



Enganos e Descobertas em Nada A Dizer, de Elvira Vigna

Deceptions and Discoveries in Nada A Dizer, By Elvira Vigna

Clara Magalhães do Vale

<https://orcid.org/0000-0002-2747-6186>

Mônica Fernanda Rodrigues Gama

<https://orcid.org/0000-0002-4328-9890>

Resumo: Este artigo propõe uma análise de *Nada a dizer* (2010), de Elvira Vigna, romance que se apresenta como um diário ficcional, a partir dos conceitos acerca da escrita autobiográfica, sobretudo os de Philippe Lejeune (2008), Luiz Costa Lima (1986) e Manon Auger (2006). No romance, Vigna dá voz a uma mulher traída pelo marido após anos de casamento. Motivada pelos desdobramentos da traição, ela vai expondo o processo dessa descoberta de forma cronológica, lançando mão de uma série de traços da escrita em ato próprios do diário. A narradora, uma autora ficcional, encontra na escrita uma forma de organização do real e do emocional, da relação com o outro e consigo, em uma dinâmica entre narrar a si e narrar o outro diante dos impasses da relação conjugal quanto à formação de uma identidade. O diário, espelho por meio do qual o sujeito pode se observar para se conhecer de forma externalizada, revela-se também como uma forma de autohospitalidade: é a escrita que pode reconstruir o corpo simbólico de alguém que se percebe apagada em uma relação.

Palavras-chave: Literatura Brasileira; Escrita de si; Diário ficcional.

Abstract: This article proposes an analysis of the novel *Nada a dizer* (2010), by Elvira Vigna, which presents itself as a fictional diary, based on concepts surrounding autobiographical writing, especially those of Philippe Lejeune (2008), Luiz Costa Lima (1986) and Manon Auger (2006). In the novel, Vigna gives voice to a woman betrayed by her husband after years of marriage. Motivated by the consequences of the betrayal, she exposes the process of such discovery chronologically, using a series of traits of "writing in an act" that are proper to the diary. The narrator, a fictional author, finds in writing a form of organization of the real and the emotional, of the relationship with the other and with herself, in a dynamic between narrating herself and narrating the other before the impasses of the conjugal relationship as to the formation of an identity. The diary, a mirror through which the subject can be observed to know themselves externally, reveals itself as a form of self-hospitality: it is the writing that can reconstruct the symbolic body of someone self-perceived as erased in a relationship

Keywords: Brazilian Literature; Self-writing; Fictional diary.



“Na dúvida, acelere. Gosto muito dessa frase.” (Vigna, 2010, p. 137)

Introdução

A tematização do adultério não é novidade para a tradição literária, sendo muito recorrente o uso de narradores oniscientes que abarcam sobretudo a perspectiva masculina. *Nada a dizer* (2010), de Elvira Vigna, passeia pela mesma temática secular, mas conta um adultério do ponto de vista da mulher traída, diferença que implica, neste caso, outro tratamento de alguns aspectos narrativos. Nesse romance, acompanhamos as reflexões da narradora acerca do relacionamento com o marido que a trai, após algumas décadas de casamento, e que lhe confessa o ato.

Quem narra, neste caso, escreve, não para convencer o leitor da traição, mas para melhor conhecer a si. O adultério a pega de sobressalto, fazendo com que nasçam dúvidas quanto à veracidade dos sentimentos que sustentavam o casamento. A rememoração dos momentos juntos e as reinterpretações desses momentos são o meio encontrado pela narradora para tentar compreender como chegaram até ali sem realmente conhecer um ao outro.

A forma da narrativa é um relato apresentado em capítulos datados, tal como em um diário. No entanto, este diário singular é apresentado, inicialmente, em terceira pessoa, sendo revelada, posteriormente, a perspectiva íntima de quem escreve sob o peso da dor da traição. Assim, ao fim do segundo capítulo do romance, quando o leitor compreende que afinal está diante de uma narrativa em primeira pessoa, cuja narradora é personagem e protagonista, o leitor pode tirar algumas conclusões: o que está prestes a ler não se trata da verdade – como apenas um narrador onisciente e imparcial poderia oferecer –, mas *uma* verdade: aquela de quem narra, como nos evidenciará Luiz Costa Lima (1986) e Philippe Lejeune (2008). Cada descrição e percepção será feita a partir dos olhos da mulher que acaba de revelar ao leitor a traição do marido. Esta, descobriremos, não é suposta como a de Capitu, mas confessada.

Por meio da escrita íntima, confessional, retrospectiva e temporalmente marcada, acompanhamos a reconstituição da trajetória emocional da narradora, em que os sentimentos do presente se misturam aos do passado. Partimos do dia em que o marido inicia seu caso, até o momento em que, meses após a descoberta da esposa, a escrita deixa de ser necessária, momento este de

menor distância entre o tempo do acontecimento e o da escrita. Assim, neste artigo, abordaremos algumas das estratégias narrativas próprias do diário para dar a ver esse processo de autodescoberta da narradora.

O abrir dos olhos: a revelação da traição

A abertura do romance retoma, ironicamente, uma cena de outra narrativa sobre adultério, *Madame Bovary*, famoso romance do século XIX em que a jovem Emma, depois de casada, acorda em uma pequena casa burguesa e fica a olhar, sonhadora, os raios de sol entrarem em seu quarto. Paulo, o traidor, acorda em um quarto de hotel olhando a entrada de luz, mas ao invés de uma bela jovem recém-casada, é um homem em “seus mais de sessenta anos” (Vigna, 2010, p. 8), doente, em um quarto decadente:

O dia 16 de novembro

No dia 16 de novembro, Paulo abriu os olhos e voltou-se para a nesga de luz que passava pelas duas cortinas — a mais pesada, de um plástico cinza, e a mais leve, de um tecido branco transparente que ficava por cima da outra. Permaneceu assim por alguns momentos, antes de iniciar o preparo para que o resto todo de seu corpo pudesse acompanhar os olhos e sair do quarto escuro, pequeno e já cheio de ruídos: alguém que ligava a televisão no quarto ao lado; o carrinho da arrumadeira, ameaçador, no hall; o tlim do elevador. Primeiro, fez uma inspeção mental básica no estômago e na boca. Não, nenhum vestígio do mal-estar da noite anterior, em que, depois de comer um x-tudo no bar da esquina, vomitou e cagou a alma. E, ao falar para si mesmo essa frase, poderia ter achado engraçado: a alma. Seria oportuno, rá, rá, se livrar da alma na véspera. Mas Paulo não era uma pessoa de muitas reflexões. Isso normalmente. [...] Ficou ouvindo o tique e o taque e o tique e o taque, em sua previsibilidade, enquanto dava um tempo para que a arritmia se manifestasse. Esse era o único sintoma de sua cardiopatia, para a qual tomava quilos de remédios cotidianamente.

O dia começava (Vigna, 2010, p. 7).

Esse era o dia do início da relação com a amante, mas, ao invés de um dia glorioso, a aventura de Paulo é antecipada por sua decrepitude. A simplicidade íntima de Paulo, ou melhor, sua falta de complexidade, é descrita com bastante ironia. Assim, fica claro que lemos não uma verdade profunda, mas uma descrição que tenta disfarçar o juízo que quem narra faz do personagem. Depois de relatar detalhadamente esse despertar e a sequência do dia, o narrador dá mais detalhes sobre o desenrolar do caso, em uma espécie de diário do outro:

Foi esse o dia 16 de novembro. O dia 16 de novembro, na verdade, havia começado no dia 15. Que foi quando Paulo chegou à rodoviária do Rio e encontrou N. Lá para busca-lo. N. o beijou e disse que só ele mesmo para fazê-la ir a um lugar tão brega quanto uma rodoviária. Paulo não explicou como era bom estar numa janela que lhe mostrava, por cinco horas, coisas que ficavam para trás. Entraram no carro caro dela, e de lá foram ao hotel de Paulo, largar a mala. Naquele fim de dia andaram pelo calçadão, num preparo desajeitado, de esbarrões, olhares significativos, apertos de braço, chupões em quiosques vazios, mãos chegando perto de peitos e pau, num cerca-lourenço para o que só iria acontecer no dia seguinte (Vigna, 2010, p. 14).

O passo a passo do dia da traição é narrado como em um relatório, o que se repete no próximo capítulo, o qual segue a sequência dos fatos do dia seguinte:

O dia 17 de novembro

Era o motivo da viagem ao Rio, o churrasco com direito a futebol do dia 17 de novembro. Tratava-se de uma comemoração de fim de ano que reunia, há muito tempo, um grupo de ex-funcionários da multinacional onde Paulo trabalhara. Paulo não se ligava em futebol, não conhecia o nome de um jogador sequer [...]

Não seria assim dessa vez. Nesse 17 de novembro, Paulo chegou, cumprimentou e ficou num canto, olhando o relógio. Obrigou-se a comer pouco e beber menos ainda (Vigna, 2010, p. 16).

O hábito de participar por anos de algo que não realiza bem, um prenúncio do que ele fazia no próprio casamento, é rompido não por uma auto análise de Paulo (afinal, já sabemos desde o primeiro parágrafo do romance que ele não “era uma pessoa de muitas reflexões”), mas porque ele havia decidido trair a esposa com a colega de trabalho, referida como “N.” pela narradora.

Somente no encerramento da narração do dia 17 é que ocorre a revelação da voz narrativa: “Nem quando chegou em São Paulo e me viu, nem nessa hora eu voltei a existir para ele” (Vigna, 2010, p. 20). Descobre-se que quem narra é a esposa traída. Ela, então, passa a existir como perspectiva parcial para nós leitores, a partir do momento em que denuncia a percepção de que a viagem do marido se tornou um momento em que ele não reconheceria mais a existência dela.

Assim, depois de performar a si como alguém que é apagada de uma narrativa, a narradora passa a exercer o papel de protagonista – antes aparentemente ocupado por Paulo –, mesmo nos capítulos seguintes quando segue narrando os momentos em que não esteve de fato presente. Ao reconstituir as cenas dos encontros furtivos entre o marido e a amante, ela estaria fazendo uso das informações fornecidas por ele, e, daí, descobre-se que

ela se apoia sobretudo em sua imaginação. Sua perspectiva está colada no que sabe e pode dizer sobre Paulo:

Então eu entendi o surgimento de N. Não é que não tivesse entendido, não era esse o problema. Porque eu entendi Paulo e sua busca. A vontade do tudo novo, eu também tinha.

Entendi.

Ou melhor, entenderia ao saber, porque demorei a saber.

Porque no dia 18 de novembro Paulo chegou como sempre chegou, de todas as viagens que fez em toda a sua vida, por conta de trabalhos pessoais ou como funcionário de empresas, tendo sido ele técnico de computação, professor secundário, professor universitário, ator, músico, professor de cursinho profissionalizante, militante clandestino de grupos contrários à ditadura e tradutor. No dia 18 de novembro, vindo do Rio, e da boceta de N., Paulo chegou bem (Vigna, 2010, p. 27).

Note-se que ela narra o outro, Paulo, a partir de um ponto de vista limitado, doméstico, expondo essa limitação a partir do apagamento de si e de sua limitação no início da narrativa: por não sabermos que se trata de uma narradora que participa dos eventos como observadora, lemos a descrição como se se tratasse de um narrador externo, que sabe mais que as próprias personagens envolvidas. Ao se revelar, no entanto, esse saber aparente serve apenas como índice de como nós não nos percebemos como narradores que sabem muito pouco sobre nossas próprias vidas.

O que vimos até o fim da narração do dia 17 fora, portanto, a reconstituição de situações e pensamentos irreconstituíveis na prática, no sentido de eles terem sido, na verdade, vividos por outros, e apenas imaginados pela voz que nos narra. No entanto, o leitor não é convidado a julgar Paulo como Bento tenta fazê-lo em relação a Capitu. A narradora não escreve para um leitor diferente dela própria. Ela deseja apenas expurgar o seu juízo, e, a partir daí, ter uma maior compreensão do que viveu e, portanto, dela mesma. Enquanto Bento, casmurro como é, escreve para viver o que viveu, sem pretensões de novas descobertas durante a escrita, nossa narradora escreve para tentar conhecer o que não conhecia – seu marido –; conhecer quem era aos olhos dele; mas, sobretudo, conhecer-se a si aos próprios olhos. Como veremos, para alcançar tais objetivos, toma como ferramentas principais a memória e, inevitavelmente, a imaginação, ambas afetadas pela dor, mas também pelas realizações do presente que não ainda estavam formadas à época dos acontecimentos.

O diário

Como apontamos, o romance *Nada a dizer* está organizado como um diário de cerca de um ano, com capítulos concentrados em dias específicos no início e, em seguida, com seções relativas a meses: “O dia 16 de novembro”, “O dia 17 de novembro”, “A casa”, “O dia 29 de novembro”, “O dia 30 de novembro”, “O dia 1o de dezembro”, “O dia 7 de dezembro”, “Do dia 7 de dezembro ao dia 8 de março”, “O dia de março”, “O dia de março”, “Abril”, “Maio”, “Junho”, “Agosto”, “Setembro”, “Outubro” e “A morte”.

Vê-se que a sequência temporal é rompida por dois capítulos nomeados de forma temática. Mais que uma diferença, essa ruptura na listagem dos dias parece indicar que tal organização diz respeito ao dia como tema e não apenas como referência temporal. Ainda que haja marcação de tempo, não é o tempo da escrita, mas o tempo do acontecimento – que raramente parecem coincidir. Assim, constrói-se algo como um diário do luto, no qual a traição é narrada dia após dia para registrar um processo de compreensão de si e de seu próprio apagamento em uma narrativa conjugal.

Alain Girard apresenta a origem dos *papeles que muestran su corazón al desnudo* (“papéis que mostram seu coração desnudo”) (Girard, 1996, p. 31), ou, em outras palavras, a origem do diário íntimo. Segundo o autor, esse gênero surgiu a partir do encontro de duas tendências que perpassavam o campo do conhecimento e da sensibilidade humana, e que predominavam na Europa ao final do século XVIII: as sensações que começavam a adentrar o plano científico, e a valorização geral dos sentimentos, que culminou numa onda de confissões. Desde então, o diário se instaurou nas sociedades europeias e se difundiu por todo o mundo, tornando-se a mais corriqueira dentre as escritas de si.

Às vésperas do surgimento do diário ficcional, o romance era considerado um *genre en mal de légitimation* (“gênero com falta de legitimação”) (Viala apud Auger, 2005, p. 36), acusado de inverossimilhança. É quando os romancistas, conscientes da credibilidade do narrador em primeira pessoa, lançam mão de aspectos específicos da autobiografia, um gênero essencialmente não ficcional, que o romance vai aos poucos construindo sua legitimação.

Auger caracteriza o diário como uma forma aberta e fragmentada, enquanto o romance, formalmente, se apresenta como uma narrativa fechada e completa

de uma situação ficcional (Auger, 2005, p. 36). Este último, já apontou Bakhtin (2010), surge a partir da necessidade de expressão da experiência humana, que, como afirma Ian Watt, seria “sempre única e, portanto, nova” (Watt, 1996, p. 15).

Assim, buscando dar conta da realidade no sentido formal, o romancista deve se desprender de todas as convenções formais preestabelecidas, pois elas poderiam colocar em risco seu sucesso. Daí o caráter amorfo do romance, que, embora pobre em convenções, é o único gênero capaz de mimetizar os demais. Inclusive as escritas de si.

O romance possui tamanha capacidade de incorporação dos mais variados gêneros, que o diário e o seu duplo ficcional não poderiam ser distinguidos em se tratando de forma e conteúdo do texto, senão pela verificação do pacto autobiográfico. A transgressão do diário ficcional estaria, pois, ligada à questão da “autenticidade” (Auger, 2005, p. 37).

No caso do romance *Nada a dizer*, a narradora de Vigna escreve durante um momento conflituoso, exatamente para poder lidar com ele. Essa escrita que surge a partir de uma crise é uma constante quando pensamos no diário como gênero. Para Lejeune: “um diário de crise está, se posso dizer assim, em busca de seu próprio fim. Buscamos uma maneira de sair da crise e, conseqüentemente, do próprio diário” (Lejeune, 2014, p. 277). Nota-se, então, que há um caráter temporário da escrita quando associamos essa empreitada à crise. Considerando que o texto gira em torno de um único tema – a traição e suas implicações na vida da narradora no momento dos acontecimentos e do registro –, pode-se compreender que a escrita, neste caso, pode se tratar de uma atividade passageira: assim que seu propósito é alcançado, ela se encerra.

Ainda no que diz respeito às práticas comuns na escrita do diário, Lejeune aponta alguns objetivos recorrentes do diarista que se engaja nessa escrita cotidiana e íntima – conhecer-se, desabafar, resistir, conservar a memória, sobreviver, deliberar, pensar e escrever. Tais funções são facilmente observáveis na narrativa de *Nada a dizer*. “O papel é um espelho. Uma vez projetados no papel, podemos nos olhar com distanciamento”, afirma Lejeune (2014, p. 263), e assim o faz a narradora ao tornar-se personagem de sua própria história, relatando-a para si, assumindo um distanciamento não somente na ação de registrar-se (para desabafar, lembrar, resistir ao apagamento do marido etc.), mas na rejeição da primeira pessoa. Isto é, ao negar a narração da traição a partir de um *eu*, informa-nos que a traição é uma ação do outro. A esposa,

tradutora, empenha-se na escrita como em um exercício de criação-tradução de si e do outro em um diário do alheamento.

Além de proporcionar essa percepção externalizada, no diário, o “papel é um amigo. Tomando-o como confidente, livramo-nos de emoções, sem constranger os outros” (Lejeune, 2014, p. 262). Ou seja, o diário não se autoimpõe limites morais: quem o escreve limita, até onde quiser, sua própria liberdade para exercer a sinceridade. A narradora escreve para rever seus passos e sua história, uma história que levou a transformações pessoais e na relação com o marido. O relato – como assim ela mesma o chama (Vigna, 2010, p. 161) – traz coragem e apoio para enfrentar sentimentos e momentos dolorosos, ajudando quem o escreve a resistir.

O espelho como forma de auto-observação apontada por Lejeune é também a imagem escolhida por Luiz Costa Lima (1986) para ressaltar a capacidade das escritas de si manter um reflexo que pode nos permitir essa investigação interior:

Memórias e autobiografias são substitutos dos espelhos. Se estes metálicos e implacáveis, assinalam o desgaste dos traços, o torpor dos olhos, a redondez do ventre, fechamos-nos contra a maldade dos espelhos e procuramos nos rever no que fomos, como se o percurso da antiga paisagem nos capacitasse a nos explicar ante de nós mesmos (Lima, 1986, p. 244).

8

Ao dar forma ao que foi vivido, podendo ser este trabalho puro fruto da memória, tomamo-nos em perspectiva. Tal perspectiva é concedida apenas àqueles que ousam tentar colocar-se em palavras, buscando algo próximo ao que compreendemos como “eu”, isto é, uma abstração da própria identidade – cuja totalidade é impossível de fato, mas ainda assim sua compreensão é demandada e almejada por todos. Desse modo, quando a narradora diz “eu não existir para Paulo foi apenas um preâmbulo rápido antes de eu não existir para mim mesma. Passei a não estar mais em mim” (2010, p. 107), compreendemos a problemática da identidade presente no cerne da natureza de sua escrita.

A escrita de si, como ressalta Lima, deve ser escrita de *bonne foi*, isto é, deve haver intenção de verdade. Assim, como dito anteriormente, o leitor não deve tomar a verdade do narrador como inequívoca, pelo contrário: o diário, assim como a autobiografia e as memórias, é “uma versão pessoalizada, sujeita a erros, enganos, esquecimentos, distorções e seleções conscientes ou inconscientes” (1986, p. 252). Assim, o que temos diante de nós em *Nada a Dizer*, seria um exercício da memória, feito de boa fé, e essencialmente lacunar.

Como potência, a memória, segundo Aleida Assmann (2011), “não deve ser compreendida como um recipiente protetor, mas como uma força imanente, como uma energia com leis próprias.” (Assmann, 2011, p. 34). Daí o conceito de recordação: a memória que é influenciada pelo tempo; o que resultaria num “deslocamento fundamental entre o que foi arquivado e a sua recuperação” (Assmann, 2011, p. 33). A autora também aponta que, diferente do armazenamento, a recordação parte de experiências pessoais, isto é, não se ensina ou se aprende recordações, pois elas não são deliberadas: ou se recorda ou não se recorda. Ainda assim, a memória “pode ser controlada pela inteligência, pela vontade ou por uma nova situação de necessidade, e proporcionar uma nova disposição das lembranças” (Assmann, 2011, p. 34).

Isto posto, é certo que as recordações que compõem o diário são fruto de um esforço de rememoração narradora, a fim de expor os acontecimentos de forma coesa, e, sob uma nova perspectiva, enxergá-los com mais clareza. A cada momento de recuperação – que pode se repetir incontáveis vezes –, a recordação aparece com um novo rosto, e um novo significado, e, por isso, deve-se ter em mente que o que nos é contado – o passado – é filtrado pela lente do presente, ainda que haja um trabalho da narradora em se transportar para o momento do acontecimento, em que sua lente era outra – o que nos é demonstrado: “Na época não me ocorria a possibilidade de eles se tornarem amantes” (Vigna, 2010, p. 120).

A narradora

Em se tratando de diário, existe apenas uma possibilidade de narrador. Como aponta Lejeune, as escritas autobiográficas devem ser narradas em primeira pessoa pela mesma figura a quem pertence o nome na capa – o autor –, que por sua vez deve coincidir ainda com o personagem principal. Em *Nada a dizer*, no entanto, o leitor, uma vez consciente de que lê um romance, não tomará o diário ficcional como autêntico e não supõe que essa regra seja seguida. Devido ao horizonte de expectativas próprio do gênero, o leitor de um romance não espera que haja cortes do fio narrativo, diálogos fragmentados, ou que o diário chegue ao fim sem que a crise – tema que permeia e sustenta grande parte dos diários – tenha sido, de alguma forma, resolvida. Auger ressalta: “Visto que é a menção ao ‘romance’ que domina sobre a do ‘diário’, o horizonte de expectativa do leitor

será inevitavelmente condicionado por ela”¹ (Auger, 2005, p. 37). Assim, a liberdade do romance se sobrepõe a certas formas próprias do gênero “autêntico” mimetizado.

O romancista, ou o autor real do diário ficcional, por sua vez, possui consciência do tal horizonte de expectativas, e, procurando atendê-lo, a ficcionalização do diário se faz essencial, o que, inevitavelmente, demonstra “anomalias na verossimilhança”, aceitas de bom grado pelo leitor.

Em suma, no caso do romance, por mais que se almeje e consiga se alcançar a verossimilhança, o autor pressupõe que não há risco de engano por parte do leitor: se este sabe que tem em mãos um romance, espera dele uma coerência, sequencialidade e completude que raramente se fazem presentes fora do universo ficcional, como num diário, aquele do qual só existe um único exemplar e cuja autenticidade está no momento (Lejeune, 2014). Mas, nesse romance, a narração em primeira pessoa de quem afirma estar escrevendo o que lemos cria um jogo de espelhos em que a ilusão de realidade se oferece em formas singulares. Assim, enquanto o preenchimento das lacunas se dá, por um lado – o autobiográfico –, pelo desejo da forma, da coesão, e portanto, amparado pela imaginação; por outro – o romance –, eles são necessários para atender as expectativas leitoras.

Em “O ponto de vista da ficção” (1999), Friedman recupera o conceito de Lubbock (1921) que ilustra a arte da ficção, sendo esta a capacidade de *mostrar* a história ao leitor, exposta de tal modo que ela se revele por si mesma, ao invés de ser *contada* pelo autor, para que pareça verdadeira, e a voz daquele que revela a história quase desapareça devido ao efeito de verossimilhança produzido. Se, caso contrário, o autor decida emergir e fazer-se notar, ele estará, pois, contando a história ao leitor, criando um outro efeito que impactaria na produção de ilusão de realidade: “um autor que fale em sua própria pessoa sobre as vidas e fortunas de outros estará colocando um obstáculo a mais entre sua ilusão e o leitor, em virtude da sua própria presença” (Friedman, 1999, p. 169). Friedman encontra a saída para tal problema com Henry James e sua proposta de deslocamento de foco:

¹ “puisque c’est la mention générique “roman” qui domine sur celle du “journal”, l’horizon d’attente du lecteur sera inévitablement conditionné par elle” (tradução nossa).

[...] é fazer com que a história seja contada como que por um dos personagens dela mesma, mas na terceira pessoa. Dessa forma, o leitor percebe a ação à medida que ela é filtrada pela consciência de um dos personagens envolvidos, e contudo, a percebe *diretamente*, à medida que ela vibra sobre essa consciência, evitando, assim, aquele distanciamento tão necessário à narração retrospectiva em primeira pessoa (Friedman, 1999, p. 170).

Se o autor decide agir de tal forma, o leitor perceberá cada um dos eventos a partir das lentes de um dos personagens envolvidos. A consciência, os gestos e as palavras deste personagem serão acessados de forma direta, diferente de quando o narrador onisciente os relata indireta e resumidamente.

No que diz respeito ao trabalho do narrador, isto é, à transmissão da história ao leitor, Friedman sugere que quatro perguntas sejam feitas para que se compreenda o ponto de vista desta figura literária: quem fala ao leitor? De que posição em relação à história ele a conta? Que canais de informação o narrador usa para transmitir a história ao leitor? A que distância ele coloca o leitor da história? (Friedman, 1999, p. 171).

Em *Nada a dizer* a narração está a cargo da esposa traída, que faz a focalização em Paulo, inicialmente como se fosse um narrador onisciente, e só após algumas páginas temos a informação de que há um eu, personagem-narrador. Compõe-se, assim, um jogo de aproximação e de distanciamento que performa a dinâmica entre quem viveu algo, mas não sabia o que estava vivenciando; entre o que é capaz de entender e o que pode continuar investigando (e, portanto, o que precisa de distanciamento): "Então eu entendi o surgimento de N. Não é que não tivesse entendido, não era esse o problema. Porque eu entendi Paulo e sua busca. A vontade do tudo novo, eu também tinha. Entendi. Ou melhor, entenderia ao saber, porque demorei a saber" (Vigna, 2010, p. 9).

A aparente mudança de ponto de vista não significa, necessariamente, uma inconsistência ou um dificultador na construção da ilusão de realidade. A consistência deve existir, sobretudo, durante o uso de um certo tipo de narrador, e, se o autor decide mudá-lo, deve fazê-lo de modo convincente, isto é, a presença ou não de onisciência, os ângulos e as distâncias que o narrador escolhe manter devem ser coerentes em relação ao seu ponto de vista.

Como já mencionado, a história se inicia na terceira pessoa, sem que haja qualquer comentário em primeira pessoa, ainda que sejam notáveis certas marcas de subjetividade na narração, visto que a narradora parece se atentar à escolha de palavras, como em "Nesse caso a trilha, ou melhor, a avenida

Atlântica, o levava para a casa de um amigo chamado Pedro Correa [...]” (Vigna, 2010, p. 8). Assim, a narradora se aproxima da neutralidade, mas não a alcança, pois, ainda sem revelar sua identidade, deixa transparecer, um pouco mais a cada página, sua parcialidade de forma sutil e irônica, como quando diz “E, se Paulo fosse dado a pensamentos, aqui também haveria um.” (Vigna, 2010, p. 9). Parece que estamos diante, então, de um comentário autoral – o autor onisciente intruso, na terminologia de Friedman, já que tece comentários avaliativos acerca do aparente personagem central: “Mais do que o horizonte, a maconha ajudava-os [Pecê e Paulo] a pensar que o tempo não havia passado e ainda havia muita vida pela frente” (Vigna, 2010, p. 9).

Ainda que neste primeiro capítulo não fale jamais na primeira pessoa, vamos percebendo na voz da narração um envolvimento emocional com Paulo, pois ela não se porta indiferentemente perante suas ações. Como vimos, é no capítulo “O dia 17 de novembro”, que a narradora revela sua identidade. É nesse momento que o leitor compreende a ambiguidade que havia notado no primeiro capítulo. A impressão de parcialidade era fundamentada na verdadeira identidade da narradora, que de fato ocupa uma posição nada imparcial. Descobre ainda que o narrador possui uma identidade e um papel central na história, e que até então atuara estrategicamente como sujeito onisciente.

Acompanhamos, assim, os passos e pensamentos de Paulo a partir das lentes da narradora, para a qual resta apenas imaginar como ocorreram os fatos, traçando, como pode, a trajetória romântica do marido e N. É por meio desse mesmo trecho, somado à separação em datas presente desde o início, que se percebe, pela primeira vez, o caráter íntimo do texto, mais especificamente, o seu enquadramento dentro do gênero diário. Seria, pois, uma escrita de si para si: não se trata, assim, de um diário-relatório ou um diário sobre o outro, mas uma escrita íntima que performa uma escrita expressiva sobre como ver e narrar a si e o outro.

Nesse sentido, a narradora pontua os limites da memória, revelando como eles afetam igualmente a distância entre leitor e história, pois o primeiro percebe certa fragilidade na fonte de onde vêm os fatos narrados: “Não consigo recuperar o dia 8 de março a não ser por cenas esparsas.” (Vigna, 2010, p. 92).

É a partir do terceiro capítulo que a narradora passa a se narrar na primeira pessoa: “Tínhamos decidido nos mudar para São Paulo de repente, que era como decidíamos as coisas” (Vigna, 2010, p. 21). E assim permanece, ainda que

continue especulando e redesenhando os passos de Paulo e N., enquanto ela própria não estava presente, tendo como base aquilo que Paulo compartilhou após confessar a traição. É importante notar que é no capítulo sem data, intitulado “A casa”, que a primeira pessoa se afirma. A partir de então, ora a narradora atua como onisciente em relação a Paulo, falando em primeira pessoa, ora como personagem principal de sua própria história, deixando Paulo em segundo plano, ainda que a história se passe, sobretudo, em torno do relacionamento dos dois.

Quanto à segunda pergunta proposta por Friedman – “de que posição (ângulo) em relação ele [o narrador] a conta?” –, podemos notar que a narradora, quando atua como onisciente, observa os acontecimentos de cima, como se estivesse observando seu desenrolar, mas com certa distância. Já quando se porta como a personagem central da história, sua posição muda: passa a ser o centro fixo, visto que a história gira em torno dela própria, tornando seu campo de visão consideravelmente menos amplo.

Por se tratar de um diário ficcional, a identidade do autor ficcional coincide com a do narrador também ficcional, sendo este o protagonista da história. Assim, nossa narradora encontra-se envolvida na ação e limitada a “seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções” (Friedman, 1999, p. 177). De início, quando atua como onisciente, seus canais de informação parecem ser totais em relação à Paulo (palavras, pensamentos e percepções do personagem) – descrições de cenários e ações que mais tarde descobrimos terem sido descritos com base na imaginação da autora do diário. No entanto, o leitor tem acesso à história pelo que apenas aparentam ser os olhos de Paulo, como já foi dito, visto que a narradora escreve de forma ambígua quando, ao fazer certos comentários como “Não é fácil o caminho até o sexo” (Vigna, 2010, p. 13) para se referir à experiência de Paulo e N., não deixa claro ao leitor se essas percepções são pessoais ou do marido.

No interior da narrativa temos também uma justificativa para a estratégia de escrever como o outro - a autora suposta é, assim como o marido e a amante, colegas de profissão: tradutores, ou seja, estão sempre falando como um outro, “transpondo de uma língua para outra não só palavras, mas modos de existência” (Gama, 2023, p. 429).

Pode-se afirmar que o romance trataria de duas histórias: a primeira como a trajetória do casamento da narradora com Paulo, que se passa no passado; e a

segunda, a trajetória do autoconhecimento da narradora e autora do diário, situada no presente. Percebe-se que a distância entre o leitor e a história aumenta quando a narradora aborda as histórias que compõem sua relação com Paulo, pois faz uso apenas da memória para lembrar, organizar e reinterpretar os eventos passados; por outro lado, a distância diminui quando o leitor é capaz de notar as percepções da narradora quanto à relação dos dois como simultâneas ao momento da escrita, principalmente quando tece comentários que interrompem o fluxo da história contada, a primeira, trazendo-a para o presente e dialogando com o leitor: “E aqui preciso fazer uma pausa para explicar algo a meu respeito.” (Vigna, 2010, p. 74).

A casa

Como dito anteriormente, o diário é constituído quase que inteiramente por capítulos intitulados com datas, seja um dia ou um mês, havendo apenas duas exceções: “A casa” e “A morte”, terceiro e último capítulos, respectivamente. Esses dois momentos se destacam por quebrarem o encadeamento cronológico dos títulos e por vermos a narradora deslocando seu foco, ainda que apenas um pouco, para o relato de alguns momentos não protagonizados por Paulo.

No capítulo “A casa”, a narradora explora o momento da mudança (que acontecera pouco antes do caso de Paulo se iniciar) e as dinâmicas do casamento a partir do novo lar em São Paulo. A persistência dos objetos encaixotados, a divisão dos bens materiais dentro de casa, as mudanças espontâneas: tudo representa o modo como o casal já havia, há anos, encontrado e estabelecido seus costumes, exercidos como acordos implícitos.

A traição continua sendo tematizada, mas há deslocamento do conflito para como a traição foi vivida no lar do casal – menos um lar, no sentido sentimental e burguês, como se revelaria, e mais um lugar marcado por uma provisoriedade. Recebendo visitas, procurando emprego, vivendo com as ausências correntes de Paulo – todas elas narradas com as datas e os tempos para que possamos montar a história da traição –, o cotidiano é marcado pelas caixas da mudança que não foram abertas:

Nesse período da nossa chegada em São Paulo, de visitas sem diálogo e caixotes fechados, o que menos me incomodava eram os caixotes. Achava-os divertidos. [...] Os caixotes, na verdade, combinavam com o resto — o resto no tempo presente, o tempo já paulista, a casa como ela era, e o resto no tempo passado de nossas

vidas, como éramos, desde sempre. Afinal nunca tínhamos, em nenhuma de nossas casas anteriores, nos dado ao trabalho de organizar um índice único, uma única aparência a um todo que pudesse ser chamado de A Casa. Não havia aparências unificadas, que dessem um sentido nítido e imediato ao ambiente. Cada um de nós sempre teve seu armário, sua estante com seus próprios livros (Vigna, 2010, p. 25).

As caixas são, assim, o indicador da falta de uma unicidade para as vidas abarcadas no lar – se na vida era impossível dizer A casa, o nome do capítulo restitui essa unidade. No entanto, o relato da vida cotidiana durante a traição está encapsulado nesse capítulo singularizado pelo título, como se a ele fosse designada uma caixa, reunindo traços do cotidiano na nova casa. Se a família nunca teve como projeto formar essa “aparência unificada”, mantendo cada um seu próprio espaço, espécie de caixa organizadora na própria casa, a escrita permite perceber os contornos do que era novo (a mentira, a traição) e do que era familiar (manutenção de vidas separadas mesmo sob o mesmo teto e desejo de mudança).

Quando as mensagens insinuatoras e as ligações furtivas se iniciaram, a esposa, que ainda de nada sabia, não sentiu que havia qualquer problema entre ela e Paulo. Eles não passavam por uma crise conjugal. O que é revisto no momento da escrita, quando parece entender a motivação de Paulo, nada surpreendente: a vontade de algo novo, também, naturalmente, partilhada por ela.

Assim, ainda que entenda de onde veio o caso de Paulo, certas coisas permanecem incompreensíveis, como o fato do marido e da amante terem partilhado o mesmo motel que o casal frequentava há anos, sem que Paulo pensasse na esposa ao entrar pela porta, já tantas vezes atravessada por eles aos risos. Daí, talvez, a persistência do trauma, ainda que a crise tenha sido, de certo modo, deixada para trás antes mesmo do início da escrita. A narradora encerra o capítulo chamando a atenção justamente para esse aspecto incompreensível:

Perguntei e perguntei muitas vezes:

“Você não lembrou de mim, ao entrar no Sândalo com N.?”

A resposta sempre foi não.

E isso eu nunca pude entender (Vigna, 2010, p. 29).

O diário que lemos, forma de abarcar a experiência de um certo tipo de abandono, lida justamente com a incompreensão do eu em relação ao outro: escreve para compreender e não necessariamente para lembrar; aborda eventos sobre os quais, aparentemente, não tem problemas para lembrar, no entanto, trata-se de uma pessoa que foi absolutamente esquecida por quem vivenciou momentos alegres e, do seu ponto de vista, inesquecíveis. A extensa rememoração de si e da vida conjugal se mostrou, afinal, um meio para se tentar compreender como chegou até o momento presente.

A morte

No último capítulo, intitulado “A morte”, adentramos a um novo dia 16 de outubro, um ano após o “evento N.”. Assim como o capítulo “A Casa”, este recebe um título diferencial, mas também crava sua temporalidade, iniciando justamente com a informação do dia da escrita:

Não celebro aniversário do que é ruim. Não choro datas de morte. Mas nesse novembro desse primeiro ano pós evento N. não tive como afastar o dia 16 de mim. Aliás, essas decisões duras que costumavam ser as minhas, também isso ficava para trás. Não vivi o dia 16 como um soldado, marchando para a frente, sem olhar para trás. Não. Trocamos aflições, eu e Paulo, nos permitimos reeditar um pouco de nossas longas e dolorosas conversas de noite inteira, que já estavam distantes. Ficamos, juntos, algumas vezes durante o dia, com os olhos cheios de lágrimas — o que seria impensável antes, na nossa vida de antes (Vigna, 2010, p. 158).

16

Diferente das conversas ausentes de sinceridade tidas durante o início do caso, as ocorridas nesse dia enfrentam os sentimentos de perda e abrem espaço para trocas de aflições e dores que ainda acompanhavam o casal.

A narradora não deixa de especular, sempre com sarcasmo, sobre N., sobre como anda sua vida, agora na Espanha. Revela entender a motivação e estratégia da colega de trabalho quando decidiu iniciar o caso com Paulo: “Acho que continuará a buscar o companheirismo, a intimidade com homens através de um mimetismo de atitudes masculinas” (Vigna, 2010, p. 158), intimidade e companheirismo que também importam para a narradora – e que esta, enfim, parece conseguir com o próprio Paulo.

Revela, então, uma suspeita: a possibilidade da morte de Antônio Carlos, o marido de N., ter sido, na verdade, um assassinato cometido pela própria N.

Assim, começa a reunir peças em busca de possíveis motivações. No entanto, antes de ir mais a fundo, se detém, interrompendo o fluxo da investigação:

Agora era a hora de, aqui, neste relato que faço principalmente para mim mesma, assumir um papel de detetive. Entregar meus pensamentos para algum modelo masculino, desses entojados, cheios de cacoetes, mas que dominam tudo, tomam a palavra. Um homem, e aqui eu engrossaria minha voz para personificá-lo, sozinha que estou no quarto de hóspedes da minha casa. E que é o lugar que escolhi, esse quarto de hóspedes, para ficar, nessa hora em que, para me olhar melhor, precisei me afastar dos ruídos cotidianos da casa. Aqui, no sofá-cama — que foi, coincidentemente ou não, a primeira coisa nova que compramos, num impulso, na loja ao lado da rodoviária aonde chegávamos para uma visita ao apartamento novo ainda em obras —, aqui, no sofá-cama fechado e impessoal, descubro mais uma coincidência ou não: o quarto de hóspedes é, além de silencioso, temporário por definição. Ao olhar em torno, afinal me vejo. É isso que sou. Uma hóspede. E descubro quem eu não sou. No quarto de hóspedes não engrosso a voz que não emito. Vejo, irônica, muito de longe, esse alguém que arredondaria ficções a serem feitas, como já as fiz tantas. Alguém com lógica, acuidade, racionalidades. Alguém que dissesse claramente quem matou, como matou, quando. Que mentisse. Que não dissesse, não claramente pelo menos, que quem mata sempre sou eu (Vigna, 2010, p. 161).

17 É quando decide não assumir a voz que daria continuidade à busca pela verdade. Enfim, sua narrativa cessa; a narrativa que lhe deu uma nova perspectiva sobre os acontecimentos, sobre Paulo, sobre sua vida a dois, e, sobretudo, sobre si. Ao escrever, transforma aqueles relampejos de dias avulsos, marcados por traições e desilusões que não abandonavam sua mente, em uma narrativa com um começo, meio e fim, graças à imaginação que acompanha toda e qualquer escrita de si, mas que em seu caso é necessária para dar forma ao que viveu, sentiu e sente, e, assim, se enxergar com mais clareza. Ao dar nome e forma ao passado, a narradora finalmente toma dele a devida distância. Aquele texto essencialmente retrospectivo tem um raro e último momento de simultaneidade ao tempo da escrita. A narradora, enfim, muda a direção de seu olhar e o direciona para o presente. Agora definitivamente.

Próximo ao fim, a narradora se encontra presente: “Ao olhar em torno, afinal me vejo. É isso que sou. Uma hóspede.” (Vigna, 2010, p. 161), ela se dá conta, pouco antes de finalizar sua escrita. Uma hóspede, quem sabe, de si mesma; este si que agora é outro: “E descubro quem eu não sou. [...] Vejo, irônica, muito de longe, esse alguém que arredondaria ficções a serem feitas, como já as fiz tantas” (Vigna, 2010, p. 161). Não há mais espaço dentro de si para o que vinha fazendo, nem vontade, pois, pela primeira vez na vida, está sem histórias, e está bem como está.

A morte, que intitula o capítulo final, remete, na verdade, a várias mortes. A morte de Antônio Carlos é apenas a mais literal dentre elas. “Quem conta sempre mata aquilo que originou o conto” (Vigna, 2010, p. 161), afirma a narradora. E o que originou o “conto”, além da crise, foi também a própria narradora, mas outra, alguém que já não coincide com aquela que termina o relato. Esta primeira morre junto à escrita.

A encenação final

O caráter de diário ficcional em *Nada a Dizer* está, como vimos, na intimidade dos temas abordados e no teor confessional; a narradora escreve, em primeiro lugar, para si mesma; o texto é fragmentado, devido às lacunas provocadas pelas traições da memória – única ferramenta usada para a construção do relato –, o que impede que se tenha uma narrativa que siga um fluxo temporal linear que simule ausência de quaisquer omissões; organiza-se uma experiência no tempo a fim de permitir que o sujeito que escreve possa olhar a si mesmo e refletir sobre si e sobre sua relação com o outro.

Esses dois capítulos com títulos que quebram a lógica do diário ao não ter uma data, “A casa” e “A morte”, apontam, como vimos, para momentos de compreensão de si e da escrita de forma singular. A casa, cheia de caixas fechadas, reúne forçadamente dois tempos da relação do casal — o tempo do presente, já paulista, e o tempo do passado, como eram, “desde sempre”, inclusive na manutenção da individualidade de cada um, visto que nunca tinham organizado “um índice único, uma única aparência a um todo que pudesse ser chamado de A Casa” (Vigna, 2010, p. 25). A morte, por sua vez, diz respeito ao relato e à possibilidade de, após escrever sobre e para si para construir um lugar possível para essa narrativa de conhecimento de si e do outro, hospedando-se no diário, abandona-se nessa escrita.

O processo de dissolução familiar e conjugal é narrado abarcando a complexidade de quem quer dizer de si, mas que, diante do fato de ter sido esquecida, precisa narrar o outro com distanciamento forjado na própria vivência familiar: o outro que conhecemos e que se torna uma parte de nós revela a outridade que permanece nele e em nós mesmos. Ao não se lembrar da narradora, o marido torna-se um elemento a ser narrado em terceira pessoa, afinal, quem é esse sujeito que estando perto, mantém-se em sua caixa? Perceber-se hóspede em sua própria casa é compreender essa limitação e

precariedade; escrever um diário é também construir um lugar de hospitalidade de si entre margens e espelhos que refletem e distorcem.

Referências

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. In: *Estudos históricos: Arquivos Pessoais*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, v. 11, n. 2, 1998. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2061>. Acesso em: 10 jan. 2024.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

AUGER, Manon. Le cas du journal fictif: l'hybride romanesque comme phénomène dynamique intergénérique. *Québec français*, n. 138, 2005. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/qf/2005-n138-qf1181461/55451ac.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2024.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance. In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2010.

DIDIER, Béatrice. El diario ¿forma abierta? In: *Revista de Occidente*. Madrid: Editora José Ortega y Gasset, 1996.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio 2002. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revusp/article/view/33195>. Acesso em: 10 jan. 2023.

GAMA, Mônica. A autoria e o gesto da escrita em alguns momentos da literatura brasileira. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 43, n. 2, p. 409–433, 2023. DOI: 10.20396/remate.v43i2.8671739. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8671739>. Acesso em: 29 jun. 2024.

GIRARD, Alain. El diário como género literario. In: *Revista de Occidente*, Madrid, Editora José Ortega y Gasset, 1996. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/2276>. Acesso em: 15 maio 2023.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIMA, Luiz. Júbilos e misérias do pequeno eu. In: *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1986.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

VIGNA, Elvira. *Nada a dizer*. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Enviado em: 17 de novembro de 2023

Aprovado em: 30 junho de 2024