

**RUÍDOS DE AFETO:  
PROJEÇÕES DE MEMÓRIA  
EM PAISAGEM COM DROMEDÁRIO, DE CAROLA SAAVEDRA**

Maria Fernanda Garbero de Aragão (UFRRJ)  
[nandagarbero@gmail.com](mailto:nandagarbero@gmail.com)

Hoy en mi ventana brilla el sol  
Y el corazón se pone triste contemplando la ciudad  
Porque te vas (...)

(Juan Manuel Serrat)

### **1. Introdução**

Lançado em 2010, pela Companhia das Letras, *Paisagem com Dromedário* é o quarto livro da escritora Carola Saavedra, uma das vozes mais representativas do cenário literário contemporâneo em nosso país. Assim como nos romances anteriores (*Toda Terça*, em 2007, e *Flores Azuis*, e 2008)<sup>1</sup>, a experimentação narrativa torna-se um aspecto de curiosa relevância na compreensão da proposta da autora, uma vez que confirma sua aposta na elaboração de um texto que caminha (com equilíbrio e precisão) entre jogos e heranças literárias.

A reiteração de “um modelo para armar”, já mencionado por Carola na composição de *Toda Terça*<sup>2</sup>, delinea em *Paisagem com Dromedário*, um legado cortaziano e, ao mesmo tempo em que convida o leitor a circular por esta paisagem imaginária, traça um percurso no qual a linearidade narrativa torna-se um artifício do jogo ali empreendido, sendo ora enviesado pelas sensações da narradora, ora interrompido pelos ruídos – e silêncios – dos locais onde se realizam as gravações que compõem o romance.

Tão importante quanto a voz, o silêncio se configura como um mediador entre a linguagem, o mundo e o pensamento (ORLANDI, 2007), e possibilita uma leitura acerca do que é resistido pela memória.

---

<sup>1</sup> Lançado em 2005, *Do Lado de Fora* (contos, 7 Letras) é o primeiro livro de Carola Saavedra. Embora reconheçamos sua importância, ele não faz parte da bibliografia deste artigo, em decorrência de nossa escolha pelo estudo dos romances.

<sup>2</sup> Em entrevista à jornalista Mona Dorf (2010), Carola Saavedra considerou que *Toda Terça* é um romance elaborado como “modelo para armar”.

Ao calar, a urgência da linguagem não responde à pressão discursiva, e recria para si outros significados. Atuando na passagem entre a lembrança e a narração, ele se torna objeto de reflexão, pois o que não é mencionado – mas está na planta baixa – insere-se no livro através de imagens que, às margens da escritura, dão fôlego aos sentidos e movimentos presentes nos espaços em que Érika transita por sua memória.

Com efeito, a imagem da costura, bem como das metáforas que dela provêm, são ressignificadas no encontro de narrativas em que a memória aparece como uma aposta. A colcha de retalhos sobre a que se deita Sherazade e, com ela, tece os textos que lhe permitem seguir neste jogo, encontram-se no cenário-instalação que habita os lugares projetados em *Paisagem com Dromedário*.

Narrado em primeira pessoa, é pelas gravações exasperadas de Érika que o leitor tem acesso às histórias de um triângulo amoroso que, ao perder um de seus lados, obviamente deixaria de existir. Contudo, são pelas lembranças da narradora que vemos serem erguidas novas formas para a continuidade desta figura; o silencioso vértice, outrora inviável pela ausência, não deixa de religar as partes de um novo triângulo, cujo lado ausente desenha sua base, pois “(...) as relações só existem assim. A três. É sempre necessário um terceiro, que, ao ser excluído, possa, através de sua ausência, estabelecer um elo entre os dois.” (SAAVEDRA, 2010, p. 36).

## 2. *Ruídos e memórias*

Se o ato de rememorar é, de certa forma, procurar no vivido outros sentidos para o que chamamos de lembranças, as narrativas de memória, sobretudo aquelas que se repetem, formam parte de um processo terapêutico, ao qual o ato de contar viabiliza a ressemantização daquilo que foi suportado. Nesta perspectiva, a relação entre as palavras “procura” e “pró-cura” não nos parece um irrelevante trocadilho na leitura das personagens presentes em *Paisagem com Dromedário*.

Exilada em uma ilha vulcânica, Érika inicia uma série de relatos que irão compor as 22 gravações destinadas a Alex, o provável namorado artista plástico, com quem era formado o triângulo afetivo com Karen, a amiga morta, o lado que, ao tornar-se ausente, desequilibra a relação e serve de mote para o isolamento da narradora.

