

Gêneros indefinidos e corpos inadequados revelam ideal feminino inatingível, em *Deixei ele lá e vim*, de Elvira Vigna

Adelaide Calhman de Miranda

As idealizações de gênero são lugares inabitáveis, vazios de corpos, plenos de dor e frustrações.

Berenice Bento

O romance policial *Deixei ele lá e vim* é o quarto da autora carioca Elvira Vigna. A morte de uma personagem, Dô (diminutivo para Dorothy ou Maria das Dores, conforme a ocasião), é o mote da narrativa. A frase do título, “deixei ele lá e vim”, é pronunciada pela protagonista-narradora, Shirley Marlene, para incriminar um conhecido e livrar-se de qualquer suspeita. As circunstâncias envolvendo o suposto assassinato revelam-se como pano de fundo para o desenvolvimento do enredo. É a história de Shirley, com a sua falta de perspectiva e de esperança, a trama mais importante no romance. Mais relevante do que o próprio crime, ela serve para contextualizá-lo e até mesmo, quem sabe, para explicá-lo.

Desde o início da narrativa, Shirley mostra-se inadequada, começando pelos peitinhos de silicone “ridículos”. Fato já remarcado por Meire, sua melhor amiga, que pergunta “quando é que vai aumentar esse siliconezinho, que, aliás, está torto?” (*DELV*¹, p. 7). Esse é o primeiro indício de que o sexo biológico de Shirley pode não coincidir com o gênero assumido pela protagonista, que se identifica claramente como mulher. Outras dicas dessa não-correspondência surgem ao longo da narrativa; pistas que confundem mais do que esclarecem. Há no romance, portanto, uma problematização das categorias de gênero.

Nessa cena inicial, Shirley desabafa o fracasso de um teste para cinema no qual não foi selecionada. Possivelmente por não ter o perfil físico apropriado, já que as mulheres escolhidas são sempre “gostosonas e loironas”

¹ A sigla *DELV* será utilizada, seguida do número de página, sempre que se fizer referência ao romance *Deixei ele lá e vim*, de Elvira Vigna.

(*DELV*, p. 10), segundo Meire. Ao ouvir a opinião da amiga, a protagonista começa a passar mal, a náusea revelando o profundo mal-estar que é existir dentro de um corpo que não é reconhecido: “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” (*DELV*, p. 11).

Meire e Shirley conversam no restaurante do hotel onde as duas trabalhavam até a demissão da protagonista, alguns meses antes. Elas moram no morro do Vidigal, ao lado do hotel, mas a narradora pretende viajar ainda na mesma noite para a casa da mãe em São Paulo. Depois de algum tempo, entra no restaurante a equipe de filmagem: três homens e três mulheres com o tipo físico adequado, “lindas e louras” (*DELV*, p. 19). Uma delas é Dô, que mais tarde morrerá afogada, e que, por coincidência, é uma amiga de infância de Meire. Algumas horas depois, na escuridão da praia deserta, Shirley observa as duas conversando e acaba por se juntar a elas. De manhã, quando Dô não aparece, somente as suas sandálias na praia, começa o interrogatório.

Para explicar o mistério do desaparecimento de Dô e seu suposto assassinato, há várias possibilidades nunca esclarecidas. Porque esse é um romance policial que não se interessa em desvendar o crime, mas em situá-lo em seu contexto social. Já no início da narrativa, a narradora adverte: “Então saiba: minha história tem falhas, buracos. E pior: vou preenchê-los” (*DELV*, p. 10). Ou seja, como tudo o que é relatado pode ser verdadeiro ou falso, o leitor deve desconfiar de tudo o que conta a narradora. Ao se admitir como apenas uma das versões possíveis, o texto ressalta o caráter discursivo não apenas desse enredo, mas de todas as narrativas de poder. Ao provocar o questionamento acerca de sua própria inocência, a narradora induz à reflexão sobre a convivência de todos os atores sociais diante de qualquer história de exclusão.

O corpo é submetido a vários tipos de violência

Como integrante de uma classe social baixa, inúmeras são as violências cometidas contra Shirley. Apesar disso, essas outras agressões fogem ao escopo deste trabalho, que se restringe assim à opressão provocada em decorrência de seu gênero e de sua sexualidade. Não ignoro, no entanto, que a sua inserção de classe reforça e agrava o conjunto de preconceitos a que ela é submetida.

