esse parece ser seu maior talento (Saavedra, 2018a, p. 120-121).

A terceira personagem é designada apenas como (avó) – um nome grifado entre parênteses que deixa dúvidas em relação a quem de fato se refere. Nesse fio da história, conhecemos uma

menina de 14 anos que é mandada pela mãe para trabalhar como empregada doméstica na casa de uma família burguesa do Rio de Janeiro. No interior de Minas Gerais, onde morava, a comida era pouca, a pobreza era grande, o pai sumira há anos, a avó indígena falava coisas confusas e havia ainda outros quatro irmãos menores, de quem a mãe precisava tomar conta. A menina resiste a ir, mas, diante da fúria da mãe, se dá por vencida.

A avó que tantas vezes a apoiara agora decidira não se manifestar, filha, não há como fugir do destino, a avó que ganhava alguns trocados se comunicando com o além e dando conselhos pela vizinhança, a avó que não sabia a própria idade e tinha nascido no meio do mato, lá na terra dela, terra de índios, e que, se tivesse continuado no meio do mato, entenderia melhor as coisas que agora chegavam confusas, vozes que a perseguiam, sombras, às vezes parecia que não estava em lugar nenhum e ficava repetindo coisas esquisitas, uma casa em frente ao rio, se seguissem o rio que passava pela cidade chegariam nesse lugar, a casa, onde o lado de dentro e o lado de fora eram o mesmo lado, e o rio que em época de chuva entrava pela casa, deixando depois um chão de lodo, pedras e folhas, as paredes amarelas feitas de sol, é o que dizia, ela já sabia de cor (Saavedra, 2018a, p. 133).

Na casa da família em Copacabana onde passa a dormir no minúsculo quarto de empregada, acompanhamos sua rotina exaustiva de trabalho e os abusos cometidos por parte da patroa, dona Clotilde, em relações de trabalho que em nada escondem a herança colonial e escravista brasileira. Lemos também a passividade e a ausência de revolta da jovem diante de todos os abusos que testemunhamos. No domingo, seu dia de folga, a menina vai ao cinema, onde se encanta com as belas atrizes e com os filmes de romance. É assediada por um dos filhos dos patrões, que abusa sexualmente dela e de quem acaba engravidando. Depois que sua avó falece, seu espírito passa a aparecer para a jovem. O fantasma da avó toma forma de conselheira espiritual, que vai lhe orientar na relação com a criança que pôs no mundo e com os patrões que acabam se tornando padrinhos de sua filha.

A forma que Saavedra (2018a) escolhe para conduzir a sua narrativa importa muito: seu livro

é dividido em duas partes: "O lado de fora", em que são contadas as direções por onde seguem as vidas de Anna, de Maike e da avó, suas ações e seus deslocamentos; e "O lado de dentro", em que são abordadas as conclusões sobre si mesmas a que cada uma chega, o conhecimento de si que cada uma constrói nessa empreitada. Ao longo do livro, há diversas menções à fita de Moebius, uma figura topológica que já foi explorada por diversos autores, como o psicanalista Jacques Lacan (2003) e a artista Lygia Clark (Rivera, 2008). Trata-se de uma fita em que é feita uma meia torção e que, depois disso, tem suas duas extremidades unidas. Como efeito desse gesto, obtém-se uma fita em formato circular em que suas superfícies se tornam contínuas, não havendo separação entre o lado de fora e o lado de dentro dela. Assim como na fita de Moebius, em *Com armas sonolentas*, "O lado de fora" e "O lado de dentro" são uma unidade contínua.

O primeiro capítulo da segunda parte, "O lado de dentro", inicia com a estreia de uma peça de teatro em que a famosa atriz Anna Marianni apresenta um monólogo em que narra vivências autobiográficas. A personagem Anna assume a palavra para contar sobre quando abandonou sua bebê de poucos meses em um parque, intercalando essa narração com reflexões sobre a sua própria experiência de ter sido abandonada pela mãe, a qual, na percepção da atriz, não foi capaz de assumir os cuidados da filha.

Quando eu saí da casa da dona Clotilde, eu sentia muita raiva dela, velha hipócrita, mas sentia mais raiva ainda da minha mãe, daquele jeito calmo e frágil da minha mãe, aquele jeito de quem aguenta as maiores humilhações ali, quieta, com aquele ar de cão escorraçado esperando que talvez numa próxima oportunidade, um osso, um resto de arroz, um pedaço de lixo qualquer. Eu não queria ser filha de um cão escorraçado (Saavedra, 2018a, p. 171).

Quando eu nasci, olhei para a minha mãe e não reconheci o seu rosto. Quando eu nasci, olhei para o rosto da minha mãe e não me reconheci em seu rosto. Éramos tão estrangeiras uma à outra (Saavedra, 2018a, p. 173).

Eu buscava em cada uma das suas palavras, nas entrelinhas soltas pelos corredores, algo que me convertesse em sua filha, minha filha, ela que me entregava feito um embrulho para que outra mulher me criasse, a patroa, feito um tributo a pagar (Saavedra, 2018a, p. 173-174).

Não, nada é natural na natureza. (*Anna prende o cabelo num rabo de cavalo*) Eu gesticulei "outro ser humano" dentro das minhas entranhas, nesse lugar chamado útero, esse órgão-casa, órgão-universo, e assim, de um instante a outro, surgiu alguém que antes não existia. Onde habitam os seres antes de começarem a existir, onde dormem suas marcas, suas possibilidades? E que instante-zero é esse, essa linha que separa o sim e o não, a existência e o nada, um estrondo silencioso? Um clarão?, o exato segundo ou talvez o exato milionésimo de segundo em que um amontoado de células recebe esse estranho sopro de vida? [...] Eu fiz tudo isso: gesticulei e pari e vesti e alimentei um pedaço de carne, chamado também de "outro ser humano", e limpei suas secreções e excrementos e o coloquei num berço a salvo de intempéries e predadores, eu fiz tudo isso que minha mãe e minha avó e minha bisavó e minha tataravó e minha tataratataravó haviam feito, mas nem por isso tornei-me mãe (Saavedra, 2018a, p. 175-176).

