

PAPÉIS CRIADOS, PAPÉIS FORJADOS NO ROMANCE *NADA A DIZER* DE ELVIRA VIGNA

ROLES CREATED, ROLES FABRICATED IN THE NOVEL

NADA A DIZER, BY ELVIRA VIGNA

Edma Cristina de Góis*
edmagois@gmail.com

A cidade orienta e organiza as relações familiares, sexuais e sociais na medida em que divide a vida dos sujeitos nos domínios público e privado. A cidade separa geograficamente as posições sociais e as localizações dos indivíduos no espaço doméstico. De acordo com Elizabeth Grosz, nela, os corpos são individualizados, tornando-se sujeitos. Pensando a *casa* como um micro espaço das cidades, também como concentração da estrutura familiar, ela é co-responsável pela formação dos sujeitos e pela reprodução ou ruptura de determinados papéis de gênero. Nesse sentido, a casa também ajuda a construir os gêneros por meio de um corpo, porque nela há tanto a repetição de atos performativos quanto tentativas de não realização de um padrão. No romance *Nada a dizer*, da autora brasileira Elvira Vigna, a casa é o muro que separa novas e velhas representações ou abrigo de outras possibilidades de narrar as corporalidades femininas.

Palavras-chaves: representação; literatura brasileira contemporânea; gênero.

The city guides and organizes family, sexual and social relationships, distributing the life of individuals into public and private domains. The city divides social positions and locations of the individuals at home. According to Elizabeth Grosz, the bodies are individualized, becoming subject. The house, thought of as a microspace of the city, as well as concentration of the family structure, is co-responsible for the formation of the subject and the reproduction or rupture of certain gender roles. In this sense, the house also builds gender through a body, because in it there is both the repetition of performative acts and attempts of not realizing a pattern. In the novel *Nada a dizer* [Nothing to say] by the Brazilian writer Elvira Vigna, the house is either the wall that separates new from old representations or the shelter for other possibilities of narrating the female corporeality.

Keywords: representation; contemporary Brazilian literature; gender.

* Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília, Brasília, Brasil.

A casa é o espaço em que se desenrolam as tramas e as reflexões da narradora de *Nada a dizer*, da escritora brasileira Elvira Vigna. O romance publicado originalmente em 2010, pela editora Companhia das Letras (Brasil), ganhou edição portuguesa, pela Quetzal em 2013. *Nada a dizer* é a primeira obra da autora publicada em Portugal. Neste livro, o espaço arquitetônico da casa corrobora os desejos de corpos que, se transgressores, vivem em constante luta entre a quebra dos padrões estabelecidos e a manutenção de modos de subjetivação aparentemente naturalizados.

O primeiro capítulo do romance chama-se “A casa”, nomeado sem indicativo de dia e mês, ao contrário do que acontece com os demais. Além dele, apenas o último capítulo, “A morte”, repete este formato, fazendo com que todo o livro se assemelhe a um diário da narradora, uma espécie de carta íntima em que esta mulher esmiúça suas agruras pessoais. São os dois únicos momentos em que a autora (ou narradora) escolhe outro tipo de titulação, o que pode indicar quais temas são relevantes no desenvolvimento narrativo.

Quando os capítulos não expressam dia específico, são nomeados apenas com o mês em que a história ocorreu. Em vez de personagens mulheres mais jovens e seus dilemas, que se encontram em maior número na produção brasileira contemporânea⁽¹⁾, encontra-se a voz narrativa centrada em uma mulher madura e seu relacionamento com um homem de mais de 60 anos. A narrativa transcorre na maturidade da relação, embora a personagem principal recorra ao passado para explicar e entender sua vida naquele momento.

Elizabeth Grosz afirma que a cidade é uma força ativa na constituição de corpos e na corporalidade dos sujeitos. A casa funciona como uma microcidade, onde os papéis de gênero são exercitados. O espaço íntimo treina os corpos para o espaço privado, mas também para o espaço público. Interessa-me, especialmente, pensar como as personagens femininas se movimentam nos espaços das casas na manutenção de um *status*, na quebra de expectativas, pois, em termos literários, pode-se dizer que estas mulheres, descritas por mulheres, são construídas de modo diferenciado. Elas podem sinalizar outros tipos de narrativas ou corroborar a reprodução secular de papéis de gênero. Do mesmo modo que, no campo das artes visuais, um

(1) Conforme observado na pesquisa *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004* por Regina Dalcastagnè (2005). De acordo com a pesquisa, as mulheres representadas nos romances brasileiros contemporâneos são mais jovens que os homens. A maioria se concentra na idade adulta (43,3%), em segundo lugar vêm as mulheres jovens (33,8%), seguida das mulheres na maturidade (21,4%). Quando as personagens são homens, a ordem de maior representação é idade adulta (48,4%), maturidade (29,8%) e juventude (19,9%).

movimento de ruptura aparece, influenciando, inclusive, a produção teórica sobre feminismos e questões de gênero.

