

As relações familiares e o fingimento em *O que deu para fazer em matéria de história de amor* de Elvira Vigna

Sílvia Barros¹ (UFRJ)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo interpretar o romance *O que deu para fazer em matéria de história de amor*, da ficcionista brasileira Elvira Vigna, contextualizando a obra na produção contemporânea nacional. O romance em foco questiona os sentidos da realidade e do imaginado, bem como da memória e da criação ficcional, tematizando relações familiares e o fingimento.

Palavras-chave: ficção – contemporânea – autoria feminina – família - trágico

ABSTRACT

This paper aims to interpret the novel *What has to be done in terms of the love story*, the Brazilian novelist Elvira Vigna, contextualizing the work in the national contemporary production. The novel in question focus the senses of reality and the imagined, as well as memory and fictional creation, thematising family relationships and pretense.

Key-words: : Fiction - contemporary - female authorship - family - tragic

1.

A ficção contemporânea passa hoje – e ao longo das últimas décadas – por uma série de leituras e releituras que buscam defini-la por meio de temas, estilos, tendências ou agrupamento de autores. A verdade é que nenhuma dessas leituras concretizadas na forma de crítica literária ou coletânea de (novos?) autores conseguiu tal definição, muito menos o agrupamento de autores em algo como um estilo de época.

O que encontramos hoje são análises e interpretações que tentam trazer à luz autores e autoras que ainda não constituem cânone, não pela falta de qualidade, mas talvez pela falta de distanciamento temporal. Além disso, muitos desses escritores e escritoras são vencedores de prêmios – alguns em suas primeiras publicações -, contudo

¹ Doutoranda em Letras Vernáculas – Literatura Brasileira, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro
<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4744778T5>
email: silvialetras2003@yahoo.com.br

são vistos com certa desconfiança por parte da academia, uma vez que ainda não integram os compêndios assinados por importantes nomes da crítica.

A questão do tema aparece como um dos principais critérios para retratar as gerações mais recentes de escritores e escritoras. Estética do brutalismo (BOSI, 2001); inconformismo (CÂNDIDO, 1989); o questionamento do patriarcado (XAVIER, 1998). Estas, entre outras formas de ler o romance contemporâneo, são reflexões a respeito de uma literatura cujo material de estudo é ela mesma.

Então, se o conhecimento da literatura vem por meio da investigação do texto literário e não somente de sua fortuna crítica, na medida em que ela existe, é preciso crer que a obra de ficção discute os próprios rumos para os quais a literatura segue (ou volta, ou subverte etc.). Sobre isso, Helena Bonito Pereira, em seu livro *Novas leituras da ficção brasileira do século XXI* (2011), comenta:

Estudos sobre a contemporaneidade stricto sensu ressaltam a consciência cada vez mais acentuada dos escritores em relação à criação literária, levando-os a buscar obstinadamente novas formas de reflexão sobre a linguagem, o texto, a ficção, em inesgotáveis exercícios metalinguísticos e intertextuais. (p. 43)

Apesar de a metalinguagem ser uma característica da literatura de todos os tempos, a autora aponta essa preocupação como algo mais consciente e constante na contemporaneidade. Antonio Cândido, em “A nova narrativa” (1989), ao analisar o romance de Clarice Lispector e já destacava essa característica na autora:

Nele, de certo modo, o tema passava a segundo plano e a escrita a primeiro, fazendo ver que a elaboração do texto era elemento decisivo para a ficção atingir o seu pleno efeito. Por outras palavras; Clarice mostrava que a realidade social ou pessoal (que fornece o tema), e o instrumento verbal (que institui a linguagem) se justificam antes de mais nada pelo fato de produzirem uma realidade própria, com a sua inteligibilidade específica. Não se trata mais de ver o texto como algo que se esgota ao conduzir a este ou àquele aspecto do mundo e do ser; mas de lhe pedir que crie para nós o mundo, ou um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário. Este fato é requisito em qualquer obra, obviamente; mas se o autor assume maior consciência dele, mudam as maneiras de escrever e a crítica sente necessidade de reconsiderar os seus pontos de vista, inclusive a atitude disjuntiva (tema a ou tema b; direita ou esquerda; psicológico ou social). Isto porque, assim como os próprios escritores, a crítica verá que a força própria da ficção provém, antes de tudo, da convenção que permite elaborar os

"mundos imaginários"
(p. 205-206)