Lendo o relato de Anna, ficamos com a impressão de que ela fala sobre a transmissão de um desamparo: como se o corpo vazio de sua mãe, como nomeia, não tivesse conseguido prover o estofo de palavras que Anna esperava para, por sua vez, ela própria poder provê-las para o outro ser humano que ela própria pariu. O que é transmitido é o abandono, o desamparo, a ausência de palavras, como se a personagem (avó), abandonada pela mãe aos quatorze anos, entregue ao trabalho na casa de dona Clotilde, também entregasse sua filha aos cuidados dessa patroa-madrinha. Junto com isso, faz-se também uma transmissão do corpo exposto à violência dos homens, quando Anna narra as agressões que sofreu após o abandono da bebê e seu envolvimento, após a separação do diretor de cinema, com um homem agressivo que a espanca e a estupra.

É interessante notarmos que algo em sua narrativa se assemelha a um conto de fadas ao avesso: a história da moça pobre que, em um baile, se apaixona pelo príncipe loiro e rico que mora em um castelo. No entanto, após o final feliz, típico de uma Cinderela, as coisas desmoronam. Depois de migrar para o país do príncipe, descobre que este não é tão apaixonante assim, que o castelo onde ele vive não é tão interessante assim – seu lar nada mais é do que o andar de

cima de uma casa, que aluga dos vizinhos que moram no andar de baixo. Esse conto de fadas às avessas remete, com isso, a um certo universo da colonização que está muito presente para Anna durante sua juventude, e também para sua mãe. Podemos testemunhar, nas escolhas de vida de Anna, uma certa busca por aquilo que percebia que a mãe valorizava e que, ao mesmo tempo, escapava ao domínio da casa de dona Clotilde: o cinema era o lugar em que a mãe ia nos dias de folga na sua adolescência e ao qual, posteriormente, levava a filha para assistir a filmes de romance e onde compartilhava sua "adoração pelas atrizes" (Saavedra, 2018a, p. 183). Além disso, a mãe mentia para a filha que havia conhecido seu pai na saída do cinema.

O processo de amadurecimento de Anna, próprio ao romance de formação, exige da personagem uma quebra desse ideal colonial patriarcal. Isso se evidencia a partir do aparecimento da capivara no parque, no momento em que Anna passeia com a bebê que logo será abandonada. A capivara, animal habitante da América do Sul, cujo nome origina do tupi, remete a um elemento de sua terra natal, de sua origem. Ao mesmo tempo, a capivara profere uma fala retirada da tragédia medeia: "aprende o quanto custa renegar o sítio natal", refere a nutriz no texto de Eurípedes (2010, p. 25); "veja quanto custa renegar o sítio natal", provoca a capivara em Saavedra (2018a, p. 60). Vai ser esse elemento indígena que a auxilia a fazer o abandono da criança e, conseqüentemente, o abandono da busca por uma vida de conto de fadas. Esse duplo abandono provoca uma ruptura com algo maior, como se Anna abandonasse os planos idealizados e se apropriasse de sua história, do lugar de onde vem, da relação com a mãe – e, a partir disso, conseguisse romper com uma repetição de enganos que recorrentemente atribuía a si mesma. No espetáculo encenado no teatro lotado, através do que Anna conta, podemos entender que a atriz conseguiu recuperar algo da relação com sua mãe, a qual, com o tempo, passou a padecer do que chama de "uma loucura branda" (Saavedra, 2018a, p. 188).

O segundo capítulo da segunda parte des-

creve o percurso de Maike a partir do momento em que decide fazer um intercâmbio no Brasil, mesmo sem compreender direito o que buscava no país. Muito tomada pelas palavras de Max, que profetizou que sua origem e seu destino estariam em outro lugar que não onde ela estava, Maike viaja para o Rio de Janeiro, aonde chega em pleno feriado de carnaval. Lendo o relato da jovem, novamente narrado na primeira pessoa do singular, fica difícil distinguir o que de fato ela viveu e o que é sonho, loucura, embriaguez ou devaneio. Ela transita pelas ruas de um Rio de Janeiro onírico em festa e êxtase, conhece pessoas e lugares. Passado o carnaval, inicia suas aulas na universidade e faz amigos. Em dado momento, tentando entender o que estava buscando nesse novo país, retoma o contato com Inês, uma moça que conhecera durante o carnaval e que estava então fantasiada de freira. Inês convida Maike para assistir a peça da atriz Anna Marianni, no entanto a moça não comparece ao encontro. A espera de Maike no teatro acaba fazendo com que conheça uma estranha senhora, que se apresentava como mãe da artista famosa, mas cuja aparência deixava dúvidas se tratava-se de uma moradora de rua ou de uma idosa louca. Essa senhora conta para Maike sobre a relação com sua filha e passa a fazer perguntas sobre a vida da jovem alemã. A menina se angustia, cai no choro, e a velha senhora lhe cobre com ervas e folhas.

[...] quem é você?, dessa vez era eu quem perguntava, as palavras saíam moles, como se tivessem sido mastigadas também, ela sorriu, e me veio um cansaço imenso, uma sonolência, mal conseguia manter os olhos abertos, ela disse, é um bom sinal, os espíritos estão do nosso lado, e você tem agora suas próprias armas, deite, minha filha, deite aqui no meu colo, eu deitei a cabeça sobre sua saia, o tecido da camisola pareceu-me uma enorme manta com a qual eu me cobria, a mulher passou levemente os dedos pelo meu cabelo e começou a cantar numa língua desconhecida (Saavedra, 2018a, p. 234).

O último capítulo do livro retoma a narração da personagem (avó), descrevendo sua vida em uma casa de repouso com a companhia de uma cuidadora. A filha havia se tornado uma grande

atriz e regularmente visitava a mãe já idosa. Por uma notícia de jornal, descobre que sua filha estrearia uma peça autobiográfica em um grande teatro, e que parte de sua atuação narraria o período em que teve um bebê e o dera para adoção, fato que até então desconhecia. Essa notícia desperta várias questões na personagem que agora é uma senhora, as quais compartilha com o fantasma de sua avó, que segue lhe fazendo companhia e lhe dando conselhos. Retoma as vivências na casa de dona Clotilde e se pergunta se teria conseguido cuidar da filha ou se também a teria abandonado. A partir disso, o fantasma da avó lhe instiga a ir até o teatro para prestigiar a filha, e ambas, neta e avó, decidem atravessar a cidade a pé na chuva sem que ninguém da casa de repouso tivesse sido avisado. As duas chegam ao teatro e encontram uma moça que parecia estar esperando alguém – supomos que essa moça no teatro seja Maike.

