

Universidade Federal do Rio Grande
Programa de Pós-Graduação em Letras
Mestrado em Letras
Área de Concentração em História da Literatura

**MATERIALIZANDO A SEXUALIDADE DO EU
EM ELVIRA VIGNA**

Lisiane Andriolli Danieli

Rio Grande
2019

Universidade Federal do Rio Grande
Programa de Pós-Graduação em Letras
Mestrado em Letras
Área de Concentração em História da Literatura

**MATERIALIZANDO A SEXUALIDADE DO EU
EM ELVIRA VIGNA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Letras, na área de História da Literatura.

Orientadora: Dra. Luciana Paiva Coronel
Co-orientadora: Dra. Marlen Batista De Martino

Rio Grande
2019

LISIANE ANDRIOLLI DANIELI

**MATERIALIZANDO A SEXUALIDADE DO EU
EM ELVIRA VIGNA**

Dissertação apresentada à Universidade Federal do Rio Grande como parte das exigências para a obtenção do título de Mestra em Letras, na área de História da Literatura.

Rio Grande, 28 de março de 2019.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Luciana Paiva Coronel
Universidade Federal do Rio Grande

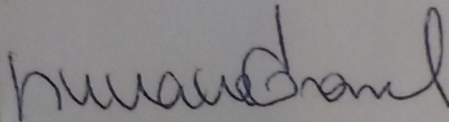
Profa. Dra. Rubelise da Cunha
Universidade Federal do Rio Grande

Profa. Dra. Edma Cristina Alencar de Góis
Universidade do Estado da Bahia

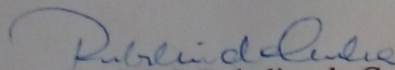
Lisiane Andriolli Danieli

***Materializando a sexualidade do Eu
em Elvira Vigna***

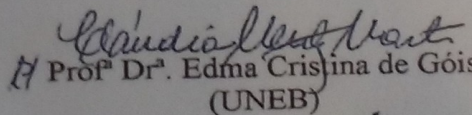
Dissertação aprovada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestra em Letras, na área de História da Literatura, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande. A Comissão de Avaliação esteve constituída pelos seguintes professores:



Profª Drª. Luciana Paiva Coronel
(FURG) – Orientadora



Profª Drª. Rubelise da Cunha
(FURG)



Profª Drª. Edna Cristina de Góis
(UNEB)

Dedico este trabalho a todas as mulheres que (r)existem, como um sopro de coragem. Ele surgiu com a pretensão de transgredir as tantas bolhas acadêmicas, teóricas e ideológicas que me cercam, almejando modificar, em alguma medida, a realidade.

AGRADECIMENTOS

Sou grata ao início de todo esse ciclo de vida que me fez chegar até este ponto do Universo através da minha mãe, Vilma, do meu pai, Celso, e da minha família, vínculo existente para me dar base. Agradeço em especial ao meu sobrinho, Rafael, por todos os aprendizados e por ser parte da minha esperança de futuro.

Sou grata às minhas melhores amigas, citadas em ordem alfabética para não causar discórdia, Ana Paula, Laís e Paula (com seu necessário fornecimento de facilidade); ao meu melhor amigo, Mateus, e às demais amigas não nomeadas, mas que sabem da importância que tiveram. Obrigada pela inspiração, pela força, pelo amor e pelas chamadas à realidade.

Agradeço à minha querida orientadora, Luciana, por ser sempre tão crente em minhas capacidades e me lembrar de que a autocrítica não deve nunca nos barrar, e sim nos melhorar continuamente. Agradeço à Marlen por tantos conhecimentos e questionamentos compartilhados.

Agradeço a todas as que vieram antes de mim e abriram esse espaço, me possibilitando tantos questionamentos e tantas buscas. Que este registro escrito também abra algum caminho de futuro melhor.

Agradeço à Suzete, por sua companhia sempre amigável, seu chimarrão recém-feito e nossas confidências. E à Manu e suas amigas; a juventude me alegra!

Agradeço às cassineiras amigas e ao Cassino, suas árvores, seus pássaros cantores, seu mar e à minha bicicleta, que me proporcionaram a liberdade e a transmutação necessárias para pirar e criar o que aqui se lê.

Agradeço ao meu contato com o Yôga, aos *plot twists* da vida e todas as colegas de alma encontradas. Ao Bento e suas perguntas impressionantes.

Agradeço às viagens e aos eventos que esta fase de busca por conhecimento me proporcionou, em especial à Karine e demais amigas conhecidas em Pernambuco e em Minas Gerais, as quais, de Sul a Norte, me levaram para frente.

Agradeço ao privilégio que tive de concluir meu mestrado em uma Universidade Federal, a qual deve ser defendida em todo seu potencial de transformação por ser pública e gratuita. Que toda a população interessada possa entrar e sair dela saudavelmente.

Por último e não menos importante: o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Obrigada, CAPES!

Vi minha vida tomando mil direções, como os galhos da figueira do conto.

Na ponta de cada galho havia um figo maduro – um maravilhoso futuro. Um figo era um marido, um lar feliz e filhos; outro, ser uma poeta famosa; outro, uma professora ilustre e mais outro era ser Éxis, a incrível editora; outro, conhecer a Europa, África e América do Sul e ainda outro era Constantin, Sócrates, Átila e um monte de outros namorados com nomes estranhos e profissões esdrúxulas; e um figo era ser campeã olímpica de equipe de remo e além desses tinha tantos outros figos que eu não conseguia nem ver.

Imaginei que estava sentada embaixo da figueira, morrendo de fome por não decidir que figo escolher.

Queria todos, mas, escolhendo um, não podia pegar os outros e, enquanto ficava sentada ali, incapaz de resolver, os figos começaram a amadurecer, apodrecer e cair aos meus pés.

(Sylvia Plath)

RESUMO

Esta dissertação foi escrita com o objetivo de refletir acerca da modalidade narrativa em primeira pessoa, historicamente identificado com a autoria de mulheres, e as descrições de intercurso sexual 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 o prazer feminino está evidenciado 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 Cipliauskaitė (1994). Em torno da discussão sobre sexo e sexualidade, partilho das conceituações de pensadoras feministas como Kate Millett (1970) e Germaine Greer (1971). A leitura crítica e analítica da obra de Vigna sugere transgressões sociais das personagens e explicita a espontaneidade da sexualidade de mulheres.

Palavras-chave: crítica feminista, literatura brasileira contemporânea, Elvira Vigna, sexo, sexualidade.

RESUMEN

Esta disertación fue escrita con el objetivo de reflexionar acerca de la modalidad narrativa en primera persona, históricamente identificado con la autoría de mujeres, y las descripciones de interacción sexual a partir del análisis del libro *O que deu para fazer em matéria de história de amor* (2012), de la carioca Elvira Vigna (1947-2017), en la medida que el placer femenino está evidenciado en la obra. Para comprender el tema, las principales teorías adoptadas sobre el foco narrativo parten de Maria Lúcia Dal Farra (1975) y Biruté Cipliauskaitė (1994). En torno a la discusión sobre sexo y sexualidad, comparto de las concepciones de pensadoras feministas como Kate Millett (1970) y Germaine Greer (1971). La lectura crítica e analítica de la obra de Vigna sugiere transgresiones sociales de las personajes y explicita la espontaneidad de la sexualidade de las mujeres.

Palabras-clave: crítica feminista, literatura brasileña contemporánea, Elvira Vigna, sexo, sexualidad.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	11
1 O QUE PUDE FAZER EM MATÉRIA DE NARRATIVA.....	18
2 O SEXO POR ESCRITO.....	42
CONSIDERAÇÕES FINAIS	70
REFERÊNCIAS CITADAS.....	73
REFERÊNCIAS CONSULTADAS.....	77

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*eu durmo comigo/ deitada de bruços eu durmo
comigo/ virada pra direita eu durmo comigo/ eu durmo
comigo abraçada comigo/ não há noite tão longa em
que não durma comigo/ como um trovador agarrado
ao alaúde eu durmo comigo/ eu durmo comigo
debaixo da noite estrelada/ eu durmo comigo
enquanto os outros fazem aniversário/ eu durmo
comigo às vezes de óculos/ e mesmo no escuro sei
que estou dormindo comigo/ e quem quiser dormir
comigo vai ter que dormir ao lado*

(Angélica Freitas)

Desde a escolha pela graduação em Letras - Português, tive diversos momentos de alternâncias temáticas, o que nunca me privou de participar de eventos literários de meu interesse. Meu trabalho de conclusão na Faculdade Porto-Alegrense tratou da possibilidade de existência de uma epopeia do século XXI em *Uma viagem à Índia*, de Gonçalo Tavares. Foi um texto de difícil desenvolvimento para mim e, também por isso, não foi meu caminho escolhido para seguimento de pesquisa.

Por trabalhar desde o início da graduação com revisão de textos, optei por fazer uma especialização em Revisão e produção textual. Assim, pude me aproximar de meus objetivos acadêmicos, confirmando, em uma disciplina de “Produção e revisão do texto literário”, minha vontade genuína de estudar e de pesquisar questões relacionadas à literatura. Como maneira de focar em temas do meu interesse – literatura, feminismo, poesia –, concluí a pós-graduação com um artigo sobre Ana Cristina Cesar¹, refletindo seu papel como transgressora de estereótipos de gênero.

Em 2016, comecei a participar mais ativamente de cursos sobre literatura de autoria feminina, em especial com a autora e pesquisadora Lélia Almeida, uma vez que o feminismo já estava diariamente presente em meu cotidiano. Em determinado momento, ouvi que o sexo já havia sido muito descrito na literatura e, portanto, desnecessário de ser tratado como objeto de estudo; contudo, isso desconsiderava o aspecto da mulher ainda ser marginalizada e de sua versão sobre o sexo e sua

1 Artigo publicado na Revista *Interfaces*, n. 9, v. 1. Disponível em: <https://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/view/4874/3691>. Acesso em: 20 jan. 2019.

sexualidade em geral também. A partir disso, surgiu minha ideia de pesquisa: as descrições do intercuro sexual na literatura escrita por mulheres. A pretensão é realizar uma escrita teórica recorrendo, principalmente, ao que o feminismo radical estadunidense e francês desencadeou nos anos 1960-1980 (segunda onda) e ao que as teorias da literatura reconhecem como específico das obras de autoria de mulheres.

Por meio de diálogos, tentei estabelecer o *corpus* ficcional do meu projeto, surgindo questionamentos sobre Adelaide Carraro (1926-1992), Hilda Hilst (1930-2004), Cassandra Rios (1932-2002) e Marcia Denser (1949-). No entanto, tais autoras produziram em uma época específica (entre 1960 e 1990) e foram marcadas como escritoras de literatura erótica ou pornográfica, ainda que Hilda Hilst se diferencie por ter uma produção poética que se sobressai em termos de valorização teórica e crítica. Não era meu objetivo estudar o sexo em obras que têm esse foco, uma vez que me parecia artificial uma análise da sociedade patriarcal em textos propositalmente obscenos.

Assim, considero que a escolha pela Elvira Vigna parte da inquietação sobre sua produção ficcional, permeada de temas cotidianos e com foco narrativo em primeira pessoa – minha preferência como leitora. A sexualidade aparece de forma não estigmatizada em suas obras e, desse modo, possibilita esta pesquisa da forma como almejei. Essa perspectiva me interessa tendo em vista que as teorias sobre sexo abordam com mais frequência o erotismo, a pornografia e a prostituição sem considerá-las violentas para mulheres, e o estupro, o qual não deve ser tratado como relação sexual, e sim como o crime que é. Nesse sentido, o sexo consentido e desejável às mulheres parece pouco explorado em estudos literários, especificamente com viés e crítico à heterossexualidade compulsória, temas a serem tratados no segundo capítulo fundamentados em teorias de Kate Millett (1970), Germaine Greer (1971), Marcela Lagarde y de los Ríos (2005), entre outras.

As potencialidades deste estudo estão em questionar a cultura patriarcal e, nesse sentido, enfatizar a autoria de Elvira Vigna e seu papel transgressor na literatura contemporânea. Dessa forma, aponto para a necessidade de enfatizar o conhecimento sobre as autoras mulheres na história da literatura brasileira contemporânea. Além disso, acredito ser indispensável atrelar o sexo à inferiorização e objetificação da mulher ao falocentrismo presente na maior parte dos

textos produzidos tanto por homens quanto por mulheres. Portanto, as motivações para o estudo centram-se em evidenciar a maneira autônoma de expressão sexual e erótica do ser humano. Pondero, assim, a presença da mulher como sujeito de suas escolhas, não apenas objeto.

Para escolha pela obra de Elvira Vigna, considerei não apenas meu apreço por sua arte e seu discurso de modo geral, mas também pelo fato da abordagem teórica na perspectiva que busco analisar ter sido ainda pouco explorada na academia, ainda que ela seja uma autora de ampla publicação. Diante disso, defini como objeto de análise o livro *O que deu para fazer em matéria de história de amor* (2012), o qual traz diversas tramas, como relações familiares, arte e história, sendo aqui mais enfatizados dois eixos analíticos: a estrutura narrativa em primeira pessoa e as descrições de intercurso sexual narradas. Considerando a admirável história de teóricas como Zahidé Lupinacci Muzart, Rita Teresinha Schmidt, Heloísa Buarque de Hollanda, Susana Bornéo Funck, Tania Navaro Swain e tantas outras, ainda acredito ser indispensável buscar maneiras de focalizar a produção literária de autoria de mulheres, tendo em vista este déficit histórico e politicamente proposital de conhecimento.

O que deu para fazer em matéria de história de amor foi publicada em 2012, pela editora Companhia das Letras. É narrada em primeira pessoa e a narradora perpassa a vida de diversas personagens antes de chegar à dela, que envolve seu relacionamento sexual e afetivo com um homem inicialmente adúltero. Os temas tratados abordam a própria escrita, a Segunda Guerra Mundial, a ditadura civil-militar brasileira e relações familiares conturbadas. Por refletirem a escrita, é comum aos livros de Elvira Vigna, como *Por escrito* (2014) e *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* (2016), serem em primeira pessoa e terem reflexões metatextuais em relação a como se constitui uma história e a quem a conta, sendo esse aspecto também abordado na análise do romance analisado.