A casa da narradora de *Nada a dizer* aparece sempre inacabada, em suspenso, como o relacionamento que declina e põe em causa as crenças e as certezas de uma vida construída em parceria. A casa incompleta, ao invés da casa 'aparentemente' pronta, com modelos pré-fabricados de espacialidade, convivência e papéis de gênero, é habitada por personagens que também se soltam das amarras sociais. Diante da traição dos cônjuges, a própria liberdade de modelos de relacionamentos é questionada.

Traçando um paralelo com *Solo feminino* (2002) de Livia Garcia-Roza, romance contemporâneo que também traz a casa como cenário para disputas de gênero, *Nada a dizer* problematiza a padronização dos relacionamentos amorosos, da família e da casa, como arquitetura que incorpora e constrói algumas instâncias de relacionamento. No livro de Garcia-Roza, a trama se passa em uma casa padronizada a partir das representações da mãe, da filha solteirona, do tio problemático e dos papéis que devem ser exercidos independentemente da falência daquela família. A narradora Gilda vive com dificuldades a possibilidade de quebra do círculo em torno dos papéis de gênero forjados socialmente. A diferença entre os dois romances é que em *Nada a dizer* o próprio espaço demonstra incompletude, o próprio espaço em desajuste é alegoria para a derrocada do relacionamento do casal. Não há o modelo ideal, corporificado na casa, de aprisionamento do sujeito, como acontece em *Solo feminino*. Neste último, as amarras sociais são representadas na família que tenta, a todo custo, manter-se de acordo com o *status quo*.

A casa de *Nada a dizer* é materializada, descrita, narrada. Não é imaginada simplesmente pelo leitor. Também não aparenta ser mero ponto de fuga, uma vez que a própria narradora mostra a imprevisibilidade com que ela é ocupada, montada, construída. O trecho a seguir mostra um dos momentos de mudança de residência da família, o que dá pequenas pinceladas do que seria a 'casa padrão' (com filhos, bichos e plantas) e o modo como o casal leva a vida, numa espécie de improviso permanente, em nome da vontade de arriscar, de decidir os destinos sem preocupação com uma rotina programada:

A casa ainda estava com os caixotes da mudança no meio, porque havíamos chegado de São Paulo no dia 20 de outubro. Nem um mês antes dessa viagem de Paulo ao Rio. Além de não ter passado nem um mês, o pouco tempo para arrumações havia sido agravado por outra viagem dele, anterior, no dia 1º de novembro.

Tínhamos decidido nos mudar para São Paulo de repente, que era como decidíamos as coisas. Vontade, desde sempre. Até que um dia dissemos Vamos? “Vamos”.

E fomos (vimos), com todos os filhos, bichos e plantas. (Vigna, 2010: 21)

As sequências acrescentam uma imagem interessante: a do tijolo, e a constatação, por parte da narradora, de que o lugar onde viviam não tinha aparência de casa. Do mesmo modo que o romance não traz um modelo de casa, também não traz modelos para quem vive nela. A falta de padrões ou a ruptura proposital dos padrões para o espaço arquitetônico são espelhadas no espaço da intimidade. Vejamos os dois trechos que fomentam esses comentários, ponto de partida para a análise em questão:

E até mesmo com tijolos, que guardávamos por ali, para alguma necessidade que poderia ser a de fazer uma estante urgente, armar uma churrasqueira para alguém que chegava na hora do almoço, ou construir um murinho para prender um cachorro visitante em local separado dos gatos de casa. Nosso apartamento no Rio era uma cobertura, com terraço enorme, de cimento. Um quintal.

O argumento para trazer tudo isso era: se precisarmos de tijolos, é melhor tê-los à mão do que catar um lugar que venda tijolo numa cidade que não conhecemos bem. (*Idem*, 20-21)

Outro imprevisto semelhante aos tijolos são os caixotes que eram empilhados na casa e cuja existência é definida pela narradora como “divertida”. Eles tentam pôr ordem à desorganização, separar os caixotes da mudança a partir do conteúdo de cada um deles, tornando mais fácil encontrar o que é preciso. Na passagem a seguir, escapa mais uma consideração interessante, as visitas “sem diálogo” ao casal que empilha caixotes, demonstrando também que eles viviam uma espécie de ‘isolamento’, com poucos amigos, vida social restrita na nova cidade em que vivem:

Nesse período da nossa chegada em São Paulo, de visitas sem diálogo e caixotes fechados, o que menos me incomodava eram os caixotes. Achava-os divertidos. E a seu empilhamento acabamos dando uma certa lógica: os mais perto de uma determinada parede era onde deveríamos procurar os sapatos e roupas; os que ficavam embaixo da futura estante, claro, estavam com nossos livros. Os caixotes, na verdade, combinavam com o resto – o resto do tempo presente, o tempo já paulista, a casa como ela era, e o resto no tempo passado de nossas vidas, como éramos, desde sempre. Afinal nunca tínhamos, em nenhuma de nossas casas anteriores, nos dado ao trabalho de organizar um índice único, uma única aparência a um todo que pudesse ser chamado A Casa. (*Ibidem*)

Vê-se ainda que, mesmo na procura por uma coerência, não havia desconforto com a falta de uma aparência única, de casa tradicional, arrumada para ser chamada de “A Casa”, para receber quem quer que fosse. A reserva dos tijolos descrita pela narradora lembra o trabalho da artista brasileira Brígida Baltar (* 1959), *Torre* (1996), uma ação a partir de tijolos para construção. O universo feminino e a intimidade doméstica são os motivos das obras realizadas com materiais retirados da própria residência onde a artista morou por quinze anos, no bairro de Botafogo, zona sul do Rio de Janeiro.