2 O fio e o vórtice

Na mesma entrevista em que fala sobre suas inspirações para a escrita do romance, Saavedra (2018b) indica que foi a partir do encontro com a obra *Por um fio*, da artista ítalo-brasileira Anna Maria Maiolino, que *Com armas sonolentas* ganhou uma forma: trata-se de uma grande fotografia em preto e branco, em que, em frente a uma parede clara, vemos três mulheres, uma idosa, uma adulta e uma criança (a artista, entre sua mãe e sua filha), as três unidas por um fio de macarrão pendente que é segurado pela boca de cada uma delas. O fio que sai da boca da mulher idosa leva sua outra extremidade até a boca da mulher adulta; da boca desta, sai também um fio que vai até a boca da menina mais nova. As três olham para a câmera, sérias.

Saavedra (2018b) explica que escreveu seu romance desejando explorar do que se trata esse fio que une avós, mães e filhas, ou que heranças são recebidas e transmitidas entre sucessivas gerações de mulheres – heranças que podem ser transmitidas por meio de palavras ou de silêncios. Podemos pensar que, em Saavedra, o fio de macarrão de Maiolino remete à história das

três personagens. À medida que avançamos na leitura do romance, percebemos que se trata de uma história em que avó, mãe e filha vivenciam o abandono, o exílio e a volta para casa. Podemos supor que a filha Maike, último elo dessa cadeia, ao reconstruir a sua própria história e narrá-la em primeira pessoa, reconstrói também a história de suas antepassadas – como se, para fazer esse movimento de apropriação de seu próprio passado, precisasse construir uma genealogia das mulheres que vieram antes.

E é interessante perceber que, para empreender essa tarefa, Saavedra, na condição de escritora, também se remete a uma certa genealogia literária, uma vez que, ao longo do romance, podemos notar que são feitas algumas referências a outras escritoras e a outras obras. O próprio título do livro, *Com armas sonolentas*, faz referência a um verso do poema *Primero sueño*, da poeta do barroco mexicano Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), e em alguns momentos do romance há menções a outras obras dessa autora. Sor Juana Inés de la Cruz foi uma religiosa católica que viveu na então chamada Nova Espanha, a colônia espanhola no território da América do Norte e Central, e foi uma precursora da defesa da possibilidade e da capacidade das mulheres de estudarem e de se tornarem intelectuais (Barros, 2011). Notamos também referências a Clarice Lispector, Marguerite Duras e Lygia Clark, além de citações retiradas da tragédia *Medeia*, de Eurípedes. E há também referências a trabalhos produzidos por homens, como Pier Paolo Pasolini e Johan Wolfgang von Goethe. Parece que Saavedra busca compor sua narrativa com ressonâncias dessas outras produções clássicas, imprimindo na sua escrita especialmente as marcas das suas antepassadas escritoras.

É como se Saavedra lançasse mão dessa transmissão simbólica feita por mulheres para poder narrar uma relação que ainda estava no escuro, essa que é feita entre avós, mães e filhas e que, como a escritora constatou, carecia de registros e representações na literatura brasileira. Trata-se de uma transmissão que escapa ao nome do pai e ao sobrenome que é transmitido através

de sucessivas gerações – e que, como efeito disso, desaparece nas cadeiras patrilineares da tradicional transmissão simbólica do nome, tão valorizada na cultura patriarcal ocidental. Como podemos constatar, e como Saavedra nos ajuda a ver, a pretensa durabilidade assegurada pela transmissão do sobrenome só existe às custas do apagamento do nome e da história das mulheres (Butler, 2019).

Diferente disso, Saavedra, em *Com armas sonolentas*, fala da transmissão que é feita por quem não tem a permanência do nome assegurada. A personagem (avó), inclusive, perde o nome próprio, e não sabemos se esse nome grifado entre parênteses faz referência à avó de Maike, ou à avó da avó de Maike – essa ambiguidade evoca essas duas personagens antepassadas que acabam se misturando e, de certa forma, sumindo nesse lugar de mulher idosa indígena que fala coisas que não se compreendem. Ao mesmo tempo, Saavedra traz uma linhagem matrilinear em que são os homens que não permanecem: o pai da avó desapareceu depois que o último filho nasceu; o pai de Anna não assumiu sua paternidade; o pai biológico de Maike, o cineasta alemão, separa-se de Anna depois do abandono da bebê e não temos mais notícias suas; e o pai adotivo de Maike é uma figura apagada na história.

O acento que Saavedra vai dar é para a transmissão entre mulheres, que se faz independente da garantia de um nome e das palavras. Ao narrar uma história centrada nessa linhagem matriarcal, Saavedra provoca uma torção que faz resistência ao que seria o caminho esperado do pensamento. Junto com isso, a autora retoma a experiência primordial de cuidado, de ter sido cuidada por um Outro, de se ter estado entregue ao zelo do adulto que se ocupou da sobrevivência do recém-nascido e na sua transformação em sujeito. Trata-se de algo que poderíamos chamar de uma experiência da origem do sujeito – e que, em *Com armas sonolentas*, testemunhamos que acompanha as personagens ao longo de suas vidas. Nesse sentido, escrevemos "origem" considerando aqui não um ponto do passado que se aparta do restante do tempo como se fosse uma

gênese do sujeito, mas, diferente disso, apoia-das no pensamento de Walter Benjamin (2013), tomamos aqui a ideia de origem a partir de uma temporalidade não linear e não cronológica, que se expressa também em termos de intensidade. Essa ideia nos parece relevante para auxiliar na reflexão em torno do que tratam a memória e a transmissão que o romance explora.

No prefácio do livro sobre a *Origem do drama trágico alemão*, Walter Benjamin (2013) compara a origem (*Ursprung* no alemão) com um vórtice. Descreve que, no leito de um rio, na água que corre em uma mesma direção, quando algo se oferece como um obstáculo, forma-se um movimento vertical em forma de espiral, que se diferencia da direção horizontal em que a água fluía até então. Na relação com a história, a noção de origem indicaria algo que rompe o curso que vinha se dando até então – rompe esse curso, mas não se apresenta como algo independente do restante.

Apesar de ser uma categoria plenamente histórica, a origem (*Ursprung*) não tem nada em comum com a gênese (*Entstehung*). "Origem" não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer. A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese. O que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano factual, cru e manifesto. O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado. Em todo o fenômeno originário tem lugar a determinação da figura através da qual uma ideia permanentemente se confronta com o mundo histórico, até atingir a completude na totalidade da sua história. A origem, portanto, não se destaca dos dados factuais, mas tem a ver com a sua pré e pós-história (Benjamin, 2013, p. 34).

