

## O NARRADOR NÃO CONFIÁVEL COMO ESTRATÉGIA PARA A DESCONSTRUÇÃO DE GÊNERO EM *DEIXEI ELE LÁ E VIM*, DE ELVIRA VIGNA

Lígia de Amorim Neves<sup>1</sup>  
Lúcia Osana Zolin<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo objetiva entender como o narrador não-confiável pode contribuir para a problematização de gênero. Para tanto, realiza-se um estudo do romance *Deixei ele lá e vim* (2006), de Elvira Vigna, por se tratar de uma narrativa que perturba as fronteiras entre verdade e mentira e que põe em discussão as relações assimétricas de gênero. Como abordagem teórica, empreende-se a perspectiva dos estudos de gênero, destacando Butler (2010) e Lauretis (1994), e a dos críticos Adorno (2003) e Fehér (1972), como base para a discussão sobre as mudanças dos princípios miméticos literários tradicionais do romance. A análise permite concluir que o caráter ambivalente desse narrador, que trata a realidade ficcional a partir de um prisma destituído da abordagem absoluta de mundo, é uma estratégia narrativa fundamental no romance para problematizar o caráter ideológico das verdades inexoráveis que definem as inteligibilidades de gênero.

**Palavras-Chave:** Narrador não confiável. Gênero. Elvira Vigna. *Deixei ele lá e vim*.

**Abstract:** This article aims to understand how the unreliable narrator can contribute to the gender problematization. In order to do that, we will analyze *Deixei ele lá e vim* (2006), a novel written by Elvira Vigna, because it is a narrative which discuss the construction of truth and the relations of asymmetric gender. The analysis was performed by using the Gender Studies approach, mainly the ones by Butler (2010) and Lauretis (1994), and the critics Adorno (2003) and Fehér (1972), who discuss fundamental changes in the structure narrativa of contemporary novels. The study reveals that the ambivalence of the unreliable narrator is fundamental to question the ideological character of the inexorable truths which define the gender intelligibilities.

**Keywords:** Unreliable narrator. Gender. Elvira Vigna. *Deixei ele lá e vim*.

<sup>1</sup> Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). [ligiadeamorim@gmail.com](mailto:ligiadeamorim@gmail.com)

<sup>2</sup> Pós-doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista (UNESP-SJRP); Professora Associada da Universidade Estadual de Maringá (UEM). [luciazolin@yahoo.com.br](mailto:luciazolin@yahoo.com.br)

Ao observar a trajetória da posição do narrador desde o século XIX, vê-se que os princípios miméticos literários tradicionais passaram por significativas mudanças. Isso porque, diante de um espaço existencial em que os paradigmas da sociedade sofreram profundas transformações, já não era mais possível recorrer aos mesmos preceitos épicos de existência de uma verdade absoluta e de um mundo pleno de sentido, tornando-se imperativa a busca por soluções estéticas mais adequadas a essa realidade, como é o caso do narrador não confiável.

Neste artigo, busca-se analisar de que modo a construção desse narrador contribui para problematizar questões contemporâneas como as de gênero. Para tanto, realiza-se um estudo do romance *Deixei ele lá e vim* (2006), de Elvira Vigna, por se tratar de uma narrativa que põe em discussão, por meio de um narrador não fidedigno, relações assimétricas de gênero ou, nos termos de Butler (2010), fora da matriz dos “gêneros inteligíveis”, a qual prevê comportamentos conformes às normas de sexo, gênero, desejo e prática sexual.

Como abordagem teórica, empreende-se a perspectiva dos estudos de gênero, destacando Judith Butler (2010) e Teresa de Lauretis (1994), e a dos críticos Theodor Adorno (2003) e Ferenca Fehér (1972), como base para a discussão sobre a estrutura do romance. Em um primeiro momento, observa-se o impacto que o déficit do projeto da modernidade teve sobre a construção do narrador a partir do século XX; em seguida, analisa-se de que forma o romance em questão reflete sobre a construção do narrador; por fim, investiga-se de que modo a técnica da construção do narrador não confiável dentro da narrativa contribui para projetar identidades que questionam a inteligibilidade do gênero.

O narrador e o modo como ele é engendrado em uma narrativa literária é tema constante e recorrente na literatura. Desde a *Poética*, de Aristóteles, segundo Davi Arrigucci (1998, p. 13), o narrador é posto em questão, ao entender que uma mesma matéria pode ser imitada de modos diferentes pelos mesmos meios: “Pode-se imitá-lo contando simplesmente (pela boca de um terceiro, como faz Homero ou mantendo a própria personalidade sem mudar), ou mostrando as pessoas agindo, como em ‘ato’”.

Mas é no século XX que a posição do narrador na narrativa tornou-se uma questão problemática, cujos fatores determinantes foram sensivelmente notados pelos críticos, como observa Adorno ao propor o seguinte paradoxo: “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (ADORNO, 2003, p. 55). Ou seja, o romance depende da narração, no entanto, a decadência da experiência do mundo, que gera um indivíduo isolado, fragmentado e sem memória, tornou tal tarefa impossível aos romancistas.