Nessa descarga emocional, os relatos das gravações emergem co-

mo uma ab-reação; ao tomar consciência da perda, ela tonifica sua dor através das recordações de sua atitude ao saber da doença de Karen, reagindo com a entrega de seu silêncio e afastamento, vazio que, algum tempo depois, será efetivamente preenchido pela morte e pelo exílio pós-traumático na ilha imaginada por Érika.

Como toda descrição de uma paisagem incerta, não geograficamente identificada, o que compreendemos da composição imagética da ilha é decorrente dessas gravações, sobretudo pelos ruídos que, menos que interferir, tornam-se parte deste cenário. Sobre a ilha, sabemos que é um lugar turístico, porque as vozes dos turistas se presentificam no relato de Érika. Sabe-se também que há dromedários, inserção que traduz a distância que este espaço ganha nas possíveis projeções do leitor. Junto às memórias da narradora, aparecem, como rasuras, pequenas descrições a respeito da ambientação que abriga essas memórias. Em itálico, elas diferenciam a exasperação da personagem da paisagem, inicialmente estática, que contempla o desfilar de suas reminiscências:

Barulho de vento e de ondas batendo num rochedo. Pequenas pedras caindo na água. Passos. Interrupção. Voz. (...) Silêncio. O barulho das ondas batendo no rochedo torna-se cada vez mais alto. Voz muito baixa, inaudível. Pausa. A voz continua, agora num tom mais alto. (SAAVEDRA, 2010, p. 9-10).

Num processo semelhante à paisagem imaginária recriada na voz de Érika, o tempo também corrobora a instabilidade do relato “Faz uma ou duas semanas que estou aqui. Talvez sejam apenas alguns dias, não sei. Alex, os dias passam de modo incomum neste lugar” (*Idem*, p. 10). Imprecisos, tempo, espaço e personagens vão sendo construídos a partir da incerteza, do que é permitido recuperar de uma memória também em construção, a qual, ao ser narrada e reelaborada repetidas vezes, permite ao leitor encontrar em suas porosidades novas possibilidades de olhar, como um *voyeur*, o que ali se projeta.

O livro, a partir de uma leitura da memória e dos relatos de amor, apresenta algumas questões que nos conduzem a uma análise transtextual. Logo, o diálogo entre a literatura e outras áreas do saber, como a psicanálise, a filosofia e a análise do discurso viabilizam o trato de conceitos que, engendrados na trama ficcional, refletem esboços de afeto presentes em nosso tempo. É interessante destacar, ainda, outra maneira de lê-lo, da qual surgem aspectos relevantes a respeito do lugar e do fazer artístico na contemporaneidade, sobretudo das artes plásticas, área que conecta os três lados do triângulo. Consideramos que, quiçá, este seja um dos temas mais sobressalentes do livro, porém, o trato do afeto e das

memórias aparece nos interstícios, e desvelam a angústia que, quase plástica, contorna as personagens e os cenários de *Paisagem*, compondo, assim, o recorte que pretendemos verificar.

Desta forma, falar dos afetos e das memórias torna-se um desafio no tocante à elaboração discursiva sobre ambos, uma vez que, sobre a memória, é forçoso pensar num texto que se recria no presente, mas com a matéria de um passado que, ao ser rememorado, espera-se e se projeta no futuro. Além do tempo como uma questão, as narrativas amorosas também correspondem a esse desafio de uma maneira ainda mais contraditória: embora as experiências afetivas sejam permitidas – e desejadas –, falar de amor é difícil, pois as narrativas amorosas evidenciam o ridículo, a entrega e o abismo. O sujeito que narra incursiona uma “egotrip”, ou como considera Julia Kristeva:

O amor é o tempo e o espaço onde “eu” se dá o direito de ser extraordinário. Soberano sem sequer ser indivíduo. Divisível, perdido, aniquilado; mas também pela fusão imaginária com o *amado*, igual ao psiquismo sobre-humano. Paranoico? Eu estou, em amor, no ponto mais alto da subjetividade. (KRISTEVA, 1983, p. 25)

Ao serem narrados, a memória e o afeto só se realizam heterocronicamente, ou seja, em um tempo que, na elaboração discursiva, é representado, revisitado, imaginado. Esse retorno implica o que Michel Foucault denomina como heterotopia, conceito que evoca os processos envolvidos no deslocamento de um tempo a outro, principalmente no que diz respeito às reelaborações que passam a formar parte do sujeito que experencia essa passagem, funcionando, em suas palavras, como uma “espécie de ruptura absoluta com seu tempo tradicional” (FOUCAULT, 1984, p. 418).

