



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Lucas Gabriel Soares

Elvira Vigna e o artifício do palimpsesto como crítica ao patriarcado em “Como se estivéssemos em palimpsesto de putas”

Florianópolis

2022

Lucas Gabriel Soares

Elvira Vigna e o artifício do palimpsesto como crítica ao patriarcado em “Como se estivéssemos em palimpsesto de putas”

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Marcio Markendorf.

Florianópolis

2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Soares, Lucas Gabriel

Elvira Vigna e o artifício do palimpsesto como crítica ao patriarcado em "Como se estivéssemos em palimpsesto de putas" / Lucas Gabriel Soares ; orientador, Marcio Markendorf, 2022.

108 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós Graduação em Literatura, Florianópolis, 2022.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Elvira Vigna. 3. Patriarcado. 4. Palimpsesto. 5. Crítica Feminista. I. Markendorf, Marcio. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós Graduação em Literatura. III. Título.

Lucas Gabriel Soares

Elvira Vigna e o artifício do palimpsesto como crítica ao patriarcado em “Como se estivéssemos em palimpsesto de putas”

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.(a) Tânia Regina Oliveira Ramos, Dr.(a)
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.(a) Geovana Quinalha de Oliveira, Dr.(a)
Universidade Federal do Mato Grosso do Sul

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de mestre em Literatura.

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof. Marcio Markendorf, Dr.
Orientador(a)

Florianópolis, 2022.

Aos homens e mulheres que não se cansam de se reconstruírem.

AGRADECIMENTOS

Uma conquista sempre vem acompanhada de muitas pessoas. Por isso, gostaria de agradecer, primeiramente, aos meus pais, Izete e Benjamin, por me mostrarem o mundo pela primeira vez. Obrigado por todo o esforço que fizeram para que eu chegasse aqui. Saiba que reconheço todos os sacrifícios, todas as noites mal dormidas, toda a dedicação nos afazeres escolares. Mesmo que eu me tornasse o dobro, nem assim chegaria próximo dos tão maravilhosos que vocês são. Amo-os imensamente.

À minha esposa Laura. Não foi fácil, eu sei. Você sempre me ajudou, mesmo quando achava que não. Eu procrastinei – porque eu sou assim –, e com sua sapiência manteve a calma, porque, como a pessoa que melhor me conhece nesse mundo, sabia que eu daria um jeito. Agradeço por todo o carinho e cumplicidade. Você sabe o quanto a amo.

À minha irmã Sara e meu sobrinho Miguel por ser uma família agregadora e alegre. Vocês conseguem transformar, independentemente da situação, todos os ambientes em um lar.

Ao meu orientador Marcio Markendorf. Saiba que eu tenho uma gratidão enorme por toda atenção e por todo carinho que você teve comigo. Quando eu visualizo um tipo de professor que eu gostaria de ser no futuro eu sempre vejo você. Peço desculpas pelas ausências e pelos prazos solicitados, mas excedidos, saiba que nunca foi por negligência. Agradeço por ter me dado uma oportunidade e espero ter correspondido às suas expectativas.

À professora Camila Lourenço pela dedicação e pela ajuda no meu ingresso. Às professoras Claudia de Lima e Rosana, e aos professores Marcos e Capela, que nesse período de mestrado ministraram aulas fabulosas, mesmo com as restrições causadas pela pandemia.

Às professoras Tânia Ramos e Geovana Quinalha pelas maravilhosas contribuições no meu processo de qualificação. Foram luzes que me guiaram. Certamente sem elas não conseguiria alcançar esse resultado.

Aos amigos e amigas que são parte significativa da minha vida. Agradeço muito vocês Ivan e Jéssica, Antônio e Grazi, Daniel e Renata, Guilherme e Fernanda, Mario Lúcio e Bruno pelas risadas, pelas discussões e pelo carinho.

Por fim, quero agradecer a Fundação de Amparo à Pesquisa de Santa Catarina (FAPESC) pela bolsa que tornou possível este trabalho.

*São de homens, hoje, os meus desenhos. É o que
desenho hoje. Homens nus.*

(Elvira Vigna, 2016)

RESUMO

Este estudo¹ pretende analisar a obra *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* de Elvira Vigna (2016), mais precisamente as relações sexistas às quais as personagens – João, Cuíca, Narradora, Lola, Mariana e as várias prostitutas – estão submetidas. Utilizando-se de uma narrativa palimpséstica que opera como um tipo de memória social da construção da masculinidade e da dimensão patriarcal, o romance é confeccionado por camadas narrativas, visto que as histórias são de João, um profissional da tecnologia da informação e cujo único prazer é o sexo com garotas de programa, mas os casos são retratados por meio de uma narradora não nomeada, estratégia estética realçadora da invisibilização da mulher dentro da sociedade. Por esse recurso literário, questões complexas – tais como a assimetria de poder nas relações de gêneros, as diversas expressões do machismo, o patriarcado como elemento estrutural – emergem das páginas da narrativa de Elvira Vigna, as diferentes raspagens e reescrituras sobrepostas de discursos que apontam para a permanência de uma construção social androcêntrica. Amparado por posições teóricas da crítica feminista, entre elas Monique Wittig (2006), Adrienne Rich (2012) e Gerda Lerner (2019), este trabalho pretende demonstrar como as memórias do patriarcado apresentam-se – via denúncia de um lugar de fala feminino – no retrato discursivo de João e analisar a forma como se estabelece a confrontação de vozes – narradora, histórias de João – na estrutura da obra.

Palavras-chave: Elvira Vigna; patriarcado; palimpsesto.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da FAPESC, Fundação de Amparo à Pesquisa de Santa Catarina.

ABSTRACT

This study aims to analyze Elvira Vigna's (2016) literary work *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, more precisely the sexist relationships to which the characters – João, Cuíca, Narradora, Lola, Mariana and the various prostitutes – are subjected. Using a palimpsestic narrative that operates as a type of social memory of the construction of masculinity and the patriarchal dimension, the novel is made up of narrative layers, since the stories are about João, an information technology professional whose only pleasure is sex with working girls, but the stories are portrayed through an unnamed narrator, an aesthetic strategy that enhances the invisibility of women within society. Through this literary resource, complex issues - such as the asymmetry of power in gender relations, the various expressions of sexism, patriarchy as a structural element - emerge from the pages of Elvira Vigna's narrative, the different scrapings and overlapping rewritings of discourses that point for the permanence of an androcentric social construction. Supported by theoretical positions of feminist criticism, among them Monique Wittig (2006), Adrienne Rich (2012) and Gerda Lerner (2019), this work intends to demonstrate how the memories of patriarchy present themselves - via denunciation of a place of female speech - in the discursive portrait of João and analyze the way in which the confrontation of voices – narrator, stories of João – is established in the structure of the work.

Keywords: Elvira Vigna; patriarchy; palimpsest.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	17
2	RELAÇÃO DE GÊNERO EM <i>COMO SE ESTIVÉSSEMOS EM PALIMPSESTO DE PUTAS</i>.....	24
2.1	JOÃO E CUÍCA E A HETEROSSEXUALIDADE COMPULSÓRIA COMO INSTITUIÇÃO POLÍTICA DE CONTROLE DOS CORPOS	30
2.2	A AMIZADE POLÍTICA ENTRE MULHERES EM <i>COMO SE ESTIVÉSSEMOS EM PALIMPSESTO DE PUTAS</i>	47
3	PROSTITUIÇÃO E SUAS INTERFERÊNCIAS: CONTEXTO HISTÓRICO E SOCIAL.....	57
3.1	PROSTITUIÇÃO EM <i>COMO SE ESTIVÉSSEMOS EM PALIMPSESTO DE PUTAS</i>	62
4	PALIMPSESTO E A REPETIÇÃO COMO POSSIBILIDADE.....	77
4.1	TRANSTEXTUALIDADE E SOBREPOSIÇÃO NA ESCRITA DE <i>COMO SE ESTIVÉSSEMOS EM PALIMPSESTO DE PUTAS</i>	82
4.2	RELAÇÕES DE GÊNERO E O PALIMPSESTO: PRÁTICAS PARODÍSTICAS E PERFORMATIVIDADE EM <i>COMO SE ESTIVÉSSEMOS EM PALIMPSESTO DE PUTAS</i>	92
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	102
	REFERÊNCIAS.....	105

1 INTRODUÇÃO

Analisar uma obra, seja ela qual for, exige do(a) leitor(a) um certo distanciamento, ordenação e, sobretudo, algum nível de certeza – a cada sentença escrita – mesmo que diluída. Entretanto, quando falamos de Elvira Vigna, essas categorias parecem não se apresentar como refúgios seguros. Quando eu obtive contato pela primeira vez com a autora, não seria possível conceber que, após cinco anos, ela viria a falecer devido a um câncer, e muito menos que o mundo estaria sofrendo com uma pandemia viral sem precedentes na nossa história recente. Agora rememoro o trajeto que fiz: de desconhecendo sua obra até chegar a ela como objeto de estudo no mestrado.

O ano era 2012 e a *Bravo!* era uma revista brasileira de publicação mensal editada pela *Abril* e caracterizada pelas pautas relacionadas as artes plásticas em geral (pintura, escultura, gravura, fotografia), o cinema, a música, o teatro, a dança, a literatura, entre outras manifestações culturais. A edição de setembro trazia na capa uma foto de ensaio da cantora e compositora brasileira Marisa Monte. No caderno de literatura havia uma matéria sobre Elvira Vigna, mais especificamente sobre o lançamento de seu livro *O que deu para fazer em matéria de história de amor. Falsas verdades* era esse o título da matéria assinada pela escritora Milu Leite. Naquele momento eu não compreendia que uma jogada de palavras contraditórias poderia fazer tanto sentido em se tratando de Elvira Vigna.

“Ela não tem pena do leitor. Ele que a acompanhe e se disponha a reconstruir seus passos. O jogo de Elvira é instigante. Precisamos estar predispostos para lê-la” assevera o escritor Antonio Carlos Viana (*apud* LEITE, 2012, p. 64). Essa foi a justificativa utilizada pelo júri para posicionar o romance *Nada a Dizer* como finalista do Prêmio Brasil Telecom de 2011. Foi justamente este romance a primeira obra que li de Elvira Vigna, um ano após o contato com a matéria da revista. “Ela não tem pena do leitor”, era uma afirmação um tanto forte, como se ela quisesse nos executar em todos os livros que escreve, mas foi justamente essa oração que me fez ser atraído pela sua obra. Segundo a própria autora, “a dor e o desconforto são premissas para abandonar hábitos de mínimo esforço que estabeleço na vida diária. Não que meus livros tenham necessariamente dor e desconforto. Há uma risada oculta em relação ao que escrevo. Caço um pouco dos personagens. E de mim mesma” (*apud* LEITE, 2012, p. 64). Um riso cáustico que zomba do amor, das mentiras, das vidas que se consideram sólidas. A escritora não é um carrasco, na realidade, mesmo distante, ela reveza conosco a cabeça na base de uma guilhotina chamada realidade.

Eu havia iniciado a licenciatura em Letras Português no segundo semestre de 2012, na cidade de Itajaí em Santa Catarina. Gostava de literatura russa, francesa e, especialmente, de literatura latino-americana. Porém, devido a certas manipulações culturais que valorizam um cânone europeu e suas façanhas do “universal”, eu estava pouco atento aos novos nomes da literatura brasileira. Por isso Elvira Vigna nunca me foi um logradouro conhecido, e mesmo depois de obter contato com seus livros e suas histórias, um sentimento de estranhamento – proposital – também nunca deixou de existir.

Elvira Vigna é de certa maneira um respiro, pois rompe com determinados padrões estéticos. Com seu linguajar muitas das vezes despudorado – cru como deve ser a realidade – a autora se solidificou, a cada livro escrito, como uma das vozes mais originais da literatura contemporânea brasileira. Nascida no Rio de Janeiro em 1947, Elvira Vigna foi jornalista, tradutora, pintora, crítica de arte, roteirista de cinema, artista gráfica, editora e só publicou seu primeiro livro destinado editorialmente ao público adulto já madura em 1988². Graduada em literatura pela Universidade de Nancy, na França, e mestre em comunicação pela UFRJ, foi finalista de prêmios como o Oceano com o livro *Por escrito*, de 2014, e vencedora da APCA de Literatura com *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, de 2016, este último concedido postumamente após seu falecimento em 2017. Suas obras se destacam principalmente pela estética de uma escrita não-linear, que conduz pelas idas e vindas de uma linguagem que prefigura o futuro estando no presente. As relações de poder e seus abusos não se mostram, à primeira vista, como uma decisão explícita da autora, avessa a certo enquadramento, suas posições políticas se revelam por meio de personagens femininas a procura de uma identidade. “Não escolho histórias”, conta Elvira, “tenho obsessões que me obrigam a escrever. São cenas reais, vividas, vistas, escutadas” (*apud* LEITE, 2012, p. 65). Esse sentimento de distanciamento, de alguém que apenas nos conta o que ouviu falar, se assemelha a narradora inominada do romance *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, objeto de estudo desta dissertação.