Diante das grandes frustrações decorrentes das falências ideológicas e políticas, das transformações expressivas nos planos do desenvolvimento econômico e do crescimento da tecnologia e, indubitavelmente, das duas grandes guerras mundiais, enfim, acontecimentos que levaram a sociedade a uma posição de incerteza, angústia e alienação perante a vida, o romance fatalmente passa a absorver em sua estrutura textual essa crise do homem do século XX, que Boaventura de Sousa Santos a explica por meio da análise do desenvolvimento do projeto da modernidade.<sup>3</sup>

Segundo o sociólogo, o déficit do cumprimento do ambicioso e complexo projeto sociocultural da modernidade, que efetivamente ocorre a partir do século XX, coincide com a emergência do capitalismo e, portanto, está relacionado diretamente com o seu desenvolvimento. O crescimento do capitalismo foi abrindo fissuras no projeto da modernidade, as quais apontaram para uma desregulação global da vida econômica, social e política, o que refletiu, diretamente, no modo de produção artística. Se o romance do século XIX se pautava em preceitos épicos, como o realismo imanente, o mundo pleno de sentido e o narrador absoluto, por exemplo, com a desestruturação dos valores do mundo burguês, devido ao déficit do cumprimento do projeto da modernidade, tais esquemas passaram a ser questionados no século XX, conforme observa Fehér (1972, p. xvii): “as decepções impuseram repensamentos dolorosos, abriram caminho para dúvidas capazes de se aprofundarem

<sup>3</sup> Entende-se, aqui, “modernidade” dentro da concepção de Santos (1996), segundo a qual o termo se refere a um projeto amplo e complexo que abarca os campos político, social, econômico, filosófico, cultural e artístico e cujo início se dá na fase posterior à Era Medieval, em meados do século XVI, antes mesmo da consolidação do capitalismo, e vai até fins da década de 1960.

ilimitadamente. Todas as conquistas do *realismo* se tornaram subitamente suspeitas, pois poderiam afinal estar viciadas por uma trágica *ingenuidade*”.

Em face desse contexto de valores fragmentados e que também se estende ao século seguinte, o romance contemporâneo rompe com a visão íntegra de mundo, pois seria uma pretensão encontrar sentido completo no mundo narrado, uma vez que tal atividade artesã, que detém o controle de todo o processo, já não é mais possível, segundo destaca Adorno:

Quem ainda hoje mergulhasse no domínio do objeto [...] e buscasse o efeito gerado pela plenitude e plasticidade daquilo que é contemplado e humildemente acolhido, seria forçado ao gesto da imitação artesanal. Tornar-se-ia culpado da mentira de entregar-se ao mundo com um amor que pressupõe que esse mundo tem sentido (ADORNO, 2003, p. 55-56).

Consequentemente, aquele narrador tradicional absoluto seria recebido com impaciência e ceticismo, visto que tal contexto difuso já não permite mais uma consciência ordenadora e onisciente que confere sentido pleno, linear e coeso às experiências mundanas: “o que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua” (ADORNO, 2003, p. 56). Instaure-se, então, um narrador destituído de uma consciência onisciente, desinformado do destino dos personagens e potencialmente “não fidedigno”.

Esse termo foi cunhado por Wayne Booth (1980), que contribui não só com essa teorização, mas também com a do conceito de “autor implícito”<sup>4</sup>, entendido como uma espécie de “alter ego do autor”, um artifício engendrado pelo autor real para reger cada passo dos personagens e do narrador, e que pode escolher os seus disfarces, mas nunca optar por desaparecer (BOOTH, 1980, p. 38). Segundo o crítico (1980, p. 174), o narrador fidedigno se resume àquele que acredita possuir qualidades que, na verdade, o autor implícito lhe nega,

<sup>4</sup> Tendo em vista algumas discussões no que tange à tradução do termo implied author do original de Wayne Booth, assume-se, aqui, a tradução feita pela editora portuguesa Arcádia (1980), a saber, autor implícito.

diferentemente, portanto, de um narrador fidedigno, que “fala ou actua de acordo com as normas da obra (ou seja, com as normas do autor implícito)”.

Dentro dessa perspectiva de construção do romance, portanto, põe-se em discussão a mentira e a verdade da representação, ou seja, o caráter absoluto e inquestionável do narrar, o que permite refletir o contexto da pós-modernidade, que também questiona as verdades inexoráveis que constituem a vida cotidiana das pessoas. É nesse sentido que se direciona este artigo que busca compreender como o caráter ambíguo e não fidedigno do narrador contribui para a construção de identidades flutuantes no romance *Deixei ele lá e vim* (2006), de Elvira Vigna.