Sendo assim, o aspecto principal da inadequação de Shirley diz respeito ao seu corpo. A sua inconformidade ao modelo ideal de mulher é, de acordo com a própria narradora, diretamente relacionada ao fracasso, à exclusão social e à infelicidade. A imposição de um padrão ideal é revelada como uma violência simbólica, nos termos de Pierre Bourdieu². Segundo o autor, esse tipo de violência atua exatamente sobre os corpos, resultando em doenças, disfunções e sofrimentos:

A força simbólica é uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e, como que por magia, sem qualquer coação física; mas essa magia só atua com o apoio das predisposições colocadas, como molas propulsoras, na zona mais profunda dos corpos³.

De fato, Shirley apresenta sintomas de profundo mal-estar, tanto físicos (náusea, taquicardia, fraqueza, dores) quanto psicológicos (apatia, indiferença, melancolia). Indícios de sua exclusão social, percebida como inadequação. Ela incorpora o ser abjeto a que se refere Judith Butler em *Bodies that matter*⁴, responsável pela delimitação das fronteiras entre o sujeito social e aquele que é excluído do domínio do discurso. Talvez seja por isso que a protagonista constantemente tenta recompor o seu corpo, como se almejasse um sentido para sua existência além do material:

Tiro a minha roupa inteira. Agora é lavar o suor (o novo e os antigos), os hábitos (todos antigos), a dureza da pele em volta das unhas do pé (mas não a dureza geral, pois esta é útil), o peso (de sempre) nos olhos e esta mania que às vezes eu tenho de inclinar a cabeça para um dos lados. E dar, assim, um motivo para as batidas muito rápidas do meu coração (*DELV*, p. 72).

Esse corpo que sobra aos discursos, que escapa à razão, é a mesma matéria excedente problematizada por Butler⁵. Qual a importância da vida de Shirley? Uma mulher ou uma transexual pobre, desempregada, que possui poucos amigos e que cortou laços com a família? Que já se prostituiu sem se

² Bourdieu, *A dominação masculina*, p. 45.

³ Id., p. 50.

⁴ Butler, *Bodies that matter*. Note-se que o título em inglês utiliza-se do duplo significado da palavra "matter": matéria e importar.

⁵ Id., *op. cit.*

dar conta, ou fingindo não perceber? É esse ser abjeto, ilegítimo e externo a qualquer significação, que comprova a existência de uma materialidade residual ao processo de materialização dos corpos. É a operação de delimitação que qualifica os “corpos que importam” e aqueles que são excluídos da significação, opacos à representação. Esses últimos são simultaneamente resíduos indesejáveis e condição de possibilidade dessa operação. Mas os excluídos resistem a esse processo, como faz Shirley por meio de várias estratégias. De acordo com Judith Butler, a *rematerialização* seria justamente uma possível representação. Assim, uma das estratégias de Shirley é a busca por uma identidade, ou, nas palavras da protagonista, uma unidade, referindo-se ao seu corpo:

Recém-chegado a esta organização que, em falta de melhor definição chamo de eu, ele, no entanto, não se nega a me acompanhar, e se arrasta embaixo de mim porta afora. Consigo de alguma maneira me tornar uma só unidade, fazer com que os meus pedaços, sempre tão díspares, se integrem. Nunca dura, mas aproveito (*DELV*, p. 24).

Além de todos os problemas físicos e psicológicos, a narrativa aponta até para a morte como possível desfecho dessa inadequação. O afogamento de Dô é emblemático do conflito gerado pela distância entre a realidade dos corpos e a impossível utopia da mulher moderna. Uma violência simbólica que pode ocasionar outro tipo de agressão, como o assassinato de uma mulher dentro do perímetro de um hotel cinco estrelas. Será Shirley a assassina? Já no final do romance, o que equivale ao momento presente em que narra a história, ela encara o computador:

No quadrado preto (...), 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 rebolava, afetada, enorme, tão parecida com a que eu não tinha quando eu também, caricato, ridículo, falso, rebolava para ser alguma coisa, qualquer coisa.

Demorei um bilhão de anos para perceber que não precisava ser Dô (*DELV*, p. 145).