Para chegar a este trabalho foi necessário me distanciar da própria realidade que me cercava, a fim de compreender os privilégios que ser homem, branco e heterossexual possui na sociedade brasileira. Mesmo residindo em bairros periféricos, feito minha educação básica em colégios públicos e de conviver com vivências diferentes das minhas, não me impediu de

2 No site oficial de Elvira Vigna, mantido por sua filha, Carolina Vigna, você poderá ter acesso a biografia, trabalhos e artigos da autora e sobre a autora. Acesse o endereço: <http://elvira.vigna.com.br>.

cometer inúmeras atitudes machistas e homofóbicas – piadas, estereótipos de gênero etc.– no decorrer de toda minha construção psíquica e social. Minha família sempre teve figuras femininas fortes, a exemplo de minha avó paterna, filha de escrava, nordestina, não alfabetizada, que se separou e se instalou em Santa Catarina em uma época que um divórcio era malquisto para a vida social da mulher. Outro exemplo próximo é de minha mãe que sempre se manteve rochedo diante das adversidades. Desde muito jovem eu me considerei feminista, mesmo que esse conceito ainda não estivesse realmente claro para mim. Considerar-me era um passo, mas conhecer como nos constituímos enquanto seres culturais exposto aos valores patriarcais, demandava mais aprofundamento e reflexão. Com isso, durante muito tempo eu reproduzi opiniões e me posicionei (em alguns casos a omissão) sobre determinados assuntos, pactuando com os androcentrismos sociais³. A cultura patriarcal assola as vivências, construindo-nos conforme seus moldes, como uma gramática que é induzida partindo de um geral de entendimento do mundo, onde a sua ordem simbólica estrutura sintaticamente a forma como pensamos, como agimos e como desejamos.

A dissertação surgiu, primeiramente, após a leitura do romance *Como se estivéssemos palimpsesto de putas*, no final da minha graduação, quando eu ainda não pensava em como trabalhar com aquela profusão de sentimentos críticos velados em situações do cotidiano – pois para os homens situações de objetificação de mulheres são tratados com certo consórcio social. “[...] Era um romance diferente dos demais”, como afirma André Conti (2018, p. 120), editor de algumas obras de Elvira Vigna sobre a sensação de atração e estranhamento surgido com a leitura:

estavam ali seus temas de sempre: um ato de violência, personagens à margem, laços familiares incomuns, uma sociedade amarga e caindo aos pedaços, representada na paralisia da editora onde um dos protagonistas trabalha. Mas a linguagem era outra. Não irreconhecível, porque era evidentemente um romance de Elvira. Mais ainda, é como se os outros livros tivessem sido reduzidos a uma forma essencial, sintética e circular

O segundo momento veio no ano de 2018, com uma eleição conturbada e a presença de um candidato cujas manifestações públicas na mídia e nas redes sociais contribuía na organização de uma parcela da população que em outros anos se encontrava diluída. A liderança exercida por este trouxe novamente para a discussão dentro do ambiente político e familiar premissas reacionárias que contribuíram para a perseguição a grupos de estudos de

³ Ligado à noção de patriarcado, androcentrismo diz respeito às perspectivas que levam em consideração o homem como foco de análise. O termo não se circunscreve apenas ao privilégio dos homens, mas também à forma com a qual as experiências masculinas são consideradas como as experiências de todos os seres humanos e tidas como uma norma universal.

Gênero, às políticas de distribuição de rendas, às cotas de grupos raciais e à população LGBTQIA+. Havia certa radicalização que se intensificou no ano seguinte. Reconhecer esses privilégios não garantia que as assimetrias de poder nas relações de gênero, as diversas expressões do machismo e o patriarcado como elemento estrutural, atualmente presentes na estrutura social ocidental, fossem equalizados. Pelo contrário, há uma exigência para que esses grupos caracterizados por homens-brancos-heterossexuais se posicionassem a fim de contribuir com a resolução desses problemas. Foi justamente esse sentimento que me norteou para analisar as diversas expressões do machismo através das sobreposições de vozes emergidas da narrativa de *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*.

Nas poucas entrevistas concedidas, Elvira Vigna é sempre questionada sobre o seu compromisso com o feminismo, exigindo-a que explique certos posicionamentos das suas personagens. As narradoras não nomeadas, alguns abusos, traições e os assassinatos, os entrevistadores esperam que ela seja enfática e demonstre comprometimento, mas suas histórias e as personagens que as compõem demonstram sua posição acerca dos feminismos e as críticas que os envolvem. Ela compreendia que suas personagens precisavam romper com as amarras da cultura androcêntrica, mas não de uma maneira superficial e maniqueísta, e sim complexa, contraditória e caustica. A realidade dependia disso. Por isso perguntas que envolvam respostas como “sim, minha obra tem compromisso com o feminismo” ou “minha obra não é feminista” a aborreciam como fica explícito na resposta de uma entrevista no ano de 2017: “é você ser sacaneada do dia que você nasce até o dia que te perguntam isso e você ficar de saco cheio” (BONDELÊ, 2017). Os romances de Elvira Vigna proporcionam uma reflexão de gênero e em *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* não poderia ser diferente, Elvira Vigna se utiliza das relações sexistas as quais as personagens estão submetidas para tornar esse compromisso visível. Retratados por meio de uma narradora não revelada, estratégia estética realçadora da invisibilização da mulher dentro da sociedade, os casos de João, um profissional cujo único prazer é o sexo com garotas de programa, servem de retrato da construção da masculinidade e da dimensão patriarcal.

Por isso, uma das perguntas principais que conduz este trabalho é – por que os homens brancos heterossexuais possuem privilégios na sociedade e como esses privilégios perpassaram a história repetidas vezes marcando as relações de gênero, tornando-as assimétricas no que tange as suas possibilidades e limites? Ao analisar estas manifestações, se

consegue vislumbrar os privilégios que o discurso heterossexual – como instrumento da universalização das categorias – concede a determinados grupos da sociedade

Para respondê-la, esta dissertação foi pensada estruturalmente em três capítulos que se desdobram em subcapítulos temáticos, com o intuito de promover a/o leitor(a) uma visão sobre as relações de gênero e poder, cis heterossexualidade compulsória, construção do pensamento patriarcal, que estão permeadas no artifício estético do palimpsesto do romance. Seguindo esse percurso, o primeiro capítulo se debruça na análise do romance, *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, suas personagens no exame da heterossexualidade como uma instituição política. O pensamento heterossexual se propaga nos discursos morais, na cultura de massas de valores androcêntricos e na sociedade de consumo, linguagens que se encaixam umas às outras, interpenetram-se, apoiam-se, reforçam-se e dão origem umas as outras. Semelhante a um palimpsesto, a repetição de atos, gestos e signos reforçam a construção dos corpos masculinos e femininos que *performatizam* conforme suas categorias sexuais, para isso, Judith Butler nos explica que o gênero é um ato intencional, reiterado e exercido para produzir significados. Essa relação pode ser vislumbrada no próprio dialogismo do romance, as histórias são de João, mas quem as narra sem muita convicção é a protagonista inominada, com o objetivo singular de criar um perfil de Lola, a ex-esposa de João. Na sustentação deste capítulo, recorreram-se as autoras Adrienne Rich (2012), Monique Wittig (2005) e Simone de Beauvoir (2009).

O capítulo segundo detém-se ao patriarcado, uma construção histórica formada por homens e mulheres em anos de reiterações de um *establishment* comportamental que ditou a ordem dos gêneros, influenciando de maneira profunda o corpus do estado no controle das decisões políticas e no cerceio de liberdades, delimitando funções e promovendo posições de privilégio. Na primeira parte deste capítulo foquei na compreensão das raízes do patriarcado na tentativa de nos ajuda a interpretar as atitudes heteronormativas que se sustentam em nossa contemporaneidade, sobretudo a formalização da prostituição, iniciada na antiguidade como meio de sobrevivência social - no caso das concubinas das famílias abastadas – ou na quitação de dívidas familiares. Para a fundamentação deste intercurso ficou a cabo do livro *A criação do patriarcado* (2019) da historiadora feminista Gerda Lerner e *Calibã e a Bruxa* (2017) de Silvia Federici. Na segunda parte, a atenção estará voltada a presença das garotas de

programa⁴ na obra *de Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, com intuito de avaliar os componentes sociais que essas garotas estão sujeitadas, partindo de duas teorias: uma que reconhece a prostituição como um elemento estritamente constitutivo do patriarcado e outra que defende uma melhor regulação da profissão.

Na sequência dessa seção, disserto sobre o palimpsesto, um aspecto estético importante do romance. As histórias com garotas de programa contadas por João, o pseudo-protagonista, são recontadas pela personagem-narradora, onde carrega de detalhes as aventuras que João recita apenas para se manter pertencente a um padrão de representação de gênero. Início o capítulo descrevendo o palimpsesto, enquanto plataforma de escrita, mas também, enquanto conceito teórico, visto que sua característica de escrita-raspagem-sobreposição reflete uma dialética própria do texto literário. Mais que apenas um objeto de avaliação, o palimpsesto descrito por Gérard Genette (2010), possui qualidades interpretativas singulares causadas pela interferência. No romance podemos visualizar que a autora se utiliza do palimpsesto como um artifício estético por onde perpassa a sua crítica social. Este capítulo assume um propósito ensaístico, pois recorre à experiência artística para alinhar as aberturas teóricas causadas pelos capítulos anteriores. A criação histórica do patriarcado, enquanto processo, pode ser vista pela estrutura do palimpsesto: eventos sucessivos que não se apagam com o surgimento do outro. Como também, o próprio fazer literário. Para este capítulo reservou-se também uma análise sobre as repetições de gênero que funcionam como palimpsestos de práticas performáticas, onde as personagens estão envolvidas e as reiteram na produção de uma característica identitária. Um estudo que dialoga profundamente com a obra *Problemas de gênero* (2003) de Judith Butler.

Por fim, as considerações finais pretendem refletir, por meio das articulações dos conceitos literários e culturais, como a estrutura palimpséstica do romance *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* serve de crítica ao patriarcado. Se o objeto literário tem o poder de provocar afetos no(a) leitor(a), é a partir deste contato que as relações de poder podem ser repensadas. O homem branco heterossexual precisa conhecer as histórias destes privilégios para poder refletir sobre as desigualdades de gênero e, feito isso, reconhecer que as dissimetrias existentes são resultantes de todo um processo palimpséstico das relações entre homens e mulheres.

⁴ No decorrer deste trabalho utilizarei mais de uma forma de tratamento para me referir à mulher que pratica a prostituição, entendendo que, apesar do grau de conotação depreciativa que cada um dos termos possui – como a palavra “puta” em detrimento de “garota de programa” –, todos estão relacionados ao exercício da profissão.

2 RELAÇÃO DE GÊNERO EM *COMO SE ESTIVÉSSEMOS EM PALIMPSESTO DE PUTAS*

Na literatura de Elvira Vigna, nada parece assumir realmente uma posição clara à primeira vista. Uma jornada de silêncios, aberturas e pausas. Por isso, a atenção, a necessidade de um(a) leitor(a) de auscultar minucioso que assuma a posição tanto de conduzido quanto de coautor. Um processo que se assemelha ao da narradora do romance *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* que nas lacunas deixadas pelas histórias sexuais de João, um técnico de TI contratado de uma editora próxima à falência para modernizar o empreendimento, recorre mais às ausências discursivas do interlúdio do que propriamente às aventuras com garotas de programa que João conduz uma sobre a outra em pinceladas e raspagens feito um palimpsesto: “Tudo muda nessa vida. João sai dos hotéis, com ou sem os colegas, e vai para os programas com as garotas de programa. Aos poucos, o programa, por ser sempre o mesmo, muda. E quando me conta, o próprio contar aos poucos também muda” (VIGNA, 2016, p. 36)

No tecido diegético temos uma narradora-personagem não nomeada que, com ambiguidade, conduz as histórias e aos poucos revela as camadas de sentido permeadas nas sobreposições do discurso. Pois “João conta o que conta, nesse e nos outros dias. E fala mais do que está em torno do programa com as garotas de programa do que o programa em si” (VIGNA, 2016, p. 28). Mesmo que a disposição da narradora coloque-a em posição de leitora dos fragmentos, quando afirma que não viveu, não viu, mal ouviu, mas concluiu que foi de determinada maneira, com pouca certeza sobre a situação, demonstra certa atitude de autoria na qual os manejos das conjunções e as suposições afirmativas ficcionalizam uma história que, desde o momento que João decide compartilhar já está, em certo nível, ficcionalizada. A narradora sublinha, então, algumas palavras para mostrar que os fatos são apresentados não como João os vê, e sim como uma analista, tornando as entrelinhas dos eventos objetos de interpretação. Com isso, se considerarmos que a “escrita é política ao embaralhar gêneros, discursos, assuntos, línguas, lugares” (MOTA, 2019, p. 08), a narradora-personagem compreende que sua permanência na sala modifica o ambiente e se envolve nas histórias dispondo interrogações e abrindo questões necessárias às discussões de poder que têm na personagem de João e de seus amigos de escritório a representação dos privilégios masculinos na lógica do regime patriarcal.

Em uma sala da sede da editora, os dois se veem envolvidos em um labirinto de silêncios compassados pelo tempo necessário para que os olhares perdidos às inúmeras edições de *Eneida*⁵ na estante ou na projeção direcional da luz na camiseta branca de João possam se fazer sentidos antes de uma nova história se iniciar por cima de outra. Na procura de uma peça faltante para o grande quebra-cabeça das histórias de João, a narradora articula-se como pode para tornar verossímil a realidade das prostitutas que, como se fossem inexistentes, são privadas de seus nomes de batismo e de suas feições humanas, e investiga as suas ausências na história, enquanto reconstrói a relação de João com outras personagens importantes, como Lola (a esposa), Lurien (vizinho transgênero) e Cuíca (o melhor amigo). Um processo árduo de reconstituição que tem as prostitutas reduzidas aos seus atributos sexuais, a esposa vista como uma obrigação necessária de um contrato social e a relação de cumplicidade com outros homens na perpetuação de uma configuração que remonta a um período de submissão das mulheres ao poder patriarcal.