A ação do conto se resume à história do desaparecimento de Dô (diminutivo de Dorothy ou Maria das Dores), uma das garotas que está no hotel de luxo beira-mar para o teste de um filme, assim como Shirley, a protagonista. No entanto, as mulheres louras e lindas que ali também estavam para o teste e a relação próxima entre Dô e o diretor (Bibu), levam Shirley, garota de programa, pobre e recém-desempregada, a desistir do teste e voltar para a casa da mãe em São Paulo, conforme tinha planejado caso não fosse escolhida. Mas o suposto assassinato de Dô na praia a prende em uma investigação policial, cujos primeiros suspeitos são ela e o diretor. É nesse ponto que os dois se conhecem, passam a ter relações sexuais e até a morar juntos depois. O caso não se resolve, mas Shirley ainda tenta resolvê-lo ao menos para si mesma, a saber, recontando a história que constitui o próprio romance: “É desde o primeiro momento, ainda no restaurante a cada minuto mais vazio e mais molhado de água com sabão, que não consigo definir o que aconteceu de fato nessa noite. Aliás, escrevo isto para ver se paro de pensar no assunto” (VIGNA, 2006, p. 135).

Por apresentar essa relação entre criminoso, vítima e investigação, em um primeiro momento, a narrativa até poderia ser caracterizada como romance policial, no entanto, o enigma acerca da identidade do culpado, que mantém o suspense ao longo do texto, constitui apenas um pano de fundo para o desenrolar da trama, pois é o sentimento de deslocamento da protagonista o que, de fato, mais tensiona a narrativa: “Perguntarão quem sou, o que é

pergunta em geral feita com um à-vontade surpreendente a considerar a profundidade desse poço. Como assim, quem a pessoa é. Meu deus, pegue um lápis, sente-se, o seminário é de três meses, com sorte” (VIGNA, 2006, p. 74).

Criminoso, vítima e investigação não parecem interessar à narrativa enquanto elementos que precisam ser revelados do ponto de vista criminal. E a investigação é tão negligente que beira ao ridículo ao inocentar um dos suspeitos por motivos frágeis: “Antônio de fato não poderia ter chegado suficientemente perto de Dô para empurrá-la, já que não molhou a barra da calça nem há areia molhada dentro do seu sapato” (VIGNA, 2006, p. 134). E mesmo quando surge um fator criminal relevante, como é o caso do suposto som de um disparo de arma, ele não é considerado, o que evidencia o desinteresse em apurar o caso, como mostra este trecho:

O cara das perguntas ainda diz para ninguém sair do hotel, precisa pegar dados, nomes, endereços. Finge que haverá continuação, um próximo capítulo. Mas sabemos que é o fim da história. Um casinho no meio de outros casinhos, centenas, iguais todas as noites nas noites das cidades. Não é de agora (VIGNA, 2006, p. 134-135).

São várias as ficções sobre o desaparecimento de Dô que Shirley apresenta, mas nenhuma delas pode, de fato, ser confirmada, nem mesmo aquela em que a protagonista se coloca na cena do suposto crime: “me volta a imagem que nunca vi, a de Dô boiando na água. Tenho essa imagem, que na verdade nunca vi, e não tenho a outra. A de mim, me abaixando para pegar um revólver sujo de areia, semi-enterrado na areia, apontar esse revólver para Dô”. (VIGNA, 2006, p. 145). Isso porque, tal como nos quatro primeiros romances de Elvira Vigna, segundo conclui Leal (2011, p. 220), suas protagonistas, também narradoras e possíveis “perpretadoras dos assassinatos ou acidentes causadores de morte”, “são habilidosas, na medida em que estruturam seus relatos conforme seus interesses em (re)velar o que é possível ou desejável”:

Acho que a mulher dos pezinhos pode ter tido tempo de catar o marido na praia, ver Dô e matá-la [...]. Ou então ponho a culpa em Antônio mesmo. Louco por Dô não ser Estela, ele a empurrou. Barras da calça secam, e ele estava com uma cara bem ruim, de manhã na piscina. Também sabia, e sei, que suicídio é coisa que se decide num átimo. E também sabia que Dô era do tipo que decide as coisas dessa maneira, seja pintar o cabelo, seja mergulhar no mar. Acidente, Meire descartou de cara, na época. [...] Mas Dô tinha fumado e bebido tanto quanto nós. Poderia, sim, ter simplesmente caído. É o que gosto de pensar hoje (VIGNA, 2006, p. 135).

A impossibilidade de uma certeza aqui, que se estende ao romance todo, reflete o abismo em que se inscreve o romance de Elvira Vigna, pois a autenticidade e a plenitude de sentido do mundo estão dissipados, tal como a própria protagonista reconhece:

Quero algo que eu já conheça. Romances do século XIX com começo, meio e fim claramente apresentados. Preferiria em lugar distante. Inglaterra. Quero o que eu não conseguiria dar. Eu a contar, e seria história cortada, com pedaços espalhados em grande planície. Ou praia. E o esforço de ir de pedaço a pedaço. Não dá para fazer esforço. Às vezes não dá, é preciso saber disso (VIGNA, 2006, p. 114-115).

