

Remontar pelo silêncio: paisagem com dromedário, de Carola Saavedra e Supertramp

Reassembling by silence: paisagem com dromedário by Carola Saavedra and Supertramp

Luan dos Santos Silva¹

RESUMO:

Em uma tentativa de aproximar o texto *Paisagem com Dromedário*, de Carola Saavedra, com as quatro primeiras faixas do álbum *Even in the Quietest moments*, do grupo Supertramp, como um caminho de leitura, pretende-se refletir a respeito de um processo de rememoração e de montagem desses vestígios da memória valendo-se do conceito de remontagem e, sobretudo, verificar as particularidades de como esse processo opera no romance de Carola Saavedra. Para essa finalidade, tal livro será cotejado com o disco do Supertramp já mencionado, além de textos dos filósofos Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben, Jeanne Marie Gagnebin e Maurice Blanchot.

PALAVRAS-CHAVE: Carola Saavedra; Memória; Remontagem; Silêncio.

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Linguagem - CEFET-MG. E-mail: luansantos_bh@outlook.com. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/6261833617403725>

ABSTRACT: In an attempt to approach the text by Carola Saavedra with the four tracks of the album Paisagem com Dromedário Even in the Quietest moments by the group Supertramp as a way of reading, we intend to reflect on a process of remembrance and assembly of these vestiges of memory, the concept of reassembly and, above all, to verify the particularities of how this process operates in the novel by Carola Saavedra. For this purpose, the reading of such a book will be compared with the hearing of the Supertramp disc already mentioned in addition to texts by the philosophers Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben, Jeanne Marie Gagnebin, and Maurice Blanchot.

KEYWORDS: Carola Saavedra; Memory; Reassembly; Silence.

Havia algo que me escapava, por mais que eu aumentasse o volume
– Paisagem com Dromedário, Carola Saavedra.

Even in the quietest moments
I wish I knew what I had to do
– Even in the quietest moments, Supertramp.

1. Give a Little Bit²

Give a little bit of your time to me³

Esse ensaio nasce do capricho de uma contradição. Se por um lado irei propor aqui como uma linha de força de leitura uma remontagem pelo silêncio, por outro, farei isso adicionando música. A contradição em questão não está no sentido etimológico latim *contradico*, ou seja, dizer coisas opostas, mas sim de dizer coisas similares de formas diferentes como um processo de diálogo entre as artes. O que aproxima e afasta as duas obras foi percebido pelo autor do presente ensaio no ato de ler o referido livro de Carola Saavedra e ouvir o disco do grupo Supertramp. O fato de terem pontos de contato não faz que a intenção aqui seja de que ambos conciliem totalmente as ideias, já que pensar em remontagem é também pensar na singularidade da obra. O foco do ensaio será no livro, mas usando o álbum de Supertramp como o itinerário que escolhi como forma puramente pessoal de remontar essa narrativa.

Dito isto, em *Paisagem com Dromedário*, obra literária de Carola Saavedra publicada em 2010, somos conduzidos por Érika, a narradora e personagem que rememora alguns eventos relacionados a Alex e Karen, personagens que vivem uma relação poliamorosa. Érika passa um tempo em uma casa de veraneio na qual ela realiza gravações descontínuas, por vezes interrompidas, zigzagueantes: “se eu nadasse em linha reta, imagino que em algum momento chegaria ao Antártico.” (SAAVEDRA, 2010, p. 9). A potência que me chama atenção, já no início dessa narrativa, é justamente Érika escolher não percorrer qualquer caminho em linha reta, já que isso poderia sugerir um itinerário entre dois pontos, isto é, limitada à extensão do próprio ato de narrar. Assim, Érika parece se interessar por uma narrativa mais próxima do

² É aconselhável que esse ensaio seja lido ao som do álbum *Even in the quietest moments*, do grupo Supertramp. Em cada sessão, todas as citações em inglês correspondem à música do subtítulo em questão.

³ “Me dê um pouquinho do seu tempo” (tradução livre).

“mar, [que] em compensação, [lhe] parece inesgotável [...] mar aqui é um mar que ainda não foi domesticado.” (*Ibidem*, 2010, p. 9). Desta forma, penso nessa narrativa como o mar, no qual as ondas tocam os rochedos em uma sequência inconstante e, a cada toque, algo novo surge desse encontro para que seja, posteriormente, remontado, retocado, recriado. No texto *Ninfas*, Giorgio Agamben afirma que “a memória não é, de fato, possível sem uma imagem.” (AGAMBEN, 2012, p. 24). Ou seja, o que surge, ressurgue e é remontado é feito através de uma imagem.

Neste sentido, o texto de Carola passa por uma evocação da memória. A filósofa Jeanne Marie Gagnebin, em *Lembrar, escrever, esquecer*, se debruça sobre esse tema ao pensar a memória, sua relação com o esquecimento e o papel da escrita nesse entremeio. A Shoah⁴ é lembrada no texto como “algo que não poderia nem devia ser apagado da memória e da consciência da humanidade” (GANEBIN, 2006, p. 99). Contudo, ainda segundo a leitura da filósofa, rememorar a Shoah não significa sempre se lembrar, mas sim um esforço para que tais eventos não se repitam. O que, em Agamben, é posto da seguinte forma: “por meio dessa operação, o passado – as imagens transmitidas pelas gerações que nos precederam – que parecia concluído em si e inacessível, se recoloca, para nós, em movimento, torna-se de novo possível.” (AGAMBEN, 2012, p. 24). Dito em outras palavras, é fazer o inacessível possível de acesso, visitar, rememorar. Podemos, assim, pensar qual seria o papel da memória nas questões vividas pela protagonista Érika e como operam essas ondas da rememoração na narrativa em questão. Isto é, não se trata de um mero esforço para se lembrar dos eventos acreditando que seja possível trazer à memória tudo com exatidão, mas como uma forma de propor outras formas de ler esses eventos. Via Agamben, poderíamos acrescentar a pergunta: “como pode uma imagem carregar-se de tempo? Que relação há entre as imagens e o tempo?” (AGAMBEN, 2012, p. 23).

Em uma tentativa de responder a essa pergunta temos, já no próprio formato da narrativa, algo que problematiza essa questão, haja vista que temos acesso a gravações feitas pela narradora-personagem e que, face o formato livro, estão transcritas. Quanto a isso, Gagnebin nesse mesmo trabalho coloca a questão do quanto estamos inseridos em uma sociedade que tem essa constante sensação de caducidade dos fatos e, por isso, precisamos

⁴ Gagnebin está, nesse ponto, relendo o filósofo Theodor W. Adorno.

erguer centros de memória para registrar em textos, fotos, documentos etc.⁵ E isto porque nos lembramos cada vez menos de eventos sociais e pessoais já que o volume de documentos, textos e informações que temos contato aumentam exponencialmente (GANEGBIN, 2006, p. 97). Esse fator de incerteza dos registros de memória aparece alguns momentos nas descrições de Érika, quando ela mesma problematiza a oralização comparada ao texto quando diz que

o ruim de falar em vez de escrever é isso, a gente fala e logo em seguida esquece o que disse, então o que a gente diz é sempre novo, desconectado de qualquer lógica anterior, de qualquer contexto, é como se escrevêssemos com uma das mãos, e com a outra fôssemos imediatamente apagando o escrito. E o que a gente diz passa a não fazer sentido. Sabe, talvez as coisas sejam mesmo assim (SAAVEDRA, 2010, p. 12).

Conforme o fragmento anterior, Érika afirma que logo após dizer algo já se esquece do que disse, ou seja, se nossa memória deleta eventos recentes, temos, já no início da narrativa, a problematização de que muito do que ela pensa se lembrar esteja num campo de uma memória inventiva. Por isso, penso aqui que a descrição oral ali apresentada de forma não linear e fragmentada sejam porções do que ela pôde captar⁶ daquilo que ela está nos narrando e adicionando à narrativa algo do campo do imaginário: como se escrevêssemos com uma das mãos, e com a outra fôssemos imediatamente apagando o escrito, palavras de Érika – e há muitas coisas que precisamos compartilhar aqui – “There's so much that we need to share” – “há muito que precisamos compartilhar (tradução livre). Érika acredita que as coisas que serão descritas na narrativa não fazem sentido, talvez pelo conflito do que ela se lembra e do que ela já se esqueceu. Isto “porque não só a tendência a esquecer é forte, mas também a vontade, o desejo de esquecer.” (GANEGBIN, 2006, p 101). O desejo de se lembrar (não como uma forma de cultivar o passado) tensionado com o de esquecer (de não transformar o passado com algo que precisa ser lembrado a todo momento no presente), ou seja, saber que algo se perde, mas

⁵ A ideia de que estamos inundados em imagens aparece no texto *Sobre a fotografia*, de Susan Sontag, ao afirmar que “No fim, as pessoas talvez aprendam a encenar suas agressões mais com câmeras do que com armas, porém o preço disso será um mundo ainda mais afogado em imagens.” (p. 24). Cf. SONTAG, Susan. A caverna de Platão. In: _____. *Sobre fotografia*, 2004.

Ideia que também aparecem em Italo Calvino que cito: “que futuro estará reservado à imaginação individual nessa que se convencionou chamar a “civilização da imagem”? [...] numa humanidade cada vez mais inundada pelo dilúvio das imagens pré-fabricadas? (p. 107). Cf. CALVINO, Italo. Visibilidade. In: _____. *Seis propostas para o próximo milênio*, 1990.

⁶ Trago à memória algo de Walter Benjamin citado por Georges Didi-Huberman ao lembrar que a imagem são cristais de tempo em que o “outrora encontra o agora num relâmpago para formar uma constelação.” Cf. BENJAMIN, Walter. In DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do Tempo Sofrido, o olho da história*, 2. 2018, p. 22.

de igual modo, algo sobrevive⁷. E ainda que se recupere pouco da memória, – “Give a little bit” – Dê um pouco (tradução livre).

De modo semelhante, poderíamos aproximar as reflexões de Érika com a primeira música já mencionada, “Give a little bit”. Nessa primeira música do álbum *Even in the quietest moments*, o eu lírico pede um pouco de amor e tempo, pede sorrisos e uma demonstração de que essa pessoa se importa. Sendo assim, percebe-se um eu lírico que está pensando por afetos. Em “See the man with the lonely eyes / Oh, take his hand, you'll be surprised” – “veja o homem de olhos solitários / segure a mão dele, você ficará surpresa” (tradução livre), percebemos um prenúncio do que iremos encontrar no tópico seguinte sobre Alex. Em outro trecho de “Give a little bit”, o eu lírico afirma que “we're on our way back home / Oh, going home / Don't you need, don't you need to feel at home?” – “nós estamos em nosso caminho de volta para casa / estamos indo para casa / você não precisa se sentir em casa?” (tradução livre).

Esse eu lírico da música que reflete sobre os desejos que lhe atravessam e sobre essa sensação de pertencimento se parece com Érika que se pergunta se Alex e Karen são essas pessoas e se a ilha é mesmo seu lugar. Há, ainda, uma outra voz que permanece ao fundo da narração: dos ruídos, sons e ausências; essa voz, que muito fala ao mesmo tempo que parece se manter silenciosa e inteligível. Voz solitária e vazia o suficiente para preencher a “paisagem sonora”⁸. Essa pergunta sobre afetos que encontramos na canção do grupo Supertramp tal qual nas reflexões que Érika se faz e que vão crescendo junto ao som do mar que toca os rochedos, pode permitir algum contato entre as duas obras, pois ambas estão, em alguma medida, refletindo sobre uma tentativa de remontar pelo silêncio.

⁷ Ancoro-me aqui no conceito de *Nachleben* (sobrevivência) que Georges Didi-Huberman recupera de Aby Warburg. De alguma forma, esse conceito atravessa a maioria dos escritos deste filósofo, mas que pode ser encontrado em linhas gerais em seu trabalho *A imagem sobrevivente*. A sobrevivência está ligada a um efeito de anacronismo daquilo que sobrevive nas imagens ou, como uma imagem que permanece, resiste – os vestígios que voltam como fantasmas. Conceito este também presente no texto *Ninfas*, de Agamben, que afirma que “As imagens são vivas, mas, sendo feitas de tempo e de memória, sua vida é sempre *Nachleben*, sobrevivência, está sempre ameaçada e prestes a assumir uma forma espectral.” Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*, 2012, p. 33.

⁸ Refiro-me aqui ao termo cunhado por Raymond Murray Schafer. Schafer desenvolve esse termo partindo da mudança dos sons que compõem o ambiente antes e depois da industrialização. Nesse sentido, ao me referir à paisagem sonora que encontramos durante a narração de Érika, penso nesses sons descritos como os que são registrados pelo gravador. Cf. SCHAFFER, Raymond Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*, 2011.

2. Lover Boy

I'll tell you from the start
He's gonna break your heart
You can't stop the lover boy⁹

...
Mesmo que depois se perdesse em meio aos teus gestos, ao charme das suas palavras, da tua beleza, do teu olhar que a tudo e a todos envolvia. Porque sempre foi assim. Por algum motivo as pessoas nunca puderam não te amar. Como era possível não te amar? Resistir ao fascínio das tuas palavras, do seu entusiasmo, do teu abraço?
(SAAVEDRA, 2010, p. 66).

É, também, sobre Alex as questões que Érika rememora em suas gravações e para quem ela as direciona. Essa impressão de um Alex sedutor e insaciável – tal qual a epígrafe que tomo do grupo Supertramp – é o que vamos recebendo da leitura de Érika à medida que as gravações avançam, ou recuam, não sei precisar. Alex, pelo que lemos, era um *lover boy*: uma inteligência encantadora e uma pessoa impossível de não se amar. Alex, no entanto, ao menos pelo olhar do que nos é narrado, também tinha algo como uma arrogância de alguém que precisa sempre ser consultado, que possui respostas.

“Lover boy” é a segunda música do mencionado álbum de Supertramp. Nessa música, vemos a apresentação de um personagem muito semelhante a Alex – “He's got a thing in his head / It's from a book he's read / It's got a funny title / It tells you how to be vital” – “Ele tem algo em mente / É de algum livro que ele leu / tem um título engraçado / Diz como ser vital” (tradução livre). Semelhantemente, Alex é descrito por Érika como sendo alguém que tem mente inquieta dos conceitos que ele extrai dos livros que lê e ele gosta de pontuar reflexões sobre a vida e a arte. Ainda na primeira gravação, Érika está refletindo sobre imagens e sons das cidades. Ela então se lembra da provocação que ele faz para ela que tudo tinha um potencial para ser arte, “a arte não dependia do objeto, mas do nosso olhar” (SAAVEDRA, 2010, p. 13), e que mesmo um galho de árvore em algum contexto pensado artisticamente e com algum conceito seria arte. Érika também terá várias ideias de possíveis trabalhos, mas relatando para Alex ela já o imagina desestimulando-a.

Em “Lover boy” lemos “right from the clothes he wears / The way he combs his hair / You can't stop him now / Because he knows all the tricks.” – “das roupas que ele veste / o jeito que ele penteia o cabelo / você não pode pará-lo agora / ele sabe todos os truques” (tradução livre). Esse jovem amante que parece saber tudo e que nada lhe parece novidade. Fala também

⁹ “Eu direi logo de começo / ele vai ferir seu coração / você não pode parar o amante” (tradução livre).

de uma Érika que vai percebendo, já que, ao lembrá-lo, ela sente que algo está desajustado e aos poucos ela vai desmontando e remontando essa imagem de Alex.

Nesse momento, após ter pensado sobre a memória na primeira parte, gostaria de acrescentar esse conceito de remontagem do qual me referi anteriormente. Georges Didi-Huberman, ao pensar sobre *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg¹⁰, e na dinâmica dessa obra de ser montada, desmontada e remontada e, a partir disso, desenvolve um pensamento do ato de remontar como um saber da aparição, do não linear, e mesmo do não saber. Em *Quando as imagens tomam posição*, Didi-Huberman analisa composições no qual Bertold Brecht remonta algumas fotografias da Segunda Guerra, dando a elas uma legenda poética com provocações ao pensamento, diferentemente da forma que foram publicadas nos veículos de jornal da época. Desta forma, afirma Didi-Huberman:

Não se mostra, não se expõe, a questão da montagem. Não se mostra, não se expõe senão por meio do dispor: não as coisas em si mesmas – porque dispor as coisas é fazer com elas um quadro ou um simples catálogo -, mas suas diferenças, seus choques mútuos, suas confrontações, seus conflitos. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 79.)

Desta forma, a montagem é esse processo de dispor as diferenças e os conflitos. Quando afirmo que a narradora-personagem Érika remonta, é justamente por esse processo no qual ela “cria relações com diferenças, lança pontes acima de abismo que ela mesma abriu”. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 224). Desta forma, Alex é montado como o *lover boy*, o artista, o amante, o arrogante, mas igualmente o irresistível. Remontar é necessário, pois recorrer a memória é sempre um processo de criação em devir – o passado sempre será pelo ato inventivo. As lembranças de Érika sobre Alex vão sendo dispostas em partes e, em cada uma das gravações, nós enquanto leitores-ouvintes também realizamos esse mesmo processo: “o curioso é que você se levava a sério, acreditava mesmo nessas coisas que dizia”; “me serviu uma taça de vinho, eu bebi sem deixar de olhar para você”; “e com essa sensação de que você não era você. Inventou umas teorias psicanalíticas mirabolantes, coisa e tal”; “olhava fascinada a sua nudez. Era como se depois de muitos anos eu te visse nu pela primeira vez. E era como se eu

¹⁰ No livro *Atlas ou saber gaio inquieto*, Didi-Huberman desenvolve essa ideia explicando a partir do pensamento de Aby Warburg que, apesar de não ser o objetivo que desenvolvo aqui, me é útil para pensar a Carola Saavedra. Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou o Gaio Saber Inquieto-O Olho da História, III*. 2018. Em outras obras esse conceito é aplicado ao cinema, a fotografias, aos sonhos e, mais ligado ao interesse desse artigo, à memória e à escrita ensaística como uma forma de remontagem do pensar.

me visse em um espelho” e “eu te amo, Alex, eu também. Quem não te amaria?” (SAAVEDRA, 2010, p. 13, 31, 54, 69 e 105).

Os trechos selecionados anteriormente demonstram essa disposição de um olhar ressignificado pela via do conflito que o próprio ato de remontar conduz. Ao rememorar, Érika percebe singularidades dos momentos, das pessoas e dela mesma. Compõe, assim, um ato criativo de olhar para o passado que é sempre outro, sempre diferente de segundos atrás. E por isso, em suas gravações, buscar os vestígios de sua memória se confunde com o ato de ensaiar. Por ensaio, cito que “ensaio é tentar novamente. É experimentar por outras vias, outras correspondências, outras montagens. O ensaio como gesto de sempre retomar tudo.” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 114). Érika ensaia ao tentar repetidamente recontar suas memórias que se misturam com as coisas do presente, ou seja, uma narrativa no qual o “outrora encontra o agora num relâmpago para formar uma constelação.”¹¹

Justamente por essa sensação de que Érika anuncia de que “havia algo que me escapava, por mais que eu aumentasse o volume” (SAAVEDRA, 2010, p. 18), isto é, de que algo escapa nesse processo de rememoração, é que é necessário tentar apreender algo desse relâmpago, desses vestígios de memória¹² e, no texto, remontar por meio do ensaio: momento esse “quando todas as imagens de pensamento são apresentadas apoiando-se umas nas outras” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 110). Imagens ou sons que se apoiam por meio do conflito, umas com as outras, e a estranheza que isso gera não é outra que não a do processo incessante que acompanhamos de montar, desmontar e remontar essa narrativa. Se falo de Alex nessa sessão, deixei para a próxima o silêncio que mais comunica nesse livro: a presença-ausência de Karen.

¹¹ Cf. BENJAMIN, Walter. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do Tempo Sofrido, o olho da história*, 2. 2018, p. 22.

¹² Cabe pensar aqui também a imagem como esse vestígio da memória, conforme aponta Agamben ao afirmar que “as imagens são o resto, os vestígios do que os homens que nos precederam esperaram e desejaram, temeram e removeram.” Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. 2012, p. 63.

3. Even in the quietest moments

And even when you showed me
My heart was out of tune¹³

Escrita fora de tom, como é de se esperar que se gere um descompasso ao se pensar sobre a memória, o ato de remontar por meio das imagens e o ato de ensaiar. Porém, nessa sessão: “não quero falar sobre o tempo. Tampouco sobre imagens. Na realidade, queria falar sobre sons [...] talvez cada cidade tenha mesmo seus próprios sons, o barulho do vento e do mar, ou da ausência do mar.” (SAAVEDRA, 2010, p. 11). Uma força de entrada para esse livro de Carola Saavedra é a questão dos sons e do silêncio que perpassa todo o livro. Porquanto, se tomarmos a primeira gravação temos essa reflexão sobre os sons de cada cidade e do mar, ou da falta desse som. Ou, mais especificamente, no som da ausência. Este som será precioso para pensar uma personagem que tem sua presença mais forte justamente por meio desse som de Karen: e, cito aqui o filósofo francês Maurice Blanchot, “se ele [esse som] me fala, ele me fala através da infinita distância que o separa de mim, e sua palavra me anuncia precisamente esse infinito” (BLANCHOT, 2010, p. 105).

A escolha de remontar esse texto pela via desse som de ausência começa com a escolha que já comentei anteriormente a respeito do meio que se dá o processo de narração e, penso, de traduzir em texto os sons. A respeito disso, lemos um conselho passado a Érika da melhor forma de apresentar esse ato artístico de rememorar: “bom, se você quer fazer algo que valha a pena, arranje uma câmera, não um gravador. As pessoas querem a imagem, *darling*, a imagem, não um monte de barulho sem sentido. Imagens rápidas e impactantes.”; ao passo que Érika responde: “eu agradei, disse que preferia o gravador, que fazia parte do conceito da obra.” (SAAVEDRA, 2010, p. 107). Na resposta, lemos sobre o conceito da obra que é uma questão recorrente como um tensionamento entre Érika e Alex.

É necessário que eu adie um pouco mais a aparição de Karen nesse ensaio para pensar a questão das exposições que Érika pensa no decorrer da narrativa¹⁴. Como foi dito

¹³ “E mesmo quando você me mostrou que meu coração estava fora de tom” (tradução livre).

¹⁴ Gostaria de citar aqui o ensaio de Fernanda Gontijo de Araújo Abreu que persegue os itinerários das ideias de exposições de Érika como ponto de partida para pensar: Paisagens e arquivos (no itinerário 1), Imagens fantasmas, aparições no tempo (no itinerário 2) e Luminescências e sobrevidas (no itinerário 3). Cf. ABREU, Fernanda Gontijo de Araújo. *Um “itinerário secreto”*: imagens sobreviventes em Paisagem com dromedário, de Carola Saavedra, 2016.

anteriormente, Érika monta e remonta o tempo todo o próprio fazer artístico. No ato de contar para Alex ideias de exposições que ela gostaria de realizar e, ao fazer isso, ela imagina que ele não incentivaria suas ideias por achar sem conceito ou achar a ideia pouco inovadora por já ter sido desenvolvida inúmeras vezes. As ideias de Érika passam muito pelo contexto do som da ausência: “na exposição, crio para cada cidade uma sala totalmente escura, o visitante entra tateando, lá dentro apenas o som.” (*Ibidem*, 2010, p. 16), e ainda:

Por exemplo, uma sala fechada e um título, tipo Concerto para alguma coisa. A pessoa entraria lá, e não haveria nada. Apenas uma sala escura. Ela ficaria ali, intrigada, esperando o concerto começar ou alguma coisa acontecer. E o concerto seria justamente o barulho ou a respiração ou o que ela fizesse lá dentro. E, se ela não fizesse ou não dissesse nada, apenas as batidas do seu coração seriam o concerto. (*Ibidem*, 2010, p. 43.)

No primeiro trecho temos a ideia de uma exposição na qual os visitantes entrariam tateando e procurando o som e, conseqüentemente, os sons que cada cidade produz ou não. Já no segundo trecho selecionado, temos um concerto no qual a pessoa ouviria nada além do que os sons que ela mesma produz e, não produzindo nenhum, ouviria a ausência deles em forma de batidas ritmadas do coração que lembram da característica intervalar que é o silêncio. Érika parece apontar para o quão “reconfortante [é] saber que, seja como for, tudo fará sentido no final. E não esses ruídos, essa música que a gente não ouve, esse murmúrio silencioso e a constante sensação de que estamos perdendo alguma coisa.” (*Ibidem*, 2010, p. 19) O som das ausências, dos ruídos que desprezamos e esse silêncio apontam para algo que nos é importante aqui: estamos perdendo alguma coisa.

Nesse momento gostaria de aproximar novamente Carola e Supertramp: “And then I create a silent movie / You become the star, is that what you are, dear? / Your whisper tells a secret Your laughter brings me joy” – “E então eu criei um filme silencioso / Você se tornou a estrela, é isso que você, querida? / Seu sussurro conta um segredo / Sua risada me traz alegria” (tradução livre. Nessa terceira faixa que dá título ao álbum, *Even in the quietest moments*, temos como uma linha de leitura a reflexão sobre essa sonoridade que se faz perceber mesmo nos momentos mais silenciosos. E é ao perceber que está perdendo algo em meio a essa ausência que Érika cria não um filme, mas uma gravação silenciosa por mais controverso que isso pareça. E isto, pois, é também pelo silêncio que ela remonta suas memórias. Alex e, mais especificamente, Karen se tornam estrelas, ou usando um termo benjaminiano, relâmpagos que

passam e dos quais pouco se consegue apreender. A narradora coleta assim risadas e sussurros, de ruídos e silêncios e de ausências – estas últimas cada vez mais presentes¹⁵. Esses limites são contestados pela narradora-protagonista em momentos como este:

Sabe que o silêncio não existe? Grande descoberta, você dirá, sarcástico. Mas não importa. O que importa é que o silêncio não existe, e, ainda que eu fique aqui e não diga nada, há sempre algo acontecendo e fazendo barulho. Ininterruptamente. Por isso, o silêncio, ou o não silêncio ou o quase silêncio, como você preferir chamá-lo, nunca é igual. Agora, por exemplo, ainda que eu não diga nada e mantenha o gravador funcionando, há sempre algo que ficará gravado. E sempre algo diferente.” (SAAVEDRA, 2010, p. 37.)

Um silêncio que é sempre outro e que pelas alternâncias expõe as diferenças¹⁶, e por isso é usado pela narradora para remontar sua narrativa. Como podemos ler no trecho que se segue: “Queria que você pudesse ouvir as coisas exatamente como elas são, os barulhos em volta, a minha voz, a entonação da minha voz, as pausas, a rapidez ou a lentidão ao respirar. Mas nós sabemos que nunca é assim.” (SAAVEDRA, 2010, p. 71). A narradora sabe que não se ouve o tom da voz, as interrupções, os sussurros, os avanços e recuos na fala, pois estamos acostumados com o que a fala monta, e não com o que ela pode desmontar e o que pode ser desmontado a partir desses artifícios – surge assim o remontar pelo silêncio.

4. Downstream

Took a boat sunday, down by the sea¹⁷

Barulho 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. (SAAVEDRA, 2010, p. 9 e 10.)

Percebo que não falei diretamente de Karen, apesar de ela estar presente em cada momento deste ensaio. Penso que o ato de Érika ao ir para a casa de veraneio de Bruno e Vanessa e assim estar mais próxima dessa *Paisagem com dromedário*, e cercada pelo mar –

¹⁵ Assim como lemos em Blanchot: “Entre esse ‘outrem’ e este ‘eu’, a distância é infinita, e no entanto, ao mesmo tempo, outrem é para mim a presença mesma”. BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. 2010, p. 109-110.

¹⁶ Trago à memória nesse momento o filósofo francês Gilles Deleuze e seu texto *Diferença e repetição* e que, conforme o leio, pensa algo que se repete, contudo, sempre trazendo um elemento da diferença, um olhar para a singularidade. Pensar aqui no silêncio que se repete mas que sempre traz algo de novo e que constrói o próprio movimento da remontagem. Cf. DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*, 2018.

¹⁷ “Peguei um barco domingo pelo mar” (tradução livre).

“isto aqui é uma ilha no meio do oceano” (SAAVEDRA, 2010, p. 41) – é, desta forma, uma tentativa de afastamento-aproximação, já que tudo ao redor a lembra de Karen. Recupero aqui uma citação que já utilizei no texto que descreve que o “mar, em compensação, parece inesgotável [...] mar aqui é um mar que ainda não foi domesticado. Nunca foi lhe imposto limite algum. Até mesmo as cores, o cheiro, as algas, tudo nele parece que acaba de surgir” (SAAVEDRA, 2010, p. 9).

Ao recuperar esse fragmento já citado, faço, também, uma tentativa de remontagem. O mar que é descrito como inesgotável, não domesticado, sem limites e que tudo nele parece que acaba de surgir; parece falar muito da própria Karen. Ao afirmar penso em seu caráter avassalador: “Os olhos de Karen brilhavam [...] Ali, eu me via refletida nos olhos de Karen, e imediatamente compreendi o que você quisera dizer com ‘Karen é especial’. Sim, você tinha razão, Karen era especial.” (SAAVEDRA, 2010, p. 19). Olhos que brilhavam desejantes, como a espuma das ondas que são delicadas o suficiente para se quebrar na areia, acariciar estrelas e seres pequenos que porventura estejam no litoral, mas voraz a ponto de arrastar corpos, se chocar contra enormes rochedos.

Tiramos nós dois muito devagar a roupa de Karen, cada peça era uma concessão, um diálogo silencioso entre nós, ela ali nua sobre a tua cama. O corpo nu de Karen. Não era um corpo perfeito, talvez nem fosse realmente bonito. Mas havia algo nele, certa delicadeza, uma suavidade. O corpo de Karen era um corpo contraditório, ao mesmo tempo que pedia para ser tocado com delicadeza, exigia no desejo do outro uma determinação inabalável, e até certa brutalidade. Era justamente essa contradição que te atraía, Alex. Que nos atraía. (SAAVEDRA, 2010, p. 69.)

Havia em Karen, como no mar, um paradoxo entre o delicado e o ferino, o sensível e o devastador. Didi-Huberman em seu texto *Falenas: ensaios sobre a aparição*¹⁸ afirma algo neste mesmo sentido: “Uma vibração rítmica [...] Fraqueza e força do batimento. Fraqueza: nada é adquirido, tudo volta a perder-se e deve ser retomado a cada instante, tudo tem sempre que ser recomeçado. Força: o que bate – o que se bate contra, o que se debate com – coloca tudo em movimento.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 9). Isto quer dizer, delicadeza e força do batimento das ondas, as ondas voltam levando o que estava na orla, parece um trabalho inútil. Mas retorna posteriormente, tudo recomeça, tudo está em movimento.

¹⁸ Didi-Huberman está, neste texto, trabalhando a ideia de falenas ou borboletas para pensar diversos aspectos da arte, mas que aplico aqui a partir da ideia do mar para pensar também nesse mesmo aspecto de força e fragilidade.

Chego nesse momento em que o silêncio escandaloso do movimento das ondas nos leva a esse lugar: o mar, as ondas e Karen podem ser lidos como o próprio movimento da memória, como o próprio remontar – já que estamos falando nessa potência inesgotável que é o mar, que é Karen – que é a própria vida. E a vida pode ser um incessante processo inventivo.

Por fim, me utilizarei do último trecho da música de Supertramp que me guiou neste itinerário: “So down here, on the ocean / We will stay, we will stay, we will stay / Been through a lot of changes / Turned a lot of pages / When I took a boat on Sunday” – “Então bem aqui no oceano / Nós vamos ficar, nós vamos ficar, nós vamos ficar / Atravessamos muitas mudanças / Viramos muitas páginas / Quando eu tomei um barco no domingo” (tradução livre). Esse fragmento final de “Downstream” aponta para esse eu lírico que, sozinho e cercado pelo mar, reflete sobre essas duas pessoas que mudaram muito, mas que tentam encontrar nessas mudanças, nessas lembranças dessa memória, agora desmontada, algum vestígio de Karen. Muitas coisas mudam, páginas vão se passando e, entre elas, os vários elementos que poderiam partir aqui, mas penso no mar e em Karen como esse silêncio crescendo pelo qual essa narrativa é remontada.

Já sei, vou tirar uma foto do mar. Acho que Karen gostaria. (pausa) Alex, será que Karen gostava do mar? (SAAVEDRA, 2010, p. 102).

REFERÊNCIAS

ABREU, Fernanda Gontijo de Araújo. Um “itinerário secreto”: imagens sobreviventes em *Paisagem com dromedário*, de Carola Saavedra, 2016 (no prelo).

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012. (Coleção Biental).

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita I: A palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2010.

CALVINO, Italo. Visibilidade. In: _____. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Editora Paz e Terra, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges; ARBEX, Márcia; NOVA, Vera Casa. *Atlas ou o Gaió Saber Inquieto-O Olho da História, III*. Tradução de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Imagem Sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas: ensaios sobre a aparição, 2*. 2015,

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição, o olho da história, 1*. Tradução de Cleonice Paes Barreto mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do Tempo Sofrido, o olho da história, 2*. Tradução de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

SAAVEDRA, Carola. *Paisagem com dromedário*. Editora Companhia das Letras, 2010.

SCHAFER, Raymond Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SONTAG, Susan. A caverna de Platão. In: _____. *Sobre fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SUPERTRAMP. *Even in the quietest moments*. Caribou Ranch, Nederland, CO and Record Plant Studios, Los Angeles, A&M, 1977.

AUTOR: Luan Dos Santos Silva
E-MAIL: luansantos_bh@outlook.com
ORCID: NÃO HÁ.

Recebido em: **26 jul. 2022**

Aprovado em: **29 set. 2022**