A posição política e social da mulher e as questões que envolvem experiência sexual costumam ser pouco exploradas pelo viés feminista, sustentando o motivo pelo qual um estudo acerca das interações sexuais na literatura continua a ser importante para entender as formas e os conteúdos desse tema, ainda mais quando considero que há a pouca ou nenhuma produção acadêmica sobre, especificamente, a forma como as autoras descrevem cenas de sexo. Os aspectos narrativos de tais

descrições também são pouco estudados, sendo possível refletir acerca disso a partir do *corpus* escolhido a fim de demonstrar sua relevância no contexto literário.

Por mais que o sexo já tenha sido muito debatido e descrito, isso ocorreu, na literatura, majoritariamente por homens. Em pesquisa sobre o romance brasileiro, a pesquisadora brasileira Regina Dalcastagnè (2010, p. 60) afirma que “as autoras descrevem mais cenas sexuais e com maior detalhamento – talvez a necessidade de marcar um espaço de liberdade de expressão, talvez uma tentativa de, finalmente, mostrar o sexo pela perspectiva feminina”, contudo, “apesar da frequência e da variedade, as personagens das mulheres se sentem bem menos satisfeitas, em relação ao sexo [...] e à própria sexualidade [...], do que as dos homens [...]”. Tal afirmativa demonstra a necessidade de pesquisar o sexo pela perspectiva da mulher autora, uma vez que tem suas particularidades a serem abordadas, como o foco narrativo em primeira pessoa, argumentado por mim no primeiro capítulo como especialidade das artistas, tendo como base investigações Maria Lúcia Dal Farra (1975), Käte Hamburger (1978) e Biruté Cipliauskaitė (1994).

São inúmeros os estudos sobre sexo, sexualidade e gênero, os quais serão abordados por mim em momento oportuno para esta dissertação, no capítulo dois, teórico e aliado à análise das descrições de intercurso sexual coletadas no romance. Os principais textos acadêmicos sobre esses conceitos versam sobre erotismo e pornografia, os quais servem aqui apenas como início de reflexão, não sendo tópicos de discussão nesta análise que proponho. Nesse sentido, busco, com esta pesquisa, contribuir para os estudos de gênero e literatura e para as teorias de crítica feministas já desenvolvidas no Brasil no sentido de naturalizar a discussão sobre sexo e sexualidade. Ainda que se tenha fundamentação teórica sobre sexo e erotismo, a visão da mulher sobre o prazer e suas descrições continuam, de certa forma, marginalizadas e desconhecidas.

Os trabalhos realizados sobre a obra de Elvira Vigna aparecem, majoritariamente, como artigos em revistas acadêmicas. Três artigos encontrados são sobre o *corpus* abordado nesta dissertação. Uma dissertação e uma monografia foram coletadas, nenhuma com *corpus* escolhido nesta dissertação, acerca das escolhas narrativas da autora.² Na imprensa, diversos são os textos que informam

² Pesquisei o termo “Elvira Vigna”, na plataforma Lattes (lattes.cnpq.br) e no Google (google.com.br), em 1 fev. 2019.

sobre Elvira Vigna, em especial depois do falecimento dela, em 2017. A autora mantinha um *site* (vigna.com.br), no qual postava textos teóricos sobre a escrita de ficção, mas atualmente (em 4 fev. 2019) ele está sendo reformulado e, portanto, desativado.³

No artigo “Fazer e dizer a literatura e a mulher” (2012), da doutora Anélia Montechiari Pietrani, é feita a relação entre três autoras – Beatriz Bracher, Ana Paula Maia e Elvira Vigna – como relevantes, de alguma forma, em estudos literários com abordagem pela crítica feminista. Tal trabalho é relevante para esta dissertação por considerar Elvira Vigna como autora representativa da literatura brasileira contemporânea. Em sua análise sobre o valor e o lugar da literatura como componente político, a estudiosa aborda, entre outras obras, o livro *O que deu para fazer em matéria de história de amor*, refletindo sobre a difícil compreensão do amor e a construção narrativa que Vigna pratica. Por me interessar o aspecto narrativo e de narradora no estudo que faço, ter a perspectiva da Anélia Montechiari Pietrani é importante como adendo às minhas pesquisas.

Em “A queda das ações no mercado dos afetos: medo, amor e solidão em Ana Luiza Escorel, Mariana Portella e Elvira Vigna” (2016), da doutora Lucia Helena, entrelaçando as três autoras citadas no título, a estudiosa fundamenta seu estudo em questões temáticas, principalmente em relação à liquidez dos sentimentos, utilizando Zygmunt Bauman e suas teorias, as quais não serão utilizadas por mim, mas abordar seu conteúdo é relevante. A ficção de Elvira Vigna escolhida neste artigo é, novamente, *O que deu para fazer em matéria de história de amor*. É focada a instabilidade das personagens e sua construção narrativa, sendo ela trabalhada ao longo do romance no sentido de refletir, inclusive, sobre a própria escrita e a observação necessária para esta tarefa. Esse artigo aponta caminhos de reflexão sobre a obra de Vigna em que, em minha dissertação, busco adentrar, como a construção narrativa e os bastidores da escrita.

O artigo “As relações familiares e o fingimento em *O que deu para fazer em matéria de história de amor* de Elvira Vigna” (2014), da Sílvia Barros, aborda

³ Em contato com Carolina Vigna, filha da autora, soube que a reformulação do *site* era um projeto que Elvira tinha antes de morrer e que deixou para que a filha o realizasse. Assim, recebi os textos anteriormente hospedados no *site* e que, possivelmente, estarão no novo endereço, sem previsão de publicação.

questões que assolam pessoas que estudam literatura contemporânea⁴, inclusive eu, tendo em vista a indefinição do contemporâneo no sentido de estarmos ainda nele, do período literário que estamos vivendo, etc., mas traz a teórica Helena Bonito Pereira (2011) e a ideia de que este momento é de reflexão sobre a linguagem e o texto, sendo uma preocupação consciente e constante da contemporaneidade. O livro escolhido de Elvira Vigna abre a possibilidade de análise como demonstração das características expostas, narrativas, além da temática familiar. Novamente, o ponto de vista da narrativa em primeira pessoa é tratado e é parte relevante na análise que proponho na dissertação.

Em torno da definição do contemporâneo, as discussões são profícuas em decorrência de lidar com o que vem sendo produzido atualmente na arte, como o estudo de Roberta Barros (2016). Ainda não temos distanciamento temporal suficiente para limitar suas características específicas, uma vez que os termos usados para nomear o recorte artístico de uma época é estabelecido pela crítica após o momento em questão. 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.

A dissertação “Silêncio e eco: uma leitura do narrador na obra de Elvira Vigna”, de Mariângela de Andrade Paraizo, foi defendida em 1990, não fazendo parte da análise o livro escolhido como *corpus* na minha dissertação. Ainda assim, a perspectiva teórica adotada sobre narrador é relevante no estudo que proponho, pois esta será uma pesquisa feita por mim em relação ao livro escolhido.

Portanto, focando nas expressões sexuais em *O que deu para fazer em matéria de amor*, almejo verificar de que forma as descrições do intercuro sexual são feitas na obra, refletindo sobre como as relações de poder se estabelecem nas interações para contribuir temática e formalmente com as pesquisas literárias acerca da autora. Por essa perspectiva, abordarei, no primeiro capítulo do desenvolvimento, a escrita da autora na obra escolhida, argumentando acerca da narrativa em primeira pessoa na produção literária de mulheres e em suas técnicas metatextuais, conciliando os padrões de escrita, da forma e do conteúdo da obra escolhida. No segundo capítulo, trago uma reflexão capaz de confrontar as relações de poder e a

4 Para Giorgio Agamben (2009, p. 62), o termo se refere àquele “que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro.”

representação do sexo na literatura e no *corpus* deste estudo. Ao final, pretendo contribuir com fundamentações e estabelecimentos sobre as inter-relações entre sexo, sociedade, mulher e literatura.

1 O QUE PUDE FAZER EM MATÉRIA DE NARRATIVA

É só um sentimento. Como se explica o que é estar apaixonado? Como você vai explicar para quem nunca se apaixonou como é amar? Não tem como, nem para salvar sua vida. Dá para descrever as coisas, mas não dizer como é, mas você reconhece quando acontece. Para mim, ser livre é assim. E isso já aconteceu comigo algumas vezes no palco, e é fantástico.

Liberdade pra mim é isto: não ter medo. Não ter medo, mesmo. Se tivesse isso em metade da minha vida...

(Nina Simone)

Escrever-se é marcar sua própria temporalidade e afirmar sua diferença na atualidade.

(Margareth Rago)

Eu. Escrita sensível. Cada discurso é possível apenas a partir de uma voz narrativa, seja ela explícita ou implicitamente relativa à autoria. A mestrandia Lisiane escreve este texto com objetivos específicos, isso está muito bem demarcado desde a capa. Na ficção, contudo, a leitura descobre, ou pretende descobrir, as intenções daquele nome grafado, dependendo de qual foco narrativo escolhido e trabalhado. Explícito que, em narrativas em terceira pessoa, a ideologia e o sujeito da enunciação estão mascarados e diluídos, enquanto que, 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, este romance também conta um crime, 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 adotado como objeto é dividido em três partes, cada uma enfocando informações específicas para a construção do enredo. Na Parte I, mais longa, percorremos a construção da narrativa, fragmentada, desde as personagens até a viagem ao Guarujá que a narradora aceita fazer a pedido de seu amante Roger. Acabamos 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. Arno era escultor, 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.

Na Parte II, a narradora faz sua ida ao Guarujá e fazemos imersão não só pelo apartamento do casal Arno e Rose, mas também pelo interior da narradora. Descobre-se, enfim, a peça procurada do artista e, curiosamente, é muito diversa de suas obras anteriores, o que ocasiona o ponto de virada do romance, pois começa a haver questionamento, pela narradora, sobre o possível crime que Arno cometeu contra Rose. 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.

Na terceira e última parte, a exposição planejada sobre a produção artística de Arno ocorre e, enfim, a narradora revela sua teoria criminalística acerca do casal Arno e Rose. A narradora desenvolve pensamentos contínuos sobre o fim, os termos de ciclos e, enfim, 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 protagonista, conferindo-se a ela o papel de primeira pessoa protagonista, conforme conceito de Dal Farra. 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).

Parto da ideia 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 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.

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 são contempladas por mim de modo a aumentar o conhecimento sobre elas – e essa é uma escolha política.

Qualquer problema proposto em estudos teóricos, filosófico ou literariamente, irão abarcar apenas um pedaço ínfimo das diversas abordagens possíveis, uma vez que cada percepção e construção é única em sua coletividade. Assim, ao perceber minhas leituras de autoras brasileiras contemporâneas, como Beatriz Bracher (1961), Conceição Evaristo (1946), Tatiana Salem Levy (1979), Carola Saavedra (1973), Eliane Brum (1966) e outras, observei tal conjunto como o trabalho desenvolvido pela teórica lituana Birutė Cipliauskaitė (1994). Ainda que muito diferentes, todas as autoras escrevem também em primeira pessoa.

Em outro contexto, a teórica fez a leitura de seiscentos romances, em espanhol, português e inglês, publicados entre 1970 e 1985. Ela teorizou acerca do foco narrativo escolhido pelas autoras – a primeira pessoa –, 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. As obras poderiam privilegiar histórias de mulheres, não sendo consideradas feministas apenas por este fato.

A introspecção passa a ser uma característica fundante da feminilidade 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 pensassem estar retratando o real da mulher. Sempre os homens escreviam, partindo de suas experiências, as outras vivências, culminando e criando a ideia de que a arte feita por homens é de compreensão e de apreciação universal, ao contrário da “feminina”.

A partir da existência do gênero, evidentemente as relações de mundo experienciadas por uma mulher são diversas dos homens, influenciadas pelo contexto sociocultural e histórico. É importante registrar que aponto o fato de o

recurso da primeira pessoa possibilitar uma introjeção ao psicológico. Pode-se transmitir, assim, impressões de forma mais precisa, o ponto de vista da narradora, sendo enfocado, torna mais possível a análise de cenas específicas, como as de sexo (analisadas no Capítulo 2), por serem percebidas por um olhar definido.

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 do livro, 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, grifo meu).

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 “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.

Uma das questões mais em aberto e polêmicas da literatura brasileira deve ser se Capitu traiu ou não traiu Bentinho. O que essa dúvida e esperança de resposta oficial ignora é o fato indiscutível e imutável de que a narrativa é toda em primeira pessoa, com o acusador em voz amplificada, sem nenhuma versão alternativa de todos os acontecimentos. 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. Um dos diferenciais da obra de Elvira Vigna em relação ao exemplo de Machado de Assis é sua autoconsciência 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 meu). 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 bem avisado: “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. A partir da percepção de uma mulher, o foco narrativo é um definidor, para além da autoria, uma vez que o texto deve ser o suficiente para análise e entendimento do todo.

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 extradiegeticamente⁵; 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 minha⁶). 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. É evidente que lemos uma história fragmentada, que 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 da 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

5 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”.

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

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 acontecimentos, que é o que a narradora estudada faz.

A faculdade criadora da mulher é facilmente questionada, pois inicialmente nos inspiramos nas produções em voga, sempre masculinas. Apenas a partir do século XIX pudemos buscar nossa originalidade audaciosamente, nos aprofundando em nossas identidades e vivências; até hoje, a relação consigo e a fala sobre si é transgressora, por tantos séculos de privação de voz e da escuta. Atualmente, a busca por uma expressão livre parte também da possibilidade de escrita sobre tudo o que se passa interna e externamente às mulheres, pessoas ignoradas durante longos períodos. É indispensável recordar que, em assertiva à Dal Farra (1978), a narradora é apenas agente de enunciação, não relacionada com a pessoa autora, sendo essa apenas responsável por segurar a caneta: a narradora é mais uma personagem criada pela autora.