Em meio a discussões sobre as mais novas tendências da narrativa ficcional contemporânea, surgem romances como *O que deu para fazer em matéria de história de amor*, em que se afirmam a invenção, o fingimento e a mentira. A criação de uma “realidade própria” como afirma Candido, é preocupação da autora em seus romances e se aprofunda na criação deste último. Isomorficamente, o romance de Elvira Vigna, publicado em 2012, é a ficção de si mesmo, em que se questionam os limites da ficção, da linguagem e da autoria. Tal recurso não é novo se pensarmos em obras como *As mil e uma noites* e *Dom Quixote*, entre outros clássicos da literatura mundial, em que a linguagem e o ato de narrar são matéria do livro. O que parece ocorrer agora, usando como exemplo o romance de Vigna, é uma reafirmação de que a literatura não tem compromisso com a verdade, nem com o enredo, muito menos com a representação da realidade social. Por isso, pode-se admitir que *O que deu para fazer..* não se compromete com temáticas, pois não narra uma história de amor, nem a história de uma família, mas sim mimetiza a dificuldade humana em estabelecer relações baseadas na emoção por meio da dificuldade de produzir um texto literário que escape das redes do enredo fácil e linear.

O título apresenta indício em relação ao descompromisso com a realidade: a pessoalidade de um título em que já se manifesta a narradora; a frase que parece uma espécie de desculpas da narradora ao apresentar uma história imprecisa; a expressão “o que deu para fazer” que, além do tom coloquial, denota imprecisão, improvisado. O que chama atenção, sobretudo, é a matéria do livro: a “história de amor”. Conceito embaçado após o romantismo, relacionado à ideia narrativa ingênua que nada tem a ver com o romance de Vigna.

Nele, a narradora, cujo nome não sabemos, tentará escrever uma história em que laços afetivos, relações familiares, enfim, amor, são elementos centrais e descentralizadores, uma vez que os personagens e atores das cenas criadas no imaginário da protagonista, agem com e contra os outros. Essa narradora já sabe que em toda história de amor o destino trágico é inevitável, que a recuperação dos cacos da

memória, misturados aos dados que ela tem do passado não ajudarão em nada na criação de um possível final feliz. Já na primeira página do romance, depois de afirmar sobre a necessidade da história, ela diz:

Adeus, suspense. Já sabemos tudo. Antes. Antes de conhecer já sabemos. Não é nem o vai dar merda. Não vai dar. Já é. Acho que é coisa de pós-guerras. Assim, no plural. Não mais guerras, mas batalhas pulverizadas em cada momento de todos os dias. E é isto que eu quero/não quero. Não mais o suspense. (Porque matou, viu, digo logo: matou sim, é o que eu acho). Mas a história. Já que, sem nada além de batalhas corriqueiras, todas iguais, nos resta inventar: interesses, palpitações – e sentidos. (p. 11-12)

A morte do “o que vem depois?” da narrativa tradicional é o estatuto ficcional que Vigna e sua narradora querem afirmar. Ela adianta uma morte, porém, deixa uma lacuna, pois suaviza a afirmação, antes peremptória, com o “eu acho”. O mais importante não é quem matou, ou como matou. O mais importante não são as batalhas corriqueiras, ou seja, a ação miúda, o que importa, segundo ela, são os interesses, palpitações e sentidos, Isto é: são as emoções que movem as personagens a empreenderem as ações, ou a não desempenharem ação alguma.

2.

“A porta finge um pudor de entreaberta, é a única a se dar esse trabalho”. Essa frase aparece nas primeiras cenas em que a narradora tenta remontar a história de família de seu marido/companheiro Roger. Nela o fingimento atinge até os seres inanimados, personificados pelas paixões dos personagens que são, todos, atores de uma encenação pensada e produzida pela narradora, figura agregada à família, que reconstrói sua memória por meio de experiências próprias, apropriadas, misturadas a um passado que ela mesma não viveu. A narradora explica:

Vou detalhar porque é nos detalhes que está o todo. É por isso que me ponho aqui, nessa recuperação/invenção de minúcias. Preciso ver. E vejo melhor enevoadada pelo chope, pela fumaça, pela poeira que invento através da invenção de Rose. (p. 24)

A ideia do fingimento está presente nos dois fragmentos, tanto na personificação da porta, que representa a própria personagem Rose que está nua e deixa a porta

entreaberta como se tivesse tentando resguardar essa nudez; como na fala da narradora/autora que deixa claro que sua narração é uma invenção ainda influenciada pela bebida e pela fumaça que representam a dificuldade de enxergar com clareza. Nos dois casos, há um elemento concreto que impede uma visão clara das coisas, entretanto, em ambos, essa presença é proposital, pois se quer um acesso limitado, mas existente, tanto à nudez de Rose, como à narrativa da narradora.

Nunca falamos sobre isto, nós duas. Nunca nos admitimos parecidas. Mas, enfim, danço. Como dançaria ela, em falta de outra definição para os movimentos que fazemos. (...)

É dessa dança que se trata. E, tanto em um caso como no outro, eu ou Rose, tê-la feito provoca em nós certo olhar sobre as coisas, o que, por sua vez, provoca certo tipo de palavras.

São estas. Até hoje em eco. (p 24)

Como sugere o título, o questionamento aos limites da narrativa se apresenta pela narração parcial, fragmentada por um olhar incerto de narradora que ora é primeira pessoa, ora terceira pessoa, mas que se reconhece em ambas as instâncias. “Braços e pernas ao alto, eis onde ela estava, onde eu estava” (p. 19)

A narradora usa a memória de Rose, mãe de seu companheiro Roger, com quem tem uma relação instável, para percorrer o caminho dos seus afetos e da sua família desagregada.

Serão então estas cenas, as desimportantes, mais do que as outras, que me levarão pela mão na tentativa de traçar alguma linha – a mais reta que der – entre o dançar nua no teto de um edifício em construção e esta minha vageza de agora, mais educada que afetuosa, a me manter na exata distância, única possível, de Roger e do mundo. É cômodo, pois usar Rose nisso, nessa terceira pessoa (p. 29)

Nesse trecho fica explícito que a narradora e autora que tenta/precisa contar a história lança mão dos recursos da linguagem para se proteger do risco que é falar da vida e dos sentimentos.

Tais características do romance de Vigna trazem a interlocução com Luiz Costa Lima em *Mimesis e Modernidade* (1980) em que, ao discutir a mimesis trágica, afirma:

O produto mimético é um microcosmo interpretativo de uma situação humana. Nela, o que mais importa não é a declaração de quais são os vencidos e quais os vencedores, mas o entendimento do que leva à porfia e à tensão. (p. 23)

Trazendo essa reflexão para a contemporaneidade, pode-se afirmar que para a autora/narradora dessa história pouco importa se conta sobre sua vida ou sobre a vida de Rose, em ambas a tensão está relacionada às questões de gênero, de família e de amor. A narradora, inclusive, usa expressões que ligam sua narrativa à encenação, ao drama, seja por meio do cinema “Se recomeço com Rose mais uma vez (tentei antes, e muito), cineasta que sou de fins de tarde, é porque com ela acho que preciso de menos palavras”. (p. 22), gênero em que o produto final é lançado com cortes, edições, manipulações de luz e som, ou seja, produzido artificialmente; seja com a dança, como no trecho já apresentado, arte em que a representação não necessita de palavras e se dá organicamente, por meio do corpo.

Outra metáfora do fingimento que aparece no texto é o jogo: as rodas de bridge compostas pelos dois casais da família: Arno e Rose, Gunther e Ingrid. A imagem do jogo é bem representativa das relações estabelecidas entre esse grupo, que também pode ser chamado de família, já que Arno e Gunther são irmãos e que Gunther vem a ser pai de Roger, filho de Rose e criado como filho de Arno, que aparentemente sempre soube – assim como todos os outros – da verdade.

Eu sei que foi assim por um segundo motivo. Porque no jogo de pôquer – em que vinte, trinta anos depois, repito Rose mal conhecendo-a, mal sabendo de sua vida, sem saber que a repetia – também os truques e os blefes, nas cartas e fora delas, são esperados, normais, parte do jogo. Dos jogos. Não tê-los é idiotice, é não saber jogar. Ou viver. (p. 35)

A própria narradora desvela a relação jogo-vida em que, novamente, se vê refletida na Rose de um passado que seria impossível ser conhecido por ela, já que está há vinte, trinta anos de distância no tempo. Contudo, as experiências vividas são as mesmas, portanto, se misturam as rodas de jogos, pois os blefes e truques – encenações – são repetidos, trocam-se apenas os jogadores. A narradora reveza cenas do seu pôquer com o bridge de Rose, todas elas construídas na sua lembrança/invenção durante o tempo que espera por Roger em um bar, a narração é muitas vezes interrompida por

questionamentos que mostram a preocupação com o paradeiro de Roger, ou com opiniões a respeito dele.