Tijolos, saibro, poeira e cascas de tinta são usados nesta obra que antecede outro trabalho importante, *Abrigo* (1996), em que a artista escava uma das paredes de sua casa com o objetivo de formar a sua silhueta. Depois, Brígida entra nesta espécie de casulo. Ou seja, ela adentra a casa, mistura-se com a parede, formando um “corpo-casa”.



Figura 1. Brígida Baltar, *Torre* (série de 9 fotografias. 28 x 19 cm), 1996.



Figura 2. Brígida Baltar, *Abrigo* (Foto-ação, projeção de slides, vídeo 40 x 60 cm), 1996.



Figura 3. Brígida Baltar, *Abrigo* (Foto-ação, projeção de slides, vídeo 40 x 60 cm), 1996.

Herdeira conceitual dos neoconcretos Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, Brígida Baltar traz em sua obra o exercício da experimentação e da provocação das espectadoras. As obras com ‘fragmentos’ da casa, caso de *Torre* e *Abrigo*, são o ponto de partida para outras captações no decorrer de sua carreira e que termina por marcar a sua obra (até agora) pela coleta de elementos da natureza como neblina e orvalho.

Construir a casa dentro da própria casa, como que expandindo o limite da existência dentro de uma proteção, de um aconchegante lugar. Os tijolos retirados da parede construíram a Torre-abrigo, revelando a estreiteza entre o corpo, a casa, a proteção. Do ato de extrair os tijolos faz-se o pó. Materialidade transformada em comunicação. O armazenar poeticamente substâncias comuns em sua vida, às vezes ocorre pelo acaso, às vezes por uma busca ativa. (Rolim, 2008: 176)

Observar o texto de Elvira Vigna à luz das torres e abrigos de Baltar permite-nos perceber a escritora voltando ao estágio inicial da casa, o ‘levantar’ de cada material, como forma de pensar também no que nos põe

de pé, as referências da família, o primeiro espaço de socialização, a história progressiva dos tijolos, onde estão impressas as memórias dos sujeitos.⁽²⁾

Em *Torre*, Brígida Baltar aparece na ação. É personagem de sua obra que, ao ser finalizada, também sugere a presença física de pessoas, sem estarem lá, como faz a artista Ana Vieira em suas casas levantadas com tecidos e tinta ou com objetos não-aleatórios do ambiente doméstico. Os pedaços também são colocados como fragmentos, porém destacados, como cada peça da mobília portuguesa. Os tijolos da casa de *Nada a dizer* não viajam sem motivo. Carregam uma fatia de memória e são carregados pelos seus donos. Funcionam como as paredes familiares de Baltar. A narradora de Vigna chega a admitir que “não havia aparências unificadas”. Embora se referindo à casa, a afirmação pode perfeitamente ser empregada com relação aos seus moradores. Não há aparências iguais, não há tijolos idênticos. No entanto, a ‘casa de família’ como espaço produtor de afetividade e condutas sociais só há uma, independente do lugar. Por esta razão, os tijolos fazem as viagens e as mudanças que os seus donos vivem.⁽³⁾

Conforme a narrativa avança e a certeza da traição apavora a narradora de *Nada a dizer*, seu corpo desmorona como a própria casa que vai ao chão. No trecho a seguir, a confusão entre o que é a mulher ‘na casa’ e a mulher ‘no espaço público’, produtiva, autônoma, aparece. Porém, desta vez, para destacar como o caso extraconjugal do marido a afetou profundamente, de um modo que a impedia de administrar minimamente outras áreas da vida. A passagem mostra ainda como esse corpo, que treinou voluntariamente para ter outro tipo de relação afetiva, para não cumprir a reação de gênero planejada para si, termina sucumbindo.

Eu podia desejar, por momentos, Paulo morto. Mas quem morria era eu. Magra por não comer, com os cabelos caindo por conta do estresse, olheiras de não dormir, olhos inchados de tanto chorar, eu também não trabalhava. O meu projeto pessoal do livro, recusado logo após o Carnaval, continuava na gaveta ou era mandado a outros eventos pretendentes, sem empenho, sem carta de apresentação, sem ânimo. (Vigna, 2010: 113)

(2) De acordo com Rolim (2008: 176): “Brígida Baltar, ao longo de sua produção artística até o presente momento, teve a casa, construção sólida, abrigo para o corpo físico, definição de construção, alicerce, força, como ponto deflagrador fundamental de inúmeros trabalhos. A partir de sua casa: moradia e ateliê, ela coletou a água que vertia das goteiras em dias de chuva e em seguida eram guardadas cuidadosamente em potes de vidro, num ato de cuidado com a matéria frágil, que ao ser armazenada com zelo se aglutinava, criando força e sentido, tornando-se comunicação. A parede escavada originou a forma que podia abrigar; no limite entre o dentro e fora, experimentando o próprio corpo.”

(3) Mais sobre o percurso da artista em Baltar (2010), *Passagem secreta*.

Como podemos observar, o corpo e a casa não se separam uma vez que a *performance* de gênero, consciente ou inconsciente, é um dos constituintes do sujeito. Um dos motivos do mal-estar da personagem narradora repousa no conflito entre a probidade e a não consciência do que ela vivencia.

1.1 Conceitos de contrabando

Um caso prático desta discussão pode ser pensado a partir da pesquisa de Paola Berenstein Jacques, intitulada *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas na obra de Hélio Oiticica*. Nesta obra, a autora se movimenta entre a arquitetura e a estética, assumindo o estudo da obra de Hélio Oiticica como “ferramenta teórica para essa tentativa de resgatar a estética própria do espaço das favelas cariocas” (Jacques, 2011: 16). Jacques analisa o que, em termos formais, seria a “não arquitetura” a partir da obra de Oiticica, um dos mais representativos artistas brasileiros, criador do termo “Tropicália”, em instalação homônima realizada no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro em 1967.

A noção de uma espacialidade própria, conectada a conceitos como *Fragmento*, *Labirinto* e *Rizoma*, são o ponto de partida para se pensar a temporalidade como marca das favelas. O que me chama a atenção neste trabalho, e por esta razão o trago neste momento, é a lucidez com que a pesquisadora, na tentativa de amarrar duas pontas distintas – arquitetura e artes –, coloca à leitora as próprias dificuldades que uma empreitada como esta apresenta. O que ela chama de “figuras conceituais” são, na verdade, figuras formais que pretendem tocar o “conceitual” e, a partir dele, o “real”, com o objetivo de analisar o processo propriamente e não a forma (Jacques, 2011: 16). Perceber a arquitetura a partir da arte de Oiticica desloca o objeto de estudo de sua área original, deixa-o flutuar por mais de um centro de discussão, dá margem para enxergar aquilo que a arquitetura, sozinha, não seria capaz de ver.

Outros casos procuram alinhar diferentes manifestações de arte. A pesquisadora Maria do Carmo de Freitas Veneroso vai longe, comentando o relacionamento particular da arte visual com a poesia. Neste caso, a aparição da letra no quadro e a letra como imagem na poesia são absolutamente pertinentes. Essa fluidez entre os tipos de arte aponta para a desconstrução das categorias tradicionais, “ao mesmo tempo em que a escrita explora sua estreita relação com a imagem, a arte restitui à escrita sua materialidade, sua qualidade de ‘coisa desenhada’” (Veneroso, 2006: 63). Ela faz, ainda, uma

reflexão interessante sobre o próprio objeto livro ser imagem da escrita ou a escrita da imagem, além de defender a bandeira de interconexão entre áreas:

O surgimento de novas mídias tem colaborado para a destruição de limites até mesmo entre artes plásticas, música, teatro, literatura, cinema, vídeo, fotografia etc.. Uma análise da arte atual tem, necessariamente, que levar em consideração essa interação entre as linguagens, e conseqüentemente, o artista como um “sujeito em permanente crise e em permanente mutação” (Barthes), um “sujeito em processo” (Kristeva). (Veneroso, 2006: 63)

Esta espécie de ‘contrabando’ conceitual torna-se pertinente quando observamos o modo pendular com que artistas se movimentam entre mais de um tipo de arte. A escritora Elvira Vigna tem em sua trajetória trabalhos como ilustradora, embora não se defina como artista plástica e afirme não produzir mais nessa área.⁽⁴⁾ De todo modo, a passagem da artista pelo desenho e pela pintura dialoga com a leitura que proponho neste artigo; por isso não se trata de um mero detalhe curricular.

(4) Em conversa com a autora em janeiro de 2012, Elvira Vigna disse que não se define como artista plástica. Em sua *homepage* (www.vigna.com.br), diz que é jornalista e enumera as exposições de que participou apresentando “técnicas experimentais”; “Pinturas cafajestes” (1990), “Dimensões do tempo” (1996) e “Imagens mentirosas” (1998). Elvira Vigna expôs basicamente em galerias e não tem catálogo ou ‘livro objeto’ publicados. No site, a artista lista algumas das obras ilustradas por ela, como o trabalho mais recente, *Pensar com Sócrates* (Walter Omar Kohan), editora Lamparina, 2012.



Figura 4. Elvira Vigna,
ilustração para o livro *Pensar com Sócrates*, 2012

O fato de Elvira Vigna alguma vez ter pintado, ainda manter o trabalho de ilustradora, indica que a autora, seja na literatura, seja nas artes plásticas, procura diferentes códigos para se comunicar a respeito dos temas de seu interesse. Demonstra, também, um olhar que declina à observação, aos detalhes, ao pormenor. É na capacidade de registrar com tinta uma imagem aparentemente abstrata, banal ou imperceptível aos olhos dos outros, é na probidade para tornar um enredo ou tema corriqueiro na literatura (traição) no gancho para uma narrativa que disseca as angústias de uma mulher, que Elvira Vigna se localiza como artista contemporânea.

Um dos pontos de diferenciação da narrativa tradicional em *Nada a dizer* está em uma composição que escolhe personagens em choque com suas próprias experiências culturais. A narradora vive a dicotomia da transgressão dos anos de 1960 e o comportamento uniforme de quem é traído pelo companheiro e, sobretudo, pelas próprias convicções. No trecho abaixo, ela desenha quem são eles:

Eu e Paulo nos conhecemos há muito tempo. Mas não é nem isso. É que nos formamos com uma identidade que é, não digo contrária a pessoas como N., mas muito diferente delas. Fomos nós, os que fizeram sessenta anos no início do século XXI, os que lutaram e enfrentaram hostilidades de todo tipo para que pudéssemos viver, todos, do jeito que quiséssemos, trepando com quem quiséssemos,

sem que as peias e o jugo de uma estrutura burguesa conservadora tivesse algo a ver com as decisões pessoais de cada um. Eu, com uma filha que decidi ter. Paulo, experimentando sexualidades e estilos de vida em grupo. Eu, à *la Leila Diniz* – que inclusive conheci bastante bem – levando minha barriga alegre e solta, ao sol. Paulo com suas letras de música proibidas, com seu carrinho velho, enfrentando o perigo, para levar amigos clandestinos de um lugar a outro. (Vigna, 2010: 82)

A questão geracional é uma informação determinante para os questionamentos da narradora, quando ela mesma procura uma explicação razoável para o descompasso entre as experiências passadas e o seu comportamento no presente. Iris Marion Young lembra as normas de respeitabilidade baseadas na conduta e a noção de limpeza associada a esta. De acordo com a cientista política, em *La justicia y la política de la diferencia*, a “conduta respeitável está preocupada com a limpeza e o decoro, pelas meticulosas regras de decência. As regras governam cada um dos aspectos da conduta relativa às funções corporais e à disposição do ambiente” (Young, 2000: 231).⁽⁵⁾

Essas regras dizem respeito à conduta no ambiente privado, doméstico, no ambiente profissional, na vida em comunidade e também isoladamente. Dizem respeito à comida, às excreções, ao sexo, nascimento, asseio corporal e até mesmo à linguagem. Dessa forma, o corpo é limpo não apenas pelo controle da higiene, como também porque na vida individual ou em coletividade, mantém aspectos considerados ‘limpos’, como a monogamia, a heterossexualidade, a prática de posições sexuais ‘enquadradas’ no que é permitido socialmente para a época.

Se a linguagem passa necessariamente pelo código utilizado, Elvira Vigna, mais uma vez, sinaliza para a despadronização ao usar verbos, substantivos ou construções que não se enquadram nas normas de respeitabilidade. Ao empregar “trepar” ou “pau”⁽⁶⁾, a escritora rompe a limpidez da linguagem aceita, porque “a linguagem também está governada por regras de decência: algumas palavras são limpas e respeitáveis, outras sujas, e muitas, especialmente aquelas relacionadas com o corpo ou a sexualidade, não deveriam pronunciar-se quando se está em companhia respeitável” (*Ibidem*).⁽⁷⁾

(5) [tradução minha] . “La conducta respectable está preocupada por la limpieza y el decoro, por las meticulosas reglas de la decencia. Las reglas gobiernan cada uno de los aspectos de la conducta cotidiana relativa a las funciones corporales y la disposición del entorno.” (Young, 2000: 231)

(6) “Trepar com quem quiséssemos seria, para mim e para Paulo, sempre uma liberdade que nos orgulhávamos de ter, por tê-la conquistado arduamente.” (Vigna, 2010: 42)

(7) [tradução minha] . “El lenguaje también está gobernado por reglas de decencia: algunas palabras son limpias y respetables, otras súcias, y muchas, especialmente aquellas relacionadas con

Para Young, todos os modelos são associados à decência corporal, à contenção e à limpeza. Neste ponto, o termo usado por Young tem estreita relação com o pensamento de Mary Douglas em *Purity and Danger*, ao tratar do que é aceito e tolerado, das posturas e formas de troca apropriadas. Douglas alerta que, a partir do exagero das diferenças (dentro / fora, masculino / feminino), cria-se uma aparência de ordem (*apud* Butler, 2003: 188). Outros autores trabalham ideias correlatas, como Simon Watney, que, na esteira do pensamento de Douglas, fala sobre a construção contemporânea dos sujeitos ‘poluidores’ da sociedade, caso dos portadores de HIV, transexuais, entre outros. Conforme seu pensamento, recuperado por Judith Butler:

Não só a doença é representada como a “doença gay”, mas na reação histórica e homofóbica da mídia à doença registra-se a construção tática de uma continuidade entre o *status* poluído do homossexual, em virtude da violação de fronteiras que é o homossexualismo, e a doença como modalidade específica de poluição homossexual. (Butler, 2003: 189)

Se, neste romance, identifico na linguagem empregada por Elvira Vigna uma conduta possivelmente definida como ‘poluidora’, em *Deixei ele lá e vim*, romance de 2006, a escritora apresenta o próprio sujeito poluidor, personificado na personagem transexual Shirley Marlone, interpretada como personagem feminina, uma vez que é assim que se reconhece e se identifica.

1.2 Performance e estereótipos

Casa desforme, personagens despadronizadas. Os papéis criados para os gêneros e repetidos até a exaustão no ambiente doméstico são, em *Nada a dizer*, forjados. O esforço narrativo para quebrar ou, pelo menos, problematizar um tipo de representação de referência, aparece na arquitetura inacabada, nas personagens que não seguem à risca o que se espera delas, mas também na linguagem que constrói personagens e enredo.

A sonoridade da linguagem e o simbólico que bordejia a escrita lembram que a língua, por ser material, compõe corpos políticos, modelando-os.

Entre representação e intervenção, a linguagem se encaixa nos sistemas de opressão, mas de maneira sutil [...]. Mas a linguagem é física; falar ou escre-

el cuerpo o la sexualidad, do deberían pronunciarse cuando se está en compañía respetable.” (Young, 2000: 231)

ver representa um ato concreto de responsabilidade e escolha. (Dépêche, 2008: 212)

Não é apenas a impureza da linguagem de Vigna que chama atenção. Neste romance, a autora apresenta outra característica que a aproxima de outras obras contemporâneas em termos de estratégia discursiva. Cíntia Moscovich, no romance *Por que sou gorda, mamãe?* (2006), e Tatiana Salem Levy, em *A chave de casa* (2010), trazem narradoras que escrevem ao mesmo tempo em que narram suas histórias. Ou seja, a autora narra a partir dessas protagonistas, personagens que, voluntariamente, resolvem escrever, assumindo este ato como uma estratégia de ‘superação’ ou enfrentamento do problema. Interessante notar que, assim como os papéis são divididos pelos gêneros, o ato da escrita, tomado e assumido pelas mulheres, é político. As mulheres dos livros, ao escreverem durante a narrativa (em forma de carta em Moscovich, em forma de diário em Vigna e Salem Levy), dessacralizam um espaço socialmente masculino.

O ato da escrita dá margem para pensarmos em duas questões analisadas a partir do espaço da casa como ambiente de formação do sujeito: a *performance* e o estereótipo. A anatomia determina a *performance* dos gêneros. No caso da rutura dessas *performances*, sem referente natural ou original, caberá ao corpo incorporar os novos modos de representar o gênero. Se alguém ousa encenar *performances* diferentes daquelas esperadas para o seu gênero, rompendo com as noções de feminilidade e problematizando os gêneros, tornando ‘impuros’ os comportamentos das mulheres, é visto como uma exceção, uma má conduta do gênero em questão.

É o caso da narradora de *Nada a dizer*, que deixa claro sua tentativa de não performatizar o gênero (ou seria, por meio da linguagem, um novo tipo de *performance*?), defendendo um passado de aprendizagem, experimentação e transgressão. Muito embora, em algumas passagens, ela mostre a dicotomia dos diferentes papéis vivenciados, o de militante do movimento estudantil e o de mãe, por exemplo. O que não invalida, obviamente, a reflexão da narradora.

O que ela põe em causa é a diferenciação entre a sua experiência e a do companheiro Paulo, na mesma época, quando os dois tentavam vivenciar uma *performance* diferenciada e praticada na época. Só que Paulo era o homem militante e ela a militante, mulher e mãe, o que altera os papéis, o que configura outro tipo de tentativa:

Fui mãe quase adolescente e definitivamente solteira. Larguei a faculdade para trabalhar e sustentar minha filha. Minha raiva de maconha vem dessa época e acompanha outra raiva: a dos jovens universitários que se achavam o ó do bobó com suas palavras de ordem, suas reuniões teóricas e uma hierarquia rígida em que não havia lugar para mulheres nos postos mais altos [...]. Então nas raras vezes em que nos encontrávamos, esse amigo dele dissertava longamente sobre sua indiscutível importância histórica. E eu revidava com minha biografia, que, se não tinha prisões ou fugas pela Dutra durante a madrugada, também não tinha, para me ajudar, pai de classe média e sequer de boa vontade. (Vigna, 2010: 63-64)

Mesmo sendo esposa e mãe, a narradora tenta romper a performatividade esperada para o seu gênero, tenta fazer outro tipo. Além da *performance*, o estereótipo é exercitado na construção da personagem N., amante de Paulo, como na passagem em que diz que a amante do marido vestia “inacreditáveis e justos vestidos estampados que fazem ficar parecendo uma arara tropical” (Vigna, 2010: 147). Ou na comparação a seguir:

Vinte anos mais moça do que eu e Paulo, N. se movia, muito segura de si, num ambiente de burguesia fechada, satisfeita consigo mesma, sem questionamentos políticos ou sociais de tipo algum. Acumulativa. N. queria a imobilidade, a permanência na cama ou na mesa da sala de visitas. Não havia gays ou experimentos sem rótulos em seus relacionamentos. Era uma diferença entre elas e nós e, eu sei, também por isso mesmo, um fascínio.

Trepar com quem quiséssemos seria, para mim e para Paulo, sempre uma liberdade que nos orgulhávamos de ter, por tê-la conquistado arduamente. Temos com o assunto a cerimônia que dedicamos às coisas que não vêm de graça. (Vigna, 2010: 41-42)

O estereótipo não é somente recurso de análise da obra. Ele também faz parte do plano traçado por Vigna. Em discurso na Academia Brasileira de Letras, em ocasião da entrega do prêmio Ficção, do qual *Nada a dizer* foi o vencedor em 2011, a autora disse: “queria algo quase estereotipado, que a técnica da narração se comparasse com o ultrarrealismo na pintura”⁽⁸⁾

Não se pode esquecer que a leitora tem acesso à voz da narradora traída e somente à dela. Até mesmo a posição de Paulo pode ser questionada, uma vez que ele mesmo poderá ser personagem da narradora traída. O indicativo máximo está no título do livro, “Nada a dizer”, como se a frase tivesse sido proferida pelo traidor.

(8) Áudio com o discurso da autora disponível em <http://vigna.com.br/livnadacri/>.

Ao tratar das instabilidades identitárias, a autora termina por apresentar também um panorama dos relacionamentos na contemporaneidade, mostrando que não há qualidades fixas nos sujeitos. Mais do que acontecimentos, a narrativa traz as reflexões da narradora, numa tentativa de refazer o passado para entendê-lo, ou na melhor das hipóteses, para resignar-se.

Esta mulher, que conta como se deu o envolvimento de Paulo com N., é precisa nas descrições de idas rápidas ao motel e encontros sorrateiros. Em determinada passagem, ela justifica que foi Paulo quem lhe contou, mas é possível pensar que parte do que é narrado seria a interpretação do relato do marido e o restante o seu 'achismo' sobre o que aconteceu. Nesse ponto, de pensar como as coisas aconteceram, a narradora pode pintar os eventos com as suas cores: o sexo sem graça dos amantes, a descrição das roupas e da maquiagem de N.

Como lembram Ella Shohat e Robert Stam em "Estereótipo, realismo e luta por representação" (2006), a questão não se localiza na fidelidade a uma verdade ou realidade preexistente, mas na orquestração de discursos ideológicos e perspectivas coletivas. No caso de Vigna (2010), a perspectiva da narradora. Se o papel de gênero (feminino) pode ser forjado, a narradora, desejando e lutando para não cumpri-lo à risca, as representações dos demais envolvidos na narrativa (marido e amante) também podem ser forjadas, maquiadas para estereotipar uma personagem.

Parece-me que, em vez de colocar a narradora como grande heroína da história (as narrativas de Elvira Vigna não têm heroínas), a autora quer problematizar a própria prática discursiva como propositora de uma narrativa única. Em vez disso, ela apresenta personagens ou histórias em que mais de uma via aparecem, deixando nas mãos da leitora a missão de selecionar a verdade. Porque, ao escrever, a narradora enfrenta seus próprios fantasmas, expõe seu ponto de vista sobre as pessoas que interferem em sua vida, mostra sua reação diante delas ou narra a reação que gostaria de ter tido diante delas. A leitora tem uma visão parcial do todo, por isso, nunca se saberá o que poderia ter sido diferente.

Neste ponto, descansa um dos fascínios da literatura, ou da arte de uma forma geral, observar e / ou perceber como a autora constrói a narrativa; qual o tempo verbal, a narradora, a estrutura textual escolhida, pois, em tese, todos estes elementos comunicam e formam a história a ser contada. Não fosse assim, se Elvira Vigna escolhesse uma narradora em terceira pessoa do singular, a perspectiva de análise da obra, com certeza, migraria para outro lugar. Porque, para Bakhtin, a arte não irá apenas representar. As enunciações que compõem a arte são em si mesmas sociais e históricas.

A literatura, e, por extensão, o cinema, não se referem ao “mundo”, mas representam suas linguagens e discursos. Em vez de refletir diretamente o real, ou mesmo refratar o real, o discurso artístico constitui a refração de uma refração, ou seja, uma versão mediada de um mundo sócio-ideológico que já é texto e discurso. (Bakhtin, 2000: 264)

A perspectiva de quem narra é o que dá o tom de *Nada a dizer*, inclusive ao mostrar as incongruências da narradora, que ora relembra um passado que defendia a transgressão, ora conta o que foi a vida vivida ao lado de Paulo.