O último romance de Elvira Vigna, *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, constrói a narrativa com camadas de histórias. A narrativa de *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* nos demonstra claramente que a memória não apenas é construída em camadas, como as camadas interferem umas nas outras, sendo, portanto, impossível apagar o passado. Podemos superá-lo. Podemos escrever por cima. Podemos até mesmo construir uma nova história. Não podemos apagar o que aconteceu (Prado & Taam, 2017, 49).

Na esteira da padronização, o patriarcado é compreendido como aquilo que resiste enquanto rastro nas relações afetivas e sociais e que, como tal, permanece presente nas camadas da história, semelhante a um palimpsesto. Sua implicação se discute em todos os parâmetros da sociedade, tornando a persistência da dominação masculina no cotidiano exitosa e contribuindo na formatação de uma performatividade de papéis sociais e de gênero. É nessa dinâmica que as personagens de Lola e das prostitutas são apresentadas na narração. Uma dinâmica que conduz sobre as mulheres estereótipos, diminuindo-as e tornando-as secundárias em uma relação que toma o homem como sujeito universal.

A dominação desempenhada pelos homens serviu de base para Simone de Beauvoir pensar na lógica do senhor e do escravo de Hegel em uma sociedade que o normal é a relação autoritária dos homens para com as mulheres. A subjugação das mulheres e as constantes

5 A referência do romance épico escrito por Virgílio no séc. I a.C ambienta algumas críticas pontuais. Além do efeito canônico do livro e sua valorização cultural nas elites ocidentais, o poema é citado no romance mais como uma piada que tem João como um herói épico e representante da cultura do “macho” na sociedade. Semelhante à Eneias que tem em seu destino a incumbência de se tornar o ancestral de todos os romanos, João é apresentado como um modelo da cultura heterossexual e divide as suas histórias com as garotas de programa com a certeza de que o modelo é e será reproduzido por outros homens.

violências através da redução de suas existências as tornam o outro, aquele que não é sujeito: “Na medida em que a mulher é considerada o Outro absoluto, isto é – qualquer que seja sua magia – o inessencial, faz-se precisamente impossível encará-la como outro sujeito” (BEAUVOIR, 2009, p. 90).

A divisão sexual foi determinante para a formação do capitalismo. A perseguição de mulheres consideradas bruxas na Idade Média e a subordinação das mulheres à força de trabalho masculina serviram para a manutenção da ordem patriarcal. Atenta a posição das mulheres nas lutas antifeudais no período da Baixa Idade Média, a filósofa italiana Silvia Federici explica que a transição política econômica desse período precisou submeter os corpos das mulheres para além da religião, transferindo ao Estado o controle necessário para a garantia da ordem social.

Sobre esta base, foi possível impor uma nova divisão sexual do trabalho, que diferenciou não somente as tarefas que as mulheres e os homens deveriam realizar, como também suas experiências, suas vidas, sua relação com o capital e com outros setores da classe trabalhadora. Desse modo, assim como a divisão internacional do trabalho, a divisão sexual foi, sobretudo, uma relação de poder, uma divisão dentro da força de trabalho, ao mesmo tempo que um imenso impulso à acumulação capitalista (FEDERICI, 2017, p. 232)

A diferença de poder entre mulheres e homens contribuiu para o fortalecimento de uma estrutura econômica social. Um dos exemplos utilizados por Federici (2017, p. 232) em *Calibã e a Bruxa* é a do trabalho não remunerado das mulheres disfarçado de “inferioridade natural”. Um efeito que possui lastro nos dias atuais, visto que os afazeres domésticos ainda são relacionados à esposa, enquanto a imagem do provedor é a do homem. Essas marcações e hierarquias de gênero são encontradas de variadas formas através da história. A capacidade de conservação desses modelos só seria possível com a alienação dos grupos controlados e a cumplicidade entre os homens no sustento de seus privilégios no processo de disciplina e subordinação das mulheres. Tendo como cenário tal realidade, as personagens de João e Cuíca encarnam o machismo que se estrutura sobre suas existências, garantindo que sejam respeitados por outros homens, enquanto as mulheres são transformadas em objetos de prazer e de troca simbólica nas transações masculinas e servem de ponto de comparação em uma hierarquia que antes de ser institucionalizada já priorizava o homem-cis-branco-heterossexual no topo da cadeia social.

A cultura heterossexual transformou os corpos em produtos e a interação sexual no meio pelo qual o acordo comercial se efetiva. Na dinâmica da comercialização dos sexos, as mulheres encontram-se numa posição desfavorável, disponibilizando seus corpos para o gozo alheio. Em vista a essa conjuntura, o romance propõe a real face grotesca da masculinidade por meio de personagens como João e Cuíca que reiteram o patriarcado submetendo à desumanização as personagens femininas, como Lola, e com mais agravo, as prostitutas que, segundo explica a narradora-personagem no romance, “não podem ser muito reais para João porque senão não funcionam como garotas de programa”. Essa invisibilização funciona como contrato pelo qual se possibilita a prestação de serviço. Mas essa transação não é meramente financeira, senão também ontológica, tornando as prostitutas uma “espécie de tela, perfeitas” (VIGNA, 2016, p. 59) que contribui para ordem do poder e para a manutenção da cultura heterossexual. Essa representação na literatura de Elvira Vigna não é resultado de um material propriamente fictício, conforme descreve Ruth Silviano Brandão (2006, p. 56), pois as personagens femininas na obra muitas vezes acabam por se tornar um estereótipo que circula como verdade feminina. O interesse de Elvira Vigna é de evidenciar que essas estruturas patriarcais ainda se articulam na sociedade, produzindo estereótipos de gênero que são performados por homens e mulheres como categorias absolutas. É na evidência desses estereótipos de gênero que a masculinidade e a heterossexualidade se mostram como hegemônicas. E João sabe, como um conjunto de normas que se espalha sobre a sociedade, que suas ações serão justificadas apenas pelo fato de ser um homem cisgênero.

O sociólogo francês Pierre Bourdieu em 1998 analisa em *A dominação masculina* a influência das instituições nas relações estabelecidas entre o homem e a mulher⁶. Reflete, especialmente, sobre as arbitrariedades dessas estruturas sexuais que são aplicadas às mulheres e as preparam, “ao menos tanto quanto os explícitos apelos a ordem, a aceitar como evidentes, naturais e inquestionáveis” determinadas configurações (2017, p. 71). Nessa perspectiva, visualizamos a naturalidade com que João e Cuíca objetificam os corpos das mulheres; também vemos Lola presa em um casamento no qual sua presença é consolidada como um adereço social de João; e, por fim, as garotas de programas identificadas à sua

6 Há muitas críticas em relação à Bourdieu e ao livro *A dominação masculina*, principalmente a carência de referências às teóricas feministas na elaboração do discurso, como também, sua fixidez no pensamento simbólico e psicologizante, no qual o feminino e o masculino são categorias dadas antes de qualquer interação social, o que se distancia da compreensão da dominação masculina como fruto de práticas sociais concretas e cotidianas. Eu o utilizo nesse trecho mais como uma síntese do conceito de dominação e subordinação entre homens e mulheres, ciente dessas críticas e da restrição desse conceito para o autor.

função de prestadoras de serviço – fechadas em sua categoria de não-humanas – restando-lhes compactuar com a dinâmica social falocentrista e preparar seus corpos para atender às exigências dos homens.

A violência simbólica reside: nas disposições modeladas pelas estruturas de dominação que as produzem, só se pode chegar a uma ruptura da relação de cumplicidade que as vítimas da dominação simbólica têm com os dominantes com uma transformação radical das condições sociais de produção das tendências que levam os dominados a adotar, sobre os dominantes e sobre si mesmos, o próprio ponto de vista dos dominantes. (BOURDIEU, 2017, p. 64)

O controle simbólico que os homens detêm são resquícios de um sistema patriarcal que se iniciou há alguns milênios a.C⁷. Construídos tanto por homens quanto por mulheres, o patriarcado utiliza-se da ordem dos gêneros para influenciar de maneira profunda o corpo do Estado, controlando não apenas as decisões políticas, mas cerceando liberdades, delimitando funções e promovendo posições de privilégio. Apoiado na própria assimetria de gênero para conduzir suas manutenções, o patriarcado promoveu um complexo sistema social de restrição ao acesso à educação formal e meios a independência financeira às mulheres no decorrer da história. Para Federici, “a exclusão das mulheres dos ofícios forneceu as bases necessárias para sua fixação no trabalho reprodutivo e para sua utilização como trabalho não remunerado” (2017, p. 190). Na nova organização do trabalho no século XV, as mulheres tornaram-se bens comuns, exceto as esposas ou filhas dos homens burgueses. A estratégia utilizada pelas instituições (Igreja e Estado) foi primordial para fortalecer o discurso de inferioridade da mulher e o serviço doméstico como um recurso natural que deveria ser realizado apenas por elas. Nesse período, a definição das mulheres em termos como mães, esposas e filhas, foi uma maneira de expropriá-las do direito sobre seus corpos, trabalhos e filhos. Qualquer desvio de conduta, sexual ou social, poderia ser interpretado como um dissenso do dispositivo patriarcal, causando nessas mulheres retaliações graves no seu tecido social já marcado. Essa dinâmica impositiva faz com que subjetividades sejam construídas e adaptadas, moldando o subordinado a arquitetar sua vida conforme as opções que se revelam, e assim, as mulheres trocam submissão por proteção, trabalho não remunerado por manutenção, sem dar-se conta

7 A historiadora feminista Gerda Lerner critica os métodos especulativos utilizados por antropólogos para descrever, por meio de evidências arqueológicas, o processo de transição de caçadores-coletores neolíticos para sociedades voltadas à agricultura (LERNER, 2019, p. 66). Sua crítica está especialmente direcionada a como esses modelos especulativos são androcêntricos e tendem à admissão de um patriarcado “natural”, recorrendo a uma revisão de perspectiva teórica para dar historicidade ao sistema de dominância masculina.

que estão apenas alterando as nomenclaturas e não ressignificando suas posições dentro das estruturas sociais.

O princípio da inferioridade e da exclusão da mulher, que o sistema mítico-ritual ratifica e amplia, a ponto de fazer dele o princípio de divisão de todo o universo, não é mais que a dissimetria fundamental, a do sujeito e do objeto, do agente e do instrumento, instaurada entre o homem e a mulher no terreno das trocas simbólicas, das relações de produção e reprodução do capital simbólico, cujo dispositivo central é o mercado matrimonial, e que estão na base de toda a ordem social: as mulheres só podem aí ser vistas como objetos, ou melhor, como símbolos cujo sentido se constitui fora delas e cuja função é contribuir para a perpetuação ou o aumento do capital simbólico em poder dos homens. (BOURDIEU, 2017, p. 66)

Percebe-se que a sociedade heterossexual caracteriza-se, principalmente, pela habilidade que os homens – em sua grande maioria brancos – têm, ao negar a sexualidade das mulheres, de inviabilizar práticas homoafetivas e, tanto física como psicologicamente, privá-las de seus movimentos e direitos. Absorto em suas aventuras, João tenta constantemente representar o seu ideal de masculinidade nas experiências que estabelece com as prostitutas e que são contadas à narradora como histórias carregadas de vazio. “João representa, assim, o vazio do homem moderno, estrangeiro de si mesmo, que não se entrega e, por isso, nunca consegue estabelecer um laço sentimental com alguém, apenas uma relação de dominação” (SILVEIRA, 2017, p. 178). Uma ligação construída por invisibilidades. Uma mesma violência dirigida à personagem ausente de suas histórias, àquela que não sabe e “e esse não saber, tanto quanto o conteúdo do que ela não sabe, a humilha e a anula” (VIGNA, 2016, 81). Quanto mais João disserta sobre suas aventuras sexuais, mais podemos visualizar Lola, sua esposa. A maneira como João comunica-se é impregnada de acepções cuja intenção não está clara, criando fotos desfocadas de todo o cenário que ele tenta construir para narradora. O resultado é como se o que vemos não tivesse significado, ou melhor, apenas um significado, necessitando do apoio de coautoria da narradora, que ajusta os detalhes desses registros nunca terminados, em um dialogismo cuja finalidade é compor uma visão mais palpável de todas essas personagens. “Porque quero contar, eu, o que é de outra autoria. E não estou falando de João. Porque é isso que faço agora: estabeleço uma autoria. Não a minha. Nem a de João. De Lola, a grande ausente, a de quem não falávamos. A que estava fora de tudo. É sobre ela isso” (VIGNA, 2016, p. 42).

Lola está enclausurada em sua residência e desconhece as traições. Acredita nas frases protocolares que João enuncia por telefone em suas viagens, de que ele, provavelmente cansado ou atarefado, precisaria se despedir. E se despedem. E só voltam a se falar no outro dia, quando João já havia descido à rua, escolhido uma boate e uma acompanhante para o

restante da noite. As relações de poder são expressamente identificadas no comportamento das personagens. A cultura patriarcal e suas mazelas estão impregnadas no texto como um componente estético, servindo de espelho para o(a) leitor(a), que visualiza as microfísicas das relações autoritárias mantenedoras de hierarquias sociais bem estabelecidas, principalmente, no caso das garotas de programa que se tornam inexistentes, apenas válvulas da agressividade de homens apegados ao regimento patriarcal-burguês-heterossexual.

