

A IMPOSSIBILIDADE DE CONFIAR E A NARRADORA EM *POR ESCRITO*, DE ELVIRA VIGNA

Lisiane Andriolli Danieli (Mestranda em História da Literatura/FURG)¹

Orientadora: Luciana Paiva Coronel (Pós-doutora em Letras/FURG)²

Resumo: A narrativa brasileira contemporânea é heterogênea e apenas tenta-se caracterizá-la. Um aspecto notado é o uso de primeira pessoa como foco narrativo privilegiado na prosa. Nesse sentido, este artigo aborda o romance *Por escrito* (2014), de Elvira Vigna, focando a narradora em primeira pessoa e a constituição de sua história. Como fundamentação teórica acerca do narrar, utiliza-se Maria Lúcia Dal Farra (1978), Käte Hamburger (1975) e Biruté Ciplijauskaitė (1988); para pensar o contemporâneo na literatura, baseio-me em teorias de Regina Dalcastagnè (2005), Tânia Pellegrini (2007) e Karl Erik Schollhammer (2009, 2013). A fim de refletir sobre a obra escolhida, apoia-se nas teorias e pesquisas bibliográficas. Nota-se, enfim, a pertinência da escolha narrativa para a constituição de enredo, sendo a narradora um aspecto que diferencia as leituras possíveis sobre os fatos narrados, uma vez que não se tem neutralidade narrativa, com as subjetividades da narradora deflagradas na leitura.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea; Elvira Vigna; Foco narrativo.

Resumen: La narrativa brasileña contemporánea es heterogénea y sólo se intenta caracterizarla. Un aspecto notado es el uso de primera persona como foco narrativo privilegiado en la prosa. En este sentido, este artículo aborda la novela *Por escrito* (2014), de Elvira Vigna, enfocando a la narradora en primera persona y la constitución de su historia. Como fundamentación teórica acerca del narrar, se utiliza María Lúcia Dal Farra (1978), Käte Hamburger (1975) y Biruté Ciplijauskaitė (1988); para pensar lo contemporáneo en la literatura, se fundamenta en Regina Dalcastagnè (2005), Tânia Pellegrini (2007) y Karl Erik Schollhammer (2009, 2013). A fin de reflexionar sobre la obra escogida, se apoya en las teorías e investigaciones bibliográficas. En el caso de la narrativa, la narración de la narración para la constitución de enredo, es la narradora un aspecto que diferencia las lecturas posibles sobre los hechos narrados, ya que no se tiene neutralidad narrativa, con las subjetividades de la narradora desencadenadas en la lectura.

Palabras clave: Literatura brasileña contemporánea; Elvira Vigna; Foco narrativo.

INTRODUÇÃO

Representante da literatura contemporânea, a escritora e ilustradora carioca Elvira Vigna (1947-2017) publicou diversos livros, entre romances, contos e infantis.

1 Mestranda em História da Literatura, Universidade Federal do Rio Grande (FURG), lisi.ad@gmail.com.

2 Pós-doutora em Letras, Universidade Federal do Rio Grande (FURG), lu.paiva.coronel@gmail.com.

Preconizando narrativas em primeira pessoa, suas obras tratam do cotidiano brasileiro e, em especial, visibilizam as mulheres. Em torno da definição do contemporâneo, as discussões são profícuas em decorrência de lidar com o que vem sendo produzido atualmente na arte. Ainda não temos distanciamento temporal suficiente para limitar suas características específicas, uma vez que os termos usados para definir o caráter artístico de uma época é estabelecido.

Como uma das maneiras de pensar a literatura contemporânea, leva-se em consideração alguns aspectos em comum, como a tentativa de representar a realidade concreta. Tânia Pellegrini (2007, p. 138-139) aponta temas recorrentes:

caos urbano, desigualdade social, abandono do campo, empobrecimento das classes médias, violência crescente, combinados com a sofisticação tecnológica das comunicações e da indústria cultural, um amálgama contraditório de elementos, gerido por uma concepção política neoliberal e integrado na globalização econômica.

Haveria, portanto, a necessidade de estabelecer relação com a sociedade e a cultura na qual a obra literária está inserida. Nesse sentido, as autorreflexões, sejam em torno de sentimentos e emoções individuais, sejam acerca da própria escrita, acabam por emergir, visto que o “realismo” ou “efeito de real” é “a modo de lidar com a memória histórica e a realidade pessoal e coletiva” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 11). A aproximação literária ao cotidiano, à consciência subjetiva, ao banal ou à autobiografia propicia especulação na leitura.

Observando estudos e livros por escrito (2017), parte dessas noções expostas sobre a literatura atual e, além disso, da capacidade de rememoração e parcialidade que a narrativa em primeira pessoa – foco preferido de Elvira Vigna – proporciona na leitura. A obra aborda as experiências vivenciadas pela narradora e personagem Valderez em suas contínuas viagens pelo Brasil, sua permanente conexão com o mundo que ronda sua cabeça. Assim, teorizando a narrativa em primeira pessoa, afirma que é contado, levando em consideração a construção de uma leitura parcial dos fatos e das pluralidades expostas no decorrer do livro.

1 A NARRATIVA EM PRIMEIRA PESSOA

A escolha narrativa aproxima a escrita da leitura, favorecendo maior interação subjetiva de quem lê com o que está exposto. A escolha do foco narrativo em primeira pessoa é um aspecto que pode contemplar a literatura produzida por mulheres no sentido histórico, uma vez que a única possibilidade de escrita que tínhamos era o diário íntimo ou as cartas com remetente definido. Em *Por escrito*, Valderez, nossa narradora, sabe que escreve, pois desde o início explicita que toma notas, pensa, registra:

“[...] Então, o que *tomo nota no papelzinho* é na verdade uma ausência de uma ausência. A condição de sem-pinheiro não seria notada, não é para ser notada, já que essa ausência de pinheiros é a presença estabelecida, esperada no cenário em questão. Mas sei por que *tomo nota* das ausências, eu sei. É isso, *isso aqui que escrevo*. É uma questão do que está na nossa frente e nem notamos, o que está ausente mas presente. Qual dos ontens será o amanhã.” (VIGNA, 2014, p. 15, grifo meu)

Sabe-se, mais adiante, para qual interlocutor, além de si mesma, ela escreve – seu amante Paulo: “Então é assim, Paulo, que funciona” (VIGNA, 2014, p. 86). Nos romances de Elvira Vigna não é possível captar apenas um enredo, pois ao mesmo tempo que se pode considerar a superficialidade da história da narradora com o amante, tem-se camadas mais profundas, como a origem de Valderez, sua mãe Maria Olegária ou Molly, seu irmão Pedro, a relação deste com Aleksandra ou Sasha, as viagens entre São Paulo e Rio de Janeiro, um crime ou acidente presenciado pela narradora e, sobretudo, a sensação perene de espera por algo. A humanidade da narradora não está em descrições sobre sua aparência, mas o conhecimento que se tem de sua subjetividade; uma mulher que trabalha, fica quieta e pensa muito, sempre apegada aos detalhes, como ela mesma expõe: “Não disse. Não disse nem para mim mesma. Mas fotografo tudo, anoto tudo, os detalhes. Para que não sumam. Para que não acabem.” (VIGNA, 2014, p. 11).

O romance é uma tomada de partido, e seu ponto de vista e foco narrativo atestam isso. Assim, o foco narrativo é um definidor acerca de qual história está sendo contada. Conforme demonstra Regina Dalcastagnè (2005), os protagonistas da literatura contemporânea entendem de frustrações e, em geral, são narradores. Dotados de poder ao narrar, passam a serem suspeitos e, assim, quem lê deve estar compromissado, devendo, igualmente, tomar partido do discurso.

No lugar daquele indivíduo poderoso, que tudo sabe e comanda, vamos sendo conduzidos para dentro da trama por alguém que tem dúvidas, que mente e se deixa enganar. É um narrador suspeito, seja porque tem a consciência

embaçada [...], seja porque possui interesses precisos e vai defendê-los. (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 13).

Partindo dessa afirmação, *Por escrito* é mais um romance que invoca a leitura atenta e impossibilitada de neutralidade. A narradora é protagonista, Valderez ou Maria Izildinha, conferindo-se a ela o papel de primeira pessoa protagonista (DAL FARRA, 1978, p. 27). A ela não é dada a capacidade de onisciência e a quem lê não se dá a capacidade de perceber os fatos além do contado:

Se [...] o narrador é *representado* – como no romance em primeira pessoa – a visão que o leitor terá dele será fundamentalmente diferente da que tem dos outros personagens, pois este será o *sujeito da enunciação que é ao mesmo tempo sujeito do enunciado*. (DAL FARRA, 1978, p. 36, grifos da autora)

Como Käte Hamburger (1975, p. 228) expõe, “a interpretação do romance em primeira pessoa deve levar em consideração a relação do mundo humano narrado com o narrador-eu”. Uma vez narrada em primeira pessoa, a obra mistura opiniões subjetivas da narradora e os fatos narrados, não ocorrendo mais descrições fiéis da realidade. Sendo a narrativa resultado da memória e ficcionalização, o texto agrega interferências do tempo e das sensações, isto é, a narradora expõe não necessariamente os fatos, mas suas impressões sobre eles.

É importante registrar que, em concordância à Biruté Ciplijauskaitė (1994, p. 17), o recurso da primeira pessoa possibilita uma introjeção ao psicológico. Pode-se transmitir, assim, impressões de forma mais precisa, com o ponto de vista da narradora sendo focado. Esta narradora em primeira pessoa deixa, por escrito, sua vida e seus conflitos. Nota-se, enfim, a pertinência da escolha narrativa para a constituição de enredo, sendo a narradora um aspecto que diferencia as leituras possíveis sobre o narrado, uma vez que não se tem neutralidade narrativa, com as subjetividades da narradora deflagradas na leitura.

2 A (DES)CONFIANÇA E A PLURALIDADE DE FATOS

É difícil resumir o livro e entendê-lo em parte porque toda a construção dele ocorre de forma contínua. Na primeira parte, “O fim das viagens”, a narradora expressa a vontade de parar de trabalhar na empresa multinacional do café, para a qual faz muitas

viagens a fim de conhecer fazendas e fazendeiros, conhecemos seu histórico familiar e inicia-se a especulação sobre a morte de Aleksandra/Sasha:

Então sempre achei que tinha sido Molly.
Não foi.

[...]

E às vezes isso acontece. A pessoa sabe de uma coisa, a pessoa tem uma imagem. Aí depois de muito tempo, vem outro aspecto da mesma imagem. Só que para a pessoa se trata de duas imagens. A pessoa não faz a junção, porque a diferença temporal influi, é determinante. Então a pessoa mantém, teimosa, a imagem original, a informação original e reluta em adicionar, modificar o que está pronto. Então nunca juntei Zizi no sofá, que custei a ver, com a Molly de pé, a mão na curva da estante, a janela aberta. (VIGNA, 2014, p. 114-115)

Na narrativa de Valderez não há uma lembrança traumática, tendo em vista que vemos apenas a sequenciação não linear do que ocorreu através de vestígios de sua lembrança. Estabelece-se, assim, o contrato entre quem lê e a narradora.

Na segunda parte, “O começo das viagens”, conhecemos a relação de Paulo com Zizi, anterior companheira dele e a quem traiu; da mesma forma, entendemos como reiniciou a relação dele com Valderez, em uma festa promovida por Pedro em substituição à de noivado de Pedro com Aleksandra, o qual não ocorreu porque, por mais que Sasha fosse apaixonada por ele, o relacionamento se torna impossível, visto que ele é gay. Entre essas teias de relações, passamos a saber que neste dia ocorre o acidente de Aleksandra, que, saída da janela, encontra o chão e morre, dois dias depois, de septicemia. Nota-se que esse acidente ou crime perpassa todo o romance, sendo construído não linearmente, mas fragmentado.

Na terceira parte da obra, “A viagem da morte de Molly”, vemos a repressão dos sentimentos e uma exposição de fragilidades e semelhanças entre mulheres da história:

É isso, Paulo.

Aleksandra, a idiota que acha que vai ser feliz casando com Pedro. A estrangeira, a que não sabe de nada, a que não percebe nada, que não vê que o problema não é Pedro ser gay. O problema é ele ser homem. Ou Molly, a idiota que vai para a cama com o dono da fazenda onde sua família trabalha. A juvenzinha que não percebe que é mais burra na hora mesmo em que acha que está sendo esperta. Ou Zizi, a idiota, a burra, a cretina, a babaca, a que é tratada como menos que lixo. Sem nem saber. Ou eu que achei que paixão existia e tudo se desculpava. Somos iguais. E mais Celina. Qualquer uma das quatro e mais ela, Celina, que trabalha feito uma anta fazendo faxina para que sua filha, de repente, quem sabe, possa ser o que ela não conseguiu ser. Nem nós.

Iguais. (VIGNA, 2014, p. 244)

Assim, Valderez questiona a sexualidade de Sasha; caracteriza sua mãe – estuprada pelo patrão – como a culpada por seu destino; ironiza Zizi, traída pelo interlocutor; fala mal de si mesma e, enfim, deposita esperança em uma geração futura, a qual pode ser o que nenhuma dessas mulheres jamais foi, segundo sua concepção. Dessa constatação e a morte da mãe da narradora, um choro desesperado, cheio de dor, ocorre. A narradora demonstra, pela primeira vez, algum resquício de sentimentalismo de modo a exteriorizá-lo. Nessa mistura entre o que é presente, passado e futuro, conhecemos o interior da narradora e nela confiamos. Em distanciamento com a autoria, a proximidade entre narradora-personagem-leitora se revela cada vez mais.

Mais uma versão da morte de Aleksandra é apresentada, sendo que a narradora explicita o fato de não estar lá, não ter visto diretamente. São remontagens de cenas. Em uma delas, Aleksandra carrega uma pistola russa; em outra, Molly e ela “se engalfinham” e Sasha cai por acidente pela janela; em outro caso, Molly tenta impedir o acidente; Zizi sempre está sentada e sem ação no sofá; a narradora só ouve da escada, sem ver nada diretamente. Em todas as possibilidades, o broche de Aleksandra fica com Molly, que o usa, e uma foto de Aleksandra e Pedro, carregada por ela no momento do acidente, é enviada para ele em Paris, depois da morte de Sasha. De qualquer forma, o que impera é a dúvida: “Acho que não teve engalfinhamento. Acho que Aleksandra simplesmente parou, olhou para Molly e se deixou cair de costas pela janela. Desistiu.” (VIGNA, 2014, p. 249).

Na parte final da obra, “A última”, entendemos que o que está sendo narrado trata-se do presente, o que nem sempre fica explícito, uma vez que a obra é fragmentada. Como revelação mais importante, a narradora conta que Zizi não esteve, no dia da morte de Aleksandra, sentada imóvel no sofá, mas teve uma atitude definidora do que houve. Zizi fez um gesto. Para Valderez, está evidente: “Zizi não tentou segurar Aleksandra. Zizi empurrou Aleksandra.” (VIGNA, 2014, p. 297). Pelo que a narradora nos expõe, isso ocorreu por vingança, por Zizi achar que a amante do companheiro fosse Sasha. As últimas páginas do romance são dedicadas a solucionar o crime. Os objetos que deixavam pistas do crime – o broche e a foto – passam a ter outra origem. Não foi na hora de tentar segurar Sasha para não cair da janela que Molly fica com o broche; ele já estava com ela antes. A foto se rasgou. Zizi levantou do sofá e, afinal, esteve o tempo todo premeditando seu ato.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A exposição narrativa busca solucionar o crime, seja na imersão de sua memória, seja na reconstituição das cenas. Valderez, várias vezes em esperas como que em entreatos, procura a realidade por ela ignorada. A cena da morte é espetacularizada, reconstituída por memórias que podemos (des)confiar. Tem-se, assim, a solução pretendida da morte de Aleksandra. Contudo, levando em consideração as teorias adotadas sobre a narrativa em primeira pessoa, todo o romance está colocado em dúvida. Zizi pode seguir sendo inocente, Sasha pode ter se jogado ou caído, Molly pode a ter empurrado. São todas possibilidades.

Ao fim, entende-se que, em contínua repetição de ideias sobre o nada e a ausência, o que Valderez mais faz é uma eterna tentativa de encontrar-se em algo ou alguém. O que está narrado é sua própria angústia e história, a qual existe e fica, por escrito, para dar sentido a sua vida. Entendemos, por fim, por qual motivo a história foi contada:

E ponho isso por escrito porque acho que posso não estar aí, presente, para te fala. Você e o cachorro, minhas frases na tela do teu computador, na tua frente. Porque pode ser que eu não esteja. Ou sou eu, que me obrigo a deixar essa possibilidade sempre aberta. E indo, vou devagarinho, num canto de cena, você nem percebendo na hora, quase sem perceber, comendo, passeando e eu, neste instante mesmo, indo. (VIGNA, 2014, p. 308)

REFERÊNCIAS

CIPLIJAUSKAITĖ, Birutė. *La novela femenina contemporánea (1970-1985): hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos, 1994.

DALCASTAGNÈ, Regina. Narrador suspeito, leitor comprometido. In: DALCASTAGNÈ, Regina. *Entre fronteiras e cercado de armadilhas: problemas da representação na narrativa brasileira contemporânea*. Brasília: Finatec, 2005. p. 11-32.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: Editora da Uerj, 2012.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Virgílio Ferreira*. São Paulo: Ática, 1978.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, dezembro 2007. p. 137-155.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

VIGNA, Elvira. *Por escrito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.