Nessa época, nessas viagens, com seus colegas de trabalho e, achava eu, também por causa de nossas constantes e perenes brigas, ele saiu, me disse ele algum tempo depois, por duas ou três vezes com garotas de programa. Era algo perfeitamente assimilável – e até esperável – no meio em que trabalhava, defendeu-se. No *big deal*. Hein? Tínhamos feito, a vida inteira, coisas não assimiláveis. Era como se, de repente, ele homem-padrão, eu virava mulher-padrão, e assim devêssemos viver, adotando os critérios de gênero da maioria. Eu o olhava, perplexa, insegura, perdida.

Tínhamos, na nossa história e na dos nossos filhos, a negação desses papéis predeterminados. (Vigna, 2010: 100)

Por fim, em uma passagem, ela demonstra vontade, ainda que rápida, de se assemelhar à amante do marido. Este último aspecto é tratado em termos corporais, estéticos, mas construído sob o estereótipo da ‘Outra’.

Vigna parece dar continuidade aos questionamentos de seus livros anteriores, em que a ordem das coisas, dos gêneros, da composição da sociedade tal e qual conhecemos é colocada em xeque. Como em *Coisas que os homens não entendem* (2002) e *Deixei ele lá e vim* (2006), a autora está interessada nas identidades, que tanto podem ser voláteis quanto estão em permanente construção. A casa, neste caso, em vez de abrigo, é o local de fuga dos modelos. Talvez por esta razão apareça terminantemente inacabada em toda a obra.

Referências

Obras literárias

- GARCIA-ROZA, Livia (2002), *Solo feminino*, Rio de Janeiro, Record.
 LEVY, Tatiana Salem (2010), *A chave de casa*, Rio de Janeiro, Record.
 MOSCOVICH, Cíntia (2006), *Por que sou gorda, mamãe?*, Rio de Janeiro, Record.

- VIGNA, Elvira (2010), *Nada a dizer*, São Paulo, Companhia das Letras; reed. Lisboa, Quetzal 2013.
- (2006), *Deixei ele lá e vim*, São Paulo, Companhia das Letras.
- (2002), *Coisas que os homens não entendem*, São Paulo, Companhia das Letras.

Bibliografia

- BALTAR, Brígida (2010), *Passagem secreta*, Rio de Janeiro: Ed. Circuito.
- BAKHTIN, Mikhail (2000), *A estética da criação verbal* [trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira, 3ª ed.], São Paulo: Martins Fontes.
- BUTLER, Judith (2003), *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* [trad. Renato Aguiar], Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- DÉPÊCHE, Marie-France (2008), “Reações hiperbólicas da violência da linguagem patriarcal e o corpo feminino”, in Cristina Stevens & Tânia Navarro Swain (eds.), *A construção dos corpos – perspectivas feministas*, Santa Catarina: Ed. Mulheres, pp. 207-218.
- GROSZ, Elizabeth (2000), “Corpos reconfigurados” [trad. Cecília Holtermann], *Cadernos Pagu*. Adriana Piscitelli & Maria Filomena Gregori (eds.), vol. 14, Campinas: Unicamp, pp. 45-86.
- (2011), “Corpos-cidades”, in Ana Gabriela Macedo & Francesca Rayner (eds.), *Gênero, cultural visual e performance*. Antologia crítica, V.N. Famalicão: CEHUM / Edições Húmus, pp. 89-100.
- ROLIM, Carla Giovana Silva de Castro (2008), “Tunga, Brígida Baltar e Rosana Palasyan. Movimento e Fenômeno – A herança neoconcreta”, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, *Revista Ohun*, ano 4, nº. 4, pp. 160-187.
- SHOHAT, Ella & STAM, Robert. (2006), “Estereótipos, realismo e luta por representação” in id., *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação* [trad. Marcos Soares], São Paulo: Cosacnaify, pp. 261-312.
- VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas (2006), “A letra como imagem, a imagem da letra”, in Luiz Nazário & Patrícia Franca (orgs.), *Concepções contemporâneas da arte*, Belo Horizonte: Ed. UFMG, pp. 46-67.
- VIGNA, Elvira. Homepage: www.vigna.com.br [Acesso: em 10 de junho de 2012].
- _____, Áudio com discurso da escritora, disponível em: <http://vigna.com.br/livnadacri/> [Acesso em 11 de junho de 2012].
- YOUNG, Iris Marion (2000), *La justicia y la política de la diferencia* [trad. Silvina Álvarez], Madrid, Ediciones Cátedra, Universidad de Valência, Instituto de la mujer.
- (2006), “Representação política, identidade e minorias” [trad. Alexandre Morales], *Lua Nova*, nº 67, pp. 139-90.

[Recebido em 14 de junho de 2013 e aceite para publicação em 19 de setembro de 2013]