2.1 JOÃO E CUÍCA E A HETEROSSEXUALIDADE COMPULSÓRIA COMO INSTITUIÇÃO POLÍTICA DE CONTROLE DOS CORPOS

João conta suas histórias numa tentativa de representação, relatando as experiências sexuais como um testemunho de conformidade com as expectativas da sociedade patriarcal-heterossexual. A sociedade conservadora requer que as mulheres sejam reduzidas a propriedades emocionais e sexuais dos homens, e que qualquer tipo de associação de resistência ou de crítica das mulheres seja visto como uma afronta às estruturas do Estado e dos valores sociais. As lembranças de João são continuadas e reiteradas com o intuito de marcar de maneira consistente os repertórios exigidos pela sociedade nos corpos políticos dos homens e mulheres. Uma repetição que constantemente se expressa no texto, seja pelo retorno de determinadas sentenças, seja pela prefiguração do futuro no presente. Ou, ainda, por conta da irônica referência à antiga empresa na qual trabalhava João, a Xerox, algo que ilustra as infinitas repetições e marcações que suas histórias assumem.

A repetição das histórias potencializa o efeito de sobreposição característico do palimpsesto, saindo do mundo de João, que transpassa as vidas dessas mulheres e chega como objeto de significação para a narradora. Ela interpreta essas histórias e tenta preencher suas lacunas com seu olhar, enquanto também permite compreender parte das tecnologias de poder que, conforme explica Foucault, produzem efeitos em seus corpos e engendram suas vidas por meio do desdobramento de uma complexa tecnologia política⁸ (FOUCAULT, 2020, p. 139).

⁸ Um tempo antes da publicação da primeira edição da *História da Sexualidade vol. 1* teóricas feministas da área do cinema já haviam elaborado críticas acerca da sexualização das estrelas do cinema em filmes narrativos e compreendendo o cinema como uma tecnologia social. Cf. MULVEY, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. 1975.

Com o objetivo de explorar mais profundamente as tecnologias envolvidas nas relações de gênero, será necessário ir além das concepções foucaultianas que vê a sexualidade como uma tecnologia sexual, mas não inclui o gênero, e evocar Teresa de Lauretis. Para a autora, o gênero também é um produto de diferentes tecnologias sociais (como o cinema e o discurso científico) institucionalizadas nas práticas da vida cotidiana (LAURETIS, 2019, p. 123). A proposição de Lauretis acerca da diferenciação de sexo e gênero está em consonância com as múltiplas teorias feministas que compreendem o gênero como um aparato de controle dos corpos e que sua defesa na esfera política da crítica contribui para a permanência das estruturas hegemônicas sexuais, mas “os discursos a respeito do gênero [...] continua a ser uma parte vital do feminismo quanto o atual esforço para criar novos espaços de discurso, reescrever narrativas culturais e definir os termos de outra perspectiva” (LAURETIS, 2019, p. 150). Reconhecer que a grande maioria das teorias disponíveis atualmente – seja sobre sexualidade seja sobre ideologia – é construída com base em narrativas masculinas e em consonância com a dimensão heterossexual, é um dos passos para se tensionar as categorias existentes e, nessa contradição, possibilitar a travessia entre os espaços representativos: o hegemônico e o marginal.

Os encontros com as garotas de programa se resumem mais ao contexto do que propriamente à relação sexual, como podemos observar no seguinte trecho: “A garota é legal. Foi legal. Mas dura pouco, a garota, sempre duram pouco, as garotas. O grupo duraria mais, sempre, noite após noite, um sentar à vontade, um nem notar mais as luzes, os cheiros, os sons, já tudo incorporado, tudo dele, tudo ele” (VIGNA, 2016, p. 64). João não está na boate a procura da garota, mas para se sentir pertencente ao clube da masculinidade hegemônica. De modo sucessivo emprega um esforço para compor essa ideia de masculinidade que foi oferecida para ele e adquirida como um produto performático.

A narradora procura, como em um processo arqueológico, obter mais características das garotas com quem João se relaciona e dar substância a elas, trazê-las ao convívio e desnudá-las desse aspecto narrativo institucionalizado no qual João insiste em reproduzir e que funciona como entidade de controle que submete as mulheres a formatações – à maternidade em contexto patriarcal, à exploração econômica, à família nuclear, à heterossexualidade compulsória – construídas através da legislação, da religião e das imagens midiáticas (RICH, 2021, p. 19).

As mulheres sempre foram relacionadas aos cuidados e à perpetuação e sobrevivência das sociedades antigas: seja pela manutenção, seja por fatores biológicos. A

teórica feminista Adrienne Rich questiona como essas imposições sociais levaram as mulheres a um modelo sexual que conduz sobre seus corpos e mente uma determinação de subserviência aos homens.

Se as mulheres são as mais antigas fontes de cuidado emocional e da alimentação das crianças, meninos ou meninas, pareceria lógico colocar, ao menos a partir de uma perspectiva feminista, as seguintes questões: se a busca por amor e ternura em ambos os sexos não as conduz originalmente na direção das mulheres, então por que de fato as mulheres iriam sempre redirecionar aquela busca?; por que a sobrevivência da espécie, os meios de impregnação e as relações erótico-emocionais deveriam ter se tornado tão rigidamente identificados entre si?; e por que tão violentas restrições deveriam ser entendidas como necessárias a fim de reforçar a subserviência e a total lealdade erótico-emocional das mulheres frente aos homens? (RICH, 2012, p. 22).

Rich denuncia a promoção do amor heterossexual desde as instituições de formação social e cultural, considerando-as um proselitismo que leva as mulheres a acatarem como naturais as violências direcionadas a elas próprias e a outras mulheres. A busca pelo matrimônio coloca-as em posição de opressão, visto que o regime político heterossexual se sustenta em cima do controle dos corpos. Uma dinâmica que dispõe as mulheres em casamentos arranjados, em posições humilhantes no ambiente de trabalho e as submetem a violências domésticas. Com a intenção de mostrar como essas forças abarcam desde a escravização física literal até a dissimulação e a distorção de opções possíveis, Adrienne Rich (2012, p. 23 – 25) elenca alguns exemplos dessas forças que submetem as mulheres à esteira de padronização hetero-cis-patriarcal dos modelos sociais. São eles:

- 1) O uso de cintos de castidades; a proibição da masturbação feminina; a maneira como as imagens pseudolésbicas são distribuídas na mídia e na literatura; o fechamento de arquivos e da destruição de documentos relacionados com a existência lésbica;
- 2) A condução de uma formatação heterossexual que valida inúmeras violências sobre os corpos das mulheres;
- 3) A consolidação do casamento e da maternidade como produção não remunerada;
- 4) A garantia do direito paterno sobre a mulher e sua esterilização forçada;
- 5) O uso de um código de vestuário “feminino” na moda; o uso de véu; o assédio sexual nas ruas; a segregação horizontal das mulheres no emprego;
- 6) A utilização das mulheres como presentes ou como objeto de divertimento a fim de facilitar os negócios masculinos – em geral, a esposa como anfitriã ou a garçonete de coquetel vestida para titilação sexual masculina; garotas como acompanhantes e garotas de programa;

- 7) O apagamento das tradições femininas no decorrer da história e a definição das buscas e intenções masculinas como mais valiosas do que as femininas em qualquer cultura;
- 8) O impedimento das mulheres no ingresso a educação formal; restrições das mulheres na função sexual que as afasta da ocupação de áreas proeminentes da sociedade.

Ao negar a sexualidade ou forçá-las à sexualidade masculina as mulheres são impedidas de explorar outras experiências de mundo. A sociedade promove uma visão acerca do biológico, sobretudo, dos corpos das mulheres, alegando a existência de um relógio que determina as fases a serem seguidas. O casamento, a maternidade, o envelhecimento são posicionados por uma exigência social que conduz sobre as mulheres um discurso maquiado de natureza. As mulheres são convencidas que o casamento e a orientação sexual voltadas aos homens são componentes inevitáveis de suas condições. Com isso, Lola foi levada a aceitar sua posição de claustro com naturalidade, pois o matrimônio é difundido na sociedade como um caminho necessário para a mulher. “Lola olha o teto. Uns ensaios com João no banheiro quando estão sozinhos na casa não indicam nada muito promissor, mas Lola acha que depois melhora. Todo mundo diz que depois melhora” (VIGNA, 2016, 14). Há um pessimismo na fala de Lola, mas ao mesmo tempo uma irreduzível resignação: não parece haver alternativas. Simone de Beauvoir lembra que o casamento sempre foi imposto pela sociedade à mulher como seu destino fatídico, sendo ela uma espécie de mercadoria ou moeda de transação. A simbologia do rito do casamento expõe o exercício de propriedade e compensação de compra, o qual tem um homem (pai) na posição de proprietário e outro homem (marido) que se coloca como a parte compradora.

O casamento sempre se apresentou de maneira radicalmente diferente para o homem e para a mulher. Ambos os sexos são necessários um ao outro, mas essa necessidade nunca engendrou nenhuma reciprocidade; nunca as mulheres constituíram uma casta estabelecendo permutas e contratos em pé de igualdade com a casta masculina. Socialmente, o homem é um indivíduo autônomo e completo; ele é encarado antes de tudo como produtor e sua existência justifica-se pelo trabalho que fornece à coletividade. Vimos por que razões o papel de reprodutora e doméstica em que se confinou a mulher não lhe assegurou igual dignidade (BEAUVOIR, 2009, p. 436).

No lado oposto da moeda, ou como afirma João, no negativo, temos as prostitutas. Há sempre censura em se tratando da heteronomia patriarcal, e quando Lola acredita que sua posição de mulher, esposa e mãe está relacionada a uma existência no mundo, para as garotas de programa o nível de censura é maior: as prostitutas exercem uma profissão de venda sexual, não do comércio de si mesmas como indivíduos. Se não podem ser vistas como

indivíduos não podem ser proprietárias de seus próprios corpos. Os homens desempenham a função de latifundiários de corpos, trazendo sob seus domínios as mulheres até confiná-las fisicamente e privá-las de seus movimentos. Mesmo que no consórcio do matrimônio as mulheres estejam sujeitas à força masculina, o patriarcado privilegia as pessoas que desempenham suas funções para a manutenção do regime, nesse caso, serem mulher-esposamãe. Para as prostitutas, de uma maneira ou de outra, deixam de ser donas de si mesmas, tornando-se vendedoras e mercadorias simultaneamente⁹ (RAGO, 2008, p. 43).

A nova ordem patriarcal levantada com o surgimento da acumulação primitiva, e consequentemente do capitalismo, tornou as mulheres servas da força de trabalho masculina. Nesse sentido, qualquer imposição financeira – seja por meio do pequeno comércio seja pela prostituição – ressoaria como uma afronta para as bases idealizadas da sociedade que surgia naquele momento. A cineasta e escritora Virginie Despentes, a partir de sua experiência como prostituta em uma França conservadora, explica que a marginalização da prostituição contribui para a permanência de certas estruturas sociais e sujeita as mulheres pobres a condições degradantes e ao controle dos homens. A autora diz que o argumento que permeia a crítica da sociedade em relação ao sexo pago, incide na ideia de que a mulher não poderia cobrar por aquilo que deveria ser gratuito.

A decisão não pertence à mulher adulta, o coletivo impõe suas leis. As prostitutas constituem o único proletariado cuja condição tanto comove a burguesia. A um ponto que frequentemente as mulheres a quem nunca faltou nada são convencidas desta evidência: a prostituição não deveria ser legalizada. Os tipos de trabalhos que as mulheres pobres exercem, os salários miseráveis pelos quais vendem seu tempo, isso não interessa a ninguém (DESPENTES, 2016, p. 47).

A problemática consiste na formalização da venda, pois conforme se baseia a relação hetero-cis-patriarcal, a mulher não poderia cobrar por algo que é um direito dos homens. Um controle paradoxal que é figurado pelas personagens João e Cuíca no romance. Ambos precisam das parcerias sexuais, das piadas internas, da redução total das mulheres a orifícios para penetração e, mais ainda, de que haja mulheres em posições mais humilhantes do que suas esposas, o que só se materializa quando são transsubstanciadas em moedas de troca, em valores de reais. A cis-heterossexualidade compulsória funciona como mediadora das relações

9 No livro *a Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado*, Friedrich Engels (1984) descreveu a institucionalização da prostituição como necessária para as diretrizes do casamento monogâmico. A associação entre prostituição e casamento é recorrente entre teóricos do marxismo que entendem que em ambas as situações a mulher é reconhecida como propriedade do homem. Apesar da atenção sobre a condição da mulher no sistema capitalista em seu livro, muitas teóricas feministas reconheceram os limites da interpretação de Engels sobre a origem da opressão das mulheres, subestimando a capacidade de adaptação do patriarcado nas estruturas sociais.

entre homens em mulheres em todos os níveis das instituições sociais, simplificando a tarefa de controle sobre os corpos das mulheres, por exemplo, facilitando o trabalho do “cafetão” nas tratativas com as prostitutas, como também, dos pais de família que na privacidade da vida familiar submetem no caso da filha a aceitar o incesto-estupro e a esposa às mais variadas agressões (RICH, 2012, p. 31).

No casamento, João performa conforme as ordens do regime, tratando Lola com indiferença. Um exemplo exposto no romance é quando debocha de suas intenções profissionais na área de corretagem: “João ri. ‘Corretora?!’ Ela baixa os olhos, cora. ‘Não sei se vou gostar’” (VIGNA, 2016, 17). Consente em que ela faça o curso, não porque acha que ela seria uma boa profissional na área, mas porque enxerga como uma oportunidade de distração:

João concordou. Não que soubesse de tudo isso, que era isso. Que Lola era assim. Mas, sim, claro, uma coisa para ela fazer. Olharia menos para a cara dele quando ele chegasse em casa, do trabalho ou das viagens, como se esperando algo que ele não tinha ideia do que fosse, os olhos seguindo colados nele (VIGNA, 2016, 17).

A negligência com que trata a notícia de emprego de Lola reflete como as hierarquias econômicas ainda são compreendidas no âmbito familiar. João entende que não perderá posição na relação hierárquica da sua casa. Continuará sendo a imagem do sustento e essa suposta distração que o curso de corretagem causará na vida de sua esposa contribuirá com a dinâmica de seu trabalho que o leva a conhecer outras cidades e, conseqüentemente, outras aventuras sexuais. Na dinâmica do capitalismo, arbitrariedades são alocadas com intuito de fazer com que as posições de sucesso sejam relacionadas a questões técnicas de mérito, mas seus resultados no fim são justificados por critérios de gênero. Nota-se que as mulheres ocupam posições mal pagas e de baixo status, enquanto os homens exercem posições executivas que envolvem decisões políticas importantes. Na questão de recrutamento, esses mesmos homens, frequentemente não contratam mulheres qualificadas para ocupar postos de gerência, mesmo com salários menores comparados aos homens, o que vem a sugerir que há algum motivo a mais do que o lucro (RICH, 2012, p. 27). Um levantamento sustentado pelos estudos psicanalíticos explica que as muitas atitudes de controle desempenhadas pelos homens surgem do medo de um suposto apetite insaciável das mulheres¹⁰. Para Rich, o medo “primal”

¹⁰ O questionamento de Adrienne Rich sobre esse medo “inicial” é estimulado por reflexões como a de Catharine McKinnon (1979) que entende que os incidentes de assédio sexual sugerem que o próprio desejo sexual masculino pode ser influenciado pela vulnerabilidade feminina, e, sobretudo perspectivas como a de escritoras

dos homens se dá mais precisamente na configuração inversa desses “valores”, pois uma relação sexual em que mulheres possam deter o controle poderia resultar inclusive na indiferença destas para com os homens, o que os posicionariam na margem da relação social. Como explica a autora na seguinte citação:

Parece ser mais provável que os homens tenham medo, não realmente de serem forçados aos apetites sexuais das mulheres ou que as mulheres queiram sufocá-los e devorá-los, mas de que as mulheres possam ser completamente indiferentes a eles, de que os homens possam se permitir acesso sexual e emocional – portanto econômico – às mulheres nos termos exclusivos delas, de outra forma eles seriam deixados na periferia da matriz (RICH, 2021, p. 29)

O caminho desenhado por Lola, iniciado pelo curso de corretagem e depois pelo proeminente sucesso na venda de imóveis, demonstra que a subjetivação do sujeito na sociedade capitalista está atrelada à independência financeira. Por isso, no decorrer da história, mulheres foram impedidas de exercer profissões remuneradas, salvo as garotas de programa que são a representação das relações do comércio dos corpos, distinguidas com naturalidade como componentes necessários para a manutenção das posições de poder. “É fato que o local de trabalho, dentre outras instituições sociais, consiste em um lugar onde as mulheres têm aprendido a aceitar a violação masculina de suas fronteiras psíquicas e físicas como o preço da sobrevivência” (RICH, 2012, p. 28). Por isso, Lola conseguir o reconhecimento em seu trabalho destoa do padrão da sociedade que têm a figura masculina – disseminada na literatura e na mídia – como ocupadora “natural” desses cargos.

O mundo é constituído de discursos e conseqüentemente é essa característica que torna críveis determinadas posições ideológicas. Há uma rede que se sustenta e sustenta outras afirmações discursivas. Nessa perspectiva, a heterossexualidade projeta-se para se tornar imanente, natural. Esse ângulo apenas mostra a capacidade do patriarcado, sobretudo a masculinidade e a heterossexualidade hegemônicas, em conduzir sobre o espectro do construto mental condições de domesticação e/ou de naturalização de práticas abusivas. Sobre isso, a escritora e teórica feminista Monique Wittig reflete como se dedica a presença do discurso heterossexual na composição da sociedade moderna. Para a autora,

[...] el mundo entero es sólo un gran registro en el que vienen a inscribir se los lenguajes más diversos, como el lenguaje del Inconsciente, el lenguaje de la moda, el lenguaje del intercambio de las mujeres e nel que los seres humanos son

como Karen Horney, H. R. Hayes, Wolfgang Lederer, que tentam defender que a necessidade de controle masculino sobre as mulheres surge do medo de uma suposta insaciabilidade sexual das mulheres.

literalmente los signos que sirven para la comunicación. Estos lenguajes, o más bien estos discursos, se ensamblan unos con otros, se interpenetran, se soportan, se refuerzan, se autoengendran y engendran otros. (WITTIG, 2006, p. 46)

Seu olhar crítico parte em direção das redes de poderes que se transformam em locais de multiplicidade linguística e como essas impregnações agem sobre a sociedade e se encaixam para favorecer o discurso heterossexual. Sobre essas amarras discursivas os sujeitos da opressão se avaliam, impedidos de fazer um julgamento sobre suas condições, visto que pensam e repetem uma estrutura que se vende como natural. Essa dinâmica causa sobre os corpos das mulheres lésbicas, homens gays e pessoas transexuais, violências cuja matéria marca suas vivências ao ponto de torná-las inviáveis para o regime hétero-cis-patriarcal, como explica Monique Wittig (2006, p. 49): “Estos discursos hablan de nosotras y pretenden decir la verdade nun espacio apolítico, como si todo ello pudiera escapar de lo político en este momento de la historia, y como si en aquello que nos concierne pudiera haber signos politicamente insignificantes”.

Na história de *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, João precisa “[...] ser mais entre os colegas” (VIGNA, 2016, p. 81). A necessidade de corresponder às demandas pré-impostas pelo núcleo social vigente exige que eles se mantenham firmes a determinados comportamentos sociais. Na lógica do patriarcado, o sujeito precisa aceitar não apenas como definidos o sexo e o gênero, mas, além disso, engendrar-se nessas categorias universais para realmente viabilizar sua própria existência. É nesse quiasma que a desconstrução do mito do homem moderno como essência de masculinidade e superioridade, em pleno controle de sua sexualidade e da do outro, concretiza-se no romance. Há uma condição patriarcal sustentada pelas tecnologias de poder e de gênero, por meio da qual a esteira da padronização se viabiliza. João encarna uma representação de masculinidade que também o violenta, seja na rivalidade obsessiva que estabelece com os outros homens – especialmente Cuíca – e com Lola, bem como em sua incapacidade de lidar com suas próprias questões (SILVEIRA, 2017, p. 180). Assim, João, mostra-se consumido pela fragilidade de sua estrutura, pretensamente infalível e em decadência.

João, ao narrar as histórias dos encontros com as garotas de programa, elabora os relatos de forma que as vozes femininas não possam ser escutadas. Ele prossegue alimentando os muitos silêncios que o próprio patriarcado envolve na sociedade, inclusive o silêncio masculino, este que encobre os homens exigindo deles comprometimento em troca de poder e pertencimento. Para dialogar com essa afirmação, a teórica feminista Rebecca Solnit, em seu

livro *A mãe de todas as perguntas*, explica que o patriarcado exige de homens e mulheres o respeito por determinados comportamentos. O silêncio imposto às mulheres em muitos momentos da história atua também nos homens, mas com características diferentes. Segundo a autora,

O primeiro ato de violência que o patriarcado exige dos homens não é a violência contra as mulheres. Em vez disso, o patriarcado exige de todos os homens que pratiquem atos de automutilação psíquica, que matem suas partes emocionais. Se um indivíduo não conseguir se mutilar emocionalmente, pode ter certeza de que os homens patriarcais encenarão rituais de poder que investirão contra seu amor-próprio. (SOLNIT, 2017, p. 39)

Na passagem do hotel Normandie, localizado em frente à boate Kilt, João, Cuíca e Pedro, ensaiam esse ritual de representação na tentativa frustrada de um sexo grupal. Trata-se de um ritual, e isso fica explícito na seguinte fala da narradora: “O que existe é a cena, que se repete e repete, com pequenas variações acho que até hoje” (VIGNA, 2016, p. 83). Uma repetição forçada que exige de João a presença em todos os sexos com mulheres com o perigo de ser considerado, como aparece no romance, um “vacilão”. Nesse caso específico, Cuíca, a versão mais extremada do patriarcado entre eles, convida uma garota que passava na rua, “os saltos altos, a saia curta e nem precisa se virar que Cuíca já sabe: o decote”. O estereótipo da mulher que se consome no ideário masculino, é sustentado pelo discurso cis-heterossexual, incorporado em comportamentos e na ideia de ver, agindo conforme os limites do regime que “abarcam desde a escravização física literal até a dissimulação e a distorção de opções possíveis” (RICH, 2012, p. 23). A garota dirige-se a eles semelhante ao garçom da churrascaria em que decidem jantar, “o pedaço de carne que o *chef* recomenda para aquela noite” (VIGNA, 2016, p. 85). Na volta, vão todos para o quarto do Cuíca, designado como o espaço de concretização do ritual. Inicia-se a preliminar da relação de poder, negociam os valores com a garota, perguntam se ela faria um abatimento porque são três, como em uma liquidação: “Pacote promocional. Porque agora se trata de uma transação comercial como outra qualquer e o que vale não é o tostão a mais ou a menos, mas a superioridade intrínseca de quem leva vantagem em uma negociação” (VIGNA, 2016, p. 85). O jogo que está confabulado é a da troca impossível, como diria Jean Baudrillard (1999, p. 127), o preço por algo singular, algo cuja posse como tal não tem sentido e só se materializa na dinâmica dos valores, no efeito da troca. Eles ganham tempo, visto que o ensaio que antecede o sexo, da ordem do controle, é uma amostra da vantagem que cada um deles quer ter entre os demais,

pois na lógica da cis-heterossexualidade-patriarcal, homens não competem com mulheres. Na competição entre pares, os homens receiam demonstrar fraqueza no sexo. A prostituta mune-se de um estereótipo para tornar viável sua profissão, uma imagem da mulher como produto, como algo a ser consumido vorazmente e, até mesmo, violentamente, e os homens precisam performar no sexo conforme a indústria pornográfica e como a publicidade vendem-nas para os outros homens. “É esse o problema. A garota flerta com João. E então acontece. João amarela” (VIGNA, 2016, p. 88).

O que João não compreende é que Cuíca e Pedro – mas podemos incluir os outros colegas de escritório – também não sabem como lidar com a situação. A ideologia dominante recorre a termos generalizadores para implicar suas posições às vidas das pessoas. O discurso pornográfico, e digo também o publicitário, mantêm relações estreitas com a realidade, visto que é uma de suas manifestações. As mulheres são feridas e condicionadas a esse contexto, a se situar enquanto produtos de uma estrutura social masculinizada, heterossexual e patriarcal, porém os homens também consomem e são consumidos por essas mesmas categorias de violência que submetem os corpos femininos e corpos dissidentes. Para compreender melhor os perigos que os discursos generalizadores possuem para a estrutura do pensamento político-social, Wittig explica que

[...] cuando se recubre con el término generalizador de «ideología» todos los discursos del grupo dominante, se relegan estos discursos al mundo de las Ideas Irreales. Se desatiende la violencia material (física) que realizan directamente sobre los y las oprimidos/as, violencia que se efectúa tanto por medio de los discursos abstractos y «científicos» como por medio de los discursos de los medios de comunicación de masas. (WITTIG, 2006, p. 49)

A imposição da cultura heterossexual e ocidental é incorporada pelo inconsciente coletivo, mediado pela mídia e pela cultura, naturalizando-se, assim. A única possibilidade de discurso é a que regimenta a sociedade, nesse sentido, não apenas mulheres são levadas ao silêncio, como também qualquer tipo de manifestação categórica que possa se divergir do patriarcado branco-heterossexual. Os modelos difundidos pela ordem do patriarcado exigem consórcio e representações de violência. Como sinal de alinhamento, João reproduz inconscientemente essas atitudes. Antes da segunda tentativa de um sexo grupal, há outros encontros sexuais e em cada encontro ele repete os comportamentos, alternando conforme a imagem que cria para si. Uma dessas demonstrações é a de violência-sem-sentido, incorporado no caso do terno amassado. Em uma viagem a trabalho ele se dirige a um local para se encontrar com uma prostituta. Após o sexo repara que seu terno se encontra no chão

amassado. Devido a isso, “é quase estúpido com a garota, uma raiva do mundo, dela, do terno, do trabalho onde se comporta como um boneco bem-ensinado. E bem vestido” (VIGNA, 2016, p. 99). Tendo-se maculado essa imagem, ele sente a necessidade de responder com raiva, com desprezo: “Dá um soco na parede. Fica com os dedos inchados e doloridos por quase uma semana”. Outra situação é a do cavaleiro gentil¹¹, em que a demonstração de cuidado e proteção, qualidades do homem civilizado, se apresentam como indumentária utilizada por João para se sobrepor aos outros homens da boate. Uma atitude que funciona apenas como simulacro, porque após baixar a saia da garota que um cafajeste – termo utilizado na passagem – levantou na frente de todos, na sua saída com a garota, não tardou a levantá-la e expor a mulher novamente à humilhação.

Outro arquétipo da heterossexualidade abordado na história é a da performance: exige-se da mulher subalternidade e do homem domínio e excelência. No caso da garota do talão de cheque, seria esperado que o homem demonstrasse excitação quando a garota saísse do banho, mas nunca vulnerabilidade. “Quando sai se joga em cima da garota porque o suposto é que ele esteja cheio de tesão” (VIGNA, 2016, p. 100). E como por educação, situações como essa exigem “que João já esteja com o pau meio duro, e é ele quem tira a roupa, energicamente, bem macho, tira toda a roupa” (VIGNA, 2016, p. 100).

Sucedem-se outros encontros, obedecendo a um mesmo modo de operação. A segunda tentativa de um sexo grupal acontece na cidade do México, depois de João, Cuíca e outros colegas participarem de um seminário de cursos nos Estados Unidos oferecidos pela multinacional em que trabalhava. Saem do hotel em direção a um local onde possam “estabelecer, ou restabelecer, cumplicidades e hierarquias” (VIGNA, 2016, p. 140). A boate escolhida é recomendação do taxista. As mulheres são mais velhas do que estão acostumados e o valor exigido pela prostituta é maior do que esperavam. Os outros colegas desistem sob a alegação de cansaço e de viagem cedo no outro dia “e, afinal, punheta também é bom” (VIGNA, 2016, p. 141). Restam João e Cuíca, cuja relação de protagonismo de oficiais contadores de histórias sexuais está em conflito. Novamente é Cuíca que assume a iniciativa da negociação, pois se tratam de dois clientes e os homens precisam do gosto da vantagem

11 Em seu ensaio, *A aventura* (2015), o filósofo Giorgio Agamben disserta sobre as várias formas significativas da palavra aventura, passando pelo sentido medieval do termo até a modernidade. O sociólogo alemão, Georg Simmel, é citado por Agamben na compreensão erótica da palavra aventura (2015, p. 43). Os cavaleiros medievais partiam em jornada na iminência de um retorno e a conquista da pessoa amada era sua última tarefa, visto que, conforme explica Agamben (2015, p. 43), a conquista e a graça são para o homem opostos, o que resulta em seu desinteresse a sua mulher amada e a necessidade de outra aventura.

para gozar de sua superioridade na hierarquia social. No caminho em direção ao hotel da garota, João desiste, incorporando mais uma vez, a vestimenta de “vacilão”, uma condição a qual não consegue se desvencilhar desde a primeira garota na Boate Kilt, Lorean, com quem brochou. O falocentrismo enraizado nas configurações sociais torna possíveis medidas diferentes para cada mulher no convívio da sociedade. Prostitutas existem para a satisfação dos homens, seus corpos, sua sexualidade, sua forma de “ser”, integram-se às vidas dos homens. Há uma tendência opressiva no pensamento heterossexual que investe sobre as mulheres e homens conceitos, leis e regras gerais, que funcionam como universos totalizantes, através dos quais se oficializam as práticas de controle (dos corpos femininos) e privilégios (WITTIG, 2006, p. 51 – 52). Para que os homens consigam conquistar esse status de privilégio, o patriarcado reivindica total subserviência, podendo ser implacável na repressão àqueles que não seguem o traçado com disciplina.

A tendência à universalidade é consequência de uma incapacidade do pensamento heterossexual de conceber outros modelos culturais; de outras formas de relacionamento que não entre homens e mulheres. As atitudes da personagem João no romance são apenas algumas das performances da cultura heterossexual nas relações de gênero. João passa a se relacionar com garotas de programas mais como uma necessidade de pertencimento no mundo masculino. Sente que se deixar de usar como objetos as mulheres na parte de uma negociação remunerada, da qual ele como homem precisa sair com vantagem, uma cadeia de eventos acima dele pode desmoronar. A estrutura é fundamentada sobre uma dinâmica que envolve todos os estratos sociais do romance – João, Lola, narradora e prostitutas – e quaisquer ações entre eles interferem umas nas outras. Segundo Virginie Despentes (2016, p. 69), “[...] quando impedimos as putas de trabalhar dentro de condições decentes, é evidente que é às mulheres que se pretende atingir, mas é também a sexualidade masculina que se quer controlar”.

O receio de trincar as estruturas pré-moldadas da heterossexualidade e do controle dos corpos femininos é sentido por João como cabresto na guia de uma correspondência esperada nas relações de gênero. A autora Elvira Vigna nos propõe uma narrativa em que, mesmo com o cuidado das personagens em manter as estruturas bem estabelecidas, o desvelo dos eventos encadeia uma desconstrução inevitável. As atitudes das personagens, consumidas pelo narcisismo e pelo desejo de grandeza, retornam a elas como um espelho que funciona como uma estratégia estética por onde elas conseguem visualizar as suas próprias

transformações. É a narradora-personagem que no fim do livro conduz a construção do reflexo:

O importante é o momento do próprio desenho. Faço os homens através de um espelho, sempre. Ou seja, fico eu e o cara, ao lado um do outro. E o vejo através de um espelho colocado na nossa frente. Então o homem que está sendo desenhado se vê traduzido pelo traço na hora mesmo em que o traduzo com meu traço. E eu já vejo, desde o início, como uma representação dele, e o contrário dele mesmo, é um espelho. (VIGNA, 2016, p. 210-211)

Para João, o efeito espelho, provavelmente, se efetiva nos atos de reprodução das suas histórias. Porém a reflexão somente se concretiza, de forma mais pictórica, nas interferências que a personagem que narra os eventos conduz sobre suas aberturas. Um exemplo dessa intervenção acontece após o relato da segunda tentativa de sexo grupal, na Cidade do México, em que novamente, João e Cuíca, se encontram em um épico duelo no melhor estilo “velho-oeste” na defesa de suas masculinidades. Segundo a narradora: “dois homens trepando com uma mesma mulher, e nem precisa ser ao mesmo tempo, serve um depois do outro, na verdade podem estar atuando a fantasia de trepar um com o outro” (VIGNA, 2016, p. 145).

Há uma tensão homoerótica na passagem e talvez por isso João não consiga responder, mas também a narradora não o pressiona para obter um veredito. Na realidade, a narradora compreende que a dimensão patriarcal o impediria de dar uma resposta diferente do roteiro estabelecido pelo próprio regime. O silêncio que paira sobre o escritório da editora não é da ordem da confrontação, mas dos efeitos contraditórios que as relações de gênero e de poder estão submetidas. A imagem da masculinidade “forte” e inexorável, sustenta-se sobre bases mal fundamentadas. A intenção de Elvira Vigna consiste em confrontar as personagens com os paradoxos de perfil que assumem como condicionantes existenciais. Por isso, João sai com certo sentimento de falta de todos os encontros sexuais que possui. Como fundamentação para a compreensão deste sentimento, vale recorrer ao conceito de desejo definido na *Interpretação dos Sonhos* de Sigmund Freud (1900/2019, p. 613):

Um elemento essencial dessa vivência é o aparecimento de certa percepção, cuja imagem mnêmica, a partir de então, fica associada ao traço mnêmico da excitação criada pela necessidade. Tão logo essa necessidade volta a se manifestar, ocorre, graças ao vínculo estabelecido, um impulso psíquico que procura investir novamente a imagem mnêmica da percepção e suscitar de novo a própria percepção, ou seja, reproduzir a situação da primeira satisfação. Um impulso desse tipo é o que chamamos desejo; o reaparecimento da percepção é a realização do desejo, e o pleno

investimento da percepção, a partir da excitação devida à necessidade, é o caminho mais curto para a realização do desejo.

Assim, o desejo é um desdobramento da busca pelo prazer, dado que traz consigo em conflito uma falta, que a realização do sexo com as garotas de programa não poderia em si satisfazer, pois nada poderia satisfazê-la. Para João, sua tragédia pessoal é a de não admitir a existência de outras pessoas, somente a sua e a dos seus colegas, visto que a constituição não se estabiliza, porque a concretização exigiria o reconhecimento das existências das garotas de programas e de inúmeras outras existências de gênero que se encontram exteriores à dimensão cis hétero patriarcal.

O resultado de João é o vazio do homem moderno, reflexo da cultura patriarcal que atravessou os séculos modificando-se em nomenclatura, atuação e dinâmica, mas cujos objetivos – hierarquização dos gêneros, subjugamento da mulher, violência sistemática, controle das relações de poder – sempre foram alcançados. Essa representação se justifica na temática das histórias de João – a transgressão, a do menino em frente à vitrine de doces de uma padaria e a do poder – utilizadas como *modus operandi* de uma orquestração ativa de sua masculinidade. O sistema trabalha como uma máquina de invisibilização de existências, eliminando qualquer característica palpável na descrição das garotas de programa, deixando-as apenas com um componente humano mínimo que serviria para a efetivação das assimetrias de gênero nas relações patriarcais. Entretanto, essa omissão de informações sobre as garotas de programa parece, no fim, ser uma forma adquirida pela personagem de camuflar sua brochada com a primeira prostituta de suas aventuras, Lorean, a única da qual recorda o nome. João assiste, nesse primeiro dia na boate Kilt, a apresentação de Lorean. Poucas informações são relacionadas a ela. O codinome escolhido pela garota provavelmente fora motivado pelo enorme sucesso do filme *De volta para o futuro* – em que o carro DeLorean é um símbolo a parte – e que sua aparência física lembrava a atriz e apresentadora Eliana. O adolescente João parecia estar em um ritual de iniciação da masculinidade hegemônica. Na boate aprendia-se o rudimentar de uma vida sexual – o sexo, a maneira como lidar com as garotas, valor razoável para uma hora – e assinava sem ler os contratos exigidos pelo regime da heterossexualidade na troca de sua aceitação no clube dos “machos”. A falta de experiência pode levantar algumas suspeitas. João “vê o show e depois fica em dúvida sobre o que exatamente chamou mais sua atenção”. A narradora questiona, como se presumisse a resposta, “de qual pedaço do corpo dos dois protagonistas, ali envoltos no ar da Kilt, ele de fato não desgrudou o olho” (VIGNA, 2016, p. 118). Uma resposta desconcertante: “o pau do cara”.

Mesmo quase adolescente João sabia que a dimensão heterossexual não aceitaria uma desestabilização como essa, por isso tenta justificar para a narradora: “Porque tem dessas coisas, sabe”. O caso possui lacunas expostas na descrição do evento. Subentende-se que haja uma segunda pessoa – a do pênis – na apresentação, e foi essa pessoa o foco de atenção de João. O que pode evidenciar um provável desejo latente até o momento reprimido ou desconhecido. As hipóteses que se levantam para a brochada são: a) de um desejo dissidente que precisou ser reprimido ou b) o membro do homem era maior que o dele, o que gerou uma insegurança na hora do sexo com Lorean. Ambas as teses são revistas pela dimensão patriarcal como fraquezas – dignas de exclusão quando se trata da homossexualidade. O que explicaria, por exemplo, a tentativa de João em apagar todas as prostitutas com quem se relaciona sexualmente, uma atitude de tentar junto disso, apagar a imagem de Lorean e a imagem da brochada. Como também, seria uma tentativa de se redimir com o patriarcado, sujeitando as mulheres à própria dessubjetivação. Seguindo esse percurso, João se constrói sexualmente sobre ruínas de uma frágil instituição. O sentimento de falta, que resulta nas tentativas de apagamento das garotas de programa¹², nunca se exaure, posto que a sua sedimentação se alicerça sobre uma brochada, uma impotência que não é aceita pela heterossexualidade compulsória.

É possível visualizar as categorias de gênero assumindo-se como direitos naturais. Alguns discursos contribuem para a fundamentação e a aceitação de determinadas assimetrias de gênero. Conforme explica Rich, a pulsão sexual masculina se constrói sobre estatutos patriarcais. Para a autora:

Na mística da supremacia vitoriosa da pulsão sexual masculina, qual seja, o pênis-de-vida-própria, está enraizada a lei do direito sexual masculino às mulheres, o que justifica, por um lado, a prostituição como uma pressuposição cultural universal, enquanto defende, por outro lado, a escravidão sexual no interior da família por conta da “privacidade familiar e sua singularidade cultural. (RICH, 2012, p. 32)

Porém essa afirmação abre uma pergunta: como lidar com esse direito sexual masculino tendo você brochado em seu primeiro intercurso sexual transgressor? E mais ainda:

12 O nome é uma das formas de viabilizar a existência de uma pessoa. Tendo em vista que Lorean é a única garota de programa de quem João se recorda, o apagamento se efetiva na insistência em forçar um apagamento a partir do desinteresse em saber o nome da garota com quem se relaciona, como também, de reconhecê-la um ser humano igual. As características físicas reduzidas a atributos sexuais ou caricaturas são mecanismos utilizados por João para evitar que a brochada reapareça como uma matéria recalçada.

como lidar com uma pequena desestabilizada em suas certezas heterossexuais? São perguntas que pairam nas repetições palimpsésticas do enredo.

O caminho traçado é de uma inevitável desconstrução. Lola descobre o envolvimento de João com uma massagista e garota de programa, divorciam-se e João passa a morar no antigo prédio em que vivia a narradora do romance. É nesse local que passa a revisitar suas atitudes, um marco que tem Lurien¹³, o vizinho transgênero, como o grande contraponto de João e o real transgressor do binarismo de gênero da história. O uso de masculino para designá-lo é um tanto equivocado, pois:

Lurien é uma tradução em andamento, digo. Não só porque é uma pessoa, portanto anda, está em estado de andamento, mas principalmente porque é uma tradução nunca terminada. As mãos grandes na busca do gesto feito para outras mãos, menores. A voz feita para outras modulações, mais finas, cacarejantes. [...] Ele não se traduz de uma coisa para outra e o mundo não é binário. (VIGNA, 2016, p. 113)

Quando João já residia no edifício, um incidente específico se torna determinante para sua aproximação com Lurien. Uma tentativa de assalto no apartamento de Lurien se torna primordial para o estreitamento de uma efetiva amizade e de uma suposta relação amorosa entre ele e João. O uso de violência no assalto possui consequência no corpo de Lurien. O rapaz envolvido no incidente fere o braço de Lurien com uma gilete. Em uma plena demonstração de afeto e carinho, João ajuda-o a estancar o ferimento. São os sentimentos enredados no episódio que trazem as pistas necessárias para compor o cenário investigado pela narradora – a confidente de suas histórias –, que com certo afastamento e incerteza, mostra que as entrelinhas deixadas pelo discurso nos levam a perceber um contato profundo entre eles, seja por pequenas situações, como, por exemplo, seja a intimidade estabelecida entre eles a ponto de Lurien sentir-se confortável de camisola na presença de João no momento do assalto ou, ainda, em situações maiores, como na herança deixada a ele por João após a morte.

Lurien pode ter sido um espanto e um conforto para João. Lurien, ao lado de João, na casa de um ou de outro, vendo jogo de futebol, filme, seriado idiota, palavrões, cerveja e a comemoração do gol com Lurien levantando os braços, discreto, o sorriso embaixo da sobrancelha feita. Nenhuma competição. Impossível, a competição. Nenhum exercício possível de poder. E nenhum medo. [...] Uma mulher viável afinal. (VIGNA, 2016, p. 187)

¹³ O caráter não binário de Lurien será melhor aprofundado no subcapítulo 4.2 deste trabalho: *Relações de Gênero e o palimpsesto: Práticas parodísticas e performatividade em Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*.

A cumplicidade natural que se formou sobre a relação, passou a demonstrar as inconsistências factuais na representação de masculinidade de que João munia-se para tornar sua existência possível. A transgressão e a liberdade, temas de suma importância para João, pareciam ser mais bem contempladas na vida de Lurien que não se submetia a determinadas formatações de gênero: “Ser ele mesmo. Isso deve ter calado a boca de João, no quesito transgressão” (VIGNA, 2016, p. 114). Um choque que o desestabilizou e o abriu para a possibilidade de outras existências. Alterações no humor, no manejo das situações, na calma, são aspectos que foram percebidos pela narradora após o início da relação: “Seria um João bom, esse. Desde sempre. Seria um João que poderia ter sido um João bom, calmo, uma vida que ele consideraria boa, isso desde sempre” (VIGNA, 2016, p. 182).

João e Cuíca pareciam se misturar aos olhos da narradora. Não que tenham consumado o intercuro sexual que tentaram em duas oportunidades, mas suas atitudes e suas histórias com as garotas se assemelhavam. Havia a boate, o quarto ou a repartição, as bebidas, o ambiente escuro com luzes vermelhas e as mulheres que nunca eram visíveis. Essas características das histórias são da ordem do patriarcado e da heterossexualidade compulsória que determinam a aparência das mercadorias, como ocorre com as garotas de programa, os ambientes, a publicidade, a pornografia, os hábitos considerados adequados e a caracterização dos privilégios de que essas personagens são revestidas. São imagens – filmes, fotos de revista, produtos de mídia – que se constituem enquanto discurso; um discurso que cobre o mundo com seus signos a fim de significar que as mulheres são e devem permanecer dominadas (WITTIG, 2006, p. 49).

Diferente de João, o percurso de Cuíca na história não passa pela desconstrução da masculinidade tóxica que exhibe. Mesmo depois de dificuldades, não se esmoreceu sua visão de superioridade, permanecendo membro fiel tanto do clube, onde recebeu uma proposta de Lola, quanto do regime heterossexual-patriarcal: “[...] só estava esperando a partilha de bens para tomar outro rumo na vida e sair da cidade. Curtir um surfe numas praias, velejar. Essas coisas” (VIGNA, 2016, p. 163). A irredutibilidade que o regime espera das pessoas, mesmo nas adversidades, conserva uma retórica de expressão – esta revestida de mitos, enigmas e acumulações de metáforas – em que é obrigatório o caráter universal da heterossexualidade. Uma representação que é encarnada por Cuíca em todo o romance, como uma promissória de que as adversidades serão substituídas por coisas boas, visto que permanecer adequado às instituições masculinas e heterossexuais torna-se o caminho mais fácil para garantia de

sobrevivência de seus próprios privilégios. Como ilustração dessa constatação, Elvira Vigna faz na personagem de Cuíca a caracterização da masculinidade hegemônica em sua tóxica relação com os demais: “Algumas coisas não mudam. Cuíca continuava se achando ótimo ou pelo menos precisando que outros homens achassem ele o mais fodão de todos. Continua competindo com homens, com ostras no meio” (VIGNA, 2016, p. 190). Cuíca exibe uma demonstração daquilo que ele considera como vitória: uma mulher mais jovem e “sungá e cadeira de praia”. Realiza um convite na rede social para que seus antigos amigos de escritório possam presenciar a magnitude de suas conquistas – conseguidas por meio de sua lealdade às estruturas patriarcais – visitando-o no litoral, denotando o último estágio de uma vida de sucesso, onde a ostra se torna irresistível, carregando em si o duplo sentido, de almoço e órgão genital feminino. O que nos mostra que o “último estágio” é muito parecido com todos os outros estágios regidos pela heteronormatividade.

A desconstrução desse pensamento poderia ter na morte de Cuíca uma representação, porém o exercício de descontinuidade do patriarcado só é decisivamente executado quando duas personagens femininas da história, Lola, a ex-esposa de João, empreende sua transgressão na lógica da mercantilização dos corpos, e a narradora-personagem, na maneira cúmplice em que estabelece o relacionamento com as mulheres do romance, viabiliza as muitas existências femininas empalidecidas nas histórias. Na próxima seção será abordada estas relações invisíveis que efetivam encontros entre as personagens femininas da história, fortalecida, conforme nos explica Adrienne Rich, por um *continuum* lésbico, materializado pelo olhar delicado da narradora. É nestes detalhes que se creditam a existência das prostitutas com quem João se relaciona, como também se torna possível olhar Mariana – a mulher com quem a narradora divide o apartamento – além de sua atividade profissional e se constituir Lola como um ser complexo que se completa exteriormente às tentativas de apagamento.

2.2 A AMIZADE POLÍTICA ENTRE MULHERES EM *COMO SE ESTIVÉSSEMOS EM PALIMPSESTO DE PUTAS*

O retrato emoldurado por Elvira Vigna na narrativa reflete como um espelho, ou melhor, como a célebre pintura de Gustave Courbet (1819 – 1887), *A origem do Mundo* (L’Origine du monde), pintado em 1866 sob encomenda de um diplomata turco-egípcio chamado Khalil-Bey (1831-1879). A obra exibe de forma crua e quase anatômica a genitália

externa feminina, mostrando a vulva coberta por pelos pubianos, exposta ao observador *voyeur* quase como um convite a um intercuro sexual. Em uma determinada parte do romance, a narradora utiliza-se da imagem do quadro em comparação ao mundo que João e os colegas tentam edificar para si em cada nova visita aos bordéis. Segundo a narradora, “[...] intuem que há um mundo. [...] Que tem de haver algo melhor que se inicia ali” (VIGNA, 2016, p. 37). Nessa passagem, o quadro é citado pela narradora de forma crítica, servindo de ilustração para compreender a maneira como João enxerga as garotas de programa – objetos de prazer –, posto que ao ilustrar a imagem da mulher em partes, “[...] pensar em pernas, braços e cabeça, ou seja, uma mulher completa, seria um esforço excessivo” (VIGNA, 2016, p. 37).

As mulheres são destituídas de suas características existenciais, servindo como telas para João, um suporte para a projeção de seu produto imaginário e obsessivo. A repetição das histórias potencializa o efeito de sobreposição característico do palimpsesto, saindo do mundo de João, que transpassa as vidas dessas mulheres e chega como objeto de significação para a narradora. Ela interpreta essas histórias e tenta preencher suas lacunas com seu olhar: “[...]por muito tempo achei que ser novinha era uma fixação mais para a pedofilia da parte dele”. Além disso, procura sublinhar a existência dessas mulheres que são apresentadas por João como seres inaugurais, carentes de marcas e histórias:

Eram novinhas no sentido de que não tinham marcas, gestos, expressões, coisas que as individualizassem. De algumas, ele lembrava de alguma coisa, um nariz um pouco maior, um jeito mais sacana de rir inflando as narinas ou franzindo o nariz. Ou era ele que punha, nelas, características, lembranças e ilações que nelas não havia. Da maior parte das garotas, nada ou quase nada ficou para ele (VIGNA, 2016, p. 60).

A existência dessas mulheres está estritamente ligada às experiências que marcam suas histórias. A narradora que se encontra no artifício palimpséstico do romance se concentra em dar fisionomia a essas personagens ao procurar saber detalhes de suas vidas, conduzindo a narrativa para fora dos interesses próprios de João e comportando essas vivências no jogo que têm as prostitutas como marco inicial. A redução dos corpos das mulheres a objetos sexuais empreende a imposição contínua de uma naturalização da sexualidade que destina as mulheres a se comportarem e a desejarem um estilo de vida heterossexual, regime político no qual o sujeito feminino passa a ser construído em subjugação ao sujeito masculino. Conforme

Adrienne Rich, as mulheres aprendem a aceitar como natural a inevitabilidade dessa “pulsão” porque elas a recebem como um dogma:

Rich denuncia la promoción del amor heterosexual desde las instituciones, la cultura, la familia y la sociedad comouna forma de adoctrinamiento que va a llevar a las mujeres a aceptar su opresión y la violencia que se ejerce contra ellas: la necesaria búsqueda del varón, para su destino universal del matrimonio conduce a muchas mujeres a posiciones intolerables como ser objeto de intercambio en bodas apañadas, ser violadas, ser humilladas o marginadas enel lugar de trabajo, ser maltratadas o encerradas em elhogar. (SÁEZ, 2004, p. 119)

Imersa nesse contexto, a narradora de Vigna passa a decifrar as entrelinhas das aventuras sexuais, como esfinges de uma história que precisaria ser decodificada para tornar as existências das mulheres possíveis. A sua postura, vestimenta e “rigidez” fazem com que seja interpretada como lésbica e, no caso das relações de trabalho, mais próxima do homem: “E sou lésbica também porque uso botas, calça preta de napa, camisa masculina sem sutiã, cabelo curto. E porque não escondo uma raiva do mundo que não há jeito de conciliar com qualquer ideia de feminino que ele possa ter” (VIGNA, 2016, p. 81). Talvez tenha sido a justificativa encontrada por João para decidir narrar suas aventuras sexuais com garotas de programa, como se ela, dentro de um código visual considerado masculinizado para uma mulher, integrasse uma posição de ouvinte possível, não que isso significasse propriamente uma existência, pois as mulheres são para João instrumentos despersonalizados a serviço das vontades masculinas. Como fica explícito na seguinte passagem: “Nas nossas conversas ou no que chamo, na falta de melhor palavra, de conversas, sou um par de orelhas. Não existo, de fato” (VIGNA, 2016, p. 32). A imagem de uma pessoa “brava”, que toma uísque puro em um copo de plástico, como a narradora imaginava-se, não a impedia de ser reduzida. Dentro de um arcabouço machista, seria ela, para João, um eco, pelo qual ele poderia treinar suas histórias e encontrar maneiras de tornar aquela brochada inicial e as seguidas desestabilizadas sobre suas certezas heterossexuais um erro de percurso que se encontra em um passado distante, sem interferências no presente.

A cumplicidade estabelecida pela narradora com as prostitutas também se direciona a outras mulheres do romance e sua mudança para o edifício ao lado de Lola serve de ilustração, levando-a mais próxima dessas personagens. Passa a dividir o apartamento com

Mariana, uma nordestina, mãe de Gael e garota de programa¹⁴. O retrato da mulher retirante que decide se mudar para o Rio de Janeiro para conseguir melhores condições, trazendo consigo a responsabilidade de um filho e a falta de oportunidades que a leva à prostituição, compõe um cenário muito comum na vida de muitas mulheres¹⁵. A personagem transcende a os efeitos de mercadoria imposta pelo regime patriarcal, mesmo com muitas custas, trafega do mundo fantasmático da prostituição à existência, colorindo-se com os detalhes performáticos compatíveis a cada situação:

Nada contra a transformação de Mariana em não pessoa. É mesmo divertido ver ela se transformando em a garota perfeita, sem marcas, características próprias ou muito menos defeitos. Ela também acha divertido. [...] O inverso é menos divertido. Quando ela volta e precisa transformar de não pessoa em pessoa, o processo é doloroso, íntimo. (VIGNA, 2016, p. 45)

A cineasta e escritora francesa, Virginie Despentes, relata que em seus anos de juventude como uma garota punk precisou se prostituir. O período é recordado em seu livro, *Teoria King Kong* como uma época marcada por violências sistemáticas, sendo elas físicas, como o estupro, ou estruturais, como a marginalização da prostituição. Entretanto, explica também, que as experiências serviram para justamente ensejar a ruptura com os modelos heteronormativos da sociedade.

Não estou tentando afirmar que esse trabalho seja inofensivo, que não importam suas condições ou o tipo de mulher envolvida. Mas sendo o mundo de hoje economicamente o que é, isto é, uma guerra cruel e sem piedade, impedir o exercício da prostituição dentro de circunstâncias legais adequadas é especificamente impedir que a classe feminina enriqueça, que tire proveito de sua própria estigmatização. (DESPENTES, 2016, p. 71)

O processo de libertação pode ser doloroso, mas permanecer fiel aos engessamentos da cultura sexual masculina (casamento e subserviência) é muito pior. Mariana é submetida à

14 A personagem de Mariana será analisada com maior profundidade no capítulo 3, mais precisamente no subcapítulo 3.1:Prostituição em *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*.

15 As prostitutas vivem em condições próximas da clandestinidade, pois, mesmo a atividade sendo legal, é rodeada de condutas e ambientes que manifestam a ilegalidade, circunstância que as condena a trabalharem em estado de vulnerabilidade. Conforme dados do Ministério da Saúde (2006), estudos indicam que aproximadamente 1% da população feminina na faixa etária de 15 a 49 estão envolvidos com a prostituição no Brasil, e segundo autores como Cunha (2014) e França (2012) alguns fatores contribuem para o ingresso dessas mulheres às atividades de prostituição: a miséria e pobreza, a promiscuidade das habitações coletivas a ausência de educação e serviço, os lares desfeitos, o alcoolismo paterno, a infância desamparada. Para mais informações recomenda-se os trabalhos: Lúcia Alves Cunha, *Mulheres em situação de prostituição*, 2014. E Genival Velloso França, *Prostituição: um enfoque político-social*, 2012.

prostituição motivada pelas dificuldades encontradas em sua estadia em São Paulo, mas não assume para si o estigma de mercadoria – apesar de que a profissão pode sujeitar – o que descortina outras possibilidades: ser mãe de Gael, estudar línguas e, no jogo de RPG com as crianças do condomínio, assumir outras personalidades.

O capitalismo mune-se de certa arbitrariedade ao promover um contexto que é projetado para tornar as relações de poder assimétricas, uma hierarquia na qual submete, na maioria das vezes, as mulheres a situações de subalternidade. Esse complexo metodológico surgiu, primeiramente, com o controle reprodutivo das mulheres pelos homens da família patriarcal. A troca de mulheres entre as tribos, como explica Gerda Lerner (2019, p. 261), não apenas evitava os incessantes conflitos travados pelas alianças de consolidação do casamento, mas também porque sociedades com mais mulheres produziram mais filhos, o que resultaria na acumulação de excedente e no fortalecimento da família. A acumulação primitiva deu origem à economia capitalista, e corroborando a essa informação, Silvia Federici conclui que o controle da economia familiar na posse dos homens – e podemos incluir também o trabalho reprodutivo a que essas mulheres eram submetidas – “inspirada no Estado, com o marido como rei e a mulher subordinada à sua vontade, devotada à administração do lar de maneira abnegada” (2017, p. 343), contribuiu com as desigualdades que ainda na atualidade são sentidas. A mulher e seu filho/filha são como moedas vivas trocadas para a manutenção e o crescimento dos rendimentos da família, cujo centro provedor é a figura masculina, das posses e do prestígio.

Então, impedir as mulheres de acessar economicamente a sua independência era e *continua* sendo uma estratégia de colonização dos gêneros. Por isso, Mariana é uma peça importante para o processo de ressubjetivação das garotas de programa no romance conduzido pela narradora, visto que o processo de travessia entre os mundos da existência e da não-existência resguarda uma potencialidade e contraria a maneira como João enxerga as mulheres. A forma objetificada das mulheres vista pelo personagem é expressa em vários momentos no decorrer do romance, mas um trecho específico parece ilustrar de forma categórica a dificuldade de João compreender a garotas de programa com quem se relaciona como pessoas dignas de atenção:

Ele toma o café da manhã sozinho. Gosta de tomar café da manhã sozinho, mas dessa vez tem mais um motivo. Ele espantado com ele mesmo, demorando para terminar aquele café da manhã, mais uma xícara, e mais uma. Porque ele nota que não foi o xixi, o problema. Foi a ideia de que a garota estava achando o que ela falava importante. Aliás, pior. Foi ele perceber que nem passou pela cabeça dele considerar que a garota falava algo importante. (VIGNA, 2016, p. 141)

As histórias tornam-se vivas a partir da narradora. O mesmo acontece com a construção e desconstrução de João, um efeito polissêmico impenetrado na sobreposição das vozes (João-narradora), resultado do artifício do palimpsesto utilizado pela Elvira Vigna para conduzir sua narrativa. O caráter desdenhoso de João soa como um reflexo do reforço da heterossexualidade que submete as mulheres a certas normatividades de âmbito sexual e social. A suposição de que a maioria das mulheres é heterossexual de maneira inata, como se imprime a política da heterossexualidade compulsória, dificulta ou restringe as outras formas possíveis de relacionamento que não sejam de ordem heteronormativa que essas mulheres poderiam experimentar. No romance, a narradora sensibiliza-se com a realidade das muitas mulheres e esforça-se para dar dignidade a elas, como no caso das garotas de programa em par de igualdade com João: “Para mim, vender a buceta ou bíceps é exatamente a mesma coisa” (VIGNA, 2016, p. 91). Ou, como no caso de Mariana, uma mulher carregada de história e detalhes, informações inconcebíveis para a função que ela desempenha.

A característica de cumplicidade entre mulheres é descrita por Adrienne Rich como *continuum* lésbico, uma existência lésbica que sugere tanto o fato da presença histórica de lésbicas quanto da criação contínua do significado dessa mesma existência. (2012, p. 35). Seria um conceito que pretende todas as relações de identificação entre mulheres no decorrer da história, não apenas no que se restringem as relações sexuais, mas também, os convívios, as trocas de cumplicidades, a fim de abarcar muito mais formas de intensidade primária entre mulheres, inclusive o compartilhamento de uma vida interior mais rica, um vínculo contra a tirania masculina, o dar e receber de apoio prático e político. Entretanto, a existência lésbica foi impedida de se registrar em quantidade na história devido à instituição heterossexual que padronizou as relações e proibiu, seja por força física, seja por controle cultural e imposição discursiva, a permanência de vínculos lésbicos. Compreender a heterossexualidade como uma instituição nos posiciona para obter contato com as matrizes do controle masculino, com a criação e perpetuação do patriarcado, e todas as relações que subordinam as mulheres às relações de gênero:

A destruição de registros, memória e cartas documentando as realidades da existência lésbica deve ser tomada seriamente como um meio de manter a heterossexualidade compulsória para as mulheres, afinal o que tem sido colocado à parte de nosso conhecimento é a alegria, a sensualidade, a coragem e a comunidade, bem como a culpa, a autonegação e a dor. (RICH, 2012, p.36)

Adrienne Rich nos mostra que as relações compreendidas como próprias da experiência lésbica não se restringem às relações genitais, eróticas, seguindo a ótica do patriarcado, mas como uma correlação de forças estabelecidas pela sororidade e que se diferem dos componentes enrijecidos pelas matrizes patriarcais para o fortalecimento de determinadas categorias, como é as relações lésbicas difundidas aos homens pela pornografia. Mesmo que ainda se compreenda nos dias atuais que o que já foi natural hoje é entendido como uma criação histórica e social determinada pelas relações de poder de uma civilização. E mesmo que se entenda, por exemplo, como afirma Simone de Beauvoir (2009, p. 292), que a mulher não nasce mulher, mas se torna, alguns regimes categóricos ainda passam ilesos de uma reinterpretação, levantando-se como fatos inquestionáveis da natureza.

Quando delineamos um *continuum* lésbico nas atitudes da narradora começamos a descobrir o erótico em termos femininos, o que se associa mais, por exemplo, a um compartilhamento de alegria, física, emocional, psíquica e na repartição de trabalho, do que propriamente sexual. Explica-nos Monique Wittig (2006, p. 57) que soaria impróprio dizer que lésbicas vivem, se associam, fazem amor com mulheres porque "a mulher" não tem significado exceto em sistemas heterossexuais de pensamento e em sistemas econômicos heterossexuais. A lésbica posiciona-se fora da lógica das relações heterossexuais, por isso não pode ser interpretada nos moldes que o termo mulher – o outro do homem – carrega na estrutura das relações heteronormativas. Seguindo essa ideia, situar-se como lésbica se aproximaria da ideia de *continuum* lésbico idealizado por Adrienne Rich. Ser lésbica não se resume à relação de uma mulher com outra mulher, visto que essa categoria – mulher – articula-se sob os moldes dos regimes do pensamento heterossexual: é o Outro do homem. Colocar-se enquanto lésbica é subverter essas categorias e romper com os padrões das relações heterossexuais, enquanto se estrutura e experimenta o mundo de forma diferente.

A rede afetiva tornada oportuna pelo *continuum* lésbico, a partir da escolha das mulheres por outras como suas aliadas, companheiras de vida e de comunidade, nos mostra a viabilização de uma fonte de energia potencial para elas que resultaria numa organização social opositora dos ditames da sociedade cis-hetero-patriarcal. A narradora segue uma linha de raciocínio semelhante que a aproxima e a relaciona à Lola: “[...] olha para mim com o afeto calmo com que me olha todas as outras vezes nessa noite que é a única noite em que nos vimos na vida” (VIGNA, 2016, p. 155). Mesmo sem a conhecer, a narradora se sente próximo dela na premiação do(a) Corretor(a) do ano: “As pernas cruzadas me parecem um sinal de que Lola está lá para ficar” (VIGNA, 2016 p. 149). A transgressão de Lola consiste no

rompimento dos padrões exigidos pelo casamento e pelo comportamento considerado “correto”, ao deitar-se, após estipular um valor exorbitante, com Cuíca, melhor amigo de João, com quem é casada. Lola rompe com a imagem da esposa detida em sua própria condição, assume o governo de suas vontades e comprova que uma mulher pode exercer um trabalho de corretagem – majoritariamente masculino – a ponto de ser digna de premiação. Não se explicita no romance que Lola estaria interessada em Cuíca ou quaisquer dos homens no salão do clube, mas a decisão de posicionar-se como regente da situação pareceu irresistível, visto que pelo contexto, o homem é historicamente o detentor desse tipo de decisão. Seguindo tal elaboração, ao vender seu sexo, Lola vai ao encontro do que Monique Wittig (2006, p. 54) pensa sobre rechaçar as instituições. A personagem não está na posição de submissão, pelo contrário, a venda consiste na alteração dos vetores responsáveis pela valorização do homem sobre a mulher no processo comercial da prostituição. Ela é quem estipula o preço, a forma a ser feita e subverte a lógica do jogo em que Cuíca sempre considerou ser um mestre. E a regra do jogo obriga Cuíca a aceitar o valor, a forma como será realizado – “ela por cima” – e todas as condições estipuladas por Lola. A narradora sai do evento alegre, como se estivesse presenciado uma restituição histórica: Lola decidida a, com o prêmio de melhor corretora, subjugar Cuíca – aquele que incorpora de maneira mais representativa a heterossexualidade compulsória no romance – as próprias forças repressivas do patriarcado, ocupando uma posição de subalterno cujos ditames é Lola quem oferece:

Uma versão nossa de um futuro que tem volta. E Lola diria, eu me levantando para sair, o celular que tira foto na minha mão: “Antes de ir embora, tira uma foto como lembrança da minha comemoração. E eu então apontaria o celular para ela. E, enquanto aponto e preparo o celular, Lola chega mais perto de Cuíca, sorri e põe o cheque do pagamento da trepada na frente dos dois. Cuíca está com a cara assustadíssima. Ela tem o cabelo perfeitamente arrumado (VIGNA, 2016, 157).

A dificuldade de uma relação mais estreita ou estabelecimentos de cumplicidade entre mulheres demonstra o método de controle desempenhado pela cis-heterossexualidade compulsória na indução de uma norma que corta um olhar panorâmico das possibilidades de identificação. Essa dimensão heterossexual submete várias mulheres, em diversas esferas (psicológica, social, cultural e simbólica), em prisões, cujo espírito e a sexualidade encontram-se dentro de um roteiro prescrito. O inconsciente, segundo Wittig (2006, p. 47), expressa-se por meio de um processo de estruturação que se atrela às vias da teoria, primeiramente, e através do seu uso terapêutico e clínico pelos profissionais, fornecendo a

eles, desde o princípio do século XX, um arsenal inteiro de invariantes. A vantagem de essa linguagem simbólica funcionar a partir de poucos elementos linguísticos, torna-os, também, fáceis de serem impostos, através da terapia e da teorização, ao inconsciente coletivo e individual. Se a cultura é sedimentada sobre metáforas de caráter androcêntrico e as relações sociais, psíquicas e sexuais, remetem a uma dimensão de ordem hetero-patriarcal, sua interpretação do inconsciente seguiria uma mesma disposição (WITTIG, 2006, p. 51). No interior dessa instituição todo o inconsciente é heterossexual e pensar fora dessa lógica se mostra dispendioso. As premissas carregam em si a ideologia dominante, as crenças e posicionamentos dos seus arquitetos refletem a práxis exigida pelo regime patriarcal. Essa posição determina uma naturalização dos sexos e sua consciência na constituição do casamento, aspectos necessários para a manutenção das tecnologias de poder. A posição da mulher nesse esquema é se manter compromissada à heterossexualidade ou ter o perigo de se tornar periférica, invisibilizada em certos cenários políticos e sofrer outras violências mais. Considerando este quadro, a atitude de Lola, além de transgredir a dinâmica de poder no comércio sexual, implica um golpe na própria dinâmica do patriarcado.

Elