

A NARRATIVA DA EU EM *O QUE DEU PARA FAZER EM MATÉRIA DE HISTÓRIA DE AMOR*, DE ELVIRA VIGNA

The narrative of me in *O que deu para fazer em matéria de história de amor*, by Elvira Vigna

Lisiane Andriolli Danieli
Universidade Federal do Rio Grande (FURG)
lisi.ad@gmail.com

RESUMO

Este artigo tem como o objetivo de refletir acerca da modalidade narrativa em primeira pessoa, historicamente identificada com a autoria de mulheres, a partir da análise do livro *O que deu para fazer em matéria de história de amor* (2012), da carioca Elvira Vigna (1947-2017), na medida que a narradora e suas vivências afetivo-sexuais estão evidenciadas na obra. Para compreensão do tema e aprofundamento de questões, as principais teorias adotadas sobre foco narrativo partem de Maria Lúcia Dal Farra (1975) e Biruté Ciplijauskaitė (1994). A leitura crítica e analítica da obra de Vigna sugere transgressões sociais das personagens e explicita a desconfiança a se ter de uma narradora protagonista.

PALAVRAS-CHAVE: crítica feminista; Elvira Vigna; primeira pessoa; mulheres.

ABSTRACT

The purpose of this article is to interpret about the first person narrative, historically identified with the female authorship, on the analysis of the novel *O que deu para fazer em matéria de história de amor* (2012), by Elvira Vigna (1947-2017), as the narrator and her affective-sexual experiences are evident in the book. For the understanding of the theme and deepening of questions, the main theories adopted on narrative focus come from Maria Lúcia Dal Farra (1975) and Biruté Ciplijauskaitė (1994). The critical and analytical reading of Vigna's work suggests social transgressions of the characters and explains the distrust of having a protagonist narrator.

KEYWORDS: feminist criticism; Elvira Vigna; first person; women.

Cada discurso é possível apenas a partir de uma voz narrativa, seja ela explícita ou implicitamente relativa à autoria. Na ficção, a leitura descobre, ou pretende descobrir, as intenções daquele nome grafado na capa, dependendo de qual foco narrativo escolhido e trabalhado. Em narrativas em terceira pessoa, a ideologia e o sujeito da enunciação estão mascarados e diluídos, enquanto, no foco em primeira pessoa, não é possível ignorar o subjetivo que o faz parcial e suspeito.

Como é comum à obra de Elvira Vigna, o romance *O que deu para fazer em matéria de história de amor* (2012) também narra um crime, contado por uma pessoa em deslocamento e em processo de descobrimento de cada cena. Tirar a camada de mistério, revelando, não linear nem regularmente, como os acontecimentos podem ter ocorrido, segundo a narradora, é uma das intenções perceptíveis da obra. Sendo a escrita em primeira pessoa, essa é consciente de seu papel como divulgadora da história, veiculada como bem entender. A construção da história é fragmentada e se alterna entre memórias (inventadas, contadas) e o presente da narradora. Ela está autoconsciente de sua escrita e de suas escolhas narrativas, utilizando-se, inclusive, de fluxos de consciência.

O romance de Vigna é dividido em três partes, cada uma enfocando informações específicas para a construção do enredo. Percorrendo a construção da narrativa, fragmentada, desde as personagens até a viagem ao Guarujá que a narradora aceita fazer a pedido de seu amante Roger, acaba-se por estabelecer a genealogia das personagens. A família alemã dos irmãos Gunther e Arno

vieram ao Brasil na época da Segunda Guerra Mundial (1939-1945); a companheira de Arno é Rose, que, de alguma forma, estabelece semelhanças com a narradora, deliberadamente não nomeada. Roger é filho de Rose, com a paternidade em questionamento ou não completamente confirmada. Gunther foi desenhista de cartazes de cinema, evoluindo seu empreendimento para impressões. A companheira de Gunther é Ingrid, pouco explorada na narrativa. Arno era escultor, e nisso temos o primeiro gancho da narrativa, uma vez que o artista, depois de morto, passará a estrelar em uma exposição individual sobre toda sua produção. A exposição é promovida por Roger, dono de uma galeria de arte. Supõe-se que a derradeira peça de Arno está em Guarujá, no apartamento onde viveu seus últimos anos com a companheira. É para esvaziar o imóvel e encontrar qualquer resquício de obra de arte que a narradora faz esse deslocamento.

Sendo esse um romance escrito por uma narradora autoconsciente, ocorre a simulação de fins possíveis para a obra e toda a gama de dúvidas abertas a partir da leitura. A narradora desenvolve pensamentos contínuos sobre o fim, os términos de ciclos e, ao final, vai embora, abandonando muito de seu passado, característica em comum entre as personagens de Elvira Vigna. Reconhecemos o mecanismo da narrativa que traz à tona, como contado, apenas a melhor versão dos fatos, a mais interessante e possível de expressar.

Em meio a intensos conflitos familiares e sentimentais, a confirmação de real e ficcional no interior da narrativa se perde, uma vez que a história é contada a partir de uma perspectiva narrativa já não original, mas filtrada pelo que a narradora sabe de parte dos acontecimentos. Portanto, a narradora é a protagonista da história, conferindo-se a ela o papel de primeira pessoa protagonista, conforme conceito de Maria Lúcia Dal Farra (1975). A ela não é dada a capacidade de onisciência e a quem lê não se dá a capacidade de perceber os fatos além do que é contado.

Parto da perspectiva de que a escrita das mulheres tem, desde sua origem, um apego maior ao uso da primeira pessoa. As hoje canônicas Virginia Woolf e Clarice Lispector, por exemplo, trataram de si e de suas criações. O eu sempre pareceu um assunto menor, quando o eu era uma mulher. Ao retomar as origens da literatura, nota-se nosso desconhecimento sobre as artistas. Homens são facilmente citados e referenciados como bases fundadoras, considerados mais amplos e universais. Isso porque fomos relegadas à posição de Outra, como bem nos aponta a filósofa francesa Simone de Beauvoir (2016), em função da existência da divisão biológica dos seres humanos. Essa discussão está desenvolvida na obra *Segundo sexo*, lançado em 1949, na qual Beauvoir explicita a existência de determinantes sociais que intervêm de modo diferente cada um dos sexos. Vivendo depois de tantas mulheres e libertas de alguns entraves, mostramos ainda mais toda nossa capacidade de desenvolver ciência e arte.

Nesse sentido, a narrativa em primeira pessoa foi percebida em seu tom autobiográfico e confessional, especificamente a literatura de autoria de mulheres, e, por isso, marcada pela dificuldade de ascensão como arte justamente devido às escolhas narrativas. Uma escrita com respaldo na realidade não necessariamente é considerada autobiográfica, assim como o aspecto confessional está muito mais relacionado à escrita intimista de diários e cartas. Embora a obra escolhida para este estudo seja uma ficção, a ela não escapa aspectos de realidade; nesse sentido, o reconhecimento do foco narrativo possibilita pensar acerca do contexto histórico retratado e do papel desempenhado pelas personagens e pela autora. Ainda envoltas em invisibilização, as escritoras devem ser contempladas de modo a aumentar o conhecimento sobre elas – e essa é uma escolha política.

A pesquisa sobre literatura de autoria de mulheres da teórica lituana Birutė Cipliauskaitė (1994) engloba seiscentos romances, em espanhol, português e inglês, publicados entre 1970 e 1985, escritos em primeira pessoa. A partir da leitura crítica, ela teorizou acerca do foco narrativo escolhido pelas autoras, reconhecendo que as mulheres iniciaram sua escrita, em torno do século XVIII, como ato pessoal, privado e autobiográfico. À época, talvez fosse a única forma de registrar seus pensamentos e acontecimentos, visto que a ficcionalização e a ida ao público era limitada apenas aos homens, que puderam desenvolver desde o princípio o que se convencionou chamar de literatura. A escrita passou a ser mais uma forma de libertação, em especial no século XIX, quando pudemos

diversificar nossas experimentações literárias por termos nos estabelecido como existentes e atuantes na sociedade. As obras poderiam privilegiar histórias de mulheres, não sendo consideradas feministas apenas por este fato.

A introspecção passa a ser uma característica fundante da feminilização e, portanto, da escrita dessas precursoras da literatura por uma necessidade de expor e de falar o que se sentia internamente, uma vez que aquela perspectiva havia sido pouco percebida por autores homens, ainda que eles pensassem retratar o real da mulher em suas obras. Visto que havia uma literatura escrita por homens, em que eles escreviam, partindo de suas experiências, as outras possibilidades humanas, criou-se a ideia de que a arte feita por homens é de compreensão e de apreciação universal, ao contrário da literatura escrita por mulheres.

A partir das imposições de papéis sexuais, as relações de mundo experienciadas por uma mulher são diversas dos homens, influenciadas pelo contexto sociocultural e histórico. Aponto o fato de o recurso da primeira pessoa possibilitar uma introjção ao psicológico. Pode-se transmitir, assim, impressões de forma mais precisa. Com o ponto de vista da narradora sendo focado é mais possível a análise de cenas específicas por serem percebidas por um olhar definido, como ocorre no romance analisado.

Cada obra pressupõe uma tomada de partido, seu ponto de vista e seu foco narrativo atestam isso. A existência individual de cada personagem e sua história de vida vai sendo descoberta, via narradora, ao longo das páginas. Logo no início de *O que deu para fazer em matéria de história de amor*, conhecemos uma escrita metaficcional, uma vez que há a simulação de uma cena enquanto a narradora está sentada em uma mesa de bar. Esse pensamento sobre a criação passa a ser também uma meditação sobre si. Sua personalidade livre e solitária começa a ser reconhecida; ela passa muito tempo com seus próprios pensamentos e faz disso sua base ficcional. Da mesma forma, como prova de que o ser humano pode ser falso e, portanto, não confiável, vemos a contradição em si mesma:

Chega um cheiro de cigarro da mesa ao lado. Aspiro. Não fumo, nunca fumei, se me perguntarem, não gosto de cigarro, não perguntam, já sabem. *No entanto, gosto.* E podia parar por aqui. Porque é nisto que penso. Nessas histórias que parecem uma coisa e são outra. Se forçar a barra, chego no suspense, no será que. Por exemplo. Espero Roger. Já sei. Oi. Oi. E aí. Tudo bom. E, quando afinal ingressarmos pós-introito, ele vai falar do Guarujá. De eu ir ao Guarujá. E eu vou dizer que não quero. E, *no entanto, quero.*
E quero porque preciso da história. Precisamos. Digo, não eu e Roger. Apenas. Mas todos. [...] (VIGNA, 2012, p. 11, grifos nossos).

O romance está desde o princípio sendo conscientemente construído e, por isso, o nosso conhecimento sobre o contexto narrativo se deve, unicamente, ao que nos é exposto, não sendo possível uma grande fuga ao proposto. Para que qualquer história exista, é necessário esse alguém que narra e quer narrar. Aspectos fundamentais da narrativa são narrador/a-enredo-destinatário. Há a necessidade de estabelecer relação com a sociedade e com 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 o “efeito de real” é um “modo de lidar com a memória histórica e a realidade pessoal e coletiva” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 11). A aproximação literária ao cotidiano, à consciência subjetiva, ao banal ou à autobiografia propicia especulação na leitura.

O poder da narrativa em primeira pessoa está, também, nessa ideia estabelecida de verdade absoluta e inquestionável sobre tudo que está contado. Algumas reflexões que esse foco narrativo me suscita têm relação com quem fala, sobre o que fala, por qual viés cronotópico e com quais objetivos. Acerca da legitimidade do romance em primeira pessoa, muito se discute a respeito da ótica adotada pela narradora, a qual favorece determinado entendimento de quem lê:

a visão que leva o leitor a compreender o mundo que lê e a participar dele *não é* fundamentalmente a utilizada pelo narrador. Sem dúvida, o ponto de vista do narrador é um ponto de referência ou a visão *explicitamente* condutora da reelaboração do mundo pelo leitor, mas não é a única nem a verdadeira. (DAL FARRA, 1978, p. 24, grifos da autora).

Em termos de cronotopo e dialogia, quem escreve e quem lê, em qual tempo e espaço, altera completamente as interpretações ficcionais. Na obra de Elvira Vigna existe uma autoconsciência da narradora como criadora e sua vontade desse mirar uma história que já sabe e revela o final desde o princípio: “Porque matou, viu, digo logo: matou sim, *é o que acho*” (VIGNA, 2012, p. 12, grifo nosso). Primeiro ela afirma categoricamente, depois expressa sua posição parcial baseada no que supõe. É um romance parcial que temos em mãos, portanto. E isso também está dito: “Invenções menores e parciais, vou avisando.” (VIGNA, 2012, p. 12). Assim, a narradora vai contando de outras pessoas ao falar de si mesma, afinal esta é uma obra autoescrita, autoconsciente e autotemática, mesmo que não se nomeie propositadamente.

Seguindo as definições acerca do foco narrativo na pesquisa de Biruté (1994, p. 19), os romances em primeira pessoa podem ser divididos em três grupos: 1) o eu atua extradiegeticamente¹; autor ou narrador toma a palavra; 2) o eu aparece em diálogo com outras personagens; 3) o eu se ouve em solilóquio, relatando no tempo presente ou entrecruzando com o tempo narrado ou o tempo da narradora. O terceiro modo se encaixa exatamente ao que Vigna faz. Além disso, “o ‘eu’ íntimo que observa, interpreta e atua sempre a partir de uma consciência decididamente subjetiva.” (CIPLIJAUSKAITÉ, 1994, p. 19, tradução minha²). Nesse sentido, os fatos são investigados e descritos de forma que o interesse se volte para a própria escrita e para a autoinvestigação.

Já sabemos o final do livro, o qual já nos foi parcialmente revelado: há um crime, cometido por alguém ainda não nomeado. A história lida é fragmentada, segue fluxos de pensamentos e memórias, as quais se confundem entre passado, presente e futuro. Há, como no dominó, uma sucessão de peças que vão caindo e formando, enfim, uma exposição. Sabendo a forma como o livro é escrito, é possível teorizar sobre a própria literatura, em uma linguagem metalinguística e metarreferencial:

Me escudo em uma vantagem, ao contar. Histórias são recebidas, hoje, sempre com meio ouvido. Todos meio ouvintes que, mal se iniciam na narrativa, já pensam em outra coisa. Claro, vontade, sim, eles têm, de umas pequenas férias da vida lá deles. Umas pequenas férias de si mesmo, quem não quer? Mas entram (entramos) sem acreditar muito em nada. Tentam (tentamos) uma meia entrada com nossa atenção a meio pau em uma seminarrativa sobre o quê, mesmo? Ah, sim, vidas alheias que talvez sejam as nossas. [...] (VIGNA, 2012, p. 13).

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 acontecimentos narrados, não ocorrendo mais descrições fiéis da realidade. Sendo a narrativa resultado de memória e ficcionalização, o texto agrega interferências do tempo e das sensações, isto é, a narradora expõe não necessariamente os ocorridos concretos, mas suas impressões abstratas sobre eles. Nesse sentido, ainda segundo Biruté (1994, p. 18), é possível estabelecer algumas permissões que o uso da primeira pessoa proporciona, como visão imediata do que está ocorrendo ou a criação retrospectiva dos

¹ O conceito de diegese provém desde Platão e Sócrates, aplicado à literatura por Gérard Genette, teorizado como um conjunto de acontecimentos (história, intriga). Dependendo da posição do narrador diante da narrativa, tem-se a autodiegese, a homodiegese ou a heterodiegese. No caso deste estudo, o termo adotado para o foco narrativo de *O que deu para fazer em matéria de história de amor* é “primeira pessoa protagonista”.

² No original se lê: “el ‘yo’ íntimo que observa, interpreta y actúa siempre desde una conciencia decididamente subjetiva.”

acontecimentos, que é o que a narradora estudada faz.

Um dos começos da narrativa é a década de 1960, marcada pela Ditadura Militar, por Elis Regina e por uma “trepada no banheiro”. Outra possibilidade é o pós-guerra, décadas de 1940 e 1950. Para introduzir de maneira definitiva o enredo, a narradora constrói o contexto espaço-temporal. A referência histórica não aparece apenas como pano de fundo das memórias da narradora, visto que, de alguma maneira, explica a psicologia da protagonista e das demais personagens. Nesse sentido, passado-presente-futuro inter cruzam-se naturalmente.

A ambiência construída pela narradora pode ser considerada coincidente à existência real de Elvira Vigna, uma vez que a construção de personalidade das personagens, em especial as mulheres, condiz objetivamente com a geração de feministas da qual a autora faz parte. Conforme Maria Amélia de Almeida Teles (1999), muitos foram os avanços que o feminismo conquistou no Brasil das décadas descritas no romance, como o voto para a mulher em 1934 e, até 1964, a criação de muitos coletivos. Após o golpe civil-militar, o número de mulheres no mercado de trabalho aumentou, assim como as jornadas duplas de obrigações. Diante de descaso e opressão, as mulheres participaram ativamente da luta democrática, criando cada vez mais formas de se expressar coletiva e individualmente, reivindicando por equidade de direitos e deveres em todos os âmbitos. As discussões enfatizam o divórcio, aprovado em 1977, e demais reivindicações sobre o próprio corpo e comportamento; um dos tópicos de discussão é a sexualidade, a qual a narradora descreve livremente.

Há a construção do espaço biográfico, conceituado por Mikhail Bakhtin e trazido à contemporaneidade por Leonor Arfuch (2010), o qual diz respeito aos dados de realidade que incidem na narrativa ficcional, como ocorre no romance de Vigna. Assim como o mar, a história se movimenta. A narradora retorna à espera por Roger no bar; esmiúça detalhes do local: a fumaça de cigarro da mesa ao lado, a música funk que toca, a conversa ao celular do cara por perto. Em meio a socializações forçadas, a protagonista aguarda. Outra mudança drástica no tempo se dá quando a música que a narradora lembra ter ouvido anteriormente, uma peça de Gluck³, passa a ser trilha sonora de uma cena em que há uma mulher nua dançando – e há ela própria:

Braços e pernas ao alto, eis onde ela estava, onde eu estava.

[...] 1) a dança solitária e nua na sala silenciosa, antes do banho; 2) a respiração ofegante pela dança recém-dançada, pela ousadia recém-experimentada, isso já embaixo do chuveiro; 3) a entrada da cozinha, já composta, já madame, já patroa, cabelos molhados pingando na blusa de pence e costuras, cós, botões, gola virada e ombreira. E broche.

Década de 50. Ainda. (VIGNA, 2012, p. 19)

Dessa maneira, somos mais introduzidas à personagem Rose, a qual figura a dança. Ela é alemã e judia não declarada que veio ao Brasil fugindo da Segunda Guerra. É uma mulher recatada, que fala “dane-se” em vez de “foda-se”, porém performa sozinha e deseja sexualmente seu marido, Arno, que não demonstra o mesmo interesse. Ela é mãe, assim como a narradora, e, ao final do primeiro capítulo, compreendemos: “É de Rose principalmente que falarei, então. Será através dela, todo o resto” (VIGNA, 2012, p. 21).

Todas as descrições de ambiente, como sons e cores, são indispensáveis na narrativa que Elvira Vigna constrói a partir da narradora. Nenhuma escolha artística, entre compositores e pintores, parece ser feita de maneira aleatória ou simples. O que se mostra está estruturado de modo que é identificável com a época abordada e quais aspectos se quer enfatizar, descrito pela narradora com ironia e deboche. A crítica social está em detalhes aparentemente pouco explorados — e que merecem trabalhos específicos.

A narradora, assim como qualquer pessoa, existe em relação a alguém. Nesse caso,

³ Christoph Willibald Gluck foi um compositor clássico alemão (1714-1787) reconhecido por musicar tragédias clássicas como *Orfeu e Euridice*, *Antígona* e *Ifigênia em Áulis*.

principalmente, a Roger, seu amante, e a Rose, uma das bases da história sendo contada. A relação consigo mesma e o autodescobrimento faz parte do processo de (re)fazer a imagem do que é a mulher. Retomando minuciosamente à ideia da dança, a narradora une-se e assemelha-se à Rose, como de duas se fizesse uma; ambas as mulheres nuas dançantes, em épocas e por motivos distintos. Por meio da personagem, a eu que narra reconstitui a si, a seus amigos, a seus desejos e a sua personalidade. A jovem Rose, que hoje morta não dança, combina com uma narradora de 17 anos que dançava, desajeitadamente, e hoje também já não dança. Nessa relação estabelecida entre a narradora e Rose, é possível reconhecer um aspecto marcante aos romances, em especial de autoria de mulheres, em que ocorre o que Biruté Ciplijauskaitė (1994) chamaria de “espelho das gerações”:

a técnica muito interessante do “espelho das gerações” [serve] para mostrar mudanças e continuidades na existência feminina. (A imagem do espelho serve hoje, quase sempre, para desencadear o processo de consciência.) Em todas, a memória tem um papel importante e configura o discurso. (CIPLIJAIUSKAITĖ, 1994, p. 38, tradução minha⁴)

A maneira como se lê a obra, apegada aos detalhes, é explicitada pelo foco narrativo, o qual parte de pormenores para formar um todo. Assim é a construção de cada personalidade específica de si e da outra: “É a partir deles [detalhes] que monto um todo que ainda não sei qual vai ser, e do qual dependo para decidir se vou para um lado. Ou outro. Se continuo, ou sumo. Com ou sem Guarujá. Ou mesmo depois de Guarujá” (VIGNA, 2012, p. 25). Por meio da descrição da alemã Rose, a narradora metaforiza não só sobre si e sobre ela, mas sobre todas nós, que somos “imigrantes a tentar entrar, todos os dias, em nós mesmos” (VIGNA, 2012, p. 27).

Há a intenção de revelar as motivações interiores das ações individuais e coletivas, sabendo-se que esse percurso é interminável. Dessa forma, o que está mostrado na narrativa em primeira pessoa decorre diretamente do que não está mostrado. Conceituando-se em conformidade ao que Maria Lúcia Dal Farra (1978) descreve, a narradora de Vigna está representada e tem privilégio limitado de consciência, uma vez que explica de onde colhe informações para investigar e interpretar.

A todo momento marca-se a instância pessoal, memorialística e inventada da narrativa, a qual parte de ideias e/ou de outras histórias. A narradora autoidentifica-se com a rua, indo e vindo, e com um mendigo, indistinguível entre pedras, plástico e suor.⁵ É novamente uma autorreferenciação a partir do outro, como se partindo do seu pessoal pudesse perceber globalmente o mundo. De modo semelhante, ao visualizar a Biblioteca Nacional desde o bar Amarelinho, onde se encontra, a narradora tem mais uma importante reflexão sobre a literatura em geral:

A Biblioteca, cheia de histórias em seu interior, tem histórias melhores no seu exterior. Porque a vida está sempre no exterior. Agora é dar um suspiro profundo, significativo. E fim. Colo um adesivo cor-de-rosa em mim mesma e penso que já posso levantar, acabar com o que mal comecei, e que é isto aqui, e, quem sabe, tentar fazer alguma coisa de útil na minha vida. (VIGNA, 2012, p. 31)

Nesse sentido, expressa que o acervo é apenas a representação de algo, nunca algo em si e por si. A vida é o que acontece fora dos livros, mas que motiva a escrita e o questionamento. Existem histórias que nunca serão contadas, mas todas serão vividas. O que se escolhe contar aqui são fragmentos da vida de Rose, Arno, Gunther e Ingrid, por exemplo; dois casais europeus que jogavam bridge. A narradora, em contraponto, jogava pôquer. Ela conhece a história dos quatro por uma

⁴ No original se lê: “la técnica muy interesante del ‘espejo de las generaciones’ para mostrar cambio y continuidad en la existencia femenina. (La imagen del espejo sirve hoy casi siempre para desencadenar el proceso de concienciación.) En todas, la memoria tiene un papel importante y configura el discurso.”

⁵ Tal criação verbal lembra, inclusive, o conto “Mineirinho”, de Clarice Lispector.

paciente que esteve em uma clínica de fisioterapia na qual estagiou durante uma faculdade inacabada: “Por causa dela e do que me disse/não disse, sei [...]” (VIGNA, 2012, p. 34). A partir desses (des)conhecimentos, monta/inventa o enredo da vida de Roger. A pessoa que “diz/quase diz” a história do bridge é vista apenas duas vezes, o suficiente para que a narradora crie o pensamento originário desta narrativa.

O contexto dos jogos, tanto bridge quanto pôquer, assemelha-se com ambientes de descontração em momentos políticos conturbados. Para os alemães, a II Guerra; para brasileiros, a ditadura civil-militar. O local parece o mesmo para os dois grupos, com a diferença de que, aos estrangeiros, qualquer poeira cinza que se mantenha nos móveis relembra seus mortos.

É possível reconhecer continuamente a personificação da narradora a partir da personalidade de Rose. Dadas as diferenças históricas, culturais e sociais, as duas são mulheres com limitações parecidas. A partir disso, a ironia perceptível e autoconstatada pela narradora combina com a da personagem. É sabido da parcialidade da narrativa, uma vez que parte das impressões e das criações de uma primeira pessoa: “Tento reter com esforço o cheiro do cachimbo de Arno. Mas é um esforço. Minha vida insiste em continuar, paralela. Roger, como sempre, atrasado” (VIGNA, 2012, p. 42). Em um contínuo autoquestionamento, a narradora se perde em sua vida presente e na história que narra. Ela é sua, mas de outras pessoas, essa indiferenciação a confunde: “Fixo o olhar em um ponto de um espaço ‘entre’. Um espaço de quebra, de vazio. E aos poucos me entrego outra vez à luz daquela sala de móveis escuros, seus ruídos que – consegui – estão agora menos distantes” (VIGNA, 2012, p. 43).

Na sala do jogo de bridge, uma brincadeira acerca do desejo sexual de Rose, a falta dele em Arno e a impossibilidade de Ingrid ter filhos sugestiona uma relação entre Rose e o cunhado Gunther. As três etapas – dançar nua, comentar sobre sexo e efetivamente transar – fazem parte da construção narrativa que se faz de Rose. Um método ironicamente usado pela narradora para demarcar a evolução das ações é a frase “Passa-se pois um tempo” (VIGNA, 2012, p. 44), sabendo-se que no papel o tempo passa assim que isso é dito. A terceira fase, indispensável para a existência de Roger, é esboçada e descrita em possibilidades, uma vez que não foi testemunhada por ninguém além de Rose e de Gunther, que, invariavelmente, encontraram-se e geraram um filho.

Tomando chopes, Campari e água com gás, a narradora novamente identifica-se com Rose; gostaria de viver outra vez o já vivido, em um processo de nostalgia que culmina na escrita enquanto espera pelo amante. Uma mulher intelectual, de classe média, grisalha e de meia-idade aguarda e reflete sobre o que conta, diferenciando-se da personagem a qual se aproxima porque pode e diz “foda-se” em vez de “dane-se” (VIGNA, 2012, p. 48).

A exposição do cronotopo feita pelo foco narrativo é admirável por conseguir unir o presente com o passado a partir do cenário da música tocando no bar, do barulho do trânsito e do valor estético do bairro. É assim que se desloca do bar na Cinelândia para a Ipanema da época de Rose, com o deslocamento de sentido que a narradora dá ao cotidiano que vislumbra então. Notadamente, com a escrita sendo criada aos nossos olhos, ocorre títubeio sobre como cada acontecimento ocorreu quanto ao encontro sexual entre Gunther e Rose: “Rose telefona só para ter certeza. [...] Ou então nem telefona, vai direto. [...] Está decidido, então, Rose não telefona. Vai direto. [...] Pode ter sido o contrário” (VIGNA, 2012, p. 50-51). A narrativa sendo construída pela nossa leitura nos escancara a desconfiança com qual devemos ler uma obra em primeira pessoa. Todos os fatos partem de uma percepção específica e limitada que nos expõe, como se quer, o que se pretende:

Não devem nem ter se beijado. Não é sobre tesão, esta história.

É sobre a pouca importância. Uma vez ela tendo sido contada, será difícil recuperar uma frase de impacto que seja. Sequer um momento, de todos os relatados. Sequer um momento poderá ser eleito como determinante. São só coisas que acontecem ou que, pelo menos, aconteceram. Nada é de fato interessante, e a continuação se sustenta frágil em um ou outro detalhe que invento, ressalto. (VIGNA, 2012, p. 52).

Tal trecho descreve não só a história contada como a criação da obra em si. Ocorre uma sucessão de cenas possíveis que culmina em um ato sexual sem tesão, mas com conveniência, uma vez que Rose busca a concepção, mais que a satisfação de seu desejo. Em sequência, mais um aspecto assemelha as histórias da narradora e de Rose. Aquela também transou com um homem casado – Roger – e, igualmente à Ingrid, a esposa demonstra indiferença ao adultério. A potencial identificação entre Rose e a narradora também é feita quando se trata de Ingrid. As três são similares em termos geracionais e construtos sociais, e talvez por isso compartilhem de compreensão. O mesmo não ocorre em relação à Lígia, filha de Roger, de idade muito diferente, com uma existência empírica que, guardando semelhanças, em pouco reverencia as outras três mulheres. Além do mais, a narradora demonstra não gostar de Lígia, o que pode ser devido ao fato de ser filha da primeira esposa de Roger, a qual foi traída, ou à sua personalidade, sua dependência pelo pai e seu amor pelo (suposto) avô, Arno, o qual considero que a narradora não demonstre afeição e, muito menos, dê valor artístico.

Tendo em vista o foco limitado da primeira pessoa e a aparente preocupação em descrever uma narrativa que faça sentido em termos de cenário e de cenas, há explicações de como se conhece a realidade empírica das personagens: “Meto-os, já disse, falas que não entendo, músicas que não acompanho, gestos para mim sem sentido, para que deem sons e movimento a estes cenários mortos. São os cenários da família de Roger” (VIGNA, 2012, p. 57). Pela memória de outras pessoas, a narradora nos informa sobre a parentalidade de Arno e Gunther, os quais são meios-irmãos. O segundo, mais velho que o primeiro, veio ao Brasil antes que o pai em comum e o restante da família viessem.

Conforme demonstra Regina Dalcastagnè (2005), as protagonistas da literatura contemporânea entendem de frustrações e, em geral, são narradoras, como é o caso do romance em questão. Dotadas de poder ao narrar, passam a serem suspeitas 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).

Dessa forma, ao descrever a aparência física dos dois personagens, confirma a paternidade de Roger, uma vez que Arno é magro e alto enquanto Gunther – e Roger – é atarracado e baixo. Para que a narradora tenha conhecimento disso, recorre-se novamente à figura da paciente da clínica, que confirma as semelhanças. A gravidez de Rose ocorre ao mesmo tempo que a II Guerra, o que torna um filho quase desimportante ao contexto: “O que é uma gravidez, afinal, diante de um Brasil que pensa em algo tão inquietante como energia nuclear?” (VIGNA, 2012, p. 62). Para a descrição dessa gestação, a narradora relembra e compara sua gestação à da personagem. Não importa a ninguém como as mães/mulheres se sentem com um feto em seu útero, interessante apenas o bem-estar do ser em desenvolvimento. Ambas sofrem em silêncio:

Terminará, sabemos. Algum dia. Mas nunca é já.
Às vezes ela para, paramos, no meio do caminho. Íamos guardar alguma coisa, pegar outra. E aí sentamos. E ficamos. Observamos o dia sumir. Sentadas no chão do chuveiro, às vezes choramos. Nada de mais, contentes até, por momentos, ao ver que lágrimas e água quente são uma só coisa que some no ralo. (VIGNA, 2012, p. 65)

A maternidade das duas não é necessariamente desejada, muito menos debatida. E a paternidade aparece como ocasional ou circunstancial. Nesse sentido, afeto e os motivos para isso não existir nas relações estabelecidas entre as personagens não é tratado, mas a narradora tenta dar esse destaque. Em relação aos ideais de maternidade, Elisabeth Badinter expressa:

Em cada cultura, existe um modelo ideal de maternidade predominante que pode variar segundo as épocas. Conscientemente ou não, todas as mulheres o carregam. Pode-se aceitá-lo ou contorná-lo, negociá-lo ou rejeitá-lo, mas é sempre em relação a ele que, em última instância, se é determinado. (BADINTER, 2011, p. 143)

Diante dessa determinação e em conformidade também ao aspecto “maternidade” da pesquisa de Regina Dalcastagnè (2010) sobre o romance brasileiro contemporâneo, Vigna escreve em concordância com o demonstrado no estudo, uma vez que os pais expressam quase que completa indiferença em relação aos filhos, enquanto as mães têm a função de cuidado e responsabilidade. Contudo, tanto a narradora quanto Rose não são modelos idealizados de mães, visto que não é pela maternidade que elas se realizam integralmente, sendo ela apenas mais um aspecto de suas vidas. Posso considerar não ser à toa o fato dos filhos tanto de Rose quanto da narradora serem homens, tendo em vista que eles representam continuidade e herança no capitalismo e demais sociedades patriarcais. Nesse formato, a manutenção da mulher em castidade está calcada em saber quem é o pai, uma vez que outro homem não aceitaria criar um filho ilegítimo, o oposto do que ocorre às personagens.

Em retomada ao passado de Arno e Gunther, é descrita a fábrica de “calças plásticas para bebês” do mais velho. Enquanto Arno criança cria peças esculturais com engrenagens e eletricidade, Gunther jovem adulto desenha apaixonadamente cartazes para filmes, em especial com Kirk Douglas⁶. Na década de 1950, Arno seria minimamente reconhecido como artista concreto e integrante do Grupo Ruptura.⁷ “Arte não é expressão de pensamento intelectual, ideológico, religioso. Não é expressão, é produto” (VIGNA, 2012, p. 70). Reverenciava o não humano, o cinético, o sem falhas. A arte existindo apenas como objeto e nada mais. Os meios-irmãos opunham-se em seus conceitos artísticos também, portanto. Conjecturando acerca da vida empírica de Elvira Vigna, reconheço a ironia do discurso em todo seu livro. Suponho que a autora, assim como a narradora, não comungava dos ideais do Ruptura ou de qualquer movimento antidemocrático como a Ditadura Militar que relata em toda a obra.

Roger e Gunther concordavam em relação às escolhas feitas por segurança, não por vontade genuína. O herdeiro não solicita afeto nem dinheiro do pai, apenas um cartaz de Kirk Douglas, assim: “É no fracasso dos sonhos que um e outro terão seu único ponto de contato. Roger também quis uma vida que não teve coragem de assumir” (VIGNA, 2012, p. 76). Gunther almejava ser artista e seguir pintando, mas optou por comprar impressoras, modernizando seu trabalho e sua empresa, gerando grandes lucros. O sucesso financeiro de Gunther e a imobilidade de Arno os distanciam mais uma vez. Artisticamente, Arno não se destaca como esperado. Seu trabalho é cheio de rigor e sua personalidade arrogante e superior impõe-se contra o romantismo e a tipificação popular da arte. Narrativamente, essas descrições supostamente advêm de documentos e memórias:

Recupero esta parte a partir de alguns fatos que tenho documentados até hoje. E muitas névoas, restos de névoas engraçadas, que preenchem os espaços entre os fatos que de fato sei e os que já não sei se sei. Não tenho certeza. Fiz e refiz estas frases muitas vezes. Não sei mais. Há alguns documentos que ajudo a catalogar, em meu

⁶ Nome artístico de Issur Danielovitch, ator e produtor cinematográfico norte-americano de origem judaica (Amsterdam, Nova York, 9 dez. 1916; Beverly Hills, Califórnia, 5 fev. 2020).

⁷ Esse grupo foi lançado oficialmente em 9 de dezembro de 1952, quando fez sua primeira exposição em São Paulo. Fazendo parte do movimento chamado Concretismo, em pleno pós-guerra, o Ruptura preza pela pesquisa teórica que culminasse na feitura de uma arte ligada ao tecnológico, racional e matemático. O processo artístico e individual é nulo, sendo relevante superar atrasos do Brasil colonizado, usando-se matérias-primas como madeira, acrílico e tinta. O Ruptura se dispersou em torno de 1959, não realizando novas exposições. O personagem de Arno participa do grupo apenas na ficção, não sendo nomeado como participante dele no mundo real. GRUPO Ruptura. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo538325/grupo-ruptura>. Acesso em: 14 set. 2018. Verbete da Enciclopédia.

trabalho na galeria. Há pedaços entreouvistos [...]. Há pedaços que me são mostrados [...]. (VIGNA, 2012, p. 85)

Pela primeira vez na narrativa – tendo sido citado na dedicatória – aparece o personagem Santiago, ex-colega da narradora naquele estágio na clínica. Ambos conhecem Roger e ouvem o que a paciente conta. Esta que aparece num passado em que a narradora e Roger tinham acabado de se reencontrar, ela já com seu filho. De alguma maneira, a história construída pela narradora é sua e de Rose; ela conta tudo para si mesma como modo de torná-la mais palpável e perene em cada uma de suas memórias e sensações. Santiago, nesse sentido, é um personagem que serve de adorno para o enredo, necessário e visto apenas para construção de sentido.

Como gancho narrativo para a Parte II do romance, é descrita mais profundamente a relação entre a narradora e Roger. Ambos abriram juntos uma galeria de arte; ela é faz-tudo, ele é a cara do negócio. A narradora fala de si na tentativa de igualar sua capacidade a do companheiro, mas é evidente, sem necessariamente ser grifado, que ela é tratada e valorizada de maneira distinta, inferiorizada em relação a Roger mesmo quando é mais perspicaz e inteligente que ele.

O plano atual é realizar uma exposição sobre a vida e obra de Arno após sua morte, incentivada por sua neta e fã Lígia, da qual a narradora não gosta. A ida da narradora ao Guarujá, portanto, tem justificativa artística e memorialística: “lembrar a morte de quem morreu tem este poder ressuscitador, mesmo que passageiro. Ainda mais em casos como o de Arno, um nome que, bem ou mal, ainda é conhecido” (VIGNA, 2012, p. 97).

Para a narradora, portanto, além da busca por uma peça inédita de Arno escondida no apartamento de praia do casal, a viagem é motivadora de algo não dito completamente, mas que sugere ser a descoberta sobre como se separar de Roger sem que nunca tenham estado próximos de fato. Na chegada ao Guarujá, cenário majoritário na segunda metade do romance, a narradora se mostra ativa, contando mais de sua história pessoal diretamente. Não se sabe para onde o enredo vai levá-la ou quem lê, mas a característica certa é: “tenho por norma não olhar para fundo de valões. Dos reais, pelo menos” (VIGNA, 2012, p. 101). Isto é, iremos a fundo na ficção. O foco parece se alternar entre passado e presente, como se escrevesse durante e depois dos acontecimentos, demarcando conjugação verbal: “Chove. Ainda não sei disso, mas vai chover esta mesma chuva, miúda e sem som, por todo o tempo que por aqui ficarei. É Guarujá. E é agosto” (VIGNA, 2012, p. 102). Paralelamente, também relata sobre a própria escrita: “Tento fazer, disto que vejo e descrevo, um fim, em vez de um começo. Quem sabe, assim acaba. Antes de começar” (VIGNA, 2012, p. 102).

De modo anacrônico, ao chegar nessa nova cidade, usa telefone fixo, não celular, e admira quadros sentada no sofá da sala, longe da realidade da qual saiu no Rio de Janeiro. A função da narradora, como já dita, é ainda mais cobrada por Roger: é necessário encontrar a peça artística derradeira de Arno. Mais que algo concreto que simbolize esse homem, “pai-não-pai”, busca-se uma marca de sua existência postumamente. Os objetos dão continuidade à vida tanto quanto as histórias, algo que ela pode proporcionar. O concreto importa para a narradora como comprovações de acontecimentos.

Assim, quando a narradora descreve como imagina a rotina do casal, a qual pode ser completamente diferente, a partir das percepções de silêncio e de ausências dela, é a verdade que temos. Sua identificação é explícita e ela defende seu posicionamento. Reconhecemos a mudança de Arno e Rose nos anos 1980, saindo de São Paulo como maneira de, arrogantemente, passar a viver isolados e longe da poluição, da violência e do trânsito da capital. Isso também é suposição da primeira pessoa a partir do que ouve e interpreta, do mesmo modo que supõe o humor das personagens e sabe que são versões limitadas por si. A partir daquele espaço litorâneo, há a reconstituição de memórias, as quais são como manchas em roupas: nunca saem e, eternamente, farão referência a algum momento específico. Dessa forma, qualquer história mudaria conforme a atitude tomada. Se algo ocorresse de modo diferente, talvez toda ela fosse narrada distintamente. Nunca saberemos disso, assim como da vida real/empírica.

Como outra característica em comum às obras de Elvira Vigna, existem personagens que aparecem quando o livro já avançou significativamente. Pode-se supor que as aparições sejam apenas circunstanciais e, portanto, inapropriadas; porém, são bem construídas e cumprem suas funções. É o caso de Santiago, anteriormente, e Ernie, o qual, possivelmente, foi amante de Rose e tem seu nome substantivado como sinônimo de pessoas com quem se faz sexo casual. A existência desse personagem simboliza a sutileza irônica e engraçada da vida diária e cotidiana que não se diz, como uma conversa entre amigas. A narradora consegue transformar o simples em complexo.

Porque tem uma coisa que sempre deixo para o fim quando faço e refaço estas histórias.

O Ernie.

Muitos dos meus ernies entraram na minha cama já sem nome completo a ser memorizado. Hoje não lembro mais de nenhum. É engraçado o pouco que fica. Não são os nomes, isto eu asseguro. (VIGNA, 2012, p. 115)

A existência de tal personagem pode ser comprovada com datas, locais, objetos e documentos. É admirável o esforço da narradora em nos tornar crível cada fragmento do enredo. Ernie, além de ser amante de Rose, roubou dinheiro da família prometendo sociedade na abertura de um restaurante e, mais importante, é quem abusa sexualmente de Roger aos oito anos de idade. Isso constitui parte da psicologia de Roger, que não demonstra importância pelo que houve nem por muitos outros acontecimentos.

A narradora tem como dever não apenas nos relatar a história das personagens, mas de si mesma, e no apartamento do Guarujá, sozinha, há o aprofundamento de sua subjetividade. Ao esvaziar o imóvel, reconhece que Rose estava muito mais demarcada no ambiente que Arno. Ele escrevia uma autobiografia que foi eliminada por Roger logo após sua morte. Como algo análogo, tem-se essa história exposta, ainda que com uma percepção de uma primeira pessoa que não esteve presente em todos os acontecimentos, mas que se esforça para retomar as vidas dessas pessoas.

Nas almofadas atalhadas que me servem de apoio quando ameaço ficar sem ar, claustrofóbica em um passado que não é o meu – mas que, de tanto pensar, imaginar, recompor e preencher, é, não o meu passado, mas o meu presente –, faço e refaço um Roger. (VIGNA, 2012, p. 127)

Objetos materiais permanecem como provas do tempo. É evidente a perspectiva da narradora, apegada a essa família, em demonstrar sua interioridade, a qual é limitada também pelo afeto especial em relação ao Roger. Ela tenta descobri-lo de suas máscaras e passa a mostrar suas fragilidades. Esta eu, em 200 páginas, acaba por fazer o mesmo sobre si, ainda que saibamos poder ser inverdade. De fato, ela demonstra medo pelas descobertas possíveis do interior do amante, que pode não ser amável e gentil, mas bronco, bruto, estúpido e frio. Nossa perspectiva é sempre limitada; da mesma forma, conhecemos minimamente a nós mesmas, sempre influenciadas pelo contexto.

A meta de encontrar a peça inédita de Arno permanece. Como fator de relevância, há uma obra ocorrendo no apartamento ao lado, realizada por Alemão – ironicamente, vínhamos conhecendo uma família de ascendência alemã e temos aqui esse apelido. Ele é pintor-pedreiro e havia feito o trabalho de abrir um buraco no banheiro da casa de Arno para embutir um armário. Contudo, o armarinho não é embutido. Esse fato poderia demonstrar loucura do proprietário, por exigir um trabalho inútil, mas a narradora não acredita nessa hipótese.

Como maneira de entendermos a revelação que virá a seguir, tomamos conhecimento da rotina do casal Arno e Rose quando ela está adoecida e morre antes do companheiro. Ele é quem passa a cuidar de tudo, inclusive de sua medicação e seu cigarro solicitado:

The end.

Resta a minha. A história que está em suspenso neste apartamento vazio.

Sei a que eu quero, não sei se vou tê-la. E nem sei mais se quero. (VIGNA, 2012, p. 141)

Assim, como último ato da segunda parte do romance, a narradora – e nós – descobre a arte de Arno cimentada atrás do armário do banheiro. Até essa descoberta, a eu demonstra ansiedade. Diferente de todas as outras peças já produzidas, essa contém contas vermelhas – sementes de mulungu? Não parece em nada com nada que Arno faria, uma vez que a origem das sementes é o Nordeste, genuinamente africanas, e o artista é sabidamente racista. Inusitadamente, o vermelho (comunista, que Arno também despreza) acabará por marcar a exposição de sua vida. Disso, a narradora supõe fins para a história que conta, planejando sua própria retirada do cenário.

Penso também que esta é mais uma de minhas frases de fim.

Pelo menos, desta vez pensada de fato como um fim.

Chove até um dia antes da minha partida. Chove todos os dias. Um mês inteiro de chuva diária. Chego a gostar. (VIGNA, 2012, p. 151)

Na terceira e última parte da obra, a narradora desenvolve mais a personalidade de Santiago. Com ele, Roger se envolveu sexualmente e, de alguma forma, a eu que fala tenta equivaler-se a ele. Existe uma rotina seguida nos momentos de interação sexual. A relação estabelecida entre a narradora e Roger é incógnita para ela também, que não compreende completamente qual o sentimento existente e o objetivo do vínculo. A forma como ela se refere ao que ambos têm é dotada de questionamento. Sobre o sexo, entende-se que ocorre como consequência das circunstâncias, não necessariamente por uma vontade diariamente fomentada:

Não é mais questão de tesão, nós dois. Ou só de tesão. Talvez nunca tenha sido.

Gosto dele, acho, não sei mais. Conheço fatos sobre ele, não ele. Faço histórias em que ele possa caber, todas um pouco falsas, como são as histórias. Não sei quem ele é. Acho que, enquanto não souber e precisar portanto fazer histórias, fico com ele. Quando não houver mais nada a adivinhar, tirar, vou embora. Talvez nunca vá, talvez me engane. E nunca acabem, as histórias. (VIGNA, 2012, p. 158)

Expõe-se a fragilidade de cada ser, que sabe apenas e simplesmente o que interpreta e reflete sobre as outras pessoas. Além disso, confirma-se o papel da escrita como método de (re)conhecimento e de exercício contínuo. Nesse momento da narrativa, a narradora e Roger compartilham o trabalho na galeria de arte, mais que sentimentos. Afinal, existe a exposição sobre Arno a ser planejada e feita.