Em outra parte, Benjamin (2013, p. 257) define:

Embora seja uma categoria em todos os sentidos histórica, a "origem" não tem, no entanto, nada a ver com gênese. O conceito de origem não se refere ao devir de algo que nasce, mas antes a algo que emerge do processo de devir e esgotamento. A origem está no rio do devir e o seu ritmo arrasta para a torrente os materiais da gênese. O que vem de uma origem nunca se dá a conhecer no inventário nu e óbvio do factual, e o seu ritmo abre-se apenas a uma

dupla perspectiva. Esta pede, por um lado, para ser reconhecida como restauração, enquanto reconstituição, e por outro lado, nesse contexto, como algo que é imperfeito e inacabado.

Para o filósofo, a origem se difere da gênese, pois se relaciona com a história conhecendo-a por dentro, não estando então separada dela. O conceito de "origem", em Benjamin, associa-se, portanto, ao modo como o autor compreende a história, isto é, desde uma crítica à noção de uma história linear que corre em direção ao progresso (Benjamin, 2012). A origem é, assim, um momento de interrupção do fluxo linear da história – como na imagem do redemoinho no curso do rio. Por exemplo, no livro *Passagens*, referindo-se a essas construções parisienses, Benjamin (2018, p. 767) sugere que os fatos se tornam fenômenos originários somente quando, em seu próprio desdobramento, fazem surgir a série das formas históricas concretas das passagens, "assim como a folha, ao abrir-se, desvenda toda a riqueza do mundo empírico das plantas".

Jeanne Marie Gagnebin (2013) ressalta que, em todo o pensamento de Walter Benjamin, o tempo histórico é compreendido em termos de *intensidade* e não de cronologia; dessa maneira, a ideia de origem vai ser marcada também com esse elemento da intensidade. Nessa direção, tanto a filosofia da história quanto a filosofia da linguagem benjaminianas vão tomar a modernidade como centro da sua reflexão, "no profundo copertencimento do eterno e do efêmero" (Gagnebin, 2013, p. 9).

Segundo Gagnebin (2013), essa proposição designaria então a origem (*Ursprung*) como um salto (*Sprung*) para fora da sucessão cronológica em que ficamos habituados a receber as explicações para os fenômenos históricos. Assim, a origem daria conta de algo que, pelo seu surgir, "quebra a linha do tempo, opera cortes no discurso ronronante e nivelador da historiografia tradicional" (Gagnebin, 2013, p. 10). Para a autora, tais saltos e recortes que estilhaçam a cronologia tranquila da historiografia oficial também buscam interromper esse tempo infinito e indefinido, na intenção de parar o tempo para permitir que o

passado esquecido ou recalcado possa surgir novamente, sendo então retomado e resgatado no tempo presente (Gagnebin, 2013).

História e temporalidade não são, portanto, negadas, mas se encontram, por assim dizer, concentradas no objeto: relação intensiva do objeto com o tempo, do tempo *no objeto*, e não extensiva do objeto *no tempo*, colocado como por acidente num desenrolar histórico heterogêneo à sua constituição (Gagnebin, 2013, p. 11).

O passado a que a origem se remete é sempre acessado a partir da mediação do lembrar ou da leitura dos signos e dos textos através da rememoração, ressalta Gagnebin (2013). No entanto, mais do que um ingênuo projeto restaurativo do passado, a origem busca uma retomada do passado ao mesmo tempo que produz uma abertura sobre o futuro, em um inacabamento que é constitutivo. Assim como em todo o pensamento benjaminiano, busca-se uma ação sobre o presente de modo que, a partir dela, consiga-se também retomar e transformar o passado. Dessa maneira, a origem somente conseguirá ser restaurada a partir do estabelecimento de uma nova ligação entre o passado e o presente.

Assim, a noção benjaminiana de origem carrega consigo um paradoxo:

A saber, que a dinâmica da origem não se esgota na restauração de um estádio primeiro, quer que tenha realmente existido ou que seja somente uma projeção mítica no passado; porque também é inacabamento e abertura à história, surgimento histórico privilegiado, o *Ursprung* não é simples restauração ao idêntico esquecido, mas igualmente, e de maneira inseparável, emergência do diferente. Essa estrutura paradoxal é a do instante decisivo, do *Kairos* (Gagnebin, 2013, p. 18).

A origem, assinala Jeanne Marie Gagnebin (2013), não está ligada a um aquém mítico ou a um além utópico que deveria ser reencontrado. Ao contrário, seu surgimento está inscrito no e pelo histórico.

Na retomada que faz desse conceito, Georges Didi-Huberman (2010, p. 171) ressalta que a origem, como um turbilhão no rio, nos aparece na forma de um sintoma:

Ou seja, uma espécie de formação crítica que, por um lado, perturba o curso normal do rio (e eis aí seu aspecto de catástrofe, no sentido morfológico do termo) e, por outro lado, faz ressurgir corpos esquecidos pelo rio ou pela geleira mais acima, corpos que ela "restitui", faz aparecer, *torna visíveis* de repente, mas momentaneamente: eis aí seu aspecto de choque e de *formação*, seu poder de morfogênese e de "novidade" sempre inacabada, sempre *aberta*, como diz tão bem Walter Benjamin.

Nessa direção, Didi-Huberman (2010) ressalta que, no conjunto de imagens que se apresentam em vias de nascer, Benjamin reconhece uma sucessão de ritmos e de conflitos – que se revelam em sua dimensão de *imagem dialética*. A noção de imagem dialética é evocada por Benjamin para pensar em uma imagem que é simultaneamente de memória e de crítica, de uma novidade que é radical e que reinventa o originário (Didi-Huberman, 2010). Trata-se de uma imagem que surge em um presente preciso a partir de uma conjunção fulgurante com o passado e que se mantém sempre aberta e inquieta. Ou, nas palavras do próprio Walter Benjamin:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem (2018, p. 766-767).

Origem, vórtice, imagem dialética, lampejo, constelação: trata-se de nomes que Benjamin vai utilizar para propor seu entendimento da relação do presente com o passado – ou, melhor dizendo, do *agora* com o *ocorrido*, do *agora* com o *outrora*. Como dissemos, trata-se de um entendimento que é crítico à historiografia tradicional e que, portanto, não segue a linha do progresso.

