

Fugas constitutivas na literatura de Elvira Vigna

Bianca Magela Melo¹

A obra ficcional de Elvira Vigna, carioca que viveu parte da vida na capital paulistana, tem a presença de mulheres narradoras às voltas com questões da vida em comum na cidade grande. Tais questões englobam a sobrevivência econômica e material, mas, principalmente a sobrevivência face às expectativas sobre essas mulheres. Como outras do seu tempo, mulheres adultas do início dos anos 2000, as personagens vivem atormentadas relações sociais com outras pessoas, em especial com os homens a quem se ligam.

No livro de Elvira Vigna que receberá maior atenção, *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* (2016), assim como em outras obras da autora, importa ser mulher. Há questões marcadamente pensadas pela ótica de uma mulher em relação a outras mulheres e aos homens. Em uma espécie de composição paradoxal, vemos na construção das personagens o que estamos chamando de fuga constitutiva. Ela tem a ver com o modo de apresentação das figuras centrais nos livros: esquivas, tateantes e suspeitas. Com a palavra como narradoras, elas se autoquestionam sobre a confiabilidade do que é dito.

Há uma pronunciada necessidade de narrar, mas emparelhada com uma impossibilidade; e essa dubiedade, como notou Eurídice Figueiredo (2020), pode ser percebida como um traço geral da obra de Elvira Vigna que se mostra já na escolha dos títulos de seus romances: *O que deu para fazer em matéria de história de amor*; *Coisas que os homens não entendem*; *Nada a dizer*; *Por escrito*.

Em *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* a narradora não nomeada é uma designer de vinte e poucos anos que vive no Rio de Janeiro. Nos muitos momentos em que diz não ter o que fazer, escreve histórias para se acalmar. Nesse livro, ela e o *expert* em computadores João se encontram diariamente no escritório vazio de uma editora falida no centro do Rio de Janeiro, ela tentando emplacar algumas ilustrações, ele para um trabalho temporário. À medida que os dias passam, mais conectados os dois ficam, sempre em torno das revelações de João sobre seus encontros com garotas de programa. São muitos e as circunstâncias coincidem.

Para nós, chega a recontagem da história pela narradora. A primeira frase do livro dá conta da atenção dispersa dela, preocupada com as sensações físicas que lhe ocorrem. “Está escuro e tenho frio nas pernas. No entanto, é verão. Outra vez. Deve ser psicológico. Perna psicológica.” (VIGNA, 2016, p. 7). Ela leva a atenção para as próprias pernas – divorciadas

¹ Doutora em Letras: Estudos Literários pela UFMG, professora substituta de Literatura e Língua Portuguesa no Instituto Federal do Norte de MG, em Pirapora.

do calor do verão carioca – como meio de iniciar a história que se dispõe a narrar e a respeito da qual ela não se mostra apta a descrever como indicia a frase na mesma página: “vou contar uma história que não sei bem como é. Não vivi, não vi. Mal ouvi. Mas acho que foi assim mesmo.” (VIGNA, 2016, p. 7)

A narradora é doce e sensível, mas aparece para João como uma mulher bruta e dura – ele, inclusive, a toma por lésbica, coisa que ela afirma não ser.

Mas se ele queria parecer um cara porreta capaz de embarcar num jato de luz, buscar algo além desse mundo banal, eu também queria parecer ser mais do que era. Calça preta, camisa social masculina, eu, a dura, a brava para caralho, nada me atinge. (VIGNA, 2016, p. 168)

Enquanto ouve os relatos lacunares de João, algo que chama a atenção da sua interlocutora é como ele afasta a especificidade de cada mulher com quem se relacionou. A narradora preenche os buracos com sua imaginação e descreve assim as narrativas que ela reconta: “histórias inconclusas e a cada dia menos reais”. Entre os dois e dos dois para quem lê, saltam aos olhos relações sexuais rápidas conduzidas segundo uma performance padrão masculina que, por sua vez, evoca uma performance esperada para uma mulher que abre as pernas para eles por dinheiro. João pensa ter o controle e, nas conversas com a designer, pinta a si próprio como um transgressor que criaria condições para viver prazeres que muitos sonham acessar. Aproveitando-se do estigma que recai sobre as garotas de programa, ele as invisibiliza nas histórias que conta, como bem notou Figueiredo: “João faz sexo com elas e, como preparação, bebe cerveja, eventualmente janta, sem que, por um momento sequer, as veja.” (2020, p. 226)

A narradora tem consciência de ser “um par de orelhas” nas conversas que trava com João: “Não existo, de fato.” (VIGNA, 2016, p. 37). E, ao mesmo tempo, ao reconstituir os relatos sobre as prostitutas com imprecisão aplicada à imprecisão que é a marca do modo de João narrar, uma caricatura do homem que arrebanha todas essas mulheres vai surgindo. Apesar da sedução que alguns homens exercem sobre as personagens femininas de Vigna, a exemplo de João, por quem a narradora tem desejo, há uma ironia para com eles. “João é uma maravilha, segundo ele mesmo, porque busca, para a vida dele, experiências interessantes e transgressoras, como essa de Brasília.” (VIGNA, 2016, p. 31).

A narradora-personagem expõe à pessoa leitora sua crítica, principalmente com a pouca erudição de João e com a simplicidade das suas conclusões. Como no seguinte trecho

em que ela se refere a ele e a seus colegas que costumam sair para prostitutas nas viagens a trabalho.

Não conhecem Courbet.

(...) Não viram, nem ele nem os colegas dele, nunca, uma reprodução de “A origem do mundo”. Intuem que há um mundo. Um outro mundo. Que tem de haver algo melhor que se inicia ali. Ou que é possível começar tudo outra vez, dar origem a um mundo por ali. Na buceta. Não se pode criticá-los. Courbet também achava. E, como eles, também achava que, tendo buceta, pensar em pernas, braços e cabeça, ou seja, em uma mulher completa, seria esforço excessivo.” (p. 37)

Uma narradora que toma posição surge em momentos como esse em que a obra “A origem do mundo”, do pintor realista francês Gustave Courbet (1819-1877), é lembrada por representar uma mulher apenas fragmentariamente com a vagina exposta, mas a cabeça, torso e os membros inferiores excluídos. A evocação dessa questionável origem do mundo, focada apenas na genital feminina, metonímia da parte pelo todo, traz para perto a mulher que, no século XIX, teve sua vagina representada por Courbet. A designer alinha esta, mas também suas próprias expectativas e história à história das mulheres com quem João se relacionou. Está indicado que ele necessita anular a mulher para sentir-se bem, assim como fez com Lola, sua esposa que não tinha conhecimento de seus encontros com outras.

Mulheres empilhadas e uma escrita em palimpsesto

A designer reabilita todas essas mulheres com a sua presença e seu gesto de narradora. Da forma como são apresentadas por João, as prostitutas figuram como pessoas “empilhadas”, “descartáveis”, dois termos usados por Figueiredo (2020, p. 221) que ainda afirma que ele age como se todas estivessem lá para escutá-lo, como se não tivessem nada para dizer. E há no meio de tantas mulheres de passagem, a puta “real” Mariana, a que divide o apartamento com a narradora. Ela difere das perspectivas de João para essas mulheres. Maternal com seu filho pequeno e, ao mesmo tempo, moleca ao integrar a turma de adolescentes que jogam nas escadas do prédio, ela é vista em alguns momentos passando por uma transmutação física para se tornar uma “garota perfeita”, sem marcas ou características próprias.

Mariana é o tipo de coadjuvante que importa muito na composição delicada do leque de personagens femininas da trama, pois torna complexas as categorizações que João tenta fazer com suas narrações lineares. Importa assim como Lola, ex-esposa deste, que aparece pontualmente, mas é determinante para compreensão do retrato insinuado – de João, das

mulheres, do palimpsesto de putas que acaba originando um palimpsesto narrativo, como já veremos. A narradora, quase todo o tempo dialogando apenas com João, tem a oportunidade de conhecer Lola que vinha figurando somente como a frágil esposa traída. Elas se veem em uma festa de clube em que a designer passa boa parte do tempo observando as ações de Lola. O encontro das duas se dá no momento-ápice em que Lola se oferece para fazer sexo por dinheiro com o melhor amigo de João, situação inesperada pelo andamento dos fatos.

É a primeira vez no enredo em que é mencionado o desejo de ter uma foto de situação. A narradora graceja com a possibilidade da existência de uma foto do casal – uma imagem mental da imagem. Mas o retrato final, textual, não deixa dúvidas sobre o caráter deslizante da narrativa em questão que só faz aumentar o arsenal de possibilidades de fazer surgir e desaparecer o sentido, infinitamente:

Porque se Lola fosse uma Maria Antonieta da Sofia Coppola, eu, como figurante, poderia ter um celular que tira foto na mão mesmo sendo em uma época em que ainda não havia celular que tira foto. Uma versão nossa de um futuro que tem volta.

E Lola diria, eu me levantando para sair, o celular que tira foto na minha mão:

“Antes de ir embora, tira uma foto como lembrança da minha comemoração.”

E eu então apontaria o celular para ela.

E, enquanto aponto e preparo o celular, Lola chega mais perto de Cuíca, sorri e põe o cheque do pagamento da trepada na frente dos dois. Cuíca está com cara assustadíssima. Ela tem o cabelo perfeitamente arrumado.

Depois, vejo.

A foto saiu tremida. Não guardo. Tão tremida que não dá nem para ver o que é.

Caso foto existisse. (VIGNA, 2016, p. 157)

A imagem-prova do fato, que irmanaria a ex-mulher de João a todas as outras citadas que trocam sexo por pagamento, só é possível em versão de “um futuro que tem volta”. Tão hipotética, mas é experimentada em letras que compõem frase informando que sim, que “aponto e preparo o celular”, depois “vejo” a foto. E, no entanto, essa foto que nem precisa de câmera para figurar no relato, “saiu tremida”, perdeu função. Função que não teria se levar em conta que, no mais elementar, foto em celular ainda não existia. Em um movimento de temporalidade vertiginosa, a ação começa na condicional “se Lola fosse”, e de repente se torna um presente que garante a foto: “eu aponto e preparo” e ela “sorri”. E garante também o passado confirmando que, sim, a foto “saiu” tremida; e, no fim, tudo é desmontado pela impossibilidade de foto feita com celular existir na época.

Confundida a temporalidade, é mais fácil trazer Lola para perto na confusa contemporaneidade criada pela narradora. Todas essas experiências e interseções produzem uma escrita em palimpsesto, referência ao manuscrito medieval reutilizável depois de raspado e polido. No contexto da autora, indicação de terreno movediço no qual a localização é precária. Começamos a pensar em um projeto de escrita assumidamente fugidia em que não aparecem com tinta forte nenhuma das mulheres mencionadas e a condução narrativa, como dito, pronuncia uma insuficiência. A escrita em palimpsesto no caso é reescrita das histórias ouvidas e também a atualização de uma mulher em outra. Nenhuma delas está nítida e aqui há uma intrigante interrogação na estratégia de Elvira Vigna para delinear a mulher. De novo e centralmente, fuga constitutiva.

Atualização de relatos e personagens

A costura feita vai na direção de uma atualização, de uma mulher em outra, como eu falei, mas também de uma narrativa em relação a outras. Atualização na acepção descrita por Walter Benjamin em substituição ao progresso como conceito básico do materialismo histórico que ele tentava delinear no trabalho das *Passagens* (2006). A respeito é o seguinte fragmento:

Pode-se considerar um dos objetivos metodológicos deste trabalho demonstrar um materialismo histórico que aniquilou em si a ideia do progresso. Precisamente aqui o materialismo histórico tem todos os motivos para se diferenciar rigorosamente dos hábitos de pensamento burgueses. Seu conceito fundamental não é o progresso, e sim a atualização.” (BENJAMIN, 2006, p. 502; N 2,2).

A atualização na obra benjaminiana é associada aos temas da rememoração (*Eingedenken*) e da citação. Esta última seria a aproximação de algo que se encontrava distante, uma espécie de evocação – “a moda cita um vestuário do passado como a Revolução Francesa citava a Roma antiga” (BENJAMIN, 2016, p. 249). Há uma coordenação entre elementos de contextos diferentes e o presente toca – cita – o anterior, de modo que eles constelam em uma nova configuração. Benjamin mobilizava, então, uma crítica à historiografia burguesa, fixada na ideia de continuidade. Na situação presente, a citação atualiza a presença de uma mulher em outra e os discursos sobre estas, compondo a fala ampla que tem na figura da narradora de Elvira Vigna um ponto sugerido de atualização. Em um comentário sobre o título de seu livro, a autora afirmou:

Esse livro é sobre palimpsesto e ele é um palimpsesto no sentido de que as palavras são usadas, aí elas somem. Aí elas são repegadas em outro uso. Então elas têm um rastro daquilo que foi, mas que não é mais. Mudou o contexto, mudou o significado e aí essa ida para a tona de palavras que já foram usadas e que estão vazias é um jogo entre vazios e tracinhos que ficaram.²

No palimpsesto brilham vozes das mulheres que formam rede de modo improvável, atravessando a memória dos homens e atropelando a dificuldade de expressão característica de alguns, como João, que contracenam com a narradora. Por serem imprecisas é que elas podem falar juntas. Como se falassem em coro para tomar emprestada uma expressão de Flora Süssekind (2013). A pesquisadora atribui a muitos textos ficcionais da atualidade um modo de constituição cuja apresentação final se conjuga com a impossibilidade tanto de uma identidade destacada quanto de forma ou voz definível ou estabilizada.

A definição acolhe a escrita em palimpsesto, vamos nomeá-la assim, composta por pontos que se repetem e outros que vão se gravando sobre os restos do dito, em camadas numerosas. Flora Süssekind (2013) associa esses textos que trabalham na lógica coral à expressão “objetos verbais não identificados”, empregada por Christophe Hanna³ em alusão a “experimentos literários” de difícil classificação.

Coralidades nas quais se observa, igualmente, um tensionamento propositado de gêneros, repertório e categorias basilares à inclusão textual em terreno reconhecidamente literário, fazendo dessas encruzilhadas meio desfocadas de falas e ruídos uma forma de interrogação simultânea tanto da hora histórica, quanto do campo mesmo da literatura. (SUSSEKIND, 2013, s/p).

Está sugerido aí que essas literaturas corais reunidas, elas também como um grande coro, estão dizendo algo sobre seus presentes em relação às figurações feitas historicamente; e que o dito não será compreendido como em um movimento coincidente ou gênero novo ou revigorado, mas com a consciência de que o principal a afirmar é a repetição do gesto de diluir vozes e origens e unicidades. E, no entanto, há um dito – não solitário, mas em coro, surgido das “encruzilhadas” de falas e ruídos.

No nosso exemplo, o jogo de simulacros e atualizações constitui e, concomitantemente, afeta o corpo do texto, como nos muitos questionamentos para a validade do dito – e um exemplo expressivo é a fala de outra narradora de Elvira Vigna, Shirley

² No bate-papo no projeto *Segundas intenções*, da Biblioteca de São Paulo, realizada em 20/08/2016. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-QWSvZhNGIY>. Consulta em 15/06/2022.

³ A respeito é sua obra *Nos dispositifs poétiques*. Paris, Questions Théoriques, 2010.

Marlone (*Deixei ele lá e vim*): “Não tenho a menor ideia do que vai acontecer. Mas, como não tenho essa mesma menor ideia desde sempre, então tanto faz.” (VIGNA, 2006, p.145). Ela e outras duas mulheres testemunharam uma morte narrada sem pormenores, plantando dúvida e desmentindo a versão da própria narradora. Essas estratégias levam a um jogo de esconde-esconde com repetições, desmentidos, falas lacunares, negações.

E por que escrever assim tão precariamente? Talvez porque as mulheres saibam de antemão que na luta de discursos não seja tão eficaz alargar a voz para colocá-la à altura das vozes masculinas? Não gritar nomes é também uma estratégia de resistir? Pode-se dizer que essa escrita em palimpsesto, provisória, que apenas trata de relance, sem dúvida, diz algo. Uma defesa não alardeada. Elvira Vigna talvez pensasse na sobrevivência das coisas que persistem entre nós apenas insinuadas, como um aroma. Ela encena uma estratégia de sobrevivência de alguém que, apesar das negativas, deseja falar.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet; Revisão técnica: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo, Ed. Brasiliense, 2016.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Org. Willi Bolle. Trad. Alemão Irene Aron. Trad. Francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras*. Porto Alegre: Zouk, 2020

SÜSSEKIND, Flora. “Objetos verbais não identificados”. *Jornal O Globo*, 21 set. 2013. Disponível em <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.html>. Consulta em 20/06/2023.

VIGNA, Elvira. *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

VIGNA, Elvira. *Deixei ele lá e vim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.