



“DO JEITO, SIMPLES, COMO EXPERIMENTO CONTAR”: RESENHA DE *PRÉ-HISTÓRIA* (2020), DE PALOMA VIDAL

VIDAL, PALOMA. *PRÉ-HISTÓRIA*. RIO DE JANEIRO: EDITORA 7LETRAS, 2020.

Nathalia de Aguiar Ferreira Campos*

* nathaguiarcampos@gmail.com
Escritora, revisora de textos e professora de literatura e língua portuguesa. Possui graduação em Letras (2010), com habilitação em Português e ênfase em Estudos Literários e Estudos sobre Edição, mestrado (2012-2014) e doutorado (2016-2020) em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Onde começa uma história? *Pré-história* (2020, 7Letras), quinto romance da escritora argentino-brasileira Paloma Vidal, é um investimento na difícil arte (ou será ciência?) dos começos.

Mas a maneira mais eficaz de compreender o fim de uma história é mesmo viajar às suas origens? Depois do consumado fim (e ele já está lá muito antes de ser pronunciado), é ainda possível buscar refúgio onde tudo começou?

Corta. Esta não é melhor maneira de começar. É preciso ir antes ainda.

O começo guarda um elemento essencial que passou despercebido? É comum que o presente se reporte ao passado em busca de respostas, de uma sabedoria talvez encoberta pela perplexidade diante do fim. Mas – se há o começo – onde ele está?

A narradora sem nome e quase sem rosto de *Pré-história* (já que ela pode ser qualquer um de nós) é movida pelo ideal de um princípio, de uma narrativa *ab ovo*, que faça justiça a um antigo, mas presente, caso de amor, que se perdeu como tudo o que um dia se perde: porque alguma coisa, não necessariamente o amor, deixou de ser possível.

Ela, porém, aprende rápido, ou já sabe, que é inútil; é como tentar lembrar o início de um sonho. A memória é sempre fraca para os começos, embora guarde bem os acontecimentos do meio. Essa narradora compreende que é preciso, então, confiar nas cenas emergentes entre o início e o fim. O começo, no entanto, não a deixa em paz, pois há sempre uma história antes da história.

Voltar não se cumpre, assim, em uma única viagem: o Brasil de 1989, cindido entre Collor e Lula, leva a narradora à chegada de sua família argentina ao “país do futuro”, e assim à história de seus pais psicanalistas, e assim à história de seu avô editor de jornal, e assim por diante, em um *rewind* que poderia seguir indefinidamente, quem sabe, até desconhecidos ancestrais. As histórias que nos antecedem também pertencem ao nosso filme. Tudo passa. Tudo retorna. A origem se desloca, sempre. A cada corte, um novo recuo devolve a narradora-personagem ao que havia antes da *história* enquadrada. É preciso que todas as elipses sejam desfeitas para se conhecerem os entretempos.

Se o começo não pertence ao tempo perdido, ao que ficou para trás, conhecê-lo leva tempo, e um desprendimento que não existe, *a priori*. Logo, o começo não pode ser revelado por escavações arqueológicas. O começo é

como um bicho que morde o próprio rabo: só conhece o começo quem o inventa. O fim, como o começo, é aberto: a história é, e nunca é, o que dela se escreve, ainda que recaia sobre o escritor o dever de assiná-la, formalizando seus pontos de partida e chegada. Uma história não começa por onde se escolhe começá-la, e uma história não acaba onde se escolhe interrompê-la. Começo e fim não são uma essência; eles compõem a etiqueta da narrativa, nada mais.

O que a narrativa de *Pré-história* faz, embora, para todos os efeitos, a jornada culmine em uma ciência do começo impossível, é justamente emoldurar o que acontece *in media res*, nesse caso, a própria pesquisa por um começo: a fixação da narradora em cravar a suposta cena inaugural de sua história (de amor? de política?) serve de pretexto para uma insólita viagem, que dá, simbolicamente, nos primórdios imemoriais, na caverna, no ensaio da civilização. Sua razão para recuar tão longe é convincente: quem sabe se na primeira sala de projeção da humanidade a história não se conte a si mesma? quem sabe se, abandonando as palavras a seu próprio instinto, elas não encontrem seu caminho? quem sabe ainda se desarticular a linguagem, retornando à comunicação troglodita, não seja uma forma de estar mais perto da verdade?

Escritora, tradutora, editora e professora de Teoria Literária na Universidade Federal de São Paulo, Paloma Vidal, neste romance, deixa-se novamente conduzir pelo interesse que atravessa suas quatro atividades: a literatura como canteiro de experimentação formal e reflexão sobre si mesma. A habilidade para hibridizar os ofícios crítico-reflexivo e ficcional (a qual vem constituindo uma nova linhagem de escritores) é uma das especialidades de Paloma, que trafega por muitos gêneros e formas de publicação, mas que invariavelmente se destinam a colocar em cena a busca por uma história e experiência ainda não dadas por nenhuma tradição ou matriz.¹ A tônica de sua escrita mora, portanto, não na busca por criar novos enredos e histórias, mas nos processos escriturais, aspecto em que Paloma se mostra fortemente filiada às lições barthesianas (Barthes é um de seus objetos de estudo, a quem dedicou um de seus pós-doutorados, de 2016, e que surge como companhia no diário ficcional *Não escrever*, de 2018), sobretudo, no entroncamento da escrita e da vivência e na disponibilidade para as escritas “não escrevíveis”, ou que se fazem como sombras, interrupções ou ensaios de outras, sempre provisórias, sempre *pré-histórias*. A encenação sistemática da ficção (por meio da representação do evento da escrita, suas propedêuticas e percursos, mecanismos e métodos, assim como da personagem que escreve e de todo o universo do laboratório

literário), é marca que permite reconhecer em Paloma uma metafictionista, aproximando-a de outras escritoras de sua geração, como Carola Saavedra e Tatiana Salem Levy, das quais se destacam, nesse particular, os romances *Inventário das coisas ausentes* (2014), *A chave de casa* (2007) e *Paraíso* (2014). Neles, como em *Mar azul* (2012), também de Paloma, a ficção aflora na narrativa com finalidade estratégica e “medicinal”, contornando aporias da própria escrita e da origem do sujeito, e fazendo contato com memórias incômodas e intempestivas. As materializações por ela assumidas também variam entre próprio romance (coincidente ou não com o livro) a formas mais fluidas e inconsequentes, como cadernos, diários, cartas, relatos de viagem, entre outras.

Partindo, em seu mais recente trabalho, diretamente disto que indicaria o estágio que precede a existência efetiva e acabada de uma história, sua incubação ou latência – a *pré-história* –, Paloma define então uma espécie de projeto, cuja execução se apoia principalmente no artifício do corte. Este, além de poder ser lido à luz do que *pré-história* sugeriria dentro da criação literária, aciona o uso que o vocabulário historiográfico faz dela, para fazer referência ao período histórico que antecede a advento da escrita. De posse deste último sentido, que, como adiante ficará evidente, funde-se ao primeiro,

1. Em entrevista concedida a Gabriel Carneiro, no programa “Encontro de interrogação” (2011), Paloma afirma: “O que narrar é sempre uma pergunta” (CARNEIRO, 2011). Além dos textos críticos e ensaísticos, sem falar nas traduções, Paloma tem no currículo três livros de contos (*A duas mãos*, de 2003; *Mais ao sul*, de 2008; *Ghosts*, de 2014; e *Dupla exposição*, de 2016, em parceria com a artista plástica Elisa Pessoa); três romances (*Algum lugar*, de 2009; *Mar azul*, de 2012; e *Ensaio de Voo*, de 2017); quatro livros de poesia (*Durante e Dois*, ambos de 2015; *Menini*; *Trabalho infantil* e *Wyoming*, todos de 2018); a reunião com três textos dramáticos *Três peças*, de 2014; e *Não escrever*, de 2018. Ela mantém ainda um blog pessoal, “Onde eu não estou”, em que compartilha os projetos “Não escrever” e “Estar entre”. O primeiro é um espaço dedicado a fragmentos de textos diversos, escritos em simultâneo, interrompidos por muitas razões: “(...) um texto em versos, para ser lido em uma performance; uma série de anotações para aulas na universidade; um diário que conta uma viagem para a França, para investigar o romance não escrito por Roland Barthes, ‘Vita nova’ (...)” (VIDAL, 2021). Já o segundo abarca escritos em outro dos temas obsessivos de Paloma, os deslocamentos entre as culturas argentina e brasileira. Cf.: VIDAL, 2021.

o expediente do corte torna-se sugestivo precisamente de uma interrupção do pensamento contínuo, atributo maior do homem racional. Trata-se, para a narradora, de um manejo profilático da linguagem, que a impede de se perder pelos labirintos que, com grande vocação, ela sabe criar para si mesma. Antes de explorar os efeitos estéticos e semânticos desse recurso, porém, é preciso começar por justificá-lo, a fim de esclarecer de que ele pretende se defender: da própria escrita, ou das estéreis complexidades a que ela costuma dar curso.

Às vezes é difícil continuar. Uma frase tão simples: “Não sei se você gostava do Legião Urbana”. 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. Imagino aqueles humanos pré-históricos que fizeram desenhos nas paredes das cavernas há mais de 30.000 anos. Me agacho e entro na caverna úmida e silenciosa, iluminada por lanternas que criam fantasmagorias. Chamo você para vir comigo (VIDAL, 2020, p. 47).

Pré-história é, assim, um romance tomado pelo medo das adulterações da linguagem, sobretudo quando ela é mobilizada pela escrita. Desse modo, também, pela interposição da noção de que uma expressão “primitiva” será mais fiel à verdade, e mais propícia à comunicação. Assim,

a narrativa guerreia com o princípio de dependência que o ato de contar adquire em relação à escrita, de sorte que flerta com a fantasia de contar uma história *sem escrita*, que prescindia, ou pareça, dela prescindir. Trata-se, a olhos vistos, de uma operação delicada, para não dizer impossível, para começo de conversa, porque o meio invocado para minar a escrita ainda é a própria. Embaraçada por depender de um recurso que a coloca tão perto do perigo que justamente quer evitar – a complicação –, a narradora se submete, por sua própria vontade, a uma vigília constante, adentrando a linguagem na ponta dos pés, como quem teme despertar um monstro de sono leve, cujo poder encantatório é o próprio “mesmerismo” da linguagem. Um pequeno lapso, e ela já é desviada de seus propósitos, tendo que se refazer, tendo que recomeçar.

No fim, você me dizia o tempo todo que eu complicava as coisas. Um lado de mim te odiava. O outro, o que continuava a te amar, tentava entender o que isso queria dizer. É esse outro que vai experimentar contar nossa história de um jeito simples. Uma frase de cada vez. Esta frase e agora outra: eu não me lembro do dia em que a gente se conheceu. Essa pré-história se apagou da minha memória (VIDAL, 2020, p. 15).

Escrever é como chorar: um esforço improfícuo. Escrever não ajuda a ver, mas a obscurecer a realidade. A

escrita, nessa encenação que o romance lhe empresta, é um achaque que afeta o pensamento objetivo da narradora (ela, *escritora* por excelência); o recurso a ela, dentro das armadilhas que a atravessam, é um sinal de imaturidade, detrimento da inteligibilidade. Nesse sentido, a narradora, sem dizê-lo explicitamente, engenha uma saída: escrever “em voz alta”, isto é, como quem quisesse se reaproximar da oralidade – na qual estaria a raiz de toda comunicação –, embora ainda aplicada à análise e à elaboração.

Em dado momento, ao lembrar a maneira essencialmente distinta com que ela e o antigo namorado elaboravam seus problemas, a narradora nos diz: “O que eu fazia em cadernos você fazia em voz alta (...)” (VIDAL, 2020, p. 63). Apesar de hesitar em polarizar os dois temperamentos, o que encara como uma desnaturação do simples em simplismo,² ao perseguir o ponto fundamental do desencontro entre os ex-amantes – e que, ainda hoje, os mantém separados –, a narradora chega sempre a ela: a escrita.

Esta *escrita*, naturalmente, deixa de estar limitada ao ato de escrever, e passa a se confundir com a própria identidade e atitude geral da narradora frente à vida: ela é o emblema da alma evasiva e ensimesmada, da fraqueza

teórico-existencial, da deformação da razão pela desproporção do sentimento (caracteres, não raro, atribuídos às mulheres). Por contraste, o (ex-?)amor personifica a oralidade lúcida e comunicante, a segura observação da realidade exterior, o pensamento lógico, sem prejuízo do instinto (caracteres, não raro, atribuídos aos homens).

É pelos olhos dessa figura masculina que a narradora se vê (e pelo qual também nós a vemos), afinal, sua narrativa se remete a ele, como uma carta tardia e urgente com o não dito, ou um registro cujo sentido e valor apelam a esse leitor particular (e quiçá a futuros amantes) para não se perder no tempo, como um desenho rupestre ou um fóssil. É a imperecível fidelidade da narradora a esse olhar que desperta nela um impulso de “autocorreção”, e que corresponde ao sacrifício da escrita. Mas, antes de sacrificá-la, parece haver ainda uma maneira de salvá-la, sem que ela deixe de funcionar como uma prova tardia de que a narradora é capaz do simples e rudimentar: afetar indiferença, ou disposição para abandonar a escrita.

Para tanto, a narradora adota o já mencionado artifício de sabotagem da escrita: o corte, num gesto que mimetiza algo do corte cinematográfico, e a edição, que testa diferentes montagens de *raccords*, *flashbacks*, elipses,

2. “(...) É difícil ser simples sem ser simplista. É fácil pensar em nós dois como uma dupla de opostos: mata e mar, fixidez e movimento. Direita e esquerda. Não é tão simples.” (VIDAL, 2020, p. 25)

timelines, assim como os efeitos dramáticos desta ou daquela música. Por meio dele, o acervo de cenas que alimenta a narrativa também passa, uma e outra vez, por acareações. O recurso/arma acode a narradora interrompendo, sempre que necessário, a hipnose induzida pela escrita, como forma de zerar sua potência entorpecente, no instante mesmo em que ela começa a agir “complicando” o caso. Esta é, portanto, uma escrita saneada, ou de “grau zero” (aqui, a filiação barthesiana da autora dá novamente as caras), propositadamente sem potência, pela qual a narradora deseja não tanto impressionar o namorado de juventude, mas não irritá-lo, de novo. O texto, dessa maneira, torna-se o espaço de elaboração e exposição do esforço de autodisciplina de uma mulher contra suas pregnantas tendências ao excesso, ou assim diria este a quem ela se endereça.

(...). Estou me perdendo. É difícil não me estender nestas explicações. Volto às frases curtas e àquele dia no play de um prédio em uma rua sem saída de Ipanema. Minha mãe e meu pai tinham comprado esse apartamento um pouco antes de minha irmã nascer, em 1980. Na Argentina não havia plays, esse espaço exclusivo para as crianças (...) Do jeito, simples, como experimento contar esta história, nesse dia, eu te amei, pela camisa arrumada demais para a ocasião (...), por andar devagar e, claro, pela estrelinha do PT.

Não sei se já esgotei a cena e posso ir adiante. Desprender-se e seguir faz parte da simplicidade que quero experimentar. Só sei que gosto demais dela. Perdi a conta de quantas vezes a revivi desde que aconteceu. Centenas. São 30 anos (VIDAL, 2020, p. 18-19).

Tento lembrar do seu riso. Não é fácil. Você ri de coisas que para mim não tem graça nenhuma. Não me lembro quando isso aconteceu. Não consigo encontrar sua origem. Continuo procurando. Volto às frases curtas. Volto a iniciar a música (VIDAL, 2020, p. 94).

A conquista dessa credibilidade tardia, fruto de um exercício de experimentação da simplicidade, é também, como dito, a forma proposta pela narradora para vencer a incomunicabilidade com o ex-parceiro, ou, conforme ela diz, para alcançar a “primeira pessoa do plural” (VIDAL, 2020, p. 103): a reabilitação da (precária) língua pela qual *dois*, outrora, eram capazes de se entender, ou nem tanto.

Esta “primeira pessoa do plural” é nada menos que o próprio livro. A narradora fantasia uma impossível narração a quatro vozes, ou ainda duas narrativas dedicadas a mesma história, a sua e a dele. Ainda assim, não haveria uníssono. O desencontro seria sempre incontornável.

3. “Este livro é a sombra de um outro que eu queria escrever para te ferir, para te tirar do sério, para fazer você berrar comigo, dizendo que eu não entendo nada, que as coisas são muito simples, e eu nunca entendo, eu não quero entender, mas tudo é muito simples (...) As coisas no entanto se complicaram, aqui, entre nós, no mundo todo, por mais que você não queira. 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. Mas o que mesmo não é mais possível: o livro, nós, este mundo?” (VIDAL, 2020, p. 13)

Não obstante, escrever um livro que busca se modalizar em nome de um outro³ é a forma encontrada por ela para fazer soarem, nele, as duas vozes. O livro é o seu *nós* (im)possível.

A indecisão quanto ao rumo a ser tomado pela narrativa – também expressa pelo corte amiúde – aponta, como já mencionado, para uma desconfiança dela como vetor da história. Nesse sentido, a narradora descola a *história* da *narrativa*, visto que, para ela, a história nunca é, ou não apenas, o que se conta. Contá-la é uma maneira de estar sempre junto a esse outro, e de afastá-lo em definitivo. No entanto, contar é a única alternativa a não contar, esta talvez preferível, em um universo perfeito: “Eu poderia contar esta história de muitos jeitos. Eu poderia não contar? Contar é te afastar de vez, te deixando para sempre comigo” (VIDAL, 2020, p. 104). Desse modo, a história, em verdade, nem existe. O amor, sim (VIDAL, 2020, p. 33). Explica-se, com isso, que a narradora namore virtualidades múltiplas da narrativa, que pairam no texto como janelas semiabertas, ao mesmo tempo em que recusa todas elas, como quem honra a impossibilidade dessa *história* como ontologia.

Em última análise, a presença simultânea de tais virtualidades reflete a renúncia da narradora às suas ilusões

de poder como condutora desta história. Segundo cogita, baseado nas acusações que sofria do ex-namorado, ela nunca foi boa administradora de seu livre-arbítrio; ela se perdeu nele, como alguém que inutiliza uma ferramenta por não saber usá-la. Na tentativa de evitar que suas interferências novamente pervertam a pureza das coisas, a narradora restitui então a história à sua natureza crua e primordial, a seu instinto, o de não ser história, na esperança de que esta lhe seja uma ferramenta mais adequada. Ela entrega a *história* à *pré-história*, seu lugar devido. A *pré-história* é onde história não existe: antes – e além – da memória, da razão, da língua, do mundo. Onde só o amor existe. *Corta*.

REFERÊNCIAS

CARNEIRO, Gabriel. Paloma Vidal – Encontros de Interrogação. 6 nov. 2017.

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=edHd7_ZkGBI. Acesso em: 27 jan. 2021.

VIDAL, Paloma. **Pré-história**. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2020.

VIDAL, Paloma. Não escrever / Estar entre. **In:** Onde eu não estou. São Paulo, s.d. Disponível em: [https://www. ondeeu naoestou.com/blog](https://www.ondeeu naoestou.com/blog). Acesso em: 27 jan. 2021.

Recebido em: 28-01-2021.

Aceito em: 22-06-2021.