Giorgio Agamben (2018), por sua vez, centra sua análise sobre o conceito de "origem" na imagem do vórtice, tal como Benjamin (2013). Agamben (2018) busca entender essa figura a

partir de suas ocorrências na natureza: quando o leito de um rio encontra um obstáculo (seja um galho, seja uma ponte); quando duas correntes de água de temperaturas ou velocidades diferentes se encontram; o espiral que se forma na crista das ondas que, por efeito da força da gravidade, arrebenta e forma a espuma. A partir dessas imagens, o autor resgata o estatuto de singularidade que define o vórtice: é separado e autônomo do fluxo da água, mas permanece ligado à totalidade desta; obedece a leis que lhe são próprias, mas é feito da mesma matéria que o líquido que o cerca. Nas suas palavras, o vórtice "é um ser à parte e, mesmo assim, não há uma gota que de fato lhe pertença, sua identidade é absolutamente imaterial" (Agamben, 2018, p. 84).

Seguindo por esse caminho, Agamben (2018) retoma o conceito de "origem" buscando compreender o que desta proposição benjaminiana tem a ver com essas especificidades físico-químicas do redemoinho que é produzido na água. Para o autor,

[...] antes de mais nada, a origem deixa de ser algo que precede o devir e permanece separado dele na cronologia. Assim como o redemoinho no curso do rio, a origem é contemporânea ao devir dos fenômenos, dos quais extrai sua matéria e nos quais, todavia, permanece, de algum modo, autônoma e parada. E, dado que ela acompanha o devir histórico, procurar entender este último significará não reconduzi-lo a uma origem separada no tempo, mas confrontá-lo e mantê-lo com algo que, tal como um vórtice, ainda está presente nele (Agamben, 2018, p. 85).

Assim, Agamben (2018) aposta que o conhecimento dos fenômenos se torna mais complexo e mais rico quando sua origem não é tomada em separado num ponto remoto do tempo. Ressalta, além disso, que essa origem se manifesta como algo que está sempre presente, e toma como exemplo as nossas próprias vidas:

E, também no curso da nossa vida, o vórtice da origem continua presente até o fim, acompanha a cada instante, silenciosamente, nossa existência. Às vezes se faz mais próximo; outras, afasta-se a ponto de não conseguirmos mais divisá-lo nem perceber seu discreto bulício. Mas, nos momentos decisivos, agarra-nos e arrasta-nos para dentro de si e, então, de repente, damo-nos conta de que, também

nós, nada mais somos que um fragmento do início, que continua a redemoinhar naquele turbilhão do qual provém nossa vida, a girar em seu interior até (a não ser que o acaso o cuspa de volta para fora) atingir o ponto de pressão negativa infinita e desaparecer. Há os seres que só desejam ser sugados no vórtice da origem. Outros há que, ao contrário, mantêm com ela uma relação reticente e circunspecta, engenhando-se para, na medida do possível não serem engolidas pelo *maelström*. Outros, enfim, mais pávidos ou ignaros, nem sequer ousaram alguma vez lançar um olhar em seu interior (Agamben, 2018, p. 86).

Entendemos que, em alguma medida, *Com armas sonolentas* narra a todo o tempo o encontro que cada uma de suas personagens tem com essa origem. Como um vórtice que se presentifica a todo instante, o passado interpela o presente delas, obrigando-as a retomá-lo e, com isso, tendo a possibilidade de transformá-lo. Poderíamos dizer que a relação que cada uma dessas jovens mulheres mantém com o cuidado, o abandono e o desamparo é intermediada pelo vórtice da origem, como algo que as confronta em diferentes momentos decisivos de suas vidas, fazendo com que se deparem com a memória de um passado que não parece estar acessível de outra maneira. Essa inacessibilidade se refere, por um lado, à memória das mulheres – que, em uma tradição patriarcal, perdem seus nomes e suas histórias – e, por outro lado, às feridas coloniais brasileiras, algo que é inalcançável à consciência por definição, por se referir ao saber inconsciente, o qual se revela no sonho e no sono.

3 O trauma e a perda

No capítulo em que a personagem Anna está apresentando seu monólogo no teatro, enquanto retoma o abandono de sua filha no parque ao mesmo tempo que reflete sobre sua própria experiência de filiação, a atriz fala:

Acordei com uma antiga canção de ninar na cabeça, dessas bem comuns. Minha mãe cantava para mim. Talvez a minha avó tenha cantado para ela, e talvez a minha bisavó para minha avó e a minha tataravó para minha bisavó, uma melodia que sutilmente nos unia alinhavando nossas memórias (*Anna embala um bebê imaginário*) Boi, boi, boi, boi da cara preta, pega essa menina que tem medo de careta... boi,

boi, boi, boi da cara preta, pega essa menina que tem medo... boi, boi, boi...

Fecham-se as cortinas (Saavedra, 2018a, p. 198).

Para falar sobre essa experiência abismal de abandono, Anna lança mão de um acalanto em que uma voz ameaça entregar a um boi a criança que tem medo. Na canção de ninar, que é entoada por cuidadores de sucessivas gerações enquanto tomam conta de sua prole, é cantada também a possibilidade do abandono e do medo – indicando talvez, para o bebê, que o sono é uma travessia solitária. O abandono, o medo, o deslocamento e a separação são recorrentes ao longo de todo livro, e esse tema vai ser retomado a todo momento para todas as personagens. No entanto, há uma delas especificamente em que essa questão aparece com maior nitidez: trata-se do fantasma da avó (a avó da avó de Maíke), a senhora indígena que foi afastada de sua terra natal. Não sabemos em que contingências se deu esse afastamento, sabemos só que, junto com isso, ela perdera a capacidade de ouvir diretamente a fala dos ancestrais, embora seguisse entoando canções de cura numa língua que não podia compreender direito. A compreensão, no entanto, não era de todo importante, pois, nas suas palavras: “não precisava saber com o entendimento, basta saber dentro da garganta, antes mesmo da palavra vir” (Saavedra, 2018a, p. 136).

A figura dessa avó que, viva ou na forma de espírito, enuncia sempre um deslocamento parece remeter a uma cisão ancestral, a qual se relaciona com a violência colonial que foi empregada contra os povos originários do continente americano – e, aqui, em especial o Brasil – separando-os da sua terra e dos seus saberes. Em Saavedra (2018a), essa cisão ancestral segue se repetindo nas gerações seguintes, em rupturas que se atualizam para cada personagem do romance. É como se, no acalanto, se transmitisse também a perda. Ao ser mandada para o Rio de Janeiro, a neta pensa na avó:

Ficou em silêncio durante todo o trajeto, uma mistura de medo do que estava por vir e da lembrança das conversas com a avó, a voz da avó que viajava também, grudada nela, a cada quilômetro mais clara, mais forte, suas pala-

bras a envolviam feito um cobertor (Saavedra, 2018a, p. 134-135).

Tempos depois, quando a neta já vivia e trabalhava para dona Clotilde e sua família, quando é estuprada por Renan, filho da patroa, e engravida, o fantasma da avó já falecida aparece e anuncia: “e agora você vai ter essa filha, porque é menina, infelizmente, e essa filha é meio a gente meio eles, vai habitar aqui e lá, sem nunca ter um lugar seu, sem nunca saber quem é” (Saavedra, 2018a, p. 150). Essa fala, em alguma medida, parece que tece uma genealogia das mulheres latino-americanas, remetendo às proposições de Gloria Anzaldúa (2019) quando defende a consciência de uma *raza mestiza*, uma consciência de um sujeito entre fronteiras, em que a hibrididade e a ambivalência são permanentes. Anzaldúa tece tais proposições perante o dilema imposto aos sujeitos descendentes de múltiplas culturas, que se veem muitas vezes precisando escolher uma posição. Diante desse dilema, sugere uma tolerância à ambiguidade, defendendo a possibilidade de se estar “nas duas margens ao mesmo tempo” (Anzaldúa, 2019, p. 325) e sustentando, assim, as contradições e ambivalências.

As duas personagens em questão, neta e avó, realizam, cada uma, um deslocamento de sua terra natal e parecem permanecer em uma certa suspensão quanto ao seu passado, ao seu presente e ao seu futuro. Na ocasião em que a jovem está grávida, o fantasma da avó a auxilia com os preparativos do que vem pela frente:

A avó encheu a bacia de terra e ervas e fez um emplastro que espalhou pela barriga estufada, o que é isso, a neta perguntou, já te disse, é para proteger tua filha, para guiá-la no caminho para o lado de fora, mas como?, é uma proteção, uma barreira, que coisa, para de fazer tanta pergunta, nunca vi, deita aí, meu deus, já está bem grande, calculo uns seis meses, não vai ser um trabalho fácil, lembro que quando eu estava grávida da sua mãe os espíritos tentavam a puxar a alma antes dela nascer, e eu ficava cuspiendo sangue pelas partes, umas dores horríveis, mas sua mãe é tihosa feito o cão, os dias e a barriga crescendo, e ficou enorme, eu mal conseguia andar, até que sua mãe nasceu, um bebê enorme, me deixou descadeirada por longo tempo, e eu sabia que era menina porque, se você abandona a sua terra, da sua barriga só sai menina, e assim

foi, e vai continuar sendo, porque maldição é coisa que passa de mãe pra filha (Saavedra, 2018a, p. 151).

É interessante que o fantasma da avó anuncie que o abandono da terra natal seguirá se repetindo através de gerações, como uma maldição que é transmitida. A partir dos elementos presentes no romance de Saavedra (2018a), podemos depreender que essa maldição que passa de mãe para filha se relaciona com o exílio que as três personagens principais vivenciam, mas também com sucessivos abusos e violências aos quais as personagens estão submetidas. Sobre essas sucessivas violências, parecem indicar algo que passa através de gerações como um trauma que se repete. Indicam também algo da ordem de uma fissura radical, uma perda, que se relaciona com o uso das palavras e com a capacidade enunciativa.

Quando mencionamos a noção de "trauma", referimo-nos a algo que, por definição, carrega uma impossibilidade do dizer. Freud (2010) elabora sua teoria do trauma após testemunhar os efeitos subjetivos da exposição à violência da guerra nos combatentes que retornavam para casa. Propõe que o evento traumático está relacionado não com o evento em si, mas com um transbordamento que extrapola as possibilidades do sujeito para assimilá-lo. Sem conseguir processar o acontecido, o psiquismo buscaria repetidamente retornar à cena do trauma, em uma tentativa paradoxal e sempre frustrada de dar forma para esse excesso. Há no trauma, portanto, uma dimensão antinarrativa, que evidencia não só a ausência de sentido, mas também a impossibilidade de transmissão e do compartilhamento.

Ao longo do romance, notamos que se repetem para todas as personagens palavras em outro idioma e que não se conhece o sentido, sendo, portanto, incompreensíveis. Há menções ao alemão, que Anna desconhece quando muda de país; há citações de Sor Juana Inés de la Cruz, que mais parecem com falas do fantasma da avó em transe; há, no episódio onírico em que Maíke chega ao Rio de Janeiro no carnaval, um sarau em que é declamado um poema em língua geral

amazônica – trata-se do único registro existente dessa língua que se falava no Brasil colonial do século XVIII.

No posterior livro de ensaios *O mundo desdobrável*, a escritora Carola Saavedra (2021) retoma a obra *A queda do céu*, de Davi Kopenawa (Kopenawa; Albert, 2015), livro em que, endereçando-se aos brancos, o xamã Yanomami relata a destruição da floresta Amazônica e dos povos que ali vivem, promovida pelos brancos. Saavedra (2021) chama a atenção para a estranha condição desse livro no nosso país: é um depoimento dado por Davi Kopenawa ao antropólogo francês Bruce Albert e publicado primeiro na França, em francês; no Brasil, a versão à qual temos acesso, publicada pela editora Companhia das Letras, é uma tradução da versão francesa, que, por sua vez, é uma tradução da transcrição feita originalmente em Yanomami. Nessas sucessivas transcrições e traduções, algo inevitavelmente se perde. A autora sugere:

Me parece bonita essa inacessibilidade linguística que representa, de alguma forma, nossa inacessibilidade a esse outro lugar. Como numa caverna de Platão, nos chegam sombras de uma imagem inatingível, mas, ao contrário do que imaginava Platão, um original que não há, que é verdade fragmentada, opaca, ambígua, contraditória (Saavedra, 2021, p. 18).

Ao mesmo tempo que a autora denuncia a violência colonial e racista que perdura até hoje, alerta também para uma sensação de incompreensão que permanece, pois se refere a um saber que já foi perdido e que não pode mais ser acessado. Em *Com armas sonolentas*, a estratégia narrativa de Saavedra, ao dar ênfase para o sonho, para a alucinação e para o que (ainda) não se sabe que se sabe, parece também remeter a uma escrita que busca tirar o humano do centro e que reconhece que aquilo que chamamos "natureza" também possui uma voz – aproximando-se de cosmogonias indígenas e aborígenes, tal como a autora explora em *O mundo desdobrável* (Saavedra, 2021). Em *Com armas sonolentas*, ao trazer elementos como a capivara que fala, remeteria também a uma narrativa que busca reconhecer e fazer trabalhar literariamente saberes que foram

deslegitimados pelo processo de colonização. Ao mesmo tempo, o desencontro e o não saber que se repetem também remetem a uma perda ancestral, a todas as culturas que foram extintas por meio da violência colonizadora, deixando como resto o incompreensível. Ou, como a autora sintetiza: “nosso continente é feito de fantasmas e silêncios” (Saavedra, 2021, p. 33).

Com *armas sonolentas*, lido à luz do posterior *O mundo desdobrável*, pode ser pensado como uma narrativa sobre esses fantasmas e silêncios. Lendo Saavedra (2018a, 2021), a impressão que fica é a de que, na América Latina, narrar o vórtice da origem implica tocar também nas feridas abertas da colonização e da violência. Tirar o tempo da ordem linear implica encontrar-se com a repetição de um trauma. Trata-se de um abismo na linguagem, que Saavedra tenta mapear em seu romance.

Ainda assim, no romance de Saavedra (2018a), há algo que também perdura e que também se transmite, e que parece indicar os recursos disponíveis para se defender mediante um mundo hostil. Trata-se das “armas sonolentas”, que dão título ao livro: as armas que se relacionam com o cuidado, o acalanto, o sono e o sonho. No romance, testemunhamos que esses recursos podem ser transmitidos de uma geração a outra.

4 As armas sonolentas

Chama a atenção que é pelo sono e pelo sonho que o encontro entre as duas pontas da cadeia de mulheres acontece no saguão do teatro: na cena que acontece mais ao final do romance, quando avó e neta se encontram para a apresentação da filha e quando a avó acolhe a neta, que se deita em seu colo e adormece, testemunhamos algo sobre isso. Retomemos, uma vez mais, a narração de Maike:

[...] quem é você?, dessa vez era eu quem perguntava, as palavras saíam moles, como se tivessem sido mastigadas também, ela sorriu, e me veio um cansaço imenso, uma sonolência, mal conseguia manter os olhos abertos, ela disse, é um bom sinal, os espíritos estão do nosso lado, e você tem agora suas próprias armas, deite, minha filha, deite aqui no meu colo, eu deitei a cabeça sobre sua saia, o tecido

da camisola pareceu-me uma enorme manta com a qual eu me cobria, a mulher passou levemente os dedos pelo meu cabelo e começou a cantar numa língua desconhecida (Saavedra, 2018a, p. 234).

Após adormecer no colo da avó, a escrita de Saavedra (2018a) faz uma quebra e o capítulo se encerra. Na sequência, na página seguinte, Maike então desperta e ficamos com a impressão de que se passaram muitos anos. Ela está em um apartamento moderno, em que há uma escrivaninha com um computador e um amontoado de folhas que se assemelha com um manuscrito, no qual talvez haja seu nome grifado. Maike se olha no espelho, percebe-se grisalha e com a pele enrugada. É assim que termina a seção de Maike na segunda parte do livro, “O lado de dentro”; em seguida, inicia-se a seção da personagem (avó) – quando é narrado o percurso da avó e de sua avó ao atravessarem a cidade para assistir ao monólogo de Anna no teatro. Essa seção da avó fecha o livro de Saavedra; a cena final do romance são as duas senhoras – uma viva e uma na forma de fantasma – percorrendo uma cidade onírica após serem barradas na porta do teatro:

[...] olhou em volta, a rua estava deserta, a avó procurava algo numa das sacolas, o que é, vó?, você vai ver, e, após muito procurar, tirou de lá um livro que ela nunca vira e disse, fiquei pensando, acho que é melhor esperar aqui mesmo, como tudo anda em círculos, mais cedo ou mais tarde, voltaremos ao ponto de partida. E agora preste atenção, a avó abriu o livro e começou a ler em voz alta (Saavedra, 2018a, p. 262).

Sem que possamos ter uma certeza sobre o que está acontecendo, ficamos com a impressão de que o romance termina com o fantasma da avó começando a ler um livro que pode ser aquele manuscrito que Maike, quando já grisalha, está escrevendo e que repousa sobre a escrivaninha. É possível também que esse livro escrito por Maike seja o que temos em mãos, *Com armas sonolentas*. Nossa incerteza se relaciona com uma forma de escrita que Saavedra (2018a) emprega que evoca o sonho e o delírio, fazendo borrar, assim, os limites entre a loucura e a razão.

Os temas do sonho, da loucura e da razão

estão presentes também na poética de Sor Juana Inés de la Cruz, que, em diversos momentos, é referência no livro. A pesquisadora Ilse Maria de Rosa Vivian (2019), em um trabalho em que aborda a relação entre o romance de Saavedra e a obra de Sor Juana Inés de la Cruz, refere que, na poética da religiosa mexicana, o universo onírico fornece uma alegoria de uma experiência que busca a liberdade do conhecimento e a quebra das barreiras que eram impostas às mulheres – indo além das dicotomias da doutrina católica. A autora retoma o poema *Primero Sueño*, que é referência para o romance de Saavedra, e afirma: “dos 975 versos, emerge um sujeito lírico que, quando o mundo dorme, questionando a ordem da realidade concreta, compõe sua identidade nas sombras, nas fissuras, na imaginação e na memória” (Vivian, 2019, p. 134).

Octavio Paz (2017), em uma pesquisa que busca explorar as complexidades da vida e da obra de Sor Juana Inés de la Cruz, chama a atenção para o caráter inovador presente em *Primero Sueño*. Afirma que o poema se insere em uma longa tradição ocidental de narrativas que abordam uma viagem que a alma faz durante o sonho e o sono do corpo em direção aos céus; Juana Inés, no entanto, ao mesmo tempo que recolhe elementos dessa tradição, produziria uma ruptura importante e construiria algo novo. Como o autor indica, a poeta mexicana se interessa em “descrever uma realidade que, por definição, não é visível. Seu tema é a experiência de um mundo que está mais além dos sentidos” (Paz, 2017, p. 434).