A incerteza está caracterizada desde a nomeação das personagens, cujos nomes variam conforme a ocasião. Isso configura o caráter fortuito descrito por Fehér (1972, p. 36), o que significa dizer que fornecer o nome ou a genealogia do personagem não tem mais tanta força de caracterização como nos primeiros tempos do romance. Em *Deixei ele lá e vim*, alguns personagens assumem nomes cambiantes, como é o caso de “Agri”, que pode ser “Egrid”, “Agrid” ou “Egri”; “Quinque”, “Quilque” ou “Quinde”; culminando com o caso do agente de filmagem “Biby”, “Bubi”, “Bibu”, “Bubu”, “Bibi”, “Bibbi”, “Bubbi”, “Bubby”, “Bubo”, “Bibul”, “Bibil” ou “Bubul”.

E mesmo quando nome e sobrenome são bem definidos, sua falsidade ou é logo apontada, como ocorre com a protagonista: “Steve acha que meu nome é Shirley. Shirley Marlone. De Miami” (VIGNA, 2006, p. 86); ou tal afirmação não tem peso para revelar

elementos da genealogia da personagem, afinal, o peso da origem já não predestina mais a vida da pessoa:

Meire não gostava de apelidos. Dizia seu nome sempre por inteiro, Meire Nobre, como se o sobrenome tivesse a capacidade de cobri-la, ainda que por minutos, com um casacão comprido, forrado de vermelho, numa sobriedade européia que ela estava a canindês de ter (VIGNA, 2006, p. 49).

É dessa maneira que o texto vai deixando pistas para o/a leitor/a desconfiar da legitimidade do discurso do narrador. E isso não se deve somente ao fato de que o romance é narrado em primeira pessoa, o que leva o/a leitor/a crítico/a a suspender a crença na ilusão ficcional por se tratar de uma visão central e, portanto, limitada. Trata-se de um narrador que já se declara não confiável.

Começo então a fazer o que não gosto e que é o que faço sempre, sem parar, mesmo quando ando para o muito-longe ou quando paro de andar. Quando durmo, nos sonhos, e quando não durmo, o suor a molhar minha roupa. E que é inventar os últimos acontecimentos, e os primeiros. Ou os que nunca de fato aconteceram mas poderiam. Ou os que aconteceram e eu guardei num lugar separado depois, para quando tivesse tempo e calma, numa hora como a de agora, em que conto tudo isto, ou como aquela daquele momento, em que estava na praia. Nestas horas em que os peço de novo, esses acontecimentos, e o que nunca o foram, arrancando-os do preto que nunca sei se está dentro ou fora, para decidir então como eles fora, ou serão, ou poderiam. Decidir qual o sentido que neles cabe, qual a roupa (VIGNA, 2006, p. 40-41).

O narrador deliberadamente desperta o/a leitor/a para a ilusão ficcional, ao sugerir que as situações ali descritas podem não ter ocorrido daquela forma, se, de fato, aconteceram mesmo: “Há algumas possibilidades de enredo, aqui, porque, se eu me esforçar, posso contar isto de outro modo” (VIGNA, 2006, p. 41). O/a leitor/a percebe, então, por meio do próprio discurso do narrador, que ele não é confiável; até mesmo no que tange às informações referenciais, ele pode estar mentindo, tal como ele faz com o segurança:

Na varanda, registram depoimentos. Perguntam meu nome, para onde vou, pedem o número de minha carteira de identidade. Minto desde menina, sou profissional em mentiras. Fiz como sempre faço. Informo tudo quase tudo certo, que é a melhor forma de mentir: mentir não mentindo, nem bem mentira, desvios, omissões, pequenas falhas, coisinhas, num todo qualquer que seja verdadeiro. Isto aqui, por exemplo. [...] quando o cara na varanda me perguntou qual meu endereço, dou o de Lili, quase certo (omito a informação de que é em São Paulo). Qual o telefone? O celular do carinho que não me ligou para dizer do teste [...]. E meu nome completo? [...] Escolhi naquele dia o nome do meio. Omiti o de um pai de quem não lembro e o do cartão de visita que Meire mandou fazer [...]. Foi, como sempre é, um nome quase certo. Como se houvesse um certo. Depois era a vez do número da carteira de identidade, gasta, quase ilegível. Para facilitar, costumo ditar números em voz alta e clara, qualquer número. É um jogo que pratico mesmo quando não tenho a menor necessidade (VIGNA, 2006, p. 138, 140).

Além disso, o processo de restituição da experiência passada se dá por meio de uma relação entre memória e imaginação, o que torna impossível qualquer tentativa de resgate objetivo do passado. Isso porque não só a lembrança é infiel como a linguagem também é um agente deformador da realidade, como a própria protagonista revela ao mostrar uma consciência sobre o seu projeto de escrita: “Preciso melhorar isto depois; assim como está, fica difícil a diferença” (VIGNA, 2006, p. 54).

Diante disso, a separação entre realidade e ficção nem sempre é possível e tranquila, ainda mais pelo fato de o narrador-protagonista assumir que suas lembranças são incompletas e potencialmente ficcionais, o que permite questionar se afinal a protagonista revive seu passado ao narrá-lo ou se o narrado só é vivido no momento da escrita:

Parte desta história pode não ter sido de Meire. Hoje, de uma certa maneira, passou a ser. Fui completando as coisas com o que vivi. E com o que entendi, baseada no que sabia de mim – e dela. Acho que não tem outro jeito. Nem sei quantas vezes ainda vou – vamos – refazer tudo isto. No caramanchão à espera do dia que nascia, dividi, naquela noite, com Meire e Dô, uma mesma história, que ainda não sabíamos bem qual era.

Talvez por isso, porque posso inventar depois mas não adivinhar antes, não tenho mais certeza destas primeiras horas passadas na praia. Agora que conto, vivo detalhes que na hora não tiveram minha atenção (VIGNA, 2006, p. 67).

Ao construir realidades por meio da escrita, o romance põe em discussão, portanto, a noção limitada de uma realidade absoluta, inquestionável e única, pois são infinitas as possibilidades de fabulação na narrativa. É dentro dessa perspectiva de abertura à multiplicidade que o romance constrói caminhos de leitura para se questionar o sistema classificatório hegemônico das categorias de gênero e repensar, assim, a identidade no contexto das relações assimétricas de gênero.

Por meio da protagonista Shirley, uma personagem homossexual e possivelmente transexual, o romance põe em discussão a “relação mimética entre gênero e sexo, na qual o gênero reflete o sexo ou é por ele restrito”, por entender que o corpo só tem sentido dentro dessa matriz cultural, segundo analisa Butler (2010, p. 24). No entanto, de acordo com a autora (2010, p. 26-27), no próprio texto de Beauvoir, em *O segundo sexo* (1980), em que ela afirma que não se nasce mulher, torna-se mulher, pode-se já observar a ideia de gênero enquanto construção sem ligação necessária entre sexo e gênero: “a gente ‘se torna’ mulher, mas sempre sob uma compulsão cultural a fazê-lo. E tal compulsão claramente não vem do ‘sexo’. Não há nada em sua explicação que garante que o ‘ser’ que se torna mulher seja necessariamente fêmea”.

É o caso de Shirley, que se identifica claramente como mulher, mas cujo sexo pode ser tanto feminino quanto masculino, conforme a ambiguidade do texto sugere, seja na materialidade linguística do texto, seja no plano discursivo da narrativa. No primeiro caso, a tensão é gerada pelo uso do gênero masculino em um único momento, mas emblemático, em contraposição ao uso do feminino em todo o restante do romance. Trata-se do episódio em que a protagonista se revela como a possível assassina, cena até então omitida e que pode estrategicamente significar também o momento da revelação sobre o seu verdadeiro sexo biológico:

No quadrado preto (preciso mexer em alguma tecla pra manter Tião no sofá), me volta a imagem que nunca vi, a de Dô boiando na água. Tenho essa imagem, que na verdade nunca vi, e não tenho a outra. A de mim, me abaixando para pegar um revólver sujo de areia, semi-enterrado na areia, apontar esse revólver para Dô, para a bunda de Dô, que rebojava, afetada, enorme, tão parecida com a que eu não tinha quando eu também, caricato, ridículo, falso, rebojava para tentar alguma coisa, qualquer coisa (VIGNA, 2006, p. 145).

No nível discursivo, pode-se citar o episódio em que a mulher dos pezinhos procura (ou parece procurar) o seu celular perdido (ou o celular que a protagonista encontrou no banheiro e acredita ser o dela), enquanto Shirley imagina o que a senhora poderia estar pensando: “Deve ter raciocinado: só pode ser mulher. Só mulher entra em banheiro de mulher. Certo? Errado.” E, então, para comprovar isso, conta a história de quando o seu primeiro amor, um jovem musculoso, entrou atrás dela no banheiro das mulheres por ciúme: “Como você vê, às vezes entram homens no banheiro das mulheres” (VIGNA, 2006, p. 28-29).

O episódio até pode ser verdadeiro, mas isso não importa, pois ele não exclui a narrativa implícita de que Shirley pode ser do sexo masculino e que, portanto, estando ali no banheiro feminino, a história que, de fato, sustenta a afirmação de que em banheiro feminino não entra homem é a sua própria condição de ser e existir: uma mulher do sexo masculino. Além disso, a soma de alguns indícios físicos, como os seios de silicone tortos, “a dureza da pele em volta das unhas do pé” e os “pêlos duros” que ainda nascem no seu queixo, sugere que o seu gênero assumido não corresponde ao seu sexo biológico.

Mas a transgressão da matriz hegemônica de gênero se dá, também, no que diz respeito à heterossexualidade do desejo, tendo em vista a afeição da protagonista com sua amiga Meire, que lhe desperta desejo sexual, mesmo Shirley estando já dentro de uma relação afetivamente estável com Bibu – o Sebastião, a quem ela chama de Tião a pedido dele: “Vou voltar. Está tudo arrumado. Fico pensando como será esta trepada. Acho que vai pintar. Será engraçado. Afinal, um homem e uma mulher, só que ao contrário.” (VIGNA, 2006, p. 148-149).

Trata-se, portanto, de um corpo deslocado, que rompe com a linha retilínea sexo-gênero-desejo sexual, isto é, com a lógica “vagina–mulher–feminilidade versus pênis–homem–masculinidade”, em que a heterossexualidade é o elemento que estabelece a relação de coerência e complementariedade entre essas diferenças binárias de gêneros, conforme investiga Berenice Bento (2011, p. 553).

A esses sujeitos de comportamentos assimétricos dá-se o nome de gêneros não inteligíveis nos termos de Butler, pois, segundo a autora (2010, p. 38), a inteligibilidade do gênero prevê sujeitos que “instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo.” Não se trata, portanto, de uma categoria assegurada por critérios lógicos ou analíticos, mas por normas socialmente instituídas e mantidas. Lauretis denomina isso de “tecnologias de gênero”, que são os discursos e as práticas advindos da academia, das artes, da escola, do Estado, da família, enfim, de instituições “com poder de controlar o campo do significado social e assim, produzir, promover e ‘implantar’ representações de gênero” (LAURETIS, 1994, p. 228).

Por isso Butler define a construção de gênero como performance, pois ser mulher não constituiria um fato natural, mas uma performance cultural, “mediante atos performativos discursivamente compelidos” para o sujeito ser reconhecido como membro do gênero com o qual se identifica (2010, p. 8-9). Os silicones nos seios de Shirley, os pelos do queixo tirados à pinça, a vontade de ter nascido “loirona”, ser “gostosona”, ter samba no pé, “praticar um esporte, adotar a alimentação ortomolecular, comprar um creme desses caros, anti-rugas” são exemplos de performances de gênero, uma vez que tais ações revelam uma necessidade de se adequar ao padrão de gênero feminino tal como ele é inteligivelmente conhecido no romance (VIGNA, 2006, p. 21).

As performances de gênero desestabilizam, portanto, as “distinções entre natural e artificial, profundidade e superfície, interno e externo” (BUTLER, 2010, p. 8), já que elas denunciam o mecanismo cultural de fabricação do gênero: “Iguais às roupas que ponho, aquela blusa para tal personagem, esta calça para que eu me sinta, ou me vejam, de um jeito

específico, e que parecem até ser minhas, pois compradas por mim e no meu armário, mas que, uma vez fora do meu corpo, são só curingas de pano” (VIGNA, 2006, p. 66).

E a eficácia da ação dessas tecnologias discursivas alcança êxito maior quando esse sujeito cuja identidade construída mediante deslocamento “olha ao seu redor e conclui: ‘Eu sou um anormal.’” (BENTO, 2006, p. 14). Embora Shirley tenta sustentar o inverso após Bibu questionar a razão pela qual ela não ficou para o teste: “Ele diz: ‘Você é uma pessoa esquisita’. [...] ‘Não sou eu a esquisita. É o mundo.’” (VIGNA, 2006, p. 123-126), ela não consegue esconder ao longo da narrativa um mal-estar em existir:

o caso é que ponho nesta hora a segunda garfada na boca. E, claro, não passa da garganta. Tenho de pôr ele para fora. Tem mais coisa para pôr para fora. Minha infância infeliz, a injustiça do mundo, o porquê de eu não ter nascido loirona. O negócio é eu fazer lista, distribuir senha, organizar o vômito. [...] Vomito, puxo a descarga, embora ache que tem mais coisa para sair. Sempre tem. Aquilo tudo que sempre tem (VIGNA, 2006, p. 11, 13).

E esse mal-estar não compreende apenas o tempo passado, ele perdura até o presente da ação da narrativa: “Eu vomitada por qualquer coisa, naquela época. Acho que melhorei. Na verdade, não tenho certeza. Escrever isto não está me fazendo bem” (VIGNA, 2006, p. 12). E a melancolia é outro indício dessa sensação de deslocamento que tinge a subjetividade da personagem a ponto de ela definir o seu caminho como sendo o da lata de lixo: “E descí a escada procurando uma lata de lixo, supostamente para a senha 43 mas nunca se sabe, costume ir com rara convicção na direção de latas de lixo” (VIGNA, 2006, p. 25); e, também, de a protagonista se identificar com a mancha no chão do banheiro:

Fico lá sentada. No ladrilho em frente tem uma mancha, da cor aproximada da minha cara e do formato aproximado da minha cara, se minha cara assumisse que é um rodãozinho onde, vórtice, desaparecem papéis soltos, poeira, besteiras diversas e os peixes dessa vida. A mancha tem um olho só, mais ou menos no meio. Ele me olha. Mas não se decide se me olha do ladrilho da direita ou do da esquerda. Mexo um pouco a cabeça para ajudá-

lo. Inútil. Estou bem, ali. Posso ficar o resto da vida, eu e a mancha de um olho só. E ficaria. Ficariamos (VIGNA, 2006, p. 14).

Isso tudo evidencia como os corpos que escapam ao processo de produção dos gêneros inteligíveis são marcados por dores e conflitos, o que explicaria a vontade recorrente da personagem de sempre partir: “Antes, na manhã daquele dia, acordei e decidi o que decido todas as manhãs da minha vida desde sempre e até hoje, e que é: eu vou. Tanto faz para onde. Então fui” (VIGNA, 2006, p. 21). Talvez essa verdade seja a mais consistente do romance, como a própria personagem reconhece: “Na verdade, eu ia embora naquele dia pelo mesmo motivo por que sempre vou, vou embora porque sou do tipo que vai embora. E é esse o verdadeiro e único enredo” (VIGNA, 2006, p. 44). E esse desejo de partir se mantém até o tempo presente da ação: “(Só preciso mesmo saber o que quero agora, sentada no computador. Desconfio que é o mesmo que quero sempre: ir embora.)” (VIGNA, 2006, p. 123).

O recurso dos parênteses, inclusive, configura textualmente esse deslocamento da personagem que já é prenunciado no próprio título do livro. A expressão *Deixei ele lá e vim* é utilizada pela protagonista em referência às histórias em que ela deixa alguém e parte. A saber, tem a história da ocasião da cremação do corpo de seu pai, cujo rosto ela já não sabia mais como era há muito tempo: “(Deixei ele lá e vim, e, quando pisei no sol do lado de fora, a mulher ainda gritou: ‘Ei, não vai levar as cinzas?’. Eu disse ‘não’, com a cabeça, sorrindo e sem me importar que ela me visse sorrindo [...])” (VIGNA, 2006, p. 90); depois, é a vez de Bibu, que, após ser acusado como principal suspeito por Shirley, é deixado por ela, que parte para a rodoviária: “Deixei ele lá, a geleiazinha no canto da boca, e vim” (VIGNA, 2006, p. 89).

No entanto, apesar do perfeito do tempo passado do verbo “deixar”, a personagem, de fato, não consegue se desamarar de suas histórias e deixá-las circunscritas no passado, assim como outras duas histórias do tipo “deixei ele lá e vim”, constantemente trazidas à tona, que o romance permite ao/à leitor/a elaborar: a do abandono da vítima Dô na praia, possivelmente assassinada por Shirley; e a do abandono da possível identidade masculina da protagonista, se considerada uma mulher transexual.

Todas essas histórias fazem parte de sua identidade, sejam elas verdadeiras ou não. Tampouco importa se Shirley matou Dô, quanto se ela é, de fato, uma transexual ou não, pois a mera possibilidade dessas fabulações já é suficiente para problematizar a impossibilidade de haver uma verdade absoluta, tal como a própria personagem observa: “Há várias lógicas neste mundo. Há vários mundos. Todos e todas ao mesmo tempo” (VIGNA, 2006, p. 21).

Mas as ficções reguladoras de gêneros inteligíveis exigem “que certos tipos de ‘identidade’ não possam ‘existir’ – isto é, aquelas em que o gênero não decorre do sexo e aquelas em que as práticas do desejo não ‘decorrem’ nem do ‘sexo’ nem do ‘gênero’” (BUTLER, 2010, p. 39). É daí que surge o sentimento de deslocamento de Shirley, pois ela desempenha uma performance de gênero que se articula fora dessa amarração.

No entanto, a protagonista não parece lutar pelo reconhecimento de sua diferença, tanto que ainda se esconde atrás dos óculos escuros para evitar olhares seduzidos ou indignados, fecha a porta do banheiro para tirar os pelos do queixo e esconde de Tião as suas verdades:

Nunca contei minhas coisas a Tião. Ainda na tarde daquele dia, no hotel, a primeira tarde das muitas que já passamos na cama, prometi contar coisas sobre mim. Não contei. Não vou contar. Tião nada sabe e ficará sem saber como nasceram, há muitos anos, eu ainda adolescente, a Shirley Marlone, os óculos escuros – que, aliás, ainda uso (não posso impedir que me olhem, mas posso impedir que vejam meu olhar, não é a mesma coisa mas ajuda). E também os seios de silicone que estou pensando em tirar. Afinal, estão tortos. [...] O silêncio de Tião é de quem não sabe. [...] E, ele aqui, fecho a porta do banheiro quando, com a pinça, tiro os pêlos duros que ainda nascem (poucos) no meu queixo. Tião nunca me perguntou nada, nunca, sobre a morte de Dô. Algumas dessas coisas me deram vontade de ir embora. Ou a vontade sempre existiu, desde aquele dia, ou noite. (VIGNA, 2006, p. 143-144).

Trata-se de uma personagem em constante processo de busca por “uma ‘cara’ possível em um mundo que lhes pede estabilidade e lógica de sexo e de gênero”, o que

configura uma das características dos personagens de Elvira Vigna, segundo observa Virgínia Leal. Segundo a pesquisadora, essa ideia de deslocamento e busca de novas possibilidades de representação de gênero, que tem dominado a obra da escritora carioca, “está concatenada com paradigmas contemporâneos como o da diferença sexual, além dos papéis de gênero, mostrando o lado arbitrário das normas” (2011, p. 8, 10).

Daí a relevância da construção de um narrador não confiável, que carrega o texto de ambiguidade e possibilidades, pois isso estabelece um encurtamento da distância estética, que, segundo Adorno (2003, p. 61-62), é “um dos meios mais eficazes para atravessar o contexto do primeiro plano” – como a trama policial que busca encontrar culpados – “e expressar o que lhe é subjacente, a negatividade do positivo”. Assim, quebra-se a tranquilidade contemplativa do/a leitor/a diante do texto, abrindo caminhos para uma leitura crítica na qual suas convicções devem ser abaladas.

Nesse sentido, o romance pode ser tomado como resistência à reificação, pois, em *Deixei ele lá e vim*, a representação não auxilia na produção do engodo de que fala Adorno (2003, p. 57), pois ela põe em discussão a ordem ali denunciada, a saber, a fabricação do gênero: “demorei um bilhão de anos para perceber que eu não precisava ser Dô” (VIGNA, 2006, p. 145). Quando Shirley reconhece que não precisava assumir a matriz cultural de gênero determinada pelas tecnologias discursivas, o que ela afirma só no último capítulo, o romance confirma o seu caráter de resistência à reificação do indivíduo no mundo contemporâneo.

É por isso que Fehér caracteriza o romance do século XX de ambivalente, porque ele permite, tanto na forma quanto no conteúdo, que uma dada realidade seja representada ao mesmo tempo em que é criticada (FEHÉR, 1972). Em *Deixei ele lá e vim*, o caráter construído (e imposto) das convenções sociais é encenado tanto no nível da materialidade linguística do texto quanto no nível temático da narrativa.

Por meio da construção do narrador não confiável, esse romance de Elvira Vigna revela que a representação ali posta não é a realidade em si, mas instâncias construídas e que, portanto, podem ser alteradas, ou seja, ele impele o/a leitor/a a uma tomada de partido em



relação à “mentira” da própria representação: “Então, saiba: minha história tem falhas, buracos. E pior: vou preenchê-los” (VIGNA, 2006, p. 10). E isso encena no texto, por sua vez, o caráter ideologicamente construído das ficções de gênero, cuja verdade inexorável também deve ser contestada, afinal, tal como conclui Butler (2010, p. 195): “Se a verdade interna do gênero é uma fabricação, e se o gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos, então parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos com efeitos da verdade de um discurso”.

### Considerações Finais

As ambiguidades construídas ao longo do romance *Deixei ele lá e vim*, de Elvira Vigna, não são dissolvidas na narrativa, consequência não apenas da opacidade da visão central do narrador e do tecido volátil de sua memória, mas também de seu empenho em colocar em dúvida a veracidade de sua própria narração, evidenciando, portanto, a possibilidade de mentira da representação. E essa ambiguidade é justamente o ponto mais forte do romance, pois, como resultado disso tudo, abre-se um horizonte de perspectivas para o exercício do juízo crítico do/a leitor/a, que deve transpor o binarismo entre verdade e mentira rumo ao estabelecimento de outra relação, a de que tudo nem é verdadeiro, nem falso, mas construído com efeitos de verdade segundo interesses ideológicos específicos.

Essa perspectiva se coaduna, por sua vez, a uma postura coerente no que tange à problematização de gênero, uma vez que aqui também é preciso evitar a polarização binária entre verdade e falsidade, certo e errado, normal e anormal, visto que tais formas de polarização resultam em hierarquia e exclusão. O romance, por meio da construção da protagonista Shirley, explora, por outro lado, possibilidades de representação de gênero para além de uma relação retilínea do tipo mulher-feminino-heterossexual, homem-masculino-heterossexual. Afinal, até que ponto a coerência e estabilidade só é possível dentro dessa lógica?

É por isso que a construção de um narrador não confiável caracteriza um dos mecanismos cuja assimilação promove uma aproximação dos desafiantes impasses da pós-modernidade, pois ele permite tratar a realidade a partir de um prisma destituído da abordagem absoluta de mundo, fato este que se coaduna à perspectiva dos estudos de gênero, que problematizam o caráter ideológico das verdades inexoráveis que definem as inteligibilidades de gênero.

### Referências

- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 55-63.
- ARRIGUCCI, Davi. Teoria da narrativa: posições do narrador. In: **Jornal de Psicanálise**, v. 31, nº 57. São Paulo: SBPC, 1998, p. 9-43.
- BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo**: sexualidade e gênero na experiência transexual. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.
- BENTO, Berenice. Na escola se aprende que a diferença faz a diferença. In: **Estudos feministas**, Florianópolis, n. 19(2), p. 549-559, mai./ago., 2011.
- BOOTH, Wayne. **A retórica da ficção**. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa-Portugal: Arcádia, 1980.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- FEHÉR, Ferenc. **O romance está morrendo? Contribuição à Teoria do Romance**. Tradução de Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.
- LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. **O gênero em construção nos romances de cinco escritoras brasileiras contemporâneas.** Disponível em: <[http://www.gelbc.com.br/pdf\\_jornada/virginia\\_leal.pdf](http://www.gelbc.com.br/pdf_jornada/virginia_leal.pdf)>. Acesso em: 28 set. 2014.

SANTOS, Boaventura de Sousa. O social e o político na transição pós-moderna. In: **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade.** Porto: Afrontamentos, 1996, p. 69-99.

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

(Recebido em 30/09 – Aceito em 13/10/2014)