O fluxo de pensamento se interrompe quando, no tempo presente da narrativa, Roger resolve fazer uma exposição com as obras de seu pai, Arno, que morrera havia pouco tempo e que ainda apresentava certa importância para o cenário das artes plásticas. Roger acredita haver alguma obra do pai na casa em que viveu com Rose no Guarujá em seus últimos anos de vida. A partir da decisão de ir para o Guarujá, a narradora pensa nos rumos do seu relacionamento. Essa é a transição para a segunda parte do livro (composto por três partes).

3.

A casa do Guarujá marca nesse novo momento da narrativa o isolamento da narradora em relação a Roger, pois, embora faça isso a pedido dele, há uma consolidação do dilaceramento da relação a partir do momento em que a solidão dela se torna absoluta.

Fim.

Ao levantar da amurada, eu já havia aceitado ir para o Guarujá. Já havia aceitado antes. Aceitei sozinha sentada no Amarelinho, e depois sozinha sentada no metrô indo para casa, ontem à noite. E depois sozinha em casa, andando de um lado para outro.

(...)

Quando descobrir, ficando uns dias longe de Roger, mas ao mesmo tempo mais perto (a casa onde Arno morou), em que pé estamos, nós dois. Eu: sentindo a cada dia mais medíocre. Nossa vida, construída com base no que chamamos de exercício de liberdade (de parte a parte), revelando, e mais a cada dia, um outro tipo de exercício. O da indiferença e da indiferenciação. (p. 98)

Novamente a antecipação do consentimento que daria a Roger a respeito da viagem ao litoral esclarece ao leitor que a viagem é necessidade existencial e não prática. Para Roger, é uma questão de negócios, pois a descoberta de obra inédita de Arno atrairia muita atenção. Já para a narradora, seria um contato mais próximo com essa família a qual não pertence, mas que para ela explica muito sobre sua existência e sobre seu futuro.

Por isso, apesar da solidão amorosa, será incapaz de ficar sozinha no Guarujá, pois lá estão Arno e Rose, cujas presenças, para ela, são concretas, assim como a tradição artística seguida por Arno.

É Rose, sentada na poltrona, pigarreando e dando ordens, ela quer isso, aquilo, os cigarros, os remédios. Que não mais fazem efeito. O enfisema, seu chiado e tosse (que acabam por matá-la poucos meses antes de Arno) são presenças concretas. (p. 108)

A imagem da casa, tradicionalmente, corresponde á ideia de família, especialmente a patriarcal e nuclear. Esse casal doente que habita a casa do Guarujá é a família que se reconstrói na mente da narradora, justificando sua relação com Roger, fazendo desabar a ideia da casa como um ninho acolhedor.

No Guarujá, a narradora também se vê em uma casa há um tempo fechada, e como é comum em imóveis nessas condições, ela se depara com baratas. Remetendo a uma tradição clariceana em que barata (que sai do armário) pode representar uma oportunidade de reflexão, digressão e fluxo de pensamento no qual a autora/narradora já se encontra, desde o início do romance, mas que parece evitar: “Faltam as gavetas, tenho certeza de que há mais baratas. De lá sairão assim que eu mexer no puxador, mas não mexo. Não por elas, mas por mim. Saio do apartamento sem abrir algumas das gavetas”. (p. 108). No jogo da invenção da memória, há passagens com as quais ela não quer ter contato, embora haja a oportunidade de acessá-las.

Essa pode ser outra face do fingimento, aquele em que a autora/narradora tenta omitir fatos e reflexões, porém, por meio da reescritura da história da família de Roger, tudo isso vem à tona. Roger tem uma filha com quem nem a narradora, nem o próprio Roger mantém boa relação. Além disso, na terceira parte do romance, somos apresentados a Santiago, amante de Roger, sobre o qual a narradora sabe, assim como todos os membros da família sabiam sobre as relações veladas mantidas dentro do núcleo familiar – nesse momento também nos é apresentada a figura de Ernie, homem com quem Rose mantinha também uma relação pouco convencional. “Rose a Arno mantém as fotos de Ernie. Isto depois de criar Roger, o filho de Gunther. Mantém as fotos de Ernie. Criam Roger. Nunca cortam relações com Gunther (p. 118)”. Esse trecho

mostra como o retrato, representação estática e artificial da realidade, é a imagem da família que vive da aparência. Contudo, se os ascendentes procuraram manter a integridade daquilo que se considera família tradicional, a geração seguinte não consegue fugir da fragmentação desse pilar, que, em ruínas, se manifesta por meio da reflexão da narradora.

Os segredos estão pela casa e dentro dos seus móveis. Esses elementos são descritos por Gaston Bachelard em *A poética do espaço* como “verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses ‘objetos’ e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm, como nós, para nós, por nós, uma intimidade”. (p. 70).

Apesar da resistência, é preciso acessar os segredos que estão dentro das tais gavetas e armários. É dessa forma que a narradora encontra a última peça de Arno, que está, não dentro de armário, está ainda mais profunda: dentro da parede atrás do armário do banheiro. Por meio da quebra de uma barreira física se dá o acesso ao único elemento desconhecido, seja na história da família ou na imaginação da narradora. Escondida pelo concreto, metalinguisticamente, uma alusão ao estilo de arte seguido por Arno e à ambiguidade do que se construiu até ali como família e afeto.

A obra tão procurada fugia de tudo o que Arno fizera ao longo de sua carreira artística, pois nela havia pequenas contas vermelhas que a narradora identificou, em um primeiro momento, como sementes de mungulu, elemento tipicamente brasileiro que seria uma oposição à visão estética de Arno.

No entanto, a narradora percebe a semelhança entre as peças usadas para montar a obra de arte e as drágeas que Rose devia tomar para controlar de sua doença. E é essa descoberta: a possibilidade de haver um crime na família que move a narradora para uma ação dramática final, que aconteceria na abertura da exposição de Arno. A seguir, em uma citação um pouco mais longa, porém necessária para compreender a sequência narrativa, o momento em que se encenaria o desmascaramento:

O fotógrafo que acompanha a jornalista imediatamente começa a bater fotos com flash. Sorriu para as fotos, a mão pousada na peça. As drágeas estão furadas no meio, para a passagem do fio de cobre. Estão

também sobrepostas. O ábaco não é horizontal, mas em perspectiva. São mesmo pouco visíveis, a não ser que se meta a cara dentro da peça.

“Uma performance-surpresa, a desconstrução parcial da última peça será executada até o final do vernissage, obedecendo ao desejo do artista.”

E enfio a mão no ábaco.

Uma das drágeas, a última foi apenas colada no fio sem estar presa por ele, sem ter o furo no meio. Já tinha visto. Retiro-a cuidadosamente com meu canivete do chaveiro. A destruição do efeito moiré dos fios é pequena. As linhas retas se abaúlam um pouco, bem pouco. Nada muito impactante. A peça ainda poderá ser vendida para seu pretendente. É o que falo. (p. 179)

A narração acontece no presente, como um único momento de suspense na história. O leitor tem a sensação de que haverá um clímax dramático, em que toda a verdade se revelará. Porém, sua intervenção da narradora na obra não causa impacto algum.

A suposta verdade, descoberta por ela, termina como uma performance e ela se torna, como todos ou outros, membro de uma sociedade em que o ser e o parecer, a memória e a invenção estão separadas por um fio tênue, o que não é fácil romper, assim como ela não conseguiu modificar a obra de Arno com a ação de retirar-lhe uma peça.

A ação é significativa, pois estão envolvidos nela todos os membros restantes da família diante da imprensa e da sociedade. A narradora é incapaz de romper com aquela imagem familiar construída ao longo dos anos e se torna atriz na encenação dessas verdades criadas para serem vendidas, como a obra póstuma de Arno, patriarca de uma família já em dissolução, a família nuclear burguesa que luta para se manter como um dos pilares da sociedade, mas cuja fragilidade é exposta por obras literárias como a de Elvira Vigna.

Referências Bibliográficas

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Eldorado, s/d.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2011.
- CANDIDO, Antonio. “A nova narrativa”. In: *Educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1989.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade: forma das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

PEREIRA, Helena Bonito; LOPONDO, Lilian. Apresentação. In: PEREIRA, Helena Bonito (org.). *Novas leituras da ficção brasileira no século XXI*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011

VIGNA, Elvira. *O que deu para fazer em matéria de história de amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

XAVIER, Elódia. *O declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Ventos, 1998.