Primero Sueño é, assim, um poema sobre o ato de conhecer, que ganha a forma do sonho. Para Paz (2017, p. 464), a heroína do poema de Sor Juana é movida pelo amor ao conhecimento:

Com *Primero sueño* aparece uma nova paixão na história da nossa poesia: o amor ao saber. Explico: a paixão, claro, não era nova; a novidade foi que Sor Juana a transformou em tema poético e a apresentou com a violência e a fatalidade do erotismo. Para ela, a paixão intelectual não é menos forte que o amor à glória. A paixão intelectual, a razão, convoca o ânimo, na melhor tradição platônica, para que a acompanhe em sua aventura. E aqui surge outra e maior diferença com a tradição: se o

conhecimento parece impossível, é preciso enganar o destino e se atrever. O arrojo se torna desafio, rebeldia – o ato de conhecer é uma transgressão.

As palavras de Paz (2017) sobre o poema cujo verso empresta o título do romance de Saavedra (2018a) iluminam a ideia de que as três personagens principais de *Com armas sonolentas* conduzem uma busca pelo território inconsciente em direção a uma construção de si mesmas. Essa construção de si passa pelo resgate da memória das antepassadas e das vivências trocadas nas primeiras experiências com a alteridade – as quais, ainda que não possam ser acessadas por meio do sobrenome, podem ser alcançadas através do inconsciente. As “armas sonolentas” do título parecem ser então as armas do inconsciente.

A busca pelo conhecimento, tematizada por Sor Juana Inés de la Cruz, em Saavedra (2018a) se revela pelo caminho construído por cada uma das personagens. Entendemos que as três encontram, cada uma à sua maneira, um modo de fazer algo com o trauma posto: Anna encontra o teatro; Maike, a escrita; a (avó), a relação com o fantasma da avó. A história de Anna, à qual temos acesso principalmente através da sua própria voz no palco do teatro lotado, nos revela a elaboração que a atriz conseguiu fazer em relação à sua própria história de rupturas. Quando ela se nega a ficar com a filha e, em um ato, abandona a bebê no parque, produz um corte que interrompe algo na cadeia de repetições familiares. O ato de Anna, no entanto, não cai no vazio: ela o circunscreve por meio da escrita do monólogo. A escrita de Anna, encenada no palco anos depois do abandono, remete à busca pela elaboração de sua história por meio de palavras que possam envolver em significado o gesto de abandono que exerceu.

Ao mesmo tempo, Saavedra (2018a) revela a literatura em si como algo possível de se fazer com os restos que ficam dessas rupturas. Ainda que as três personagens não se encontrem no enredo proposto, elas se encontram na forma do livro. A narrativa proposta por Maike – e que temos em mãos – é o que vai promover o encontro

entre as três. *Com armas sonolentas* performa, assim, o imperativo de narrar a fim de articular uma memória, promovendo com isso algo que consegue ir além do texto escrito e daquilo que pode ser enunciado.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato*: ensaios sobre criação, arte e livros. Tradução de Andrea Santurbando e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

ANZALDÚA, Gloria. La consciencia de la mestiza/ Rumo a uma nova consciência. Tradução de Ana Cecilia Acioli Lima. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista*: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

BARROS, Gracinda Vieira. Sórora Juana Inés de la Cruz: a mulher na cidade das letras. Darandina Revisteletrônica. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL LITERATURA, CRÍTICA, CULTURA: LITERATURA E POLÍTICA, 5., 24-26 maio 2011. *Anais ...*. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2011. Disponível em: <https://www.ufjf.br/darandina/files/2011/08/S%C3%B3ror-Juana-In%C3%AAs-de-la-Cruz.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2022.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução do alemão de Irene Aron e do francês de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. Originalmente publicado em 1940.

BUTLER, Judith. *Corpos que importam*: os limites discursivos do "sexo". Tradução de Veronica Daminelli e Daniel Yago França. São Paulo: N-1: Crocodilo, 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

EURÍPEDES, Medeia. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2010.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos")*. Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Originalmente publicado em 1920.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu*: palavras de um xamã yanomami. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LACAN, Jacques. *A Identificação*: seminário 1961-1962. Tradução de Ivan Corrêa e Marcos Bagno. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2003.

MAIOLINO, Anna Maria. *Fotopoemação*. São Paulo: J. J. Carol, 2018.

PAZ, Octavio. Sor Juana Inés de la Cruz ou As armadilhas da fé. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Ubu, 2017.

RIVERA, Tania. Ensaio sobre o espaço e o sujeito: Lygia Clark e a psicanálise. *Ágora*, ls. l, v. 11, n. 2, 2008.

SAAVEDRA, Carola. *Casa Bondelê FLIP 2018*: Bate-papo com Carola Saavedra, autora de *Com armas sonolentas*. Paraty, 2018b. Disponível em: <https://youtu.be/bUZHbyrtxT4>. Acesso em: 8 mar. 2025.

SAAVEDRA, Carola. *Com armas sonolentas*: um romance de formação. São Paulo: Companhia das Letras, 2018a.

SAAVEDRA, Carola. *O mundo desdobrável*: ensaios para depois do fim. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

VIVIAN, Ilse Maria da Rosa. Invisibilidade? A potência do não-ser: resistência e memória em *Com armas sonolentas*, de Carola Saavedra. *Letras*, Santa Maria, v. 29, n. 59, p. 131-150, 2019.

Helena Pillar Kessler

Doutora em Psicologia Social e Institucional, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), e mestre em Psicanálise: Clínica e Cultura, pela mesma universidade. Integrante do grupo de pesquisa Narrativa, Memória e Política da UFRGS. Atuação e pesquisa nas áreas de psicanálise, narrativa, escrita e gênero.

Claudia Luiza Caimi

Professora associada no Departamento de Linguística, Filologia e Teoria Literária e nos programas de Pós-Graduação em Letras, na linha de pesquisa Teoria, crítica e comparatismo e no Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional, na linha de pesquisa Clínica, subjetividade e política, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Brasil. Doutora em Letras/Teoria da Literatura, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS, Brasil. Pós-doutorado no Centro de Estudos Comparatistas, na linha Memória, Testemunho, Esquecimento, na Universidade de Lisboa. Coordenadora do grupo de pesquisa Narrativa, Memória e Política da UFRGS. Autora de publicações que versam sobre o tema memória e política.

Endereço para correspondência

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Instituto de Psicologia, Serviço Social, Saúde e Comunicação Humana da UFRGS

Rua Ramiro Barcelos, 2600, 90035-003

Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados por Araceli Pimentel Godinho e submetidos para validação dos autores antes da publicação.