



A escrita de uma (quase) cena: a performance da narradora-escritora em *Pré-história*

The writing of an (almost) scene: the performance of the narrator-writer in Prehistory

Elisabete Alfeld

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, São Paulo/ Brasil
bete.alfeld@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-4563-1706>

Priscila Simeão Silva Maduro

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, São Paulo/ Brasil
priscila.simeao@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-8741-3371>

Resumo: Em *Pré-história* (Paloma Vidal 2020) a narradora-escritora não escreve o que quer, escreve outro livro que caracteriza como livro-sombra. Nesse livro-sombra, qual é o perfil dessa narradora? Que história escreve? Quais são os contornos desse sujeito que se mostram na enunciação? Tais questões alinham-se aos objetivos norteadores desse estudo, que consistem em investigar, no processo criativo da obra, a construção performática da escrita e da presença autoral. A análise prioriza o lugar da palavra na escrita literária, assim como o contorno do sujeito que se mostra na enunciação. Ambos atuam na página que se configura como um espaço cênico onde ocorre a dramatização da palavra e da narradora-escritora.

Palavras-chave: *Pré-história*; livro-sombra; encenação; performance; autoficção.

Abstract: In *Pre-history* (Paloma Vidal 2020) the narrator-writer does not write what she wants, she writes another book that she characterizes as a shadow book. In this shadow book, what is the profile of this narrator? What story do you write? What are the contours of this subject that are shown in the enunciation? Such questions are in line with the guiding objectives of the study, which consists of investigating the performative construction of writing and authorial presence in the creative process of the work. The analysis prioritizes the place of the word in literary writing, as well as the contour of the subject that is shown in the enunciation; both act on the page that is configured as a scenic space where the dramatization of the word and the narrator-writer takes place.

Keywords: *Pre-history*; shadow book; staging; performance; autofiction.

Apresentação

Este livro é a sombra de um outro que eu queria escrever[...].

Paloma Vidal, *Pré-história*

Iniciar a leitura do romance *Pré-história*, de Paloma Vidal, por esse desejo não realizado da escritora ficcional desencadeia alguns questionamentos. O primeiro volta-se para conhecer quem escreve. É uma narradora-escritora sem nome (como as demais personagens do seu núcleo familiar), que dialoga com muitas vozes: Vinicius de Moraes, Ulysses Guimarães, Raúl Alfonsín, Color, Lula, Laurence Olivier, Chico Buarque, Indy, Renato Russo, Hal... Tal situação cria o contraponto entre o núcleo familiar e as personas-personagens ficcionalizadas, além de ser material para a construção da ficção. O segundo questionamento é saber por que ela não escreve o que quer: “eu queria escrever para te ferir, para te tirar do sério, para fazer você berrar comigo, dizendo que eu não entendo nada.” (VIDAL, 2020, p. 13). Esse motivo a levou a desistir de escrever o que queria para escrever o livro-sombra, cuja temática recai sobre escrever o que não é mais possível. Com a temática escolhida, a própria narradora ficcional propõe a questão central que norteia a escrita do romance: “Mas o que mesmo não é mais possível: o livro, nós, este mundo?” (VIDAL, 2020, p. 13).

Entre o livro desejado e o livro escrito, está a pré-história, a história da cena inaugural, uma cena fantasmática porque vivida há 30 anos. Agamben explica que os movimentos fantasmáticos são resultantes de pensar de fantasia em fantasia, da incapacidade de controlar o incessante discurso dos fantasmas interiores (AGAMBEN, 2007) e que

A história da humanidade é sempre história de fantasmas e imagens, porque é na imaginação que acontece a fratura entre o individual e o impessoal, o múltiplo e o único, o sensível e o inteligível e, ao mesmo tempo, a tarefa de sua dialética recomposição. (AGAMBEN, 2010, p. 53)

Tal situação – escrever com esses fantasmas – é, assim, colocada: “eu não me lembro do dia em que a gente se conheceu. Essa pré-história se apagou da minha memória.” (VIDAL, 2020, p. 15). A narradora-personagem não se lembra e, no entanto, recorda muito bem o momento que escolhe para situar a origem da história:

Eu não me lembro desse dia, mas me lembro de outro, **que escolhi como a origem da nossa história**. Meus pais comemoravam meu aniversário e o dos meus irmãos no play do nosso prédio. [...] Era agosto. **Agosto de 1989**. Você usava uma camisa e, no canto esquerdo, o do coração, um broche com a estrelinha do PT. (VIDAL, 2020, p. 15, destaques nossos)

Escolhidos mês e ano, a narradora-personagem elege a situação desencadeadora da origem da história:

Nesse dia, **o que escolhi como origem da nossa história**, você teria concordado comigo. Do jeito simples, como experimento contar esta história, nesse dia eu te amei, pela camisa arrumada demais para a ocasião, junto com o cabelo molhado, e pelas pernas compridas, e pela delicadeza de **me acompanhar até o botequim da esquina para comprar o refrigerante** que tinha acabado, e por andar devagar e, claro, pela estrelinha do PT. (VIDAL, 2020, p. 18, destaques nossos)

Essa contextualização geral que apresentamos para situar nossas indagações nos levam à proposta do caminho escolhido para analisar o romance *Pré-história* (2020), de Paloma Vidal. Nesse sentido, identificamos, a partir da leitura, que a chave já está proposta na própria obra: na interrupção da escrita, que opera por fragmentos entre lembrar e esquecer, entre “não presença, não ausência” (BLANCHOT, 2007, p. 171), encontramos os seus traços singulares. Tais aspectos são performatizados na escrita do livro-sombra, que “abre-se aos brancos, ao esquecido e ao recalçado, para dizer com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito, nem à lembrança, nem às palavras.” (GAGNEBIN, 2006, p. 55). Com efeito, interessa-nos investigar, no processo criativo da obra, os índices performativos na escrita e na configuração da presença autoral, que vão responder à questão proposta pela narradora-ficcional: o que não é mais possível: o livro, nós, este mundo?