Em *Paisagem*, a voz de Érika evidencia uma dupla ruptura: na ilha com dromedários, longe de quaisquer imagens reconhecíveis em seu contexto, ela foge de um passado insuportável, reinventado narrativamente num presente hostil e projetado sobre um futuro do pretérito. Sua memória é o que *poderia*, o que *seria se*, hipóteses que se constroem dentro de um corte espaço-temporal que a religa ao vivido, ressignificado para suportar suas lembranças e a perda de seu objeto amoroso, o triângulo:

Alex, o que será de nós, agora que Karen não existe mais?” *Silêncio* “É como se, junto com ela, qualquer possibilidade nossa tivesse morrido também. Como éramos antes, Alex? Como fazíamos? Como vivíamos nós dois sem Karen? Como vivemos todos esses anos, toda a vida? Como acordamos, comemos, dormimos, como convivemos com a imprescindível presença um do

outro? Com a nossa constância? (...) Como pudemos sair ilesos por tantos anos? Desde sempre. Tento me lembrar, mas não consigo. É como se antes nós não existíssemos. Quem éramos nós, Alex, antes de Karen? Como fazíamos, Alex, qual foi a nossa história? Eu tento me lembrar, mas não consigo. Se pudéssemos descobrir como era, talvez pudéssemos restabelecer a antiga rotina. A rotina antes de Karen. Éramos felizes, não? (SAAVEDRA, 2010, p. 65)

Novamente, o silêncio aparece como uma possibilidade narrativa. Necessário à significação, o que nele há de “nada” é o que estabelece a multiplicação de sentidos. Ao ser inserido em seu discurso, ele e a “pausa” (recurso que também evidencia o não dito) escrevem o implícito das gravações, o qual serve como “um subproduto desse trabalho do silêncio, um efeito particular dessa relação mais de fundo e constitutiva. O implícito é o resto visível dessa relação. É um seu resíduo, um epifenômeno.” (ORLANDI, 2007, p.45)

Assim como em *Toda Terça e Flores Azuis*, romances anteriores de Carola Saavedra, os afetos de *Paisagem* são tecidos no desencontro, na distância, na impossibilidade e, sobretudo, nas estetizações que as personagens desvelam em seus relatos. Embora não se trate de uma característica restrita à autora, o que vemos inicialmente ser esboçado no romance de 2007 tonifica sua inviabilidade no de 2010, uma vez que o afeto só poderia constituir-se numa perspectiva a três, e um destes lados deixa de existir, tornando-se silente. Porém, é preciso reconstituí-lo narrativamente, quase como um dever de Sherazade: para Érika e Alex continuarem existindo é preciso falar de Karen, recurso que deflagra o desespero da narradora que, consciente, imerge na procura de algo que não é mais possível ser recuperado.

A ilha, mais que uma paisagem imaginária, remete ao exílio, tanto em seu sentido espacial quanto afetivo, por que passa a personagem. Heterocrônico, o tempo configura-se como uma pausa, um intervalo entre uma memória que, ao mesmo tempo em que precisa ser narrada, também se prepara e experencia o esquecimento, o apagamento necessário para o que é possível conservar e dar novos sentidos às imagens de quem lembra, de quem continua vivo para vivenciar a presente ausência decorrente da morte. A perspectiva de uma ruptura temporal, neste caso, mais nítida no hiato, permite olhar este cenário num de seus poros mais abertos: assim como a personagem recria suas lembranças, o espaço também está em constante recomposição, culminando na instalação, ao término do livro, que o abriga.

Ao serem reelaborados discursivamente, memória e afeto convo- cam para si o status de objetos estéticos, recriados pela voz de Érika. A

narradora mistura o vivido com as possibilidades imagéticas que sua memória do afeto poderia constituir, decorrendo numa hipótese de realização estético-terapêutica capaz de ressemantizar os exílios imbricados em sua experiência de gravação e isolamento. Desde o início, ela imagina que o que está sendo dito poderia tornar-se uma instalação, projetando sobre suas lembranças a hipótese de criação artística:

Acabo de ter uma ideia. (*a voz se torna ansiosa*) Vou de cidade em cidade gravando os sons (...). Na exposição, crio para cada cidade uma sala totalmente escura, o visitante entra Tateando, lá dentro apenas o som. O que você acha? (*pausa*) Sim, você vai dizer que não é suficiente, ou que alguém já fez isso. (...) Posso dar-lhe o título *Viagem* ou *Viajante*, o que você acha? O incômodo de estar presente nesta volta ao mundo. Vou começar agora, se aproximar o microfone do meu peito, as batidas, você ouve? *Barulho do microfone em contato com a roupa*. (SAAVEDRA, 2010, p.16-17)

Nessa projeção mítico-afetiva, a referência ao que foi feito, invariabilizando o novo, confirma uma narrativa de memória que se edifica cinematograficamente; ao começar a primeira gravação, Érika recupera a lembrança do filme “O céu de Lisboa” (1994), do diretor alemão Wim Wenders. Por inferências, o leitor é conduzido pela incerteza da reelaboração que ali se constrói:

Mas, como te disse, não quero falar sobre o tempo. Tampouco sobre imagens. Na realidade, queria falar sobre os sons. Te explicar por que, em vez de atender os teus telefonemas, eu me decidi por este gravador. Tem aquele filme, não lembro o nome agora. Mas era algo assim, um homem passeando por Lisboa. Em vez de uma câmera, ele tinha um gravador. E ele gravava tudo, feito um turista. Acho que trabalhava com isso, era sonoplasta, engenheiro de som, sei lá. (...) Talvez cada cidade tenha sua história sonora. E de uma forma imaginária seja possível fazer uma reconstituição de todos os ruídos que passaram por ela, feito uma sinfonia. (...) (*Idem*, p. 11-12)

Também como num filme, outras personagens entram na trama de Érika. Como coadjuvantes, elas estão presentes menos para atuarem que para religar, transformar as novas perspectivas do triângulo. A cinematografia que a narradora ensaia em seu relato-performance é entrecortada por histórias mínimas que, como *flashbacks*, ou melhor, parênteses, incorporam-se às gravações. Num percurso paralelo, novos triângulos são formados, como na imagem do casal que a hospeda na ilha, cicerones em seu exílio, além da cozinheira e do médico, personagens que delegam instantes de protagonismo às ausências de Karen e Alex.

Como turistas, eles passeiam pelas paisagens criadas pela narradora, ora como vozes, ora como recursos de memória em (de)composição. Nesta perspectiva, as lembranças vão constituindo uma sinfonia de mão

dupla: os ecos da reminiscência preenchem os espaços vazios de afeto e recriam uma possibilidade de diálogo com Alex, o que se observa no apelo estético da transformação da experiência na montagem da instalação, processo em curso no intento das gravações.

O exílio experienciado por Érika denota, ainda, o incômodo presente nas relações em que projeções de núcleos familiares são constituídas. No momento em que a ilha torna-se um espaço para o afeto, ela decide ir embora. Sua reação não surpreende o leitor, uma vez que, naquele espaço imaginado, tudo se realiza na ficcionalização que a narradora modela para as suas recordações. A ilha é o pedaço de terra perdido entre vulcões e mar, entre as possibilidades de partir ou permanecer de outra maneira, porém sempre provisoriamente. Érika o faz, mas aquele lugar, ao ser preenchido por novas redes afetivas, não resiste às suas memórias. Ali, elas não cabem.

Ao partir, sua renúncia não é ao afeto, seu exílio não é de seu estado amoroso. A despedida é um encontro com o que ficou entre parênteses, um retorno à paisagem onde a memória foi tecida – mas não se tornou discurso –, ao espaço que, antes dos relatos, era hostil. Como uma continuidade do que de heterocrônico encontramos nas gravações sobre a ilha, no último parágrafo da penúltima gravação, a narradora relembra uma cena do filme “Cria Cuervos”, de Carlos Saura. A referência poderia passar sem relevância, já que não há nenhuma menção específica ao enredo. O que se recupera é a música, que serve como trilha sonora para a despedida de Érika da ilha, e a prepara o provável reencontro com Alex.

A cena rememorada é a que as meninas estão ouvindo a canção “Porque te vas”, de Juan Manuel Serrat, interpretada pela, então, jovem cantora Jeanette. No filme de Saura, a alegria das irmãs é interrompida pela amarga e severa tia que as obriga a abaixar o volume, recomendação que as personagens ouvem, mas não obedecem. Ao sair, elas reiniciam a música, aumentam ainda mais o som e dançam livremente, ensaiando uma coreografia de ternura que irrompe a cena de um filme cujo protagonista é o incômodo.

Ao som de “*hoy en mi ventana brilla el sol, y el corazón se pone triste contemplando la ciudad, porque te vas*”<sup>1</sup>, Érika ensaia sua despedida. Estetizados, memória, afeto e narradora abandonam a ilha para cons-

---

<sup>1</sup> Tradução: “hoje em minha janela, brilha o sol, e o coração fica triste, contemplando a cidade, porque te vais.” A tradução dos textos é de minha autoria.

tituírem a instalação projetada, como hipótese de ressignificação pela estética, desde o início das gravações. E, se o “exílio é uma longa insônia”, como dizia Victor Hugo, é na sala escura de uma galeria de arte, que a voz e as lembranças da narradora encontram a possibilidade de repouso, de continuar a falar de seu desespero, entre ruídos, silêncios, memórias e paisagens sem dromedários.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *Fragmentos do discurso amoroso*. 9. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

CRIA CUERVOS. País: Espanha. Duração: 104 minutos. Gênero: Drama. Direção e roteiro: Carlos Saura, 1976. (Audiovisual)

DORF, Mona. *Autores e ideias*. São Paulo: Saraiva / Benvirá, 2010.

FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. In: MOTTA, Manoel Barros (Org.). *Michel Foucault, estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001d, p. 411-422. (Ditos & Escritos, v. III)

KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio*. 6. ed. Campinas: Unicamp, 2007.

*O CÉU DE LISBOA*. País: Alemanha. Duração: 100 minutos. Gênero: Drama. Direção e roteiro: Wim Wenders, 1994. (Audiovisual)

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

\_\_\_\_\_. *Flores azuis*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *Paisagem com dromedário*. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

WELSCH, Wolfgang. Estetização e estetização profunda ou A respeito da atualidade do estético. *Porto Arte*. Porto Alegre, v. 6, n. 9, p. 7-22, maio de 1995.



## SOCIOLINGÜÍSTICA E VARIAÇÃO NA SALA DE AULA

Bruno Defilippo Horta (UFJF)

[bruno.horta@ufjf.edu.br](mailto:bruno.horta@ufjf.edu.br)

### 1. Introdução

A homogeneidade da língua é um mito que a cada dia vai perdendo espaço no trabalho com a linguagem em sala de aula. A sociolinguística tem contribuído para comprovar tal fato, as reflexões trazidas por essa vertente mostram que a língua é heterogênea e, como tal, possui regras variáveis e sujeitas a mudanças. Constitui-se, entre nós, um grande desafio tornar o português do Brasil uma língua usada de maneira ampla e eficaz seja na oralidade, seja na escrita (CYRANKA; HORTA, 2010).

Tradicionalmente, nas aulas de língua materna, os professores tendem a ensinar a variedade culta da língua como a única existente. No Brasil, esse hábito acarreta, desde o século passado, um efeito perverso: a consideração nada razoável de que, das diferentes variedades que convivem em uma língua, apenas a variedade culta é boa, interessante, correta. As consequências políticas dessa atitude são plenamente conhecidas, “[...] os linguistas mostram que a norma é uma variedade à qual a comunidade de fala atribui um prestígio maior, em face do qual as demais variedades sofrem discriminação” (CASTILHO, 2010, p. 90).

Dessa forma, ideias e conceitos já contestados pelos sociolinguistas há algum tempo, mas que a escola insiste em reverberar, são reproduzidos: existe apenas uma forma correta de falar; a fala correta é aquela que mais se assemelha à língua escrita; os brasileiros falam mal o português, entre outros mitos (BAGNO, 1999). Disso decorre o hábito inoportuno – ainda hoje muito presenciado – dos nossos professores de língua portuguesa de corrigir a fala dos alunos em sala através de comentários como “não fale assim que está errado”. Esses fatos incidem de forma mais acentuada sobre aqueles oriundos de grupos sociais falantes de uma variedade linguística desprestigiada, aos quais a escola oferece a possibilidade de estudar e aprender o uso de um dialeto prestigiado socialmente, porém submetidos à condição de abandonarem o seu, que é tido como errado, incorreto. Segundo Bakhtin (*apud* CYRANKA, 2009), o homem é um ser social que se constitui pela linguagem; por isso, para existir a partir dela, o aluno não pode tê-la rejeitada pelo professor e pela própria escola.