Apesar dessa imagem descrita pela narradora, Shirley nunca confessa ter matado Dô, e demonstra tristeza ao ser informada que o corpo foi encontrado. A dúvida permanece até o final do romance, sem esclarecimento. A

mera possibilidade de um assassinato já sugere que a violência praticada por qualquer minoria é mais um modo de reagir contra a agressão sofrida por ela. Matar Dô é mais uma estratégia que a protagonista encontra de resistir à opressão da qual é vítima.

Adicionalmente, o assassinato exerce outra função dentro do texto. A violência física desestabiliza a noção de discursividade do mundo, conforme Butler. Por um lado, as feministas que essencializam o feminino esquecem que o sexo, como o gênero, é desde sempre um dado da linguagem e do discurso que se inscreve sobre os corpos. Além disso, a postulação da irredutibilidade da matéria corre o risco de escamotear as relações de poder que possibilitaram e produziram a materialização do sexo e de reafirmar seus pressupostos. Já de outro lado, como crítica à visão pós-estruturalista de que tudo é discurso, Judith Butler provoca: “Se tudo é texto, o que dizer da violência e da agressão física? Alguma coisa *importa*⁶ em ou para o pós-estruturalismo?”⁷. A violência no romance não é explicada justamente porque diz respeito a personagens que escapam aos discursos. Se, num primeiro momento, são resíduos indesejáveis, no tempo seguinte reagem ao domínio do discurso hegemônico esquivando-se de quaisquer esclarecimentos. O texto relata a violência simbólica, o assassinato, a tendência da protagonista de arquitetar mortes:

No quarto, Bubi. Diz que precisamos esperar alguém com um boletim de ocorrência que assinaremos. Diz que ficou contente ao perceber que a morte de Dô foi dolorosa para mim. Minha reação afastou sua suspeita de eu ter tramado essa morte desde o início.

Não tem como saber que tramo mortes a três por dois e que são sempre a minha, mesmo quando não sei disso (*DELV*, p. 114).

Se existe uma história verdadeira, ela não é revelada ao leitor. Assim como o sexo da protagonista também se mantém secreto: afinal, ela é uma transexual ou uma mulher? Apesar de se identificar claramente com o gênero feminino, há alguns indícios de que esse não seja o seu sexo biológico. O gênero masculino aparece no trecho supracitado, por exemplo: “eu também, caricato, ridículo, falso”. Ao final do romance, quando Shirley marca um

⁶ Novamente a brincadeira com o duplo sentido da palavra.

⁷ Butler, *op. cit.*, p. 28. Tradução minha.

encontro com Meire, que é uma mulher homossexual, ela comenta: “Está tudo arrumado. Fico pensando como será essa trepada. Acho que vai pintar. Será engraçado. Afinal, um homem e uma mulher, só que ao contrário” (DELV, pp. 148-9).

O sexo indefinido aponta a arbitrariedade da construção social dos gêneros

Desse modo, a falsidade que perpassa o romance atinge também o sexo da protagonista. Mais uma mentira? Nesse sentido, Shirley é o próprio sujeito abjeto, de que fala Butler. Afinal, é a matriz heterossexual que dita os contornos da materialização dos corpos, que estabelece as fronteiras. Ou seja, quem não se enquadra neste padrão de relacionamento, está excluído da rede de significação cultural. Sua definição de sexo relaciona-se diretamente à possibilidade de integração na sociedade: “‘Sexo’ é, pois, não simplesmente o que uma pessoa tem, ou uma descrição estática do que alguém é: ele será uma das normas pelas quais aquela “pessoa” se torna minimamente viável, aquilo que qualifica um corpo para a vida dentro do domínio de inteligibilidade cultural”⁸.

Porém a possibilidade de Shirley ser uma transexual aparece no texto de modo muito discreto, apenas em alguns momentos. A razão disso é que, no texto, pouco importa o sexo biológico da pessoa, o ideal do corpo feminino não corresponde a uma possibilidade real. A quebra na seqüência sexo-gênero-sexualidade, teorizada por Guacira Lopes Louro, demonstra a arbitrariedade de cada um dos seus componentes⁹. De fato, tudo no romance é *queer*: identidades fluidas e instáveis; sexo e gêneros indefinidos e cambiantes¹⁰. Nada aí é natural para ninguém. Como explica Louro, a transgressão *queer* é muito mais perturbadora por representar a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada. Ao dissimular a sexualidade de Shirley, a narrativa de Elvira Vigna provoca uma ruptura revolucionária com relação aos discursos sobre o gênero. A protagonista não se revela ao leitor e tampouco ao namorado:

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,

⁸ Id., p. 2. Tradução minha.

⁹ Louro, *Um corpo estranho*, p. 15.

¹⁰ Id., p. 38.

aliás, ainda uso (não posso impedir que me olhem, mas posso impedir que vejam o meu olhar, não é a mesma coisa mas ajuda). E também os seios de silicone que estou pensando em tirar. Afinal, estão tortos. (...) E, ele aqui, fecho a porta do banheiro quando, com a pinça, tiro os pêlos duros que ainda nascem (poucos) no meu queixo (DELV, pp. 143-4).

Talvez seja por esse motivo que a protagonista não se enquadra, nunca encontra um lugar social para si, mesmo ao final quando ela consegue um emprego na área dela, tem um relacionamento amoroso estável. É quando ela vê um filme sobre amizade e pensa em Meire, que, ao contrário de Tião, o namorado, sabe tudo sobre ela. Com a amiga, ela não precisa fingir, esconder a sua história, a sua identidade. Ir embora faz parte da personalidade dela, como ela explica em vários trechos ao longo do romance: “Na verdade, eu ia embora naquele dia pelo mesmo motivo por que eu sempre vou, vou embora porque sou do tipo que vai embora. E é esse o meu verdadeiro e único enredo” (DELV, p. 44).

Assim, a incorporação de um gênero que não coincide com os padrões atribuídos ao seu sexo biológico comprova a arbitrariedade dos padrões de gênero. De acordo com Butler¹¹, a *performance* do *drag*¹² é uma amostra de que os padrões de gênero são culturalmente construídos. O sujeito transexual, ao inverter a relação entre sexo e gênero, ilustra a fabricação do gênero em seu próprio corpo, executando o que pode ser considerado uma paródia de gênero:

O travesti também revela a distinção dos aspectos da experiência do gênero que são falsamente naturalizados como uma unidade através da ficção reguladora da coerência heterossexual. *Ao imitar o gênero, o drag revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência*¹³.

Louro, por sua vez, relaciona a tendência de não se fixar a lugar algum à experiência transexual. O caráter nômade dos viajantes pós-modernos pode ser estendido às pessoas que subvertem as normas culturais de gênero:

Esses sujeitos, freqüentemente, recusam a fixidez e a definição das fronteiras, assumem a inconstância, a transição e a posição “entre” identidades como intensificadoras do

¹¹ Butler, *Problemas de gênero*, p. 196.

¹² Travesti ou transexual em inglês.

¹³ Butler, *Problemas de gênero*, p. 196.

desejo. Viajantes pós-modernos, muitas vezes, extraem mais prazer da mobilidade e da “passagem” do que propriamente da “chegada” a outro lugar ou ao lugar do “outro”. Sentem-se à vontade no movimento. A transição, o processo, o percurso podem se constituir, no fim das contas, em sua experiência mais vital ou mais “autêntica”¹⁴.

No entanto, Louro demonstra que essa característica não pode ser considerada como um ideal de sujeito. De fato, o que se percebe é justamente o contrário, a necessidade de se locomover, de não criar raízes, indica muito mais o desconforto com a falta de identidade social. Talvez surja daí a necessidade de inventar mentiras para si e para os outros.

A história falsa de Shirley Marlene ilustra a arbitrariedade do padrão cultural de mulher

O momento em que Shirley diz que seu verdadeiro enredo diz respeito à sua necessidade de ir embora é o único trecho em que ela menciona qualquer noção de verdade. No romance, a idéia de falsidade revela muito mais. Seu nome é falso. Seu sexo desconhecido, sua história é apenas uma das muitas tramas possíveis. “Há algumas possibilidades de enredo, aqui, porque, se eu me esforçar, posso contar isto de outro modo. Talvez nem precisasse me esforçar” (*DELV*, p. 41). Por isso, o leitor permanece sem saber o que acreditar até o final da narrativa; o romance é, nas palavras na narradora, apenas uma possibilidade.

Shirley explica como aprendeu a viver mentindo: “minto desde menina. Sou profissional em mentiras.” (*DELV*, p. 138), e como representa “não tenho dificuldades em fazer papéis, é coisa que aprendi em criança, chamo de sobrevivência” (*DELV*, p. 137). Menciona também a necessidade de se usar máscaras: “não tenho a menor idéia de quem é esse cara e porque me olha dessa maneira, sem máscaras. O que me impede de usar as minhas” (*DELV*, p. 124). A presença constante da fraude no enredo composto de mentiras confessas também desmascara a falsidade do ideal de mulher. Ele é negado, criticado, desconstruído e até assassinado, mas continua a perseguir a protagonista. O seu corpo alterado comprova isso; a sua transexualidade é, na narrativa, um duplo engano. Além de não corresponder o gênero ao sexo, como o usual, a protagonista esconde a verdade; a sua transgressão é implícita.

¹⁴ Louro, *op. cit.*, pp. 20-2.

Não obstante, há na narrativa um questionamento acerca da própria concepção de mentira e verdade quanto à identidade de gênero. É exatamente essa indagação a subversão maior da experiência da transexualidade, segundo Berenice Bento:

Não existe um referente natural, original, para se vivenciarem as performances de gênero. O original, segundo as normas de gênero, está referenciado no corpo (corpo-vagina-mulher, corpo-pênis-homem). (...) A verdade dos gêneros, no entanto, não está nos corpos; estes, inclusive, devem ser observados como efeitos de um regime que não só regula, mas cria as diferenças entre os gêneros. (...) A aparente cópia não se explica em referência a uma origem. A própria idéia de origem perde o sentido e a/o “mulher/homem de verdade” passa a ser considerado também cópia, uma vez que tem de assumir o gênero da mesma forma: por intermédio da reiteração dos atos¹⁵.

Assim, o gênero de Shirley não pode ser considerado uma mentira, uma vez que não há uma mulher de verdade a quem ela estaria imitando. Por esse motivo, Bento desconsidera as leituras da experiência transexual a partir do reforço dos estereótipos, dando preferência à metáfora da paródia. Por meio das repetições dos gestos e significações corporais que compõem o gênero, a transexual embaralha as fronteiras entre o biológico e o cultural, o real e o fictício, a verdade e a mentira. Pode-se inferir que a protagonista se sente uma mentirosa porque compartilha das narrativas dominantes sobre gênero e sexualidade. Sua identidade é produzida em contraponto mas também em sintonia com esses discursos. Daí o seu poder subversivo, nas palavras de Judith Butler: “O corpo é um processo de envelhecimento, um modo de tornar-se, que, em se tornando o contrário, excede a norma, re-elabora a norma”¹⁶.

Essa confusão entre fronteiras de gênero, entre verdade e mentira, provoca desconfiança e desconforto no leitor. Dentro de um contexto mais amplo, essa característica de estranhamento na narrativa contemporânea pode ser compreendida como uma possível abordagem para o dilema de se retratar o *outro*, explica Regina Dalcastagnè¹⁷. A maior preocupação atual quanto aos preconceitos tende a isolar escritores(as) dentro de seus próprios mundos; só se escreve o que se vive. Aqueles que ousam representar experiências muito

¹⁵ Bento, *A reinvenção do corpo*, pp. 103-4.

¹⁶ Butler, *Undoing gender*, p. 29.

¹⁷ Dalcastagnè, “Vozes nas sombras: representação e legitimidade na narrativa contemporânea”.

diversas das suas não o fazem com tranqüilidade. Não há a expectativa de facilitar o que não é fácil, que é o reflexo das desigualdades sociais na literatura. Há, em obras mais críticas, uma problematização da impossibilidade de falar pelo *outro*, de lhe dar voz, como é, claramente, o caso do romance de Elvira Vigna. Se a mentira do sexo de Shirley deixa de ser falso e passa ser a sua verdade, então a suposta veracidade dos discursos sobre os gêneros passa a ser, então, uma grande mentira.

Referências bibliográficas

- BENTO, Berenice. *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 1999.
- BUTLER, Judith. *Bodies that matter: on the discursive limits of sex*. New York: Routledge, 1998.
- _____. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- _____. *Undoing gender*. New York: Routledge, 2004.
- DALCASTAGNÈ, Regina. “Vozes nas sombras: representação e legitimidade na narrativa contemporânea”, em _____ (org.). *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- JAGOSE, Annamarie. *Queer theory: an introduction*. New York: New York University Press, 1996.
- VIGNA, Elvira. *Deixei ele lá e vim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Recebido em agosto de 2008.

Aprovado para publicação em outubro de 2008.