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. Nesse sentido, retorna-se à espera por Roger no bar; esmiúçam-se 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 Gluck⁷, 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. Ao final do primeiro capítulo, compreendemos: “É de Rose principalmente que falarei, então. Será através dela, todo o resto.” (VIGNA, 2012. p. 21).

Ao que se identifica em *O que deu para fazer em matéria de história de amor* como ambientação é possível conferir o nome de sistema de objetos, caracterizado pelo sociólogo e filósofo francês Jean Baudrillard (2002) como o que está posto no discurso, essencial ou inessencial, e o além disso:

⁷ Christoph Willibald Gluck foi um compositor clássico alemão (1714-1787) reconhecido por musicar tragédias clássicas como *Orfeu e Euridice*, *Antígona* e *Ifigênia em áulis*.

O estudo desse sistema “falado” dos objetos, vale dizer, do sistema de significações mais ou menos coerente que instauram, supõe sempre um plano distinto desse sistema “falado”, mais rigorosamente estruturado do que ele, um plano estrutural além mesmo da descrição funcional: o plano tecnológico. (BAUDRILLARD, 2002, p. 11).

O plano tecnológico seria o abstrato, inconsciente, afetado pelo social. Dessa forma, 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 ser explorados em trabalhos específicos.

A narradora, assim como qualquer pessoa, existe em relação a alguém. Nesse caso, 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 mulheres nuas dançantes, em épocas e por motivos distintos. Por meio da personagem, o 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 Cipliauskaitė (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. (CIPLIAUSKAITÉ, 1994, p. 38, tradução minha⁸).

8 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.”

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 todos 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.⁹ 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

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

narradora, em contraponto, jogava pôquer. Ela conhece a história dos quatro por uma paciente que teve numa 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 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 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 titubeio sobre como cada acontecimento ocorreu, visível, por exemplo, 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, resalto. (VIGNA, 2012, p. 52).

Tal trecho descreve não só a história contada como a obra em si. Ocorre, assim, 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 possível fazer 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 com a 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 meio-irmãos. O segundo, mais velho que o primeiro, vem ao Brasil antes que o pai em comum e o restante da família venham.

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 comprometido, 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, propositadamente, 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, carinho e afeto e os motivos para isso não existir nas relações estabelecidas entre as personagens não é tratado, mas a narradora tenta dar destaque ao afeto. 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 o 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 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 serem homens; Roger tem uma filha, Lígia, com sua primeira esposa. Nessa estruturação familiar,

ocorre repetição do estereótipo de rivalidade feminina entre madrasta e enteada e, além disso, filhos homens 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.

Em retomada ao passado de Arno e Gunther, é descrita a fábrica de “calças plásticas para bebês” do pai. Enquanto Arno criança cria peças esculturas com engrenagens e eletricidade, Gunther jovem adulto desenha apaixonadamente cartazes para filmes, em especial com Kirk Douglas¹⁰. Na década de 1950, Arno seria minimamente reconhecido como artista concreto e integrante do Grupo Ruptura:¹¹ “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 meio-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 o pai concordavam em relação às escolhas feitas por segurança, não por vontade genuína. O herdeiro não solicita afeto nem dinheiro de Gunther, 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

10 Nome artístico de Issur Danielovitch (Amsterdam, Nova Iorque, 9 de dezembro de 1916), o qual é um ator e produtor cinematográfico norte-americano de origem judaica, considerado um dos melhores atores da história do cinema mundial.

11 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 de set. 2018. Verbetes da Enciclopédia.

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 trabalho na galeria. Há pedaços entreouvados [...]. 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 reencontrarem, 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). Espero o mesmo desta dissertação em relação à Elvira Vigna.

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 levar ela 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. 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, assim como 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 nessa narrativa ocorresse de modo diferente, talvez toda ela fosse narrada distintamente. Nunca saberemos disso, assim como da vida real/empírica.

Como característica em comum às obras de Elvira Vigna, existem personagens que aparecem quando o livro já avançou significativamente. Pode-se supor que as aparições são 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).

(Curiosamente, não temos o nome de quem nos conta toda essa história.) 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 à 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. Este 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 a obra 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, o 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, o eu que fala tenta equivaler-se a ele. Existe uma rotina seguida nos momentos de interação sexual – a ser mais abordada no próximo capítulo. A relação estabelecida entre a narradora e Roger é incógnita para ela também, que não compreende completamente qual o sentimento existente e o objetivo da interação. A forma como ela se refere ao que ambos têm é dotada de questionamento. Sobre o sexo, mais bem tratado no capítulo seguinte, 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 os 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 definida 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.

2 O SEXO POR ESCRITO

my pussy é o poder

(Valesca Popuzuda)

Após compreender que o foco narrativo adotado em *O que deu para fazer em matéria de história de amor* (2012) demonstra o que Biruté Cipliauskaitė (1994) considera como a tipologia textual ideal para criar situações de autoinvestigação e rebeldia, explico a escrita de si como uma prática de liberdade, em que o indivíduo exerce sua identidade e se constitui ativamente. Uma vez que a busca de representação nem sempre se dá de maneira simples, aponto a necessidade de reivindicar discursos como o erótico e sexual, buscando dar conta da vivência plena da mulher em sua sexualidade.

Considerando isso, neste capítulo analiso objetiva e subjetivamente um conjunto de cenas que descrevem ou sugerem interações sexuais feitas pela narradora do romance. Diante das possibilidades teóricas que a crítica literária feminista pode proporcionar, opto por uma análise que parte de conceitos de gênero e sexualidade. Infelizmente, as teorias que tratam de sexo em geral aliam pornografia, estupro e prostituição como equivalentes, sendo dificilmente reconhecida uma abordagem alicerçada na sexualidade livre e autônoma da mulher. Em meio a pesquisas, me deparei com perspectivas teorizadas no que se convencionou chamar mundialmente de segunda onda do feminismo e a partir dessas referências construí minha escrita.

A busca por uma representação sexual torna mais material e concreta sentimentos abstratos. A arte acaba por ser âncora de muitas pessoas, tendo em vista a necessidade de existir uma referência, sendo necessária a busca por representação e visibilidade. A importância do conhecimento acerca de nós mesmas está em poder questionar o que nos é imposto. Apenas questionamos nossa identidade enquanto em crise, e a sexualidade de mulheres ativas e autoconscientes ocasiona em mim a necessidade de justificativa em torno de escolhas, como se não fosse suficiente estar e ser cidadã e artista no mundo.

Alexandrian (1993) tem uma extensa obra que aborda a história da literatura erótica, a qual, segundo o autor, as mulheres não deveriam escrever. Seria

importante resguardar-se à escrita sentimental, sobre a qual elas têm conhecimento, e não se arriscar na arte erótica. Mesmo que o senso comum e a ciência insistam em criar dicotomias entre o que é arte e o que não é arte, o que é pornografia e o que é erótico, o que é literatura alta e o que é baixa, ler em completude qualquer obra parte também da noção de que todas essas definições são questionáveis.

A escolha das cenas para estudo neste capítulo foi feita a partir da consideração da linguagem que denotasse ou referisse direta ou indiretamente relação sexual. Trato especialmente da interação sexual heterossexual porque o *corpus* literário abarca essa relação. Há, no texto, relação homossexual masculina entre Roger e outros personagens, a qual insiro na mesma análise. Ao tratar sobre a sexualidade, acolho definições acerca do erótico e do pornográfico por serem teorizações que naturalizam o ato sexual, inclusive como demonstração artística. É importante pontuar que a narradora não se autoneia heterossexual em nenhum momento e, ao se referir à (homo)sexualidade de Roger, não descarta a possibilidade de, ela mesma, ter relações com outras mulheres.

O sexo é definido biologicamente desde o nascimento, com pessoas com vulva designadas como do sexo feminino e pessoas com pênis designadas como do sexo masculino. Nesse sentido, ser mulher está relacionado a pressupostos de feminilidade, os quais são destinados a pessoas do sexo feminino. Para fundamentar meus estudos, parto da afirmativa de que gênero é culturalmente construído a partir do sexo. Conforme a teórica feminista Germaine Greer (1971), o sexo humano é diferenciado essencialmente pela diferenciação de um cromossomo e, a partir disso, os papéis sexuais são ensinados desde a infância:

A fim de se aproximar daquelas formas e atitudes que são consideradas normais e desejáveis, ambos os sexos se deformam, justificando o processo ao tomar como referência a diferença primária, genética, entre os sexos. Mas, de quarenta e oito cromossomos, apenas um a diferente: nesta diferença baseamos uma separação completa entre macho e fêmea, fingindo que todos os quarenta e oito são diferentes. (GREER, 1971, p. 27).

Levando tal percepção em consideração, não haveria confirmação científica para além dessa que comprovasse a suposição de referências de superioridade ou inferioridade estabelecida entre os seres devido aos seus dados biológicos, não havendo relação entre eles e o comportamento. O desempenho de papéis sexuais,

ou seja, gênero, não seria natural, mas aprendidas. Nesse aspecto, a cultura interfere em nossas performances.

A cultura que estabelece o gênero no Brasil e em grande parte do mundo é patriarcal; isso favorece e privilegia pessoas do sexo masculino e oprime e degrada pessoas do sexo feminino desde o princípio da vida. Como conceito cultura adoto o que a teórica italiana Teresa de Lauretis (1994) descreve como “tecnologias sociais”, que seriam o cinema, os discursos, as epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, além das práticas da vida cotidiana; somo a isso os valores familiares, a mídia, a situação econômica, entre outros aspectos que perpassam toda existência.

A intenção da discussão sobre gênero não é reconhecer nem grifar uma alma essencialmente feminina, sendo o termo “essência” preterido por mim por pretender unificação. Seres humanos são diversos em aspectos físicos, psíquicos, sociais, culturais e econômicos. Mulheres não fazem parte de nenhuma entidade que as contemple completamente. Passamos, como grupo, por experiências convergentes, mas isso não nos torna passíveis de interpretação restritiva e de não diferenciação. Os construtos de feminilidade cercearam todas nós, em contextos e formas distintas. Cada país e região mundial têm opressões construídas de diferentes maneiras, específicas também para cada raça e posição socioeconômica. Ainda conforme a foucaultiana Lauretis (1994), o gênero é representação e autorrepresentação, produto do que as tecnologias sociais apontam. Ou seja, não é natural. Apesar disso, negá-lo como natural, biológico, orgânico ou necessário para a existência humana não é negar a opressão que ele exerce sobre as mulheres, por continuar existindo como método de repressão. A cultura é descrita como um constructo proposital, por isso uma tecnologia.

As características estabelecidas para cada sexo, e por consequência gênero, são encorajadas para que se mantenham papéis sexuais, tradição de mundo que o organiza de tal forma que possa funcionar para quem está no poder, impossibilitando, muitas vezes, pessoas sem poder – mulheres, no caso discutido – de tomarem voz para modificar a realidade. Pelo senso comum, o masculino é agressivo e ativo; como contraponto, o feminino é servil e passivo. Por tal distinção ser opressora, conforme a escritora e artista estadunidense Kate Millett (1970, p. 10),

seria conveniente reexaminar as características definidas como “masculinas” ou “femininas” e reconsiderar o seu valor no aspecto humano: a violência encorajada como manifestação de virilidade e a excessiva passividade definida como característica feminina, inúteis em ambos os sexos; a eficiência e o intelectualismo do temperamento “masculino” e a ternura e a consideração ligadas ao temperamento feminino, recomendáveis a ambos os sexos sem distinção.

Aspectos que seriam úteis para todas as pessoas, como eficiência, intelectualidade, ternura e consideração não são adotados, sendo os dois primeiros masculinos e os dois últimos femininos. A passividade e a agressividade excessivas seriam inúteis para todos, mas é reforçada para mulheres e homens, respectivamente. Idealmente o gênero não seria incentivado, diminuindo-se a violência contra pessoas do sexo feminino e masculino partida principalmente de homens, em especial porque tais conceitos sobre feminilidade e masculinidade são prejudiciais para ambos.

No começo do romance, fala-se sobre a possibilidade de começar o romance contando a década de 1960 a partir do golpe militar de 1964 e ou a partir do Ato Institucional número 5, em 1968. A intenção não é refazer a história brasileira, e sim contar algumas vidas que existiram em meio à ditadura. De certa forma, são relatados aspectos bons da década de 1960, enquanto seria possível mostrar apenas o que houve de pior, como a repressão social e política diante da iminência de um golpe militar e, posteriormente, da ditadura civil-militar. Relacionada também à coletividade em caos, é descrita a naturalidade de um encontro entre amigos e a escapada ao banheiro de duas pessoas.

A primeira interação sexual é posicionada historicamente, enfatizando que todas as interações são necessárias ao enredo, seja para construir a identidade das personagens, seja para estabelecer suspense, conforme segue:

E década de 60 também é bom por causa da trepada no chuveiro.
Me parece um bom começo, trepadas no chuveiro.
E esta foi uma trepada no chuveiro enquanto as pessoas tomavam cerveja na sala, e diziam aos cochichos, em risadas, mas será que eles estão trepando no chuveiro? Estão. Estávamos. Mas não é nem certo eu falar sobre isso agora, de entrada, porque ainda não sei, neste momento, como podem ser entendidas essas coisas daquela época. Como posso entendê-las, eu, hoje. Preciso criá-las, recriá-las, para saber ou, melhor, para achar que sei.
Quem dirá saber como é trepar no chuveiro enquanto pessoas tomam cerveja, o disco da Elis Regina. Quem dirá saber como é escutar Elis

Regina com o braço levantado e aquela cara de animadora de festa infantil que, não, desculpe mas tinha. Porque as coisas mudam. (VIGNA, 2012, p. 14).

A narradora demonstra naturalidade e despudor acerca do assunto e utiliza o caso para introduzir a relação que ocorre como uma possibilidade comum, uma vez que não só a narradora, como também Rose, passa por situações parecidas de interação sexual. O que se lê não é a descrição exata de uma relação sexual, mas a indicação de que ela ocorre, demonstrando também as limitações do foco narrativo, que supõe acontecimentos e constrói seu discurso a partir disso. Considerando-se o que a estudiosa brasileira Margareth Rago (2013) expõe sobre a linguagem e o discurso serem “instrumentos fundamentais por meio dos quais as representações sociais são formuladas, veiculadas, assimiladas, e de que o real-social é construído discursivamente” (p. 30), a narrativa contribui para que o sexo seja tratado de maneira não idealizada. Não há eufemismo nas descrições, contrariando o que culturalmente se espera, conforme Jean Franco (1994, p. 116), para a qual, no texto literário, “a sexualidade só figura para ser reprimida pelo código moral (tipicamente no romance) ou é disfarçada por eufemismos (tipicamente na poesia)”.

Para que essa primeira cena faça mais sentido, é preciso dar seguimento a leitura, a qual nos proporciona conhecimento sobre quem é a mulher que narra o romance: “Sou uma mulher de meia-idade, portanto uma pessoa invisível. Bobagem escolher homem, seria inútil. E isto é um alívio.” (VIGNA, 2012, p. 31). A própria narradora tem conhecimento, muito bem fundamentado, sobre como ser ela num bar, relatando histórias que envolvem sexo, traição, amor e crime. Em complemento a si mesma, há a personagem Rose, uma mulher que fala “dane-se” em vez de “foda-se”, mas que sente desejo pelo marido Arno, que não lhe corresponde e, também por isso, o trai com o cunhado, Gunther. Ao descrever Rose, a narradora enfatiza a presença do braço levantado, como na cena do banheiro:

Rose levanta os braços.

A axila raspada e levemente esbranquiçada de talco fica à mostra, e mais do que isso. Parte do abaulado dos seios também fica. [...] Nessa hora temprana, então, Rose se espreguiça e mostra boa parte dos seus seios. (VIGNA, 2012, p. 39).

Elis Regina ser um nome citado na narrativa explicita conhecimento da narradora – e por que não da autora – sobre a época descrita e a importância da cantora. A classe social das personagens é evidenciada pelo contexto despreocupado sobre a ditadura militar e os jogos de bridge que animavam as tardes. As axilas raspadas que a narradora ironicamente descreve como apenas um pretexto para mostrar mais, como os seios.

Rose é essa mulher que mostra o sovaco e, adiante, mais que isso. Segundo o psicanalista Sigmund Freud (2006), a feminilidade seria um aspecto característico das mulheres. Para ele, três são as características femininas intrínsecas: passividade, masoquismo e narcisismo. Isso explicaria a submissão das mulheres, a permanência em situações violentas e a contínua preocupação com o corpo. No entanto, Kate Millett (1970) explica a confusão feita por Freud, que teve toda sua leitura de mundo feita a partir de seus privilégios masculinos, visando apenas critérios supostamente biológicos e orgânicos, desconsiderando o papel da cultura em relação aos aspectos descritos como femininos. Nota-se desde o princípio que as personagens de Elvira não são passivas, indo em direção às situações que lhes agradam; não demonstram aceitar situações de violência e, além disso, seduzem em uma realidade em que isso é possível e é o que parecem querer, como fica explícito na cena a seguir:

Ela esquece a mão, dessas que pousamos levemente sobre a perna do outro durante uma conversa em que falamos algo engraçado, bobo mesmo, já rindo. [...] A perna é a do cunhado. E desta vez, o quê?, talvez uma pressão maior, um segundo a mais com a mão lá, esquecida. Algo que se nota e se esquece no momento mesmo em que se nota. (VIGNA, 2012, p. 39).

Rose é quem esquece a mão na perna do cunhado. Ela quem faz comentário “picante” sobre sexo, o qual não é acompanhado pela cunhada Ingrid, que mostra ser menos livre ou “moderna” em relação a outra: “Bem, Ingrid, se você não pode ter filhos, não deve se importar de Gunther ter filho com outra, pois não?” (VIGNA, 2012, p. 41).

A narradora constrói a imagem de Rose baseada em si mesma e explica como ocorre uma sucessão de fatores que culmina no sexo:

Entra. E agora diminui ao máximo os pequenos ruídos naturais, os da chave, os de seus passos. Pega Rose pela mão. Vão até o banheiro. Trepam em dois minutos, ela encostada na pia, ele sem tirar a roupa. Depois, ele abre a porta do banheiro com cuidado. Sai. Torna a fechar. Quando Rose sai do banheiro, a casa está silenciosa e vazia. Ela se veste devagar. (VIGNA, 2012, p. 52).

Ainda que a maior parte dos movimentos em prol da interação sexual tenham sido feitos por Rose, na ida ao banheiro, para efetivar a relação, a personagem é “pega” pela mão. O ato não é descrito com nenhum adjetivo positivo ou negativo, apenas a casa e alguns movimentos são caracterizados. Não parece haver tesão, apenas conveniência para haver concepção, confirmando a necessidade do sexo apenas para reprodução, em contraponto ao erotismo, amplamente estudado por Georges Bataille (2013), o qual aparece como um fenômeno social, filosófico e histórico natural ao ser humano. A prática sexual existe para todos os animais sexuados com finalidade reprodutiva; ao ultrapassar o aspecto apenas de reprodução dessa atividade, encontra-se o erótico, fruto de uma energia interna e psicologicamente desenvolvida:

A atividade sexual de reprodução é comum aos animais sexuados e aos homens, mas, aparentemente, só os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica, ou seja, uma busca psicológica independente do fim natural dado na reprodução e no cuidado com os filhos. (BATAILLE, 2013, p. 35).

O sexo não é necessariamente erótico para o ser humano, somente o sendo quando a reprodução não é a finalidade, o que não parece ser o caso. O que é estabelecido aqui tem ligação com a conveniência de Rose engravidar, tendo em vista que Arno não demonstra interesse sexual, Gunther parece disposto a fazer isso e a Rose essa ideia agrada.

Quanto à objetificação das mulheres, Bataille (2013) faz suas considerações ao tratar da prostituição¹². Argumenta-se que as mulheres têm o poder de provocar desejo quando se propõem a isso; faz parte de sua natureza passiva: “Elas se propõem como objetos ao desejo agressivo dos homens. Não há em cada mulher uma prostituta em potencial, mas a prostituição é a consequência da atitude feminina. Na medida de seu atrativo, uma mulher é alvo do desejo dos homens.” (p.

12 Para o autor, a prostituição não passa por processos como hoje se pensa na teoria feminista, enquanto consequência da dominação patriarcal, e sim como sexualidade feminina para fins não reprodutivos.

155). A função do corpo feminino, por essa perspectiva, é fornecer prazer ao outro, pois sua sexualidade é essencialmente feita para a reprodução. Assim, pressupõe-se que outros irão se beneficiar daquele corpo. É necessário que se reflita sobre a posição que o autor estava e sobre luta que hoje se trava pela não passividade das mulheres.

No caso das personagens de Elvira Vigna, por mais que haja o objetivo de reprodução, não é apenas isso que está posto, com a incidência do desejo sexual de Rose, que não é satisfeito pelo companheiro. As mulheres apresentadas não estão passivamente aguardando que os outros usem delas, podendo ser ativas. Rose, por exemplo, diverte-se ou entedia-se nua pela casa, pode ou não ter ido atrás não só do cunhado Gunther mas de outros homens, dependendo da escolha da narradora.

Seguindo a narrativa, ocorre uma interação sexual entre a narradora e outro homem em uma situação parecida com a de Rose anteriormente:

Vou ao banheiro tentar me limpar, o dono da casa também vai. Precisa tirar a banheirinha da nenê que está dentro do chuveiro, para que não suje. Vamos os dois. O papo continua nas nossas costas. No banheiro, hesito em tirar a blusa. Me considero antiquada por hesitar. Tiro. Ele fecha a porta. Liga o chuveiro, tira a roupa, me ajuda a tirar o resto da minha. Trepamos. Sei antes de iniciar e confirmo durante. É – e seria necessariamente – trepada de vestibulo. Dou este nome a trepadas que servem de introito para outras trepadas, com o mesmo ou outro homem. Trepadas-preâmbulos, sem resultar em gozo, mas sendo uma espécie de aperitivo, preparo para a próxima. (VIGNA, 2012, p. 55).

Nesse trecho, vários são os aspectos a se concentrar. Primeiro, a existência de um bebê, após ser lido acerca da vontade de ser mãe de Rose. Vão as duas pessoas ao banheiro e no box tem a banheira. Segundo, a hesitação da narradora em se despir quando, já foi visto, ela é uma mulher desenvolta e extrovertida. Parece que sucumbe aos padrões (auto)impostos acerca de quais são as ações corretas para uma mulher. O uso do verbo “tregar” não demonstra afeto ou compartilhamento, como poderia ocorrer com “fazer amor” ou “transar”. A ênfase do ato está no elemento que empurra, conforme Germaine Greer (1971) se refere, sugerindo a realização de atitudes sobre uma pessoa passiva, em geral a mulher. Não é o que ocorre na descrição analisada, visto que a passividade aparente na realização de movimento para a retirada das roupas acaba com a inclusão da narradora na ação total, com ela colocando-se na atividade sexual, usando a primeira pessoa do plural em “trepamos”.

Finalmente, ela cria um conceito para aquela situação, como se fosse apenas o começo de algo maior. Isso se identifica com o próprio romance e a história sendo escrita, que recém começa. Talvez a falta de gozo dessas – e de outras – trepadas relacione-se com o fato de o poder dos homens também se estabelecer pela negação da sexualidade da mãe e da mulher pós-menopausa.

Das mulheres culturalmente são esperadas atitudes maternais e domésticas, então o uso da palavra e sua imposição como sujeito ativo e questionador foi – é – visto de forma negativa ou histórica. A questão da vida pública e da privada é mais sensível às mulheres, portanto, e tornar público algo como o sexo tem uma função de dupla subversão, ao haver exteriorização das palavras e dos sentimentos carnis – que deveriam permanecer no privado –, mas também de dupla crítica, pois a mulher não faz parte do cânone, muito menos relatar o erótico (MUZART, 1997). Mais que retratar a vida sexualmente ativa de mulheres, tais descrições não condizem com uma percepção amorosa ou sublimada do desejo e do prazer, uma vez que os atos acontecem de forma mais automatizada do que se suporia.

A descrição de Elvira Vigna contrapõe todas essas definições. O sexo que tem com Roger no banheiro é um ato de adultério, seguindo os padrões matrimoniais, mas em nenhum momento é questionado se há erro nisso, até porque não parece haver sentido o conceito de traição como algo ruim, apenas indiferente ou comum. A narradora conversa, em seguida, com a companheira de Roger e ambas são amigas:

Na areia do Castelinho, nossas duas cangas de frente para o oceano, pergunto se ela sabe o que aconteceu no banheiro da sua casa. Sabe. E acrescenta que não dá importância. Olho-a longamente, e depois, me dirigindo ao mar em frente, digo:

“Não sei qual de nós duas é a mais sacana.”

Ri. É a primeira vez que ri de algo que falo. (VIGNA, 2012, p. 56).

Não ocorre conflito entre as personagens em função do homem que compartilham. Tendo em vista as determinações de gênero, a sexualidade também é constituída na cultura e é definida pela classe dominante, aplicando-se a homens e mulheres. A sexualidade seria um atributo ou uma propriedade do masculino; a feminina se daria em resposta à sexualidade masculina (ativa, espontânea, genital). Existiria uma sexualidade considerada normal: heterossexual, monogâmica, em

matrimônio. Para Kate Millett (1970) – por extensão, para mim –, a sexualidade feminina foi muito tempo ignorada:

a mulher devia conceber a sua sexualidade como um castigo, dentro de um tipo de vida que, com algumas exceções, e pondo de parte a maternidade, não a encorajava a aproveitar a sua vida sexual e a limitava a uma existência consagrada às tarefas ingratas e ao serviço doméstico. (MILLETT, 1970, p. 90).

Conforme a historiadora estadunidense Joan Wallach Scott (1995), por meio das regras de representação do gênero são dados significado às relações de poder. Nesse sentido, tal categoria de análise se aproxima das significações e experiências dos indivíduos, que estão interligadas. Scott afirma: “gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder” (p. 86). Ocorre, portanto, a organização social a partir de como cada sujeito é representado. No romance de Vigna ocorre humanização do “gênero”, universalizando características determinadas a partir de papéis, uma vez que a representação binária que torna o masculino como neutro, correto e universal, opondo-se sempre ao feminino, como em cultura-natureza; mente-corpo; razão-emoção; público-privado; bem-mal; dia-noite; atitude-passividade são desconstruídas e alternadas.

Ao lidar com as maternidades possíveis, a narradora fala não só de Rose, mas também de seu passado. Ambas se tornam mães sem idealizações ou busca de uma paternidade específica. Acerca do adultério, pouco se importam as pessoas: “se você quer saber, não há muita diferença entre duas salsichas fervidas.” (VIGNA, 2012, p. 63), pode ter dito Rose. Assim como ela, a narradora concorda que tanto faz o pai do feto, em especial porque a mulher é deixada de lado em toda a situação:

Médicos, homens, e demais pessoas que cercam futuras mães e seus fetos, costumam escutar e comentar as batidas de coração. É até onde vão. Escutam e comentam as batidas do coração do feto. E para isto se dispõem a toda simpatia e benevolência. As batidas do coração da mãe, nestes dois casos pelo menos, o meu e o de Rose, isto já interessa bem menos. (VIGNA, 2012, p. 64).

Quase não há lugar para afeto nessas relações estabelecidas. Para atingir ideais de virilidade, o homem costuma ser ensinado a não demonstrar expressões de emoção; em oposição, a mulher é designada à lânguida amorosidade. Há, aqui,

uma contraposição às condições do gênero, uma vez que todas as personagens têm dificuldade em demonstrar afeto. O aspecto humano é colocado acima das dicotomias, pois o que se percebe são pessoas fragilizadas emocionalmente, sem possibilidade de transmutar seus sentimentos, tornando-se frígidos. Tanto os médicos quanto Rose e a narradora estão desinteressadas pelo momento que poderia ser emocionante.

A condição de objeto sexual pela qual algumas mulheres passam é o contrário da excessiva dessexualização de outras, destinadas à maternidade, isto é, têm como atividade sexual apenas o fim gestacional e reprodutivo. Às mulheres brancas estava reservada a castidade até o casamento; para as mulheres negras, ao contrário, ocorre a hipersexualização, sendo a sexualidade usada contra elas, uma vez que é explorada pelos homens brancos, que tinham o sexo incentivado e disso se aproveitavam. Sobre a sexualidade e maternidade de Rose, é evidenciado que Arno ignora seus desejos e é incapaz de compreender o que a companheira relata, “afinal, é uma mulher. E, como se isto não bastasse, ainda tinha acabado de se tornar mãe.” (VIGNA, 2012, p. 77). A maternidade, portanto, desumaniza a personagem. Como consequência, a narradora supõe que ela se relacione com outros homens, desviando-se, novamente, da norma, uma vez que nem mesmo o filho Roger é fruto de seu matrimônio com Arno, e sim do cunhado Gunther.

Em outro momento cronológico na narrativa, a narradora explicita sua relação com Roger. Se conheciam e relacionavam há anos; da mesma forma abrupta que deixam de se encontrar, reencontram-se. A narradora, possivelmente apaixonada ou iludida, passa a ser sócia minoritária na galeria de arte aberta por ele: “recebo uma merreca, e passo a trabalhar como uma anta, sábados incluídos. [...] Sou, portanto, uma anta feliz.” (VIGNA, 2012, p. 88). Nesse contexto, tem-se uma construção da intimidade do casal, visto que as cenas anteriores serviram como introdução do relacionamento:

Eu e Roger estamos andando há horas, sem vontade, pela orla. Inverno. Fosse verão e espalharíamos nossa falta de vontade pelas redes da sala, depois de ligar o ar-condicionado. O sol dessa cidade só é viável, ao menos na orla sem quase árvores, no inverno. Quase uma obrigação aproveitar. A galeria é logo ali, perto da praça General Osório. Fosse outra a época, passaríamos por lá em algum momento e treparíamos no sofá do escritório, depois de ligar o ar-condicionado – inverno ou verão. E depois da trepada, porta de ferro fechada, passearíamos pela galeria. Nus ou quase, eu com uma blusa e só, ele exibindo o V que desemboca em seu belo pau,

andaríamos pelo salão, descalços, um copo de café na mão. Vendo, às vezes pela primeira vez com a devida atenção, as obras expostas. Admirando um resultado bom ou, ao contrário, caçoando discretamente de uma ideia não resolvida. Adorávamos. Tanto visitar as obras com toda calma quanto as trepadas. (VIGNA, 2012, p. 90).

A relação que se estabelece parece mais de dependência do que afeto profundo. Ainda que se reconheça como pode ser agradável a interação com Roger, narradora reconhece a fragilidade de uma relação construída sem objetivos, sem entusiasmo. A narradora e seu trabalho são necessários à galeria de arte, mas não ocorre interesse genuíno um pelo outro, enfatizando para a narradora a necessidade de se separar de Roger.

Como sabido, a ida da narradora para o Guarujá é feita para descobrir o fim de Arno e Rose. No apartamento, supõe-se a vida do casal nos anos 1980. Rose, como sempre, não atende às expectativas da feminilidade, não realizando trabalhos domésticos. Mais um de seus desvios é ter um amante, Ernest ou Ernie, com o qual Arno planejava abrir um restaurante, mas foi, além de traído, roubado. O nome “ernie” passa a ser usado como substantivo, um nome a ser dado a um tipo de relação que ocorre sem ter importância:

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. [...] Um terceiro comete a besteira de me abrir sorrindo a porta do carro, em dia em que me sinto lixo a ser jogada fora – meu filho pequeno, eu gorda e sem trabalho. Foi paixão imediata. E curta. Arlindo. (VIGNA, 2012, p. 115).

A narradora expõe-se a determinados acontecimentos por ser a única opção, como as relações furtivas com seus “ernies”. O sentimento de paixão que diz sentir por Arlindo não passa de uma reação a demonstração de atenção e afeto dele, pois ela estava em uma situação difícil de baixa autoestima diante da maternidade e da falta de emprego. Tendo em vista que o capitalismo privilegia, política e economicamente, pessoas com maior poder aquisitivo, a pessoa pobre, em específico as mulheres, passa por processos repressores para além do matrimônio, com o trabalho e a maternidade compulsória como aspectos cerceadores de sua existência. Em relação a isso, a escritora estadunidense Adrienne Rich (2010) expõe como o compartilhamento do cuidado às crianças poderia minimizar as diferenças de tratamentos e possibilidades impostas pelo patriarcado:

a questão dos cuidados maternos por parte das mulheres tem sido muito relevada ultimamente, acompanhada usualmente da visão de que a maior participação masculina como pais iria minimizar o antagonismo entre os sexos e, assim, equalizar a desigualdade sexual de poder dos homens sobre as mulheres. (RICH, 2010, p. 23).

Conforme Kate Millett (1970), a castidade e a negativa à relação sexual pelas mulheres consistiam em frigidez, ao mesmo tempo que reivindicar pela sexualidade poderia pressionar em favor da prostituição, do casamento forçado ou da maternidade compulsória. Por fim, todas as estratégias patriarcais. Em contraponto a Michel Foucault, a acadêmica Germaine Greer (1971, p. 41) aponta que “a permissão de falar livremente de sexualidade resultou apenas no estabelecimento de outra senha de normalidade sexual, recheada de desonestidade e sentimentos-padrão”. Isto é, ocorre a permanência de padrões a serem seguidos acerca da interação sexual e, além disso, da vontade de relacionar-se. Contrariando a frigidez e o estabelecimento de normas, a narradora se coloca como ativa em sua fala sobre os homens com quem transou:

Com eles trepei ganindo como se não houvesse amanhã. Ou melhor, porque não haveria amanhã, eu sabendo disso. Com eles, eu sabia, nenhum amanhã de telefonemas (que seriam meus e apenas meus, eu sabia) a buscar respostas polidas e evasivas (da parte deles). E nenhum depois de amanhã, na minha falta de ânimo para insistir, e aí, cara?, e tem feito o quê? (VIGNA, 2012, p. 116).

Apesar de partilharem momentos íntimos, não há nenhuma ligação emocional estabelecida, havendo pura e simplesmente os desejos sendo satisfeitos. Mais que isso, a narradora refere-se aos seus gemidos de prazer como “ganidos”, que são sons gerados por animais, especialmente cães. Tal palavra pode sugerir a equivalência dela a uma cadela, ainda que a desumanização das mulheres é prática comum ao patriarcado como maneira de justificar a violência opressiva interposta a nós. A narradora pode saber que, como mulher, tem liberdade de expressar-se sem qualquer medo de represália e, mais que isso, não há pudor em falar de algo natural como as reações dela diante da prática sexual aleatória e casual, com a certeza de ser numa relação sem vínculo emocional.

À conduta sexual humana é imposta uma série de interditos, os quais correspondem a regras e restrições, opondo-se à liberdade sexual geral e universal. Michel Foucault, em sua *História da sexualidade* (1988), descreve esses interditos em termos de dispositivos de poder. Consta que, “se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada.” (p. 12). É interessante refletir sobre isso no sentido de produzir literatura que, justamente, reforça essa transgressão ao descrever o sexo e o erotismo, como é o caso em Elvira Vigna. Na narrativa, a sexualidade funciona como um aspecto da linha temporal das personagens, uma vez que as cenas vão surgindo de modo a construir a identidade daquelas pessoas que a narradora tem apego. Como explicita Foucault (1988), o sexo deve ser não ordenado ou julgado, mas administrado. Ao fazer suas deliberações, a narradora administra a sexualidade dela e das outras personagens.

Diante de intercursos sexuais que aparecem com vontade, a narradora explicita a existência de Ernie na vida de Rose. É diferente do que ela pensa sobre os homens com quem aleatoriamente se relaciona:

Sei lá como está a Visconde de Pirajá nesta época. A trepada de Gunther e Rose, única e ocorrida há muito tempo, parece até não ter existido. Rose deve ter feito o que fiz tantas vezes. Deve olhar para o cunhado, perplexa. E ter um arrepio quando pensa ter sido capaz de dar um passo, e depois mais outro, segurando a mão de uma pessoa como aquela, sem nenhum atrativo, e ir a um banheiro onde aceita participar de um teatro sexual apenas porque não lhe ocorre fazer nada diferente.
A época é precisa. Nove anos depois da trepada. Uma conta simples: Roger acha que devia estar com uns oito. Somando o período de gravidez, nove anos, então,
É aí que surge Ernie. (VIGNA, 2012, p. 117).

A narradora remonta quais os sentimentos possíveis de Rose quando se depara com Gunther sob o aspecto da automatização dos atos. Diferente do que anteriormente se descreve acerca da desenvoltura da personagem e sua vontade em transar com o cunhado, agora há a possibilidade de ela ter apenas aceitado passivamente o ocorrido. Considerando escritora estadunidense Naomi Wolf (1992, p. 74), o impulso sexual é formado pela sociedade a partir de sugestões externas, como a pornografia e o sadomasoquismo, definindo-o, para as mulheres, como dócil, diferente de como provavelmente seria se nossa sexualidade fosse verdadeiramente liberada. Tais determinações reforçariam a teoria de Sigmund

Freud, que aponta o sadomasoquismo como característica feminina; a ideia é que “as mulheres gostam de ser forçadas e violentadas e que o estupro e a violência sexual são modernos, elegantes e bonitos” (WOLF, 1992, p. 179). É importante notar que a sexualidade que a narradora descreve em nada tem a ver com violência, sendo agradável quando concordada e compartilhada.

Em oposição a como se desenvolve as relações entre Rose e a narradora com outros homens, tem-se a constituição que considero não saudável da sexualidade de Roger:

Seu epíteto – a maneira como a ele se refere Roger – é: o homem que roubou o dinheiro de Arno.

É mais do que isto.

Ernie convive com Arno e Rose por alguns poucos anos, antes de propor um negócio. Abririam um restaurante.

Enquanto isto se resolve, trepa com Rose.

Diz-se cardíaco e portanto sob risco de morte. Risco que aumenta nas noites de folga da empregada, em que está sozinho em casa. A moça sai aos sábados meio-dia, volta na segunda. E nas noites dos sábados e domingos, então, ele também trepa com Roger – designado por Rose a ser seu pequeno guardião noturno, em bem-comportado sofá Gelli da sala.

Não é no sofá Gelli que Roger dorme.

Dos oito aos talvez onze anos, Roger não tem certeza das datas, ele e este homem veem revistinhas de sacanagem, fazem exercício de masturbação mútua.

Roger nunca diz isso a ninguém.

Por muito tempo na infância, considera Ernie seu melhor e único amigo, a pessoa que lhe dá atenção, que o trata como alguém importante, como um quase adulto.

Só eu sei disto, e soube por acaso. (VIGNA, 2012, p. 119).

Revela-se o caráter de “Ernie” não só como alguém sem significado profundo como experiência ou, como no caso de Roger e Rose, ser símbolo de roubo não apenas do dinheiro da família, mas da inocência de uma criança, iniciando sexualmente Roger a partir de um possível trauma, visto que se trata de uma relação estabelecida entre um homem adulto e uma criança. O fato de Roger não comunicar a ninguém o que aconteceu a ele reverbera durante toda sua vida, pois continuamente a narradora expressa sua falta de conhecimento em torno dos sentimentos do personagem.

Ao que a narradora chama de trepada-introito ou preâmbulo, anteriormente, Roger refere como epíteto. O casal cria uma linguagem sua, que transpassa as barreiras da língua. A partir do conhecimento dessa situação, a percepção que sobre Roger muda, pois a existência de um trauma de infância amplia a constituição

psicológica do personagem. Para que a narradora ficasse sabendo dessa história, foi necessário questionar Roger após ambos assistirem ao filme *Tommy*, no qual há um “uncle Ernie”, como o “tio Ernie” que ele tem durante a infância. Acerca de ter tido sua iniciação sexual com um homem adulto, Roger parece não demonstrar qualquer preocupação. A partir disso a narradora desenvolve o pensamento sobre ele nunca ter dito que a amava. Essa é uma preocupação que tem, ainda que ela tampouco demonstre afeto por qualquer personagem.

A sexualidade considerada normal seria a que segue o que a antropóloga mexicana Marcela Lagarde y de los Ríos (2005) descreve como a “lei do pai”:

uma sociedade e uma cultura marcadas, sintetizadas e organizadas pela ‘lei do pai’, pelos privilégios patriarcais masculinos e pela opressão das mulheres e das minorias homoafetivas que traíram a ordem natural e divina e preferiram o erotismo do espelho ao da máscara. (RÍOS, 2005, p. 197, tradução minha).

Nesse sentido, existem regras que compartilhamos em torno da sexualidade, confirmando tabus, como no caso do incesto ou da pedofilia. A não declaração de Roger acerca do prazer que sente com homens, depois de adulto, também passa pela mesma coibição. Como tudo que existe em sociedade, esses fenômenos têm regras estabelecidas sobre o que é considerado normal e permitido, e anormal e proibido. Evidentemente, os interditos submetidos ao sexo são patriarcais; assim, a sexualidade poderia ser opressiva, reforçando o desprezo e a violência contra as mulheres, bases fundadoras da virilidade masculina. A violência nos intercursos sexuais que a narradora aborda aparece de forma indireta, até mesmo citada como preferência de Roger, ao que após será chamado de “sexo em estado bruto”.

No único momento em que a narradora de Vigna coloca sua atenção sobre o órgão genital feminino, sua importância não diz respeito ao prazer, mas à orientação sexual dela e de Roger:

Digo que o que eu gosto, nas mulheres que dançam música espanhola com suas longas saias pretas e sapatos pesados, é do cheiro de suas bocetas quentes, não lavadas há tempo, vibrantes por causa dos golpes do sapateado vigoroso.

Digo que vou, sempre que posso, a esses espetáculos de dança flamenca, e me sento sempre na primeira fila, onde passo todo o tempo a respirar fundo, às vezes achando que consigo pegar algum cheiro forte graças às voltas amplas das saias estampadas. Mas pode ser que eu sinta apenas a

poeira e o mofo que saem das tábuas velhas dos teatros em que este tipo de espetáculo ainda encontra espaço.

Digo isto a Roger.

Uma tentativa de impor uma simetria. Ele, que se esconde atrás da namorada. Eu, que cutuco, ande, me conte, pode contar.

Nunca conta.

Sei do que sei a respeito de Santiago através do próprio Santiago. (VIGNA, 2012, p. 190-191).

A narradora evidencia seu gosto pelas mulheres que dançam para que Roger pudesse se sentir mais à vontade para falar sobre seu próprio gosto que, para a protagonista, não é o mesmo que o dela em relação às mulheres. Nas ocasiões em que a narradora cita o órgão genital masculino, ela demonstra apreço: “Enquanto ele [Roger] fala, às vezes posso estar acariciando seu sexo” (VIGNA, 2012, p. 157). Isto é, sua reação foi a forma que encontrou de estabelecer a conversa sobre o que Roger sentia pelos homens, para que pudessem conversar sobre isso com naturalidade. A narradora demonstra muito mais desinibição que Roger, invertendo definições socioculturais de gênero.

Em relação ao sexo em estado bruto que a narradora refere ser o que Roger gosta, ela acredita que sua preferência advém de Ernest. Isso se confirma em idas a saunas ou outros programas, como ir aos túneis de Copacabana onde “um travesti de ocasião abocanha o que ele põe para fora das calças. Com momentos ritmados de língua e sucção o que Roger não obtém, na época, de nenhum outro modo” (VIGNA, 2012, p. 191). Além do problema que o personagem demonstra ter nas interações de afeto ou para atingir o gozo com a protagonista, o sexo oral aparece na narrativa apenas na situação da prostituição. Confirma-se, assim, a falta de conexão emocional e a “virilidade masculina” como parte do que constitui os desejos de Roger, pois ele atinge mais facilmente o prazer nessas ocasiões.

Sendo a narradora uma mulher que viveu o que Constância Lima Duarte (2003) chama de quarta onda do feminismo brasileiro (com a década principal em 1970), ela se aprofunda em questões da sexualidade e do corpo, contrariando padrões estabelecidos de castidade e pudor. Rose tinha o sonho de viver a “vida de uma mulher livre, moderna” (VIGNA, 2012, p. 120), que é o que as feministas representavam positivamente para ela. Nesse aspecto, o fato de se relacionar com Ernie se encaixaria nessa vontade de realizar o que ela como esposa não poderia.

A terceira onda do feminismo brasileiro é caracterizado por Duarte (2003) como uma busca por cidadania, visto que nos séculos anteriores algumas classes de

mulheres conquistaram o direito à alfabetização e, como consequência, ingresso nas universidades e demais áreas de trabalho fora do espaço doméstico. Isso ocorreu em especial com mulheres brancas e de classe média, pois as mulheres negras, provenientes do passado escravagista, já estavam trabalhando fora de suas casas para famílias brancas. Alguns desses aspectos combinam com Rose, que já pode estudar e trabalhar, mas ainda vive em função da casa, mesmo não alcançando todos os padrões de feminilidade, como castidade e domesticidade.

A quarta onda, da qual argumento que a narradora de Elvira Vigna teve mais influência, é demarcada pela década de 1970, tendo o ano de 1975 instituído como Ano Internacional da Mulher, estendido por todo o decênio (de 1975 a 1985), e a declaração do 8 de março como Dia Internacional das Mulheres pela Organização das Nações Unidas (ONU). Ainda segundo a descrição de Constância Lima Duarte (2003), a conjuntura brasileira, diante da ditadura militar, fez com que nossas pautas se tornassem mais relacionadas com a redemocratização, a anistia e as condições de vida, ainda que discussões acerca da sexualidade, do direito ao prazer e o aborto também fossem feitas.

Nessa configuração, conquistamos o direito ao anticoncepcional, possibilitando uma sexualidade mais descompromissada. Ainda que hoje se reconheçam os problemas envolvidos no uso e propagação irrestrita de hormônios, o direito a métodos contraceptivos foi um importante direito que ainda precisamos defender, visto que, em 2019, um deputado federal cogitou propor a proibição de pílula do dia seguinte, pílulas de progestógeno (minipílulas), implantes anticoncepcionais e dispositivo intrauterino (DIU), argumentando serem abortivas¹³. Além disso, artisticamente Duarte (2003) destaca a imprensa dirigida por mulheres e os grupos de trabalho criados para pesquisa e divulgação da literatura escrita por mulheres. Isso é confirmado por Vigna, pois por toda a obra perpassamos por aspectos relevantes para as mulheres, ainda que sutilmente.

Ademais, para construir os espaços físicos onde se passa a narrativa, todos os objetos têm importância simbólica. A cristaleira na sala do apartamento do casal Rose e Arno, vinda da Europa, com porcelanas com ouro de Limoges, que evidenciaria a riqueza de Rose, torna-se constituída de outros pratos, trocados como

13 Notícia disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/politica/deputado-do-psl-quer-proibir-anticoncepcionais-no-brasil/>>. Acesso em: 17 fev. 2019.

brindes da marca de Toddy. A partir disso, a nudez é metaforizada, uma vez que a narradora compara as latas sem rótulo de achocolatado à nudez banal, de alumínio, assim como é banalizada a nudez de Rose, que andava nua pela casa. Essa mulher sentia desejo, mas o marido não a satisfazia.

Isso contradiz ao posto, como Lagarde (2005, p. 198, tradução minha) expõe, de uma “sexualidade binária de castidade obrigatória para mulheres boas e exigência de virilidade genital aos homens”, uma vez que Rose não é casta e Arno não demonstra ser viril como deveria. Da mesma forma, a monogamia exigida é contrariada tanto por Rose, quanto por Gunther, Roger e a narradora, evidenciando que a poligamia, muitas vezes aceita apenas para homens, é realizada por todas. As personagens não se declaram poliamorosas, nem demonstram preocupação com as relações fora do matrimônio estabelecido, não se considerando adúlteras. A narradora se relaciona amigavelmente com as outras namoradas de Roger e com Santiago, assim como Rose relacionava-se bem com a cunhada.

Como a narradora é uma primeira pessoa protagonista, sua escrita é ambígua em diversos momentos, uma vez que explora várias possibilidades da mesma história. Uma das suposições é de que Rose nunca se relacionou com Ernie, seja porque ela não tinha vontade “porque não trepa há muito tempo”, seja porque ele “pode gostar apenas de crianças” (VIGNA, 2012, p. 121). Se a primeira hipótese fosse verdadeira, Rose repetiria um senso comum sobre a menor libido das mulheres. Nota-se que a narradora poucas vezes relata sentimento de prazer durante as relações, para ninguém, demarcando que a sexualidade não é nem para si nem para o outro, como se descreve o masculino e o feminino. Em relação a Ernie, a pedofilia e o abuso estão sempre ironizados; a problematização parte da leitura, sendo possivelmente esse o objetivo do texto.

Para compreender como conceituar essas cenas analisadas, se necessário, considero as caracterizações acerca do pornográfico e o erótico, colocados muitas vezes em oposição. A pornografia, descrita por Eliane Robert Moraes e Sandra Maria Lapeiz (1990), é caracterizada como o discurso vinculador do obsceno, exibidor do indizível, do censurado. Sendo o material pornográfico um produto, ele não é comum, uma vez que seu consumo se dá de forma específica a cada indivíduo, que usufrui dele conforme suas fantasias. Assim, o pornográfico revela o

que possivelmente as pessoas têm vergonha – pudor – de transparecer. Nesse sentido, demarco o que as autoras apontam:

Se o erotismo se define pelo segredo, a tentativa de desvendá-lo é sempre transgressora. E a transgressão [...] é um ato cultural: só ela pode dar sentido à proibição. Se a pornografia é uma das formas organizadas de transgressão, ela ultrapassa sua própria ordenação ao anunciar algo que lhe escapa: o erotismo. (MORAES; LAPEIZ, 1990, p. 143).

Ainda que de forma controversa, é possível caracterizar o erótico como um conteúdo sensual mais sugestivo, que expressa excitação e pode provocar interesse sexual ao leitor, não sendo explícito como a pornografia, que tem como objetivo final a excitação. De todo modo, expor esses anseios é transgressor na medida que falar de sexo é ainda submetido por interditos.

Na teoria de Susan Sontag (2015), a pornografia está intimamente relacionada com três eixos de abordagem, influenciando na história social, na psicologia e no modo de fazer arte. A problemática que envolve o que é pornográfico no meio feminista está em sua construção, mas a principal oposição à pornografia está no fato de ela ser fundamentada em uma sociedade sexista e misógina. Ao se estabelecer a percepção masculina como foco, o objeto sexual, portanto desumanizado, costuma ser feminino. Características descritas como de homens – agressividade, superioridade, inteligência – sobrepõem-se aos aspectos determinados como femininos – passividade, ingenuidade, beleza. Nesse sentido, o fato de existir a pornografia em nossa sociedade não seria em si o problema, e sim a forma como ela se constitui, reforçando estereótipos e padrões nocivos para algumas categorias sociais. A luta feminista antipornografia é contra a degradação feminina.

Conforme a escritora estadunidense Naomi Wolf (1992), a pornografia impede que as mulheres tenham o sexo e a sexualidade naturalizada em suas vidas, e a assimetria de incentivo sexual para homens e mulheres os mantém no poder, impedindo às mulheres que assumam controle sobre seu prazer e sua existência sexual. Isso confirma o que a autora diz ser estabelecido por Freud, o qual aponta para a libido – instinto sexual – como mais forte no homem; porém, o homem é culturalmente mais incentivado, e isso determina seu modo de estar sexualmente no mundo. Para a autora, contudo, o impulso sexual é formado pela sociedade a partir

de sugestões externas, como a pornografia e o sadomasoquismo, definindo, para as mulheres, o impulso de subserviência, diferente de como provavelmente seríamos se nossa sexualidade fosse verdadeiramente liberada.

O que ocorre da obra de Elvira Vigna não se submete a definições fixas, uma vez que o erótico como expressão de excitação e desejo sensual pouco aparece, ocorrendo situações mais mecânicas. Por exemplo, a cena do banheiro, repetidamente descrita, seja com a atuação de Rose, seja com a atuação da própria narradora, é reiterada como maneira de contar melhor a história, não para rememorar uma boa lembrança. O ambiente no qual se trepa ou se dá banho no bebê é o mesmo no qual é possível abrir um buraco na parede – ao que a narradora expressa ser só mais um além dos da esposa – para esconder a última peça de arte de Arno. Para a narradora, esse buraco é mais um que não será usado, como os de Rose.

Em um momento, ocorre a simples objetificação da mulher que não é ativa sexualmente em especial porque seu marido não é, confirmando a monogamia absoluta e casta, sem expressão erótica. Em outro, Rose, interessada por sexo, trai o marido com um homem que depois trai a família. Esta pode ser uma “história de amor, com um fecho de ouro à altura do palco monogâmico de um balé de cisnes brancos” (VIGNA, 2012, p. 143) ou em vez de cisnes, garças; em vez de palco, um valão; em vez de monogamia, uma série de traições. Menos idealizado, mais real.

Considerando a afirmação de Bataille sobre o erotismo ser uma “infração à regra dos interditos” (2013, p. 118), pode-se dizer que há elemento erótico no discurso da narradora de Vigna. Os interditos transgredidos dizem respeito aos sujeitos, uma vez que as mulheres são ativas para realizar seus desejos; não há castidade; ocorrem intercursos sexuais fora do matrimônio ou homossexuais. É relevante demarcar que, conforme a poeta e teórica estadunidense Audre Lorde (2009), a pornografia é a supressão do poder do erótico, representando a sensação sem sentimento. Para a autora, o erótico deve ser celebrado como força vital e energia criativa, posta em oposição ao pornográfico, que não pressupõe compartilhamento de prazer, mas abuso de poder. Ainda que as descrições apresentadas preconizem o automatismo e o prazer não seja enfatizado, não é evidenciado abuso.

Havendo o conhecimento de que Roger se relaciona com homens também, o personagem Santiago, citado como colega de trabalho da narradora em uma clínica fisioterapêutica, reaparece como amante. As descrições feitas acerca dele enfatizam a seriedade e a rapidez dos encontros, ainda que se explicita que Roger e Santiago têm uma relação que propicia carinho, pois uma massageia o outro na cama de massagem que Santiago fornece. Ocorre comparação de Santiago com Rose e com a narradora, talvez prescrevendo ciúme ou insegurança, como se nota quando ela descreve o gemido de Roger: “Ele geme sem abrir os olhos, provavelmente lembrando de Santiago. Subo em cima dele e, quando acabamos, desabo na poltrona de madeira escura que fica ao lado da cama de massagem” (VIGNA, 2012, p. 155-156). Nesse ponto, não há a descrição do gozo compartilhado, mas pode-se dizer que ocorre a fase de resolução, na qual homens e mulheres sentem plenitude e bem-estar, conforme a psicanalista brasileira Regina Navarro Lins (2007).

A narradora reconhece a importância de Santiago para Roger sem expor isso ao seu amante, sabendo que é possível que ele pense em outro enquanto está com ela. A exclusividade sexual não é requerida, então este não é um assunto discutido pelas personagens, mesmo se houvesse incômodo em torno disso. Os mesmos movimentos de eficiência, como retirar as roupas rapidamente, sem amassar e sem sujar, antes de trepar, é uma característica igual ao que a narradora expõe sobre Santiago. Ambos são parecidos em suas atitudes e são considerados “amigos, cúmplices e, por um tempo, sócios no corpo de Roger” (VIGNA, 2012, p. 157).

Tendo em vista que sexo é um tema sobre o qual a narradora interpreta e perpassa em sua história, ela cita já ter pensado muito mais sobre como seria a “pegação” dos dois até o gozo, as posições que fariam, etc. É importante demarcar que, nesse ponto da narrativa, a protagonista reitera a necessidade de terminar o relacionamento com Roger, em especial porque não sabe por quais motivos se mantém nesse relacionamento: “Não é mais questão de tesão, nós dois. Ou só de tesão. Talvez nunca tenha sido. Gosto dele, acho, não sei mais” (VIGNA, 2012, p. 158). Pouco mais adiante, contudo, o cheiro dele lhe causa atração. Como em todo romance, a primeira pessoa vai dizendo e contradizendo suas vontades, muito parecido com o que se faz no cotidiano ou quando contamos uma história que vamos alterando conforme a necessidade.

Talvez a cena que a narradora mais demonstre atitude e realização de seu desejo seja a que não relata para Roger, mas descreva na obra, confirmando para si a ideia de que o relacionamento entre os dois deve acabar. No Guarujá, para onde vai a pedido do amante, descobre a peça final de Arno, reconstrói a vida da família e conhece um homem, chamado Alemão, que faz reformas no prédio:

Acontece um lance, no Guarujá, com o Alemão, que não conto por não ter ligação com mais nada do que conto. Parece uma trepada, mas na verdade é um acerto de contas. Lá pelas tantas, escuto, subindo a escada, a musiquinha que ele cantarola sem parar. Chego no meu andar. Ele está lá. Fica olhando meus peitos e eu encaro, ele dá um sorrisinho calhorda de quem olha uma mulher de meia-idade que, segundo tudo o que ele sabe da vida, não tem homem, não trepa e gostaria muito de ambas as coisas. No que ele se engana, pelo menos naquele momento ainda não me separei de Roger. Tem o seguinte, detesto sorrisinho calhorda. Seguro o pau dele. Com força, por sobre o jeans dele. Ele perde o sorrisinho. (VIGNA, 2012, p. 169).

Várias são as questões que essa cena retrata. Ao retomar o acontecimento, a narradora opta por conta-lo mesmo que acredite não ser necessário, confirmando a ambiguidade da primeira pessoa. É possível que ela tenha omitido muitos fatos para permanecer em sua história, conforme sua vontade. Ela vinha chamando todas os intercursos sexuais, com ou sem gozo, de “trepada”, mas o que ela propõe contar não é mais isso, e sim um “acerto de contas”.

Nesse momento, há um revés da relação patriarcal comum, na qual o detentor do poder e do prazer é o homem branco. A socióloga brasileira Heleieth Saffioti (1987) descreve a relação de dominação da mulher a partir da construção dos papéis sociais de categoria de gênero; além do gênero, há o recorte de raça, etnia, orientação sexual, entre outros. A legitimação da suposta superioridade masculina se dá pela naturalização das hierarquias na sociedade capitalista, pela identidade socialmente imposta a homens e mulheres e pelos processos socioculturais de discriminação contra as mulheres e demais categorias.

Narrativamente, a primeira pessoa relata sua atitude diante de uma relativa passividade de Alemão. Anteriormente, o personagem foi referido em função de ter ajudado Arno a esconder sua última obra de arte, fazendo um buraco na parede. Ironicamente, o apelido do pintor-pedreiro é a nacionalidade dessa família que a protagonista conhece tão bem e da qual faz matéria de sua história. Ambos, antes do acerto de contas, cruzam-se sem interesse pelos corredores. O olhar de Alemão

e seu sorriso demonstram uma tentativa de impor superioridade, em especial considerando-se as fragilidades da narradora segundo o senso comum de falta de homem pela idade. Para Saffioti (1987), o extremo da relação de poder homem-mulher é o estupro, uma vez que se limita o poder de escolha da mulher sobre seu corpo e seu prazer, tornando-a um mero objeto. Diante de um olhar de assédio, a protagonista poderia recuar, porém ocorre o oposto. Quem tem controle da situação é ela, que com força segura o pau dele, que fica ereto:

Em compensação, o pau cresce, o tolinho.

Abro o jeans dele. Quando ele tenta uma mão boba pra cima de mim, bato nela com força, não tenta mais. Encosto ele na parede, me enfio em cima dele e fico segurando ele pela gola e me mexendo até gozar, não sei na verdade se pelo pau ou se pela minha mão, ali perto. Não tenho a menor ideia se ele gozou, acho que não, acho que está assustado até agora. Acho que aquele pau nunca mais fica duro. Depois, ele não mais cantarola a musiquinha lá ele. Pelo menos não quando estou por perto.

Isto acontece no corredor externo, as portas dos apartamentos – o meu e o do vizinho – abertas, e o barulho do ajudante dele batendo a marreta do lado de lá da parede.

Bate fraquinho, o ajudante. Sei perfeitamente distinguir a marreta de um e de outro.

Isto antes do meu amasso.

Depois não presto atenção, mas acho que não dá mais para diferenciar. (VIGNA, 2012, p. 169-170).

A sexualidade masculina é culturalmente centrada nos órgãos genitais, desvinculando-se do restante do corpo e das demais regiões erógenas; diferente disso, a percepção do corpo feminino abrange, na descrição, os peitos que Alemão encara. A narradora se opõe à ideia de objeto, sendo sujeito do desejo, inclusive usando de violência física, para alcançar seu objetivo de gozo. Contrariando o falocentrismo, que pressupõe a necessidade do falo para um intercursos sexual completo, a protagonista não sabe se o órgão foi o que lhe fez gozar e, até mesmo, não é importante se ele gozou.

O conceito de virilidade pode ser descrito, conforme Kate Millett (1970), a partir da socialização da masculinidade, com seu desejo de domínio. De maneira equivalente, Greer (1971, p. 40) afirma que “o ideal de virilidade sexual masculina, sem langor ou amorosidade, é profundamente desolador: quando o alívio é expresso em termos mecânicos, é buscado de modo mecânico. O sexo se torna uma masturbação na vagina.” Nesse sentido, ocorre a desvirilização do homem, uma vez que não é ele quem se mostra ativo para seu objetivo de prazer. Quem goza é a narradora e, ao contrário do que se poderia supor, sem a necessidade enfática do

pênis, visto que todo o corpo faz parte do intercuro proposto pela protagonista. Em oposição ao Alemão, homem que mesmo tendo sido objetificado pela protagonista tinha uma posição de respeito, o ajudante dele não demonstrava o mesmo. A marreta, em comparação ao pênis, caracterizava um e outro. Antes do acerto de contas, aparentemente Alemão era forte, depois do “amasso”, passa a ser igual ao ajudante, ambos retirados da sua percepção de poder.

Diferente de Alemão, que fica ereto ao contato da narradora, o mesmo não acontece com Roger. Em uma das vezes que a protagonista e ele param de se encontrar, na década de 1970-1980, Roger casa e tem uma filha, Lígia. A narradora demarca que a união foi uma negociação, não havendo interesse, apenas o suficiente para gerar a filha: “Se comigo ele brocha assim que o contato físico ameaça se tornar total, com ela, Lígia a comprová-lo, ele se sai um pouco melhor. Mas o casamento dura mais do que seu fugaz tesão” (VIGNA, 2012, p. 198). Ela relata a dificuldade dele, que é reiterada, pois ele é impotente de forma geral.

Nisso, enfim, confirma-se o reconhecimento entre Roger e Santiago, que não trepa com mulheres, conforme sua amiga protagonista, e a causa de sua morte, uma doença fatal, ainda sem nome – vírus da imunodeficiência humana (HIV) ou síndrome da imunodeficiência adquirida (Aids). Antes de morrer, Santiago assume a paternidade do filho da narradora com Roger, chamado Ricardo. Do mesmo modo que Roger vive entre uma paternidade fingida com Arno e outra ignorada com Gunther, seu filho passa pelo mesmo.

Diante da história de uma família que não segue o que se define por normalidade, conforme o estudo feito pela historiadora e psicanalista francesa Elisabeth Roudinesco (2003), mas talvez represente uma contestação dessa instituição opressora, assimilada tanto pelo Estado quanto por outras instâncias colonizadoras, a protagonista não busca a normatividade para ela nem para as histórias que conta. Em idas e vindas, nas últimas páginas do romance há uma percepção dos anos 1960, diferente da versão que se começa a leitura. Se iniciamos com a percepção da narradora sobre seu presente e passado, concluímos conhecendo mais sobre Roger.

Não há dúvidas que as revistas femininas tiveram relevância no momento em que surgiram, incitando discussões antes ignoradas. Ironicamente, a narradora aponta para o fato de que o *Jornal das Moças*, a revista *Querida* ou a revista

Cláudia, mesmo quando não lidas, chegavam às mulheres como indicações do que seria considerado um casamento moderno: em caso de infidelidade do marido, a esposa deve redobrar o carinho; o banheiro desarrumado desperta no marido a vontade de tomar banho fora; o marido pode não perdoar a esposa que teve experiências pré-nupciais. Todas essas sugestões e tantas outras aparecem no livro *Mulher total*, original de 1973, reeditado no Brasil em 2010. Nem uma década se passou da edição, portanto confirmação, de uma obra que aponta para a mulher todas as responsabilidades do sucesso do matrimônio, visto que ela deve aceitar, admirar e apreciar o marido. Sexualmente, pode ser natural que o homem perca seu interesse, por isso é importante que a mulher se apresente de maneira excitante e sedutora, com a casa e o corpo prontos para recebê-lo.

As mulheres de Elvira Vigna não seguem as definições das revistas, sendo responsáveis apenas por si mesmas. A narradora caracteriza Rose como o contrário do que poderia ter parecido até então, reafirmando que sua morte não foi um assassinato praticado por Arno, ainda que ele tivesse conhecimento do que estava fazendo, ela era a mandante: “Rose nunca foi vítima. Nunca aceitaria ser vítima. [...] Queria morrer, como quiseram tantos dos que viveram o que ela viveu.” (VIGNA, 2012, p. 202). A história de amor tão procurada ocorre quando a protagonista escolhe acreditar que o casal se amou, acima de tudo. Ou não, tudo é inventado. Não há como saber.

Por todo o romance, por meio de uma narradora perspicaz, descobre-se um pouco da experiência das personagens. Levando em conta a perspectiva da sexualidade adotada para a análise do que se leu até aqui, não parece ocorrer conformidade com as categorias determinantes de gênero, mas mesmo que o discurso não sobre o sexo seja o normatizado, ele ainda está incompleto. A plenitude do prazer, segundo Saffioti (1987), só é possível de ser alcançada quando nenhuma dimensão da personalidade humana é impedida de se desenvolver, assim como afirma Greer (1971), que aponta para a indispensável tirar a ênfase na genitalidade masculina para preconizar a sexualidade humana, na qual os órgãos femininos também possam assumir seu papel de relevância.

Os papéis sexuais considerados normais, ensinados desde a infância, não são naturais, e sim um desempenho teatral. É preciso que se reconheça a opressão que os construtos de gênero significam para as mulheres, com a naturalização da

violência contra nossos corpos, como se apresenta em toda a história do mundo. O Estado e a Igreja consolidaram seu poder e sua dominação com o controle dos corpos femininos, queimando bruxas ou ignorando nossas potencialidades. Como expõe Regina Navarro Lins (2007), a clitoridectomia foi uma prática preconizada na Europa cristã do período vitoriano, pois no século XIX o prazer sexual das mulheres era inaceitável. Ainda no século XXI milhões de mulheres passam pelo mesmo processo de mutilação genital em países como Somália, Etiópia e Mali¹⁴.

No romance de Vigna, é perceptível a liberdade em se tratar de quaisquer temas, incluindo a sexualidade, ainda que não se contemple os conceitos de plenitude expostos. A narradora afirma o gozo em várias ocasiões, sem que suas descrições sejam de sublimação. Ademais, as personagens não seguem completamente o modelo psicossocial de heteronormatividade, uma vez que todas demonstram desejo e atitude em direção da realização sexual, por exemplo, não se limitando às expectativas sociais de gênero. Conforme Kate Millett (1970), a maioria das mulheres foram submetidas a exercer funções apenas reprodutoras e de educação das crianças, exercendo sua sexualidade como um castigo, limitada à maternidade e ao serviço doméstico; como transgressão, não é o que a narradora percebe e relata.

Remontando *O que deu para fazer em matéria de história de amor*, é necessário considerar os privilégios pelos quais a narradora está imbricada. A maioria das personagens é de classe privilegiada economicamente e branca, com ascendência judia, não havendo grande discussão ou transgressão em termos de raça e classe. Sabidamente, a repressão sexual, conceituada pela filósofa brasileira Marilena Chauí como “um conjunto de interdições, permissões, normas, valores, regras estabelecidos histórica e culturalmente para controlar o exercício da sexualidade” (CHAUÍ, 1988, p. 13), se expressa de maneira diferente para cada classe da sociedade.

A luta pela liberdade sexual é simbólica ao feminismo das mulheres brancas, enquanto mulheres negras já vinham sendo consideradas como objeto sexual e de desejo desde sua escravização, sem que elas tivessem escolha. Para Kate Millett (1970) seria necessária uma revolução sexual, na qual ocorreria a tomada de poder

14 Conforme reportagem de Giovana Sanchez, disponível em: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2010/07/e-impossivel-descrever-dor-diz-modelo-sobre-circuncisao-feminina.html>>. Acesso em: 25 jan. 2019.

sobre nossa sexualidade, “abolindo tanto a ideologia da supremacia do macho como a tradição que a perpetua através do papel, condição e temperamento atribuídos a cada um dos dois sexos.” (p. 10), uma vez que objetificação sexual é maléfica para mulheres e acarreta prejuízos sociais, econômicos e mentais.

Se em nos anos 1970 tivemos revoltas e buscas, os anos 1980 trouxeram desenvolvimento dos movimentos e discussões sobre desejo e sexualidade e os anos 1990 partiram para as subjetividades desse corpo tão explorado; assim, os anos 2000 trazem, via internet, muitas pautas e teorias sendo retomadas e as sexualidades e marginalidades sejam enfatizados e/ou atacadas. É indispensável a crítica permanente ao mundo e aos códigos normativos com uma teoria que incomode e influencie a prática, uma vez que ainda existem muitas instâncias do prazer feminino e humano que não foram exploradas.

Em concordância com a pesquisadora brasileira Ana Maria Bercht (2017), explicito que a reivindicação da sexualidade feminina passa por conquistar direitos reprodutivos básicos, como a legalização do aborto, a possibilidade de planejamento familiar e o amplo acesso à educação sexual e a métodos contraceptivos e de proteção, a aceitação da sexualidade e afetividade lésbica e outras não exclusivamente centradas no homem, entre outras. Assim, embora a busca pela revolução sexual seja mais difícil que a aceitar e inserir-se na lógica patriarcal de objetificação, no fim existe apenas essa alternativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura não transforma; aponta transformação.

(Elvira Vigna)

*Portanto, ações de esquerda no século XXI precisam
atuar para ampliar tal potência e construir narrativas
que elevem a liberdade, a participação e o ativismo
emancipatório das mulheres negras e faveladas.*

(Marielle Franco)

Em 2018, ano durante o qual desenvolvi e escrevi a maior parte dessa pesquisa, muitos acontecimentos políticos alteraram e irão modificar o presente e o futuro do nosso país. Nesses momentos, muitos questionam a necessidade real e concreta da produção intelectual e do acesso a Universidade: de que vale uma dissertação sobre sexo enquanto grande parte da população jovem e negra está morrendo? enquanto a educação pública, gratuita e de qualidade está em risco? enquanto pessoas morrem em filas de hospitais públicos e do sistema único de saúde (SUS)? enquanto o aborto ilegal e criminalizado mata 800 mil mulheres ao ano, em especial as negras e em situações de vulnerabilidade?

Dei-me conta de que as minhas escolhas teóricas e ficcionais foram, em sua quase totalidade, de pessoas que batalharam muito para estarem publicizadas. Não foi simples chegar até aqui. O Brasil tem um histórico de colonização portuguesa, exploração jesuítica e espanhola, golpes contínuos, ditadura militar e uma frágil democracia. Todavia, ainda assim temos arte. Temos Cássia Eller, Chico Buarque, Djamila Ribeiro, Luíza Romão, Sebastião Salgado, Sônia Guajajara, Conceição Evaristo, Ana Maria Machado e tantas outras! Nós só sabemos de todos esses nomes porque existe a literatura, esse conjunto de obras, esse acervo que torna possível conhecer o passado no mundo, tentar compreender o presente e prever o futuro. Disso vale esta dissertação. Ela não é mais importante que nada do que já foi escrito e lido até aqui, mas carrega a importância própria de cada produção.

Quem lê ficção cria mundos incríveis ou terríveis, ambos imaginários, com multiplicidades de seres, ações, ideologias e sistemas. Assim, são utópicos, reflexivos e subjetivos. Coibir a leitura e os estudos históricos e literários priva as

peçoas de cidadania, conhecimento e autonomia. Por isso é tão indispensável a propagação e construção de escritas verbais e não verbais para registro histórico do que temos vivido.

Note que a pessoa do discurso, a narradora, da qual tanto falei no primeiro capítulo, se cambia em todo meu texto. Mesclo eu e nós com a naturalidade de uma interação sexual livre e espontânea, buscada e questionada ao longo do segundo capítulo. O coletivo, formado por indivíduos, necessita autoconhecer-se a fim de libertar(-se). Torna-se ainda mais curioso pensar no que é a literatura quando a temos como objeto de estudo. Os livros não são literatura, mas as sensações e reflexões que eles causam talvez o sejam. Ao nos depararmos com qualquer obra que se mantém no passar dos anos, identificamos temas universais e atemporais que nos permitem conexão com o que sentimos hoje e com o que ocorreu a outras pessoas, real ou ficcionalmente.

A violência, o sexo e o amor, em combinação neste livro, causam questionamentos e, provavelmente, nenhuma resposta. Não há como destrinchar a criação artística; só tenho essas páginas impressas; esse *eu* que, sendo pessoal, possibilita, na leitura, uma sensação de ser e estar (re)vivendo aquela mesma história. Não é prudente esquecer que falo desde um lugar, marcado invariavelmente por sexo, raça, geração, religião, classe, educação e história política.¹⁵ Insisto em nomear o que estudo e quem sou em concordância ao que a filósofa brasileira Djamila Ribeiro (2017, p. 41) afirma: “Se não se nomeia uma realidade, sequer serão pensadas melhorias para uma realidade que segue invisível”. O conceito de lugar de fala que a autora adota, a partir de Gayatri Spivak, frisa a realidade racista, além de misógina, que temos no Brasil, na qual pessoas ainda sofrem opressões específicas devido ao sexo e a raça.

A escrita em primeira pessoa, enfatizada no primeiro capítulo, representa a importância de se considerar o discurso individual perante o social. Nenhum sujeito existe em isolamento e, nesse sentido, o texto literário, conforme seu contexto de produção, traz como características as possibilidades de seu tempo. A obra estudada, tendo sido escrita por uma mulher brasileira no século XXI, contempla os questionamentos em voga no feminismo atual acerca da liberdade sexual da mulher. Nota-se, assim, que os determinantes de gênero, raça e orientação sexual e afetiva influenciam na constituição dos desejos e das subjetividades das personagens.

15 Reflexão inspirada pelo texto “‘Gênero’ para um dicionário marxista”, de Donna Haraway.

Ainda que eu argumente para uma transgressão social de gênero, os determinantes de raça e classe fazem das reflexões limitadas a esses aspectos, não havendo questionamentos na ficção acerca desses temas. As personagens têm acesso a elites intelectuais e artísticas, mesmo que os homens sigam se destacando e deixando-as minimizadas, enquanto muitas mulheres não têm nem essa possibilidade. É relevante ler e ouvir os mais diversos discursos e a falta de diversidade deve ser notada e apontada, como neste caso.

Como resultado desta pesquisa, confirmo o caráter transgressor das personagens analisadas, uma vez que elas não mantêm completamente seus papéis sexuais e a tradição, os quais se constituíram de forma que pudessem existir pessoas submissas (mulheres) ou superiores (homens). As expressões de sexualidade e desejo são construídas na cultura e definidas pela classe dominante, aplicando-se a homens e mulheres. Considerando-se que essa determinação limita e cerceia os seres humanos, a relevância de um trabalho que explore esse aspecto está em promover a ultrapassagem dessas barreiras. Portanto, a escolha de analisar a obra de Elvira Vigna é mais uma possibilidade para contribuir com a equidade e, para além, abolição desses determinantes sociais.

REFERÊNCIAS CITADAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ALEXANDRIAN. *História da literatura erótica*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. Tradução de Zulmira Ribeiro Tavares. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BARROS, Roberta. *Elogio ao toque: ou como falar de arte feminista à brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2016.
- BARROS, Sílvia. As relações familiares e o fingimento em *O que deu para fazer em matéria de história de amor* de Elvira Vigna. *Revista Litteris*, n. 14, p. 382-392, set. 2014. Disponível em: <<https://www.revistalitteris.com.br/blank-4>>. Acesso em: 4 set. 2017.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Trad. Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BERCHT, Ana Maria. O capital erótico e a posituação da violência masculina. *Mundo em transe*, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <<http://www.mundoemtranse.com.br/index.php/2017/09/29/o-capital-erotico-e-a-positivacao-da-violencia-masculina/>>. Acesso em 20 jan. 2019.
- BRANCO, Lúcia Castello. *O que é erotismo*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CIPLIAUSKAITÉ, Biruté. *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: _____. *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: DALCASTAGNÈ, Regina; 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.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. *Estudos Avançados*, n. 17, ed. 49, 2003, p. 151-172. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v17n49/18402.pdf>>. Acesso em: 15 fev. 2019.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

FRANCO, Jean. Sentido e sensualidade: notas sobre a formação nacional. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 99-126.

GREER, Germaine. *A mulher eunuco*. Tradução de Eglê Malheiros. Rio de Janeiro: Artenova, 1971.

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

HARAWAY, Donna. “Gênero” para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra. Tradução de Mariza Corrêa. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 22, p. 201-246, 2004.

HELENA, Lucia. A queda das ações no mercado dos afetos: medo, amor e solidão em Ana Luiza Escorel, Mariana Portella e Elvira Vigna. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 48, p. 67-86, maio/ago. 2016. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/elbc/n48/2316-4018-elbc-48-00067.pdf>>. Acesso em: 4 set. 2017.

JAGGAR, Alisson M.; BORDO, Susan R. *Gênero, corpo, conhecimento*. Tradução de Brítta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-241.

LINS, Regina Navarro. *A cama na varanda: arejando nossas ideias a respeito de amor e sexo: novas tendências*. Ed. rev. e ampliada. Rio de Janeiro: BestSeller, 2007.

LORDE, Audre. Usos do erótico: o erótico como poder. In: _____. *Textos escolhidos de Audre Lorde*. Tradução de Tatiana Nascimento dos Santos. 2009. Disponível em: <<https://apoiamutua.milharal.org/files/2014/01/AUDRE-LORDE-leitura.pdf>>. Acesso em: 29 nov. 2018.

MILLETT, Kate. *Política sexual*. Tradução de Alice Sampaio, Gisela da Conceição e Manuela Torres. Lisboa: Dom Quixote, 1970.

MORAES, Eliane Robert; LAPEIZ, Sandra Maria. *O que é pornografia*. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

MORGAN, Marabel. *A mulher total*. Tradução de Virgínia Lúcia R. de Souza. Rio de Janeiro: Zelo, 2010.

O'NEILL, Eileen. (Re)apresentações de Eros: explorando a atuação sexual feminina. In: JAGGAR, Alisson M.; BORDO, Susan R. *Gênero, corpo, conhecimento*. Tradução de Brítta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997. p. 79-100.

PIETRANI, Anélia Montechiari. Fazer e dizer a literatura e a mulher. *Revista Graphos*, Paraíba, v. 14, n. 2, p. 125-135. 2012. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/viewFile/13802/8991>>. Acesso em: 4 set. 2017.

RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas: Unicamp, 2013.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. Tradução de Carlos Guilherme do Valle. *Bagoas*. Natal, n. 5, 2010, p. 17-44. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309/1742>>. Acesso em: 29 nov. 2018.

RÍOS, Marcela Lagarde y de los. La sexualidad. In: _____. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005. p. 177-256.

ROUDINESCO, Elisabeth. *A família em desordem*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Tradução de Guacira Lopes Louro. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, v. 20, n. 2, jul./dez. 1995, p. 71-99.

SONTAG, Susan. A imaginação pornográfica. In: _____. *A vontade radical: estilos*. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 44-83.

SCHOLLHAMMER, 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.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza*: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

REFERÊNCIAS CONSULTADAS

BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. Tradução de Tânia Pellegini. 7. ed. Campinas: Papirus, 2008.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. O ato de narrar e as teorias do ponto de vista. *Revista Cerrados*. Brasília, v. 8, n. 9, 1999, p. 107-124. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/13316>>. Acesso em: 9 nov. 2018.

BORGES, Luciana. *O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina: um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young*. Florianópolis: Mulheres, 2013.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CHAUÍ, Marilena. *Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

CORNELL, Drucilla. A tentação da pornografia. In: GREINER, Christine; AMORIM, Claudia (Orgs). *Leituras do sexo*. São Paulo: Annablume, 2006. p. 141-224

DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong*. Tradução de Márcia Bechara. São Paulo: n-1 edições, 2016.

DOVAL, Camila Canali. *Mulheres escritas por mulheres: personagens femininas no romance brasileiro contemporâneo (2000-2014)*. 2016. 281 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

FUNCK, Susana Bornéo (Org.). *Trocando ideias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: UFSC, 1994.

FRANCO, Jean. Sentido e sensualidade: notas sobre a formação nacional. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 99-126.

FREUD, Sigmund. *Obras completas VII: fragmentos da análise de um caso de histeria; Três ensaios sobre a teoria da sexualidade e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

GREGORI, Maria Filomena. *Prazeres perigosos: erotismo, gênero e limites da sexualidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GÓMEZ, María Antonieta Dorantes. La condición humana en la obra de Graciela Hierro. *Ensayistas*, out. 2006. Disponível em:

<<https://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/mexico/hierro.htm>>. Acesso em: 16 nov. 2018.

HITE, Shere. *O relatório Hite: um profundo estudo sobre a sexualidade feminina*. Tradução de Ana Cristina Cesar. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. 9. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

MASTER, William H.; JOHNSON, Virgínia E. *A conduta sexual humana*. Tradução de Dante Costa. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

MUZART, Zahidé Lupinacci. A questão do cânone. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (Org.). *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Palloti, 1997. p. 79-89.

NAVARRO, Márcia Hoppe. Por uma voz autônoma: o papel da mulher na história e na ficção latino-americana contemporânea. In: NAVARRO, Márcia Hoppe (Org.). *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: UFRGS, 1995. p. 11-55.

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

RUBIN, Gayle. *Pensando o sexo: notas para uma teoria radical das políticas da sexualidade*. Tradução de Felipe Bruno Martins Fernandes; revisão de Miriam Pillar Grossi. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/1582/gaylerubin.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 29 nov. 2018.

SAFFIOTI, Heleieth I. B.; MUÑOZ-VARGAS, Monica (Orgs.). *Mulher brasileira é assim*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1994.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Repensando a cultura, a literatura e o espaço de autoria feminina. In: NAVARRO, Márcia Hoppe (Org.). *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: UFRGS, 1995. p. 182-189.

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

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

ZUCCHI, Vanessa. *A tessitura do desejo: corpo, sexualidade e erotismo nos contos de Anaís Nin*. 2014. 111 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.