1 O não-livro: a encenação da performance da escrita

Fico olhando para as palavras. Gostaria de não ter que escolher, que elas fizessem o trabalho sozinha. Em alguma medida elas fazem.

Paloma Vidal (2020, p. 35)

O lugar da palavra nessa escrita e o contorno desse sujeito que se mostra na enunciação estão desenhados na página – o espaço cênico onde ocorre a dramatização da escrita e do sujeito. A escrita está carregada de incertezas, tal qual a atuação do sujeito: “Estou me perdendo.” (VIDAL, 2020, p. 17). Escrever, para a narradora-escritora, é uma tentativa de experimentar as potencialidades da escrita: “Eu poderia contar esta história de muitos jeitos.” (p. 104); escolhe escrever em fragmentos, estratégia criativa que performatiza a escrita e o sujeito num ato singular:

Se escrevo em fragmentos, não é porque quero complicar as coisas, mas porque às vezes não consigo continuar. Talvez, isso sim, não consigo continuar porque já estou começando a complicar as coisas. [...] O que eu quero dizer com isso? [...] Às vezes é mesmo difícil continuar. Uma frase tão simples [...]. Dela se abre um abismo e fico indecisa entre me jogar ou não. Paro. Observo. Volto às frases curtas. Uma de cada vez. São como passos. Eu me desloco. (VIDAL, 2020, p. 17, 47)

A experiência de escrever e a experiência do sujeito em remontar fatos passados são arrastados para essa modalidade de escrita (fragmentária e titubeante), cuja intencionalidade é “deixar de ser representativa para tender para seus extremos ou seus limites.” (DELEUZE; GUATTARI, 2022, p. 36). Deixa de ser representativa, porque são momentos-lembranças que a escrita traz para o presente e que se constituem em pequenas cenas. Reviver essas cenas é a estratégia que contribui para expandir os limites de uma escrita que se coloca entre contar e encenar. Essa ambivalência é correlata à noção de “exterioridade desdobrada”, assim explicada por Foucault:

Pode-se dizer, inicialmente, que a escrita de hoje se libertou do tema da expressão: ela se basta a si mesma, e, por consequência, não está obrigada à forma da interioridade; ela se identifica com sua própria exterioridade desdobrada. O que quer dizer que ela é um jogo de signos comandado menos por seu conteúdo significado do que pela própria natureza do significante; e também que essa regularidade da escrita é sempre experimentada no sentido de seus limites; ela está sempre em vias de transgredir e de inverter a regularidade que ela aceita e com a qual se movimenta; a escrita se desenrola como um jogo que vai infalivelmente além de suas regras, e passa assim para fora. Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer. (FOUCAULT, 2009, p. 268)

Transgressão, experimentação e mistura de gêneros ampliam o literário, uma vez que a escrita do livro é atravessada por outras manifestações artísticas, aspecto que será apresentado posteriormente. Para ilustrar essa ampliação, os versos da canção¹ – “Quero me encontrar, mas não sei onde estou/Vem comigo procurar algum lugar mais calmo.” (VIDAL, 2020, p. 7) –, são, metonimicamente, representativos do medo, da incerteza, do convite para sair da condição conflituosa. Na situação de leitura, eles antecipam o efeito do esvaecimento gradativo da narradora-escritora, que desejava cruzar a sua história com a do parceiro e, mais do que isso, almejava no lugar do “eu” encontrar o “nós”: “queria a primeira pessoa do plural.” (VIDAL, 2020, p. 73). O tempo verbal predominante na escrita do livro-sombra é o futuro do pretérito, ideal para contar uma história que já foi vivida, com uma linguagem que sempre retorna às frases curtas e tenta se equilibrar com o emprego de advérbios indicativos de dúvida, que, desnudados, transformam-se em índices performáticos dessa escrita ambivalente e incompleta, tal qual a narrativa sobre as ruínas afetivas.

Além disso, o enredo é tramado com os fios do tempo: é a intensidade de quanto o esquecido quer ser lembrado. Diante dessa intenção, o ato criativo da escrita só pode estar sob o comando de um sujeito fraturado, melancólico e nostálgico: “Era irritante que eu quisesse estar em outro tempo que não o presente. E mais irritante ainda era a desconfiança de que eu quisesse reencontrar, no presente, um passado que para você tinha ficado para trás.” (VIDAL, 2020, p. 60). Nessa remontagem, depara-se com um tempo rachado (DIDI-HUBERMAN, 2018), intervalar e marcado pela descontinuidade de uma sucessão de cenas fragmentárias em diferentes temporalidades.

Escrever essas cenas diversas com esse jogo de temporalidades é, para a narradora-escritora, uma escavação metafórica:

Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. (BENJAMIN, 1987, p. 239)

¹ *Meninos e Meninas*, composição de Dado Villa-Lobos, Marcelo Bonfá e Renato Russo, 1989.