Pouco sabemos da narradora de modo explícito, tendo sua psicologia construída majoritariamente pelo preenchimento de lacunas narrativas. Enfim, sabemos que ela participa de uma Organização Não Governamental (ONG) que a galeria tem, a qual propõe levar cultura para jovens em situação de vulnerabilidade. Sendo o trabalho público ineficaz, a ONG pretende “elevar o nível cultural” das pessoas, o que é questionável, uma vez que demonstra prepotência e arrogância, além de ser inútil, mas que ainda a entusiasma. Ela demonstra esperança em seus gestos: “Digo que adianta, que cada grão lançado, que cada pessoa que conseguimos transformar...” (VIGNA, 2012, p. 161). Em se tratando de uma produção classificada como contemporânea, a marcação de problemas sociais e culturais confirma um dos aspectos desse momento histórico: representar a realidade é indispensável.

Na inauguração da exposição, a narradora expõe sua descoberta acerca do mulungu na peça de Arno: são, na verdade, drágeas do remédio que deveria ter sido tomado por Rose. O artista foi, portanto, algoz da morte de sua companheira? Ao revelar o suposto crime a Roger, esse ignora as evidências. Por isso, ela faz diversas suposições sobre motivações para o artista fazer isso: vingança pela traição; ou usou o remédio que restou após o falecimento; foi influenciado por dor e trauma...

Ao contrário do que se esperaria de uma mulher obediente, a narradora não se abstém de contar sua versão dos fatos a todas as pessoas possíveis sobre a derradeira peça de Arno, sua matéria-prima e seus significados. Tal revelação causa confusão entre a família e riso irônico da narradora, que não se importa. Isso calha em um desencadeamento comum aos livros de Elvira Vigna: a narradora se despede e se retira. A primeira pessoa parte para São Paulo e vive sua rotina de trabalho na ONG, repetindo o costume de tomar sol nua na poltrona, como fazia Rose. Roger a visita e a chama para morar com ele, o que significaria viver por e para ele.

Se voltar, entro, digo oi, ponho minhas coisas onde sempre mais ou menos estiveram, eu com gavetas no armário dele, com coisas minhas misturadas ali e aqui, como ele tinha coisas dele no meu apartamento. Ponho nos lugares onde estarão do mesmo jeito de sempre, e ele falará alguma coisa anódina, corriqueira, como: se eu for usar o carro, para prestar atenção, porque está quase sem gasolina. Ou que amanhã temos compromisso com fulano, para eu não esquecer.
E vou dizer ok. (VIGNA, 2012, p. 186)

Como toda história contada, ao ir chegando ao fim, vão aparecendo ainda mais motivos para a sua escrita. A narradora conta que sua persistência advém de sua irmã, uma inspiração e, ao mesmo tempo, a demonstração do que não ser:

Sei, passo a passo, como ela se tornou o que é. É como ela me influencia. E esta história da minha irmã, como as outras, começa sempre antes, tem sempre um antes. [...]
Há mais nesta história que já nem sei mais se é minha, de Roger, ou de Arno e Rose, que invento para ocupar nosso lugar em um passado em que ainda não existíamos – para que assim tenhamos um futuro que ainda não existe e que não sei se vai existir. Ou se quero que exista. (VIGNA, 2012, p. 189)

Em fase de finalizar o romance, a narradora se envolve em investigar, com mais precisão, sua relação com Roger e suas motivações para contar esta história como o faz. Ela se assemelha ao amante pela atração sexual plural que sentem e as expectativas de fuga da realidade estática. Santiago reaparece e reafirma-se a relação sexual que estabeleceu com Roger. É relevante demarcar que a narradora tem consciência de seu processo de escrita e que conta a melhor versão das histórias, as que rendem bons textos.

O último capítulo da obra acaba por adentrar nos anos 1960, as atividades políticas da época e as revistas femininas que existiam como manuais para as mulheres. Nessa época, a narradora jovem engravida de Roger e dá à luz a Ricardo, filho que Roger, assim como Gunther, pouco ou nada se interessa. Santiago, por sua vez, contrai HIV – motivo de sua morte – e assume a paternidade de Ricardo. A narradora e Roger reencontram-se três anos após o parto. Ela se reconhece mais nova como uma “louca” que talvez ainda seja. Gosta de tomar sol nua e: “É chato haver tantas semelhanças. Porque não quero fim igual” (VIGNA, 2012, p. 200). Suponho que se refira à Rose, com a qual tem tantas características em comum, percebidas em toda a narrativa.

No presente, Ricardo está finalizando sua pós-graduação nos Estados Unidos, bancada por Roger. Não se fala sobre a paternidade explicitamente, mas ela está subentendida:

Pode ser que desconfie a respeito de Ricardo ser seu filho, pode ser que não. Para mim não faz diferença. Para mim não faz diferença. Acho que para nenhum de nós. Ou talvez sim. Gostamos, cada um de seu jeito, de ter nossas histórias. Roger tem a história de que cuida de Ricardo “como se fosse filho dele”. (VIGNA, 2012, p. 201)

O mistério sobre a morte de Rose é definido pela narradora como proposital, opção dela, que queria o que houve: “Morreu porque quis. Arno apenas obedeceu” (VIGNA, 2012, p. 203). Enfim, a

obra aborda as experiências vivenciadas pela narradora, a morte, o amor e o cotidiano de maneira geral, em uma permanente autoanálise e escrita parcial de rememoração e entendimento sobre o narrado da existência de si e da família que investiga durante a obra. A exposição narrativa busca solucionar uma morte, seja na imersão de sua memória, seja na reconstituição das cenas. Por vezes em esperas, como que em entreatos, a narradora procura a realidade por ela ignorada. Não é certo que se pode confiar na reconstituição das memórias; levando em consideração as teorias adotadas sobre a narrativa em primeira pessoa, todo o romance está colocado em dúvida.

Referências

- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- CIPLIJAUSKAITĖ, Biruté. *La novela femenina contemporánea (1970-1985): hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- DALCASTAGNÉ, Regina. Narrador suspeito, leitor comprometido. In: _____. *Entre fronteiras e cercado de armadilhas: problemas da representação na narrativa brasileira contemporânea*. Brasília: Finatec, 2005. p. 11-32.
- _____. Representações restritas: a mulher no romance brasileiro contemporâneo. In: _____. ; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (Org.). *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. Vinhedo: Horizonte, 2010. p. 40-64.
- 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.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- TELES, Maria Amélia de Almeida. *Breve história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- VIGNA, Elvira. *O que deu para fazer em matéria de história de amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Recebido em: 16 set. 2020.

Aprovado em: 23 ago. 2021.