Daí o não-livro, o livro-sombra, colocar-se como um projeto literário que performatiza a experiência da linguagem paralela à sensação fragmentária do sujeito, com suas idas e vindas, à perseguição da cena original. A narradora-escritora vacila: “Gostaria de não ter que escolher. [...] Eu tinha vivido a infância em um mundo de ficção aberto a todas as possibilidades: eu nunca estava onde eu realmente estava. De repente esse jogo não funciona mais.” (VIDAL, 2020, p. 57).

Essa sensação é reiterada no decorrer do romance:

Não exagero quando digo que às vezes não consigo continuar. Fico olhando para as palavras. Gostaria de não ter que escolher, que elas fizessem o trabalho sozinhas. Em alguma medida, elas fazem. Eu tinha escolhido a cena da estrela, elas querem a do mar. (VIDAL, 2020, p. 35)

No entanto, quando as palavras não lhe dizem mais nada, a narradora começa a inventar e adverte: “Não invento tudo. Não quero. Não posso.” (p. 37). A metalinguagem poético-cênico-literária é desenhada no decorrer da narrativa, no modo como os capítulos se iniciam, com as primeiras frases escritas em maiúsculas, algumas vezes antecedidas com versos de canções, que ocupam a página anterior e, também, funcionam como estratégia para trazer o leitor para a história, contextualizando-a temporalmente. Por vezes, o conteúdo do capítulo recupera esses versos, já estabelecendo a interação com o leitor. Um outro motivo pelo qual a narradora coloca o leitor em cena é para fazê-lo, constantemente, reviver a cena escolhida como origem da história que ela quer que seja dela e do parceiro. Com efeito, diz a narradora-protagonista:

Não sei se já esgotei a cena e posso ir adiante. Desprender-se e seguir faz parte da simplicidade que quero experimentar. Só que eu gosto demais dela. Perdi a conta de quantas vezes a revivi desde que aconteceu. Centenas. São 30 anos fazendo um cálculo simples, digamos que em média, lembrei dela uma vez por mês durante este tempo (posso ter passado algum mês sem lembrar, mas houve certamente alguns em que lembrei várias vezes). Seriam 360 vezes. Por quê? Por que gosto tanto desta cena? Talvez, simplesmente porque ela é uma expectativa que se cumpre. São poucas as coisas das quais **a gente** pode dizer isso na vida. Acho que eu posso dizer isto: começar nossa história ali é acreditar que uma expectativa se cumpriu. (VIDAL, 2020, p. 19, destaque nosso)

Voltar sempre a essa cena é como “abandonar-se à magia do desvio.” (BLANCHOT, 2011a, p. 63-64) e, por extensão, conduzir, também, o leitor para esse desvio. A escrita errante quer transformar a passagem do vivido em narrativa, escrevendo uma frase de cada vez, observando o que as palavras querem dizer. E é para se abandonar à magia do desvio que reconta. Nesse ato de recontar, está inscrita a sua intencionalidade: trazer para a cena o parceiro (e o leitor para acompanhar a sua história). Importante destacar que a protagonista-escritora se dirige a um interlocutor (seu parceiro) que não se interessa pela história que ela está contando e que, também, não tem uma voz atuante, uma vez que sua voz é colocada em cena pela rememoração:

No fim, você me **dizia** o tempo todo que eu complicava as coisas. (VIDAL, 2020, p. 15) [...]

Vejo seu olhar vendo, vejo sua curiosidade. Vejo seu deslumbramento. (p. 47) [...]

Obstinada, **eu queria** que você cruzasse sua história com a minha, queria a primeira pessoa do plural. Obstinado, você se negava. Você achava **que não era necessário dizer nada sobre nossa pré-história**. (p. 73, destaques nossos)

Esse interlocutor distante e desinteressado vai ser substituído: ela estabelece o pacto com um outro interlocutor mais atuante, que está acompanhando sua história, e figurativiza-se na seguinte declaração: “Do jeito como **experimento contar esta história, você** percebeu rapidamente minha inconsistência, e se encantou por ela.” (VIDAL, 2020, p. 17, destaques nossos). O parceiro não se encanta pela história que ela vai contar – algo que ela deixa claro no decorrer do romance, inclusive ressalta que ela sabe que o parceiro tem um jeito de contar essa pré-história que, para ela, ficou inacessível.

Assim, “você” coloca em cena seu outro interlocutor, o leitor do romance, com quem estabelece o pacto desde o início, quando avisa que o livro que ele tem em mãos é a sombra de um outro que ela queria escrever. Esse pacto é estabelecido antes de o leitor começar a leitura: “**Você** me abre seus braços/E a gente faz um país.” (p. 12, destaque nosso). O leitor lê/canta; torna-se cúmplice dos livros, dos filmes e dos programas de TV citados no romance aos quais também assistiu. A ambivalência do emprego da forma de tratamento – você – coloca o leitor em cena e estabelece a convivência necessária para firmar o pacto. Esse é o seu interlocutor que se encanta pela história e reconhece que “não há verdade objetiva ou subjetiva da leitura, mas apenas a verdade lúdica.” (BARTHES, 2012, p. 29).

Portanto, o romance é escrito no limiar entre a invenção, as lembranças e a vontade em trazer para o presente a cena inaugural: escreve em fragmentos a história meio inventada, meio verdadeira com a sobreposição de tempos. A cena inaugural pertence a um outro tempo. Querer recuperá-la, no presente, pela escrita é um procedimento que lembra o que Agamben diz sobre o acesso, no presente, ao passado remoto:

A via de acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma **arqueologia que não regrida**, no entanto, a um passado remoto, mas a tudo aquilo que no presente não podemos em nenhum caso viver e, restando não vivido, é incessantemente relançado para a origem, sem jamais poder alcançá-la. **Já que o presente não é outra coisa senão a parte de não-vivido em todo vivido**, e aquilo que impede o acesso ao presente é precisamente a massa daquilo que, por alguma razão (o seu caráter traumático, a sua extrema proximidade), neste não conseguimos viver. (AGAMBEN, 2009, p. 70, destaques nossos)

O não-vivido é a pré-história que não é escrita e, para compensar essa falta ou perda, a protagonista-escritora busca saídas no que ela denomina de “encenar as perdas para encarar o medo.” (p. 91), para encarar o mundo e enfrentar o que ficou no passado. Ou seja, a cena da pré-história passada no imaginário de uma “menina estrangeira fantasiada de carioca da gema”, “a menina que era e não era uma menina de Ipanema”. Essa menina é trazida para o presente da escrita trinta anos depois para retornar à sua pré-história. Não retorna à sua, mas acaba retornando a outras (dos pais, do avô, da década de 80 e 90) e, com essas pré-histórias, percebe que “Não há uma origem. Há muitos começos possíveis. Houve a cena da estrela. Houve a cena do mar. Houve a cena do livro.” (VIDAL, 2020, p. 113).

Além dos muitos começos possíveis e das muitas cenas, a sua escrita é atravessada pelas muitas linguagens que, deslocadas de seu contexto de origem, transformam-se em matéria de ficção. Com efeito, funcionam como dispositivos cenográficos e/ou dramáticos. Apresentamos alguns exemplos:

A canção:

- Uso de versos como epígrafe: “Você me abre seus braços/E a gente faz um país.” (Marina Lima/Antônio Cícero) → serve para firmar o pacto com o leitor e colocá-lo em cena (o gesto de abrir os braços = aceitar sem revidar);

- Referência a uma palavra da canção: “acho que eu estava deixando tudo isso para ser decifrado por **escafandristas** de uma civilização futura, que nem na música do Chico Buarque.” (p. 31); da mesma canção, apropria-se do refrão: “Não se afobe não/que nada é pra já.” (p. 31) → escavar memórias; sem pressa = arqueologia do afeto.

O cinema:

- *Indiana Jones*: a referência ao filme de sucesso em 1989, que marca a adolescência dos dois = viver a aventura do (no) filme
- *2001: uma odisseia no espaço*: a referência sobre os diferentes momentos em que o monolito aparece, as cenas iniciais e as finais servem para recordar que o filme deixa proposadamente em aberto o final; tal qual o procedimento que a protagonista-escritora escolheu para finalizar a sua história: “Escrevo simplesmente o mês e o ano em que estou. Um ano depois. Trinta anos depois. Ninguém pode terminar por mim. Escrevo o mês e o ano e não coloco um ponto final. Outubro de 2019” (VIDAL, 2020, p. 120).

A literatura:

- *A insustentável leveza do ser* (Milan Kundera): a referência faz menção ao procedimento de leitura realizado quase juntos: ela, especificamente, que leu procurando o olhar do companheiro sobre as letras e, na voz do narrador em primeira pessoa, encontrou a voz dele; no protagonista do romance, uma possível aproximação: “Depois coleí você ao personagem, um homem que tinha amarrado sua vida a uma mulher sem saber muito bem por quê.” (p. 62) → projeção da leitura na história vivida;
- *Os miseráveis* (Victor Hugo) → projeção da leitura na história vivida.

Essas linguagens que atravessam a escrita do romance têm uma função indicial e estabelecem pistas sobre seu contar, ou seja, sobre a escrita simples reiterada pela narradora-escritora que, em vários momentos, “olha para as palavras” e, como diz: “É difícil se decidir ao escrever na primeira pessoa sobre outras pessoas – a sua, a minha, há 30 anos.” (p. 32). As citações contextualizam político-culturalmente o tempo vivido, cenarizam uma época, embalam, ao som de canções e das referências filmicas, a história do casal (e,

por extensão, muitas das histórias dos leitores). Em alguns momentos, o uso da citação dos títulos dos romances, os fragmentos de versos da canção e os filmes entram na composição do enredo para contar a história das personagens.

Em todos esses momentos, sobressai-se o gesto da escrita, porque, aquilo que a narradora-escritora quer escrever, não consegue e, assim, escreve sobre as apropriações das referências incorporadas ao enredo, dos fatos políticos das décadas de oitenta e noventa. Nesse modo de contar, apropria-se de fatos culturais e políticos. O material da escrita que vem de telas, da televisão e do cinema, dos debates políticos e das informações sobre o mundo transmitidos pela TV (as eleições, a queda do muro de Berlim) reforçam o efeito de real – trazem para a cena a remontagem da sociedade do espetáculo. Do cinema, o recorte de títulos e fragmentos de cenas são estratégias para usar a ficção e contar sobre a relação afetiva familiar perdida:

Em outro momento, teríamos associado simplesmente Poppy a mim, Tronco a você, eu sairia dançando do cinema, com a música ainda na cabeça, você ria de mim fingindo achar ridículo. Eu danço um pouco, sem vontade, pelo nosso filho, **porque a história acabou, mas ainda estamos nela**. Não é fácil deixá-la para trás. Eu não quero. Não é para isso que escrevo. Você está animado de verdade. Para te irritar, eu poderia perguntar se você acha que a Chef é que nem a Dilma. Se agora seremos felizes. (VIDAL. 2020, p. 100, destaques nossos)

Além disso, escreve sobre as cenas que recorda e encena as perdas. Entre elas, a **história silenciada**, na qual, talvez, pudesse encontrar a pré-história sobre a qual não consegue escrever. Talvez, por essa razão, escreve outras cenas, como a do amor inventado na fantasia adolescente:

Queria me jogar **a teus pés**. Dançava sozinha no meu quarto com um walkman, imitando o Cazuzu ou o Renato Russo, fingindo dançar para você. Se eu tivesse contado para uma amiga, minha mãe, talvez elas tivessem me dito que era **um amor inventado, uma fantasia**. Você tinha 13 anos. Quando eu voltava a essa cena, à estrelinha do PT, você insistia nisso: eu tinha 13 anos. Você não me contradizia quanto ao nosso amor precoce, mas se irritava com a presença do broche. Você se irritava, mas não o negava. Ele estava lá, só que não queria dizer nada. Nosso amor, sim, a política não. (VIDAL, 2020, p. 80, destaques nossos)

Ou, ainda, a história silenciada da cena do estupro: “quase cheguei a esquecer que a primeira vez que um homem se deitou sobre mim foi sem que eu quisesse. Talvez se você tivesse perguntado eu teria te contado.” (VIDAL, 2020, p. 110).

2 A performance autoral: (des) mascarar a estratégia da autoficção

Escrever é pois mostrar-se, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro.

Michel Foucault (1984, p. 150)

O romance *Pré-história* não esconde apoiar-se na biografia da autora, que esbarra, a todo tempo, na dificuldade (arquitetada) de ficcionalizar suas memórias. O livro é narrado em primeira pessoa autobiográfica, que conta suas experiências vividas como a infância bipartida entre Argentina, onde nasceu, e Brasil, país ao qual veio com os pais, exilados na época da Ditadura Militar. Experiência que, transformada literariamente, é incorporada pela personagem narradora-escritora:

Na Argentina não havia plays, esse espaço exclusivo para as crianças. [...] Com o dinheiro da venda do apartamento que tinham em Buenos Aires, eles compraram um na Rua Barão de Jaguaripe, de dois quartos, onde moramos por pouco tempo, porque antes de minha irmã nascer eles decidiram procurar outro maior [...] e compraram para a gente morar o apartamento da Saddock de Sá, a prazo. Então é ali, na rua Saddock de Sá, onde começa nossa história, tal como vou contá-la aqui. [...] Minha mãe e meu pai gostam de contar que quando a ditadura argentina acabou, no final de 1983, minha irmã já tinha nascido, eles já tinham comprado o apartamento da Saddock de Sá, o trabalho ia bem, então eles decidiram não voltar. (VIDAL, 2020, p. 17, 20, 26)

Inscribe-se, na obra, uma revalorização da subjetividade, que coloca o sujeito em lugar privilegiado dentro da narrativa. Percebe-se, desse modo, que as diferenças entre autora e narradora-personagem, assim como as diferenças entre realidade e ficção, vão se borrando. O que se opera é uma inserção de elementos da própria vida da autora na história narrada. Com a incorporação subjetiva da realidade, arte e vida estão, na escrita do romance,

validando a autenticidade do relato e, ao mesmo tempo, criando o jogo autoral, de modo a provocar a instabilidade do eu (autoral ou ficcional?), que fabula com as lembranças: “Você tinha 13 anos e usava uma estrelinha do PT na camisa. Tento me situar na perspectiva dela. Ver o que ela vê do seu peito e para dentro dele. O que ela irradia. Eram muitas as expectativas.” (VIDAL, 2020, p. 21). Inscrevem-se, aí, uma certa nostalgia e um desencantamento, talvez para quebrar o encanto da “fábula”: “as pessoas são sempre iguais, como um eterno e descomunal teatro, em que só mudam os figurinos e os cenários.” (VIDAL, 2020, p. 33). O comentário pode ser atribuído à voz autoral, e a ambivalência das vozes pode ser pensada como uma estratégia para performatizar o(s) eu(s). Entre o lembrar e o escrever, aquilo que se conta do passado é escrito no presente e para o presente, uma vez que é matéria para o livro-sombra. Esse tempo em trânsito é também um modo de sugerir que “o sujeito que fala é o mesmo que aquele pelo qual ele é falado.” (FOUCAULT, 2009, p. 219). Tal situação coloca o ato de escrever como possibilidade para compreender que as lembranças são cenas: “encenar a perda para encarar o medo.” (VIDAL, 2020, p. 91) – cuja montagem está sendo realizada para ser apresentada nas páginas finais.

A subjetividade e o lugar da voz ora autoral, ora ficcional tornam-se centrais para autenticar as aproximações entre arte e vida, contar e encenar, passado e presente. Os traços biográficos ficcionalizados compõem o perfil da narradora-personagem e estabelecem a relação constitutiva desse sujeito com o exterior da obra, que se manifesta nos desvios espaço-temporais (a década de oitenta, noventa, a atualidade). Essa contextualização transita entre duas datas principais, agosto de 1989 e outubro de 2019. A primeira marca o início da história que vai ser elaborada; a segunda, a sua finalização, um ano depois. Esse desvio orienta o processo de escrita: “Eu adoro o passado e o futuro. Não sobrevivo sem lembrar e sem planejar, oscilante entre a melancolia e a ansiedade.” (VIDAL, 2020, p. 31). Essa sensação contamina a linguagem nos desvios da escrita fragmentária, nas frases curtas, nas repetições. Tais desvios, conforme Deleuze (2011), não são interrupções do processo, mas paragens que dele fazem parte. Para Deleuze, escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se. Completa dizendo que “é um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. [...]. O escritor como vidente e ouvidor, finalidade da literatura: é a passagem da vida na linguagem que constitui as Ideias.” (DELEUZE, 2011, p. 11, 17).

Essa “passagem da vida na linguagem”, material de construção ficcional, está presente nas narrativas contemporâneas e que se categorizam como “escritas de si”. O autor, ao escrever sobre si mesmo, “em um esforço sempre renovado e sempre falido” (MOLLOY, 1996, p. 11), dá voz àquele que não fala, à figura que está ausente, dotando-a de uma máscara textual. A dramaturgia da escrita voltada para construir-se a si mesmo e o desejo contrariado da escrita que se realiza no não-livro são índices performáticos da ambivalência autora-escritora-ficcional. Escrever, em *Pré-história*, é narrar, com a mediação da voz ficcional, a história desse sujeito, que não existe senão no presente da enunciação. Pode-se pensar, a partir dessa postulação, em um artifício de linguagem, cujo efeito é potencializar os dados autobiográficos no contexto ficcional de um livro, cujo enredo é uma “história meio inventada, meio verdadeira”, na qual se opera um movimento pendular entre o real e o imaginário que desestabiliza dicotomias estanques como mentira e confissão, original e cópia:

Minhas ficções solitárias não me dão resposta e eu não saio mais do lugar. Passo a me perder nos livros, para não ter que olhar para nada, para não ter sequer que desviar o olhar. Escolho os livros para não ter que escolher nada fora deles, para que eles escolham por mim. (VIDAL, 2020, p. 57, 58)

Ainda que se busque relatar eventos ancorados no real – “O mundo em 1989 estava virando outro. Minha mãe e meu pai comemoravam a queda do muro de Berlim como se fossem eles que pudessem rever os familiares que tinham ficado do outro lado.” (VIDAL, 2020, p. 65) –, as personagens que viveram os fatos, quando inscritas no texto, já são outras, reconstituídas pelos recursos ficcionais. Com efeito, o “sujeito que ‘retorna’ nessa nova prática de escritura em primeira pessoa não é mais aquele que sustenta a autobiografia: a linearidade da trajetória da vida estoura em benefício de uma rede de possíveis ficcionais.” (KLINGER, 2008, p. 22). Do mesmo modo, rememorar não é buscar uma lembrança precisa de um dado momento do passado, mas uma abertura a tudo o que vem antes e depois do acontecimento, às ressonâncias que se produzem entre presente e passado. A imagem rememorada, portanto, já é outra, nunca vista, que emerge neste fugaz instante, em meio a outras imagens.

Já de antemão, o leitor de *Pré-história* é avisado da impossibilidade da escritora de escrever o que deseja: “E então o livro, e a ferida, e os berros, e eu desistindo de escrevê-lo para escrever outro que falasse sobre como às vezes não é mais possível.” (VIDAL, 2020, p. 13). Da falência da possibilidade de se narrar o vivido e de se narrar pelo outro, concebe-se o livro-sombra: o livro-possível, no qual se mesclam, ao real, os procedimentos ficcionais, que flexibilizam os limites do gênero autobiográfico, reformulado, na contemporaneidade, em autoficção. Esta, explica Klinger, não pressupõe a existência de um sujeito prévio, “um modelo”, que o texto possa copiar ou trair, porque não há original e cópia e, sim, “a construção simultânea (no texto e na vida) de uma figura teatral - um personagem – que é o autor.” (KLINGER, 2008, p. 20). “Releio a pergunta que acabei de escrever e penso que estou sendo simplista, afinal de contas. Não a apago. Volto às frases curtas. Uma de cada vez” (VIDAL, 2020, p.79). Portanto, as autorias misturam-se. A autoficção está no limiar entre invenção e confissão, portanto, capaz de criar subjetividade e mitificar o escritor. Explica Klinger:

A autoficção funciona tanto nas passagens em que se relatam vivência do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita, ou seja, a pergunta pelo lugar da fala (O que é ser escritor? Como é o processo da escrita? Quem diz eu?). (KLINGER, 2008, p. 23)

Afirma, ainda, que o relato como criação da subjetividade, a partir de uma manifesta ambivalência a respeito de uma verdade prévia ao texto, é o que permite pensar a autoficção como uma performance do autor. Importante aqui destacar que, para Klinger, “o conceito de performance deixaria ver o caráter teatralizado da construção da imagem de autor.” (KLINGER, 2008, p. 24).

A relevância do estudo de Klinger é a proposição de uma “sutil diferença entre o sujeito escritor e a figura do autor” de modo que “não há um sujeito pleno, originário que o texto reflete ou mascara.”. Na autoficção, para ela, a escrita cria um sujeito por meio de uma operação performática: encenase, na escritura, uma personagem também construída extratextualmente, que é a figura do autor. Ou seja, “tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do escritor são faces complementares da mesma produção da figura do autor [...]” (KLINGER, 2008, p.24). Nesse sentido, pode-se pensar a autoficção a partir da noção de dramatização, que não busca identidade entre o sujeito que fala e aquele colocado na narração e, sim, um

sujeito como desvio, que encena o material vivido. Com efeito, a “matéria autobiográfica fica de certo modo preservada sob a camada do fazer ficcional e, simultaneamente, se atreve a uma intervenção na organização do ficcional, em um apagamento consciente dessa fronteira.” (SHOLLHAMMER, 2011, p. 107). O seguinte trecho é ilustrativo dessa situação:

É meu aniversário. Estamos no carro. Ouvimos no rádio sobre a “condução coercitiva” do Lula. É uma língua nova que nos forçam a aprender. Você entende imediatamente, eu estou atônita e revoltada. Não sei se me revolta mais a notícia ou o seu entusiasmo. Você não precisa dizer nada. Uma leve mudança no corpo, no olhar, na voz difíceis de descrever, difíceis de suportar. Voltamos para casa. Uma palavra basta para que o nosso áudio fique exposto. Uma violência que não sabemos como encarar. (VIDAL, 2020, p. 116)

Na enunciação de *Pré-história*, destacam-se duas operações performáticas: a que constrói teatralmente a figura da autora-narradora e aquela arquitetada pelo discurso político desse sujeito que diz eu. Quando a autora ficcional lança mão de uma narradora que mais pondera sobre o gesto da escritura do que propriamente narra, encena uma autora que desconfia de si própria, a quem cabe construir “a duras penas sua autoridade, apenas para revogá-la na página seguinte, sendo esse o movimento destrutivo que lhe resta.” (FUKS, 2017, p. 82).

Há, em *Pré-história*, uma narradora que titubeia, que dá um passo atrás a cada linha avançada: “Olho para a foto insistentemente e não consigo me decidir. Essa ambivalência que talvez estivesse lá, talvez também seja o que sobrevive até hoje. É o que me fez escrever “talvez” 14 vezes até agora.” (VIDAL, 2020, p. 32). Uma narradora que desconfia de si própria, da sua autoridade narrativa e da sua capacidade de relatar suas memórias. A dificuldade (encenada) de narrar (artifício narrativo) garante legitimidade ao enredo, porque a autenticidade da obra é, agora, conferida pela subjetividade que a atravessa. A operação performática que se constrói no romance é a do narrador contemporâneo, que, ao responder à tentação biográfica, coloca em xeque uma possível noção de verdade e desnuda o próprio caráter de artifício escritural que a dramatização de si deixa transparecer: um sujeito duplo, “ao mesmo tempo real e fictício” (KLINGER, 2008, p. 25).

Paloma Vidal confecciona um imaginário de uma narradora bipartida, estrangeira que é e não é uma garota de Ipanema e que, tal como os pais, foi uma espectadora interessada tanto no que se passava no Brasil quanto

no seu país natal. Arquiteta uma imagem, sobretudo, de uma espectadora a distância, em contrapartida àquele (seu companheiro) que, supostamente engajado, usava o emblema de um partido político:

Você sabia uma porção de coisas. Nesse dia, a estrelinha guardava para mim essa sabedoria, por isso ela me chamou a atenção. Claro que se ela retorna foi pelo que veio depois, a ponto de que eu poderia até duvidar dessa impressão original. Mas eu não quero duvidar dela. Nessa cena, eu quero deixá-la ali, presa com um alfinete no canto esquerdo da sua camisa. Eu era uma espectadora interessada nas eleições, mas não usava o broche do PT. [...] Eu queria estar à altura da sua estrelinha. (VIDAL, 2020, p. 29, 81)

Acrescente-se à encenação política do “eu”, que vai sendo arquitetada paulatinamente no romance, uma dimensão mais ampla, que acaba por encenar o ideário político e cultural de toda uma geração, na medida em que narradora se apropria de um mosaico de imagens com referenciais históricos, canções de músicas, filmes e literatura. Tal estratégia performatiza os anseios e frustrações daquela geração pós-ditatorial. Nessa mesma direção, há uma construção ambiguaizada dessa narradora-personagem em relação ao seu parceiro (e ao leitor):

Fixidez e movimento, permanência e impermanência, indiferença e melancolia, direita e esquerda. Os opostos eram e não eram claros. Queríamos que fosse assim. Em silêncio, vivíamos a utopia do amor que existe apesar das diferenças. (VIDAL, 2020, p. 102)

Talvez seja possível pensar, em um sentido ampliado, na encenação do contexto político atual, pautado por forte polarização. Não nos parece fortuito, nesse sentido, que a narradora-personagem traga para o discurso precisamente dois emblemas que, atualmente, simbolizam o antagonismo político no Brasil: o broche com a estrelinha do PT e o pingente com o desenho do Brasil:

Quando a gente se reencontrou, o primeiro presente que você me deu foi **um pingente com o desenho do Brasil**, verde, com um contorno dourado, que eu poderia carregar sempre comigo. Minha mãe e meu pai riram do que acharam óbvio. Mas nada é tão simples. Entre tantos desenhos possíveis, você tinha escolhido esse para me demonstrar seu amor. (VIDAL, 2020, p. 105, destaques nossos)

Ao se apropriar de emblemas como o desenho do Brasil e a estrelinha do PT, o romance metaforiza a ideia de coletividade. A escrita de si como performance expõe o sujeito enunciador na encenação dos traços autobiográficos. Acrescente-se que a dimensão da *mise-en-scène* escrita é um gesto da autoria ambivalente, situada entre o literário e o dramaturgico: “Ensaio como terminar. [...] Eu me preparo. [...] Alguém precisa terminar isto por mim e decidi que será ela.” (VIDAL, 2020, p.119). As muitas cenas rememoradas ganham palco, solução cênica e literária: o desejo não realizado de escrever o livro que gostaria, o experimento da linguagem literária na construção da ficção, que se revela na ambiguidade do potencial cênico da escrita: escrever encenando a impossibilidade de escrever.

Considerações finais: incompletude e errância da escrita

À questão proposta pela narradora ficcional: o que não é mais possível: o livro, nós, este mundo, a *mise-en-scène* realizada na página respondeu com as cenas rememoradas. A narradora-personagem-escritora ensaia o final possível: a pré-história é uma história inacabada, porque apenas encenada. Daí a sua singularidade ser a incompletude, a dúvida e a errância – qualidades incorporadas pela escrita do livro-sombra. A impossibilidade da escrita potencializa as brechas temporais, espaciais e memorialísticas:

Leio e releio. Política. Miragem. É possível que tenhamos visto algo onde não havia nada? Quero muito a primeira pessoa do plural. Não é fácil. Ela parece simples, mas não é. [...] Não sei se escrevo com amor sobre o nosso ódio ou o contrário. Escrevo contra o silêncio. Escrevo contra o medo. O silêncio e o medo me protegem dizendo que vai ficar tudo bem. Que vou terminar esta história e vai ficar tudo bem. Eles criam miragens. Eu resisto. (VIDAL, 2020, p. 111-112)

“Eu resisto” – essa frase envolve a narradora-escritora em todos os momentos de sua escrita, como um mote para continuar escrevendo o que não consegue; uma estratégia autoral (da narradora ficcional) para pensar sobre o que escreve enquanto não escreve o que quer. Daí ela dizer: “a escrita, aos poucos, começou a me resgatar”. Outra frase recorrente – “fico olhando para as palavras” – dá a dimensão do ato de escrever como uma contemplação da palavra nessa escrita cuja pré-história se apagou, e pensar nas palavras possibilita “remontar o acontecimento, em instalar-se nele como

num *devenir*; em nele rejuvenescer e envelhecer a um só tempo, em passar por todos os seus componentes ou singularidades.” (DELEUZE, 2017, p. 215) De modo a designar apenas o conjunto das condições, das quais “desvia-se a fim de devir, isto é, para criar algo novo.” (DELEUZE, 2017, p. 215).

O algo novo é o romance *Pré-história*, o não-livro (o livro-sombra), o rascunho de uma obra inacabada que performatiza o gesto de escrever e situa-se na produção do romance do século XXI, a escrita como projeto: quase-esboço de romance situado entre rememoração e imaginação de uma história meio inventada, meio verdadeira e com a possibilidade de muitos começos. *Pré-história* de Paloma Vidal é escrita de ficção: linguagem imaginária e linguagem do imaginário (BLANCHOT, 2011b) ou, ainda, murmúrio do incessante e do interminável a que é preciso impor silêncio, se se quiser, enfim, que se faça ouvir (BLANCHOT, 2011b, p. 43).

Incompletude, inacabamento, inconclusão – potência da escrita que não se realiza porque é o **livro sombra** que é escrito; por isso, o rascunho de obra que se volta para o processo criativo como ato de descrição: “Este ato de descrição é, propriamente, a **vida** da obra, o que permite a sua leitura, sua tradução e sua crítica [...]”. (AGAMBEN, 2007, p. 252, destaque do autor). Conforme o crítico, “a despeito de toda perspicácia irônica, foge sempre, em alguma medida, do seu autor, e só desta maneira lhe consente continuar escrevendo.” (AGAMBEN, 2007, p. 253). Ao continuar escrevendo (o que não deseja), a estratégia da narradora-escritora é o uso de frases curtas e de fragmentos de cenas para justificar as incompletudes, as dúvidas e a errância da escrita; gagueira da língua que instala as brechas que possibilitam a entrada do leitor e de sua leitura.

Referências

AGAMBEN, G. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

AGAMBEN, G. *Ninfas*. Tradução de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia, Espanha: Imprenta Kadmos, 2010.

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BARTHES, R. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas II*. Rua de mão única. 2 ed. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BLANCHOT, M. *A conversa infinita 2 - A experiência limite*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta. 2007.
- BLANCHOT, M. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.
- BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.
- DELEUZE, G. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Perbart. São Paulo: Editora 34, 2017.
- DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka: Por uma literatura menor*. Tradução de Cintia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica. 2022.
- FOUCAULT, M. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Tradução de Antonio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1984, p. 128-160.
- FOUCAULT, M. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Ines Autran Dourado Barbosa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Remontagens do tempo sofrido*. O Olho da história. vol. II. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018.
- FUKS, J. A Era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo. In: DUNKER, C. et al. *Ética e pós-verdade*. Porto Alegre: Dublinense, 2017.
- GAGNEBIN, J.M. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- KLINGER, D. I. *Escritas de si como performance*. Revista Brasileira da Literatura Comparada, v. 10, n. 12, p. 43-61, 2008. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/178>. Acesso em: 09 05. 2022.
- MOLLOY, S. *Acto de presencia: La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de cultura económica, 1996.
- SHOLLHAMMER, K. E. O sujeito em cena. In: *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- VIDAL, P. *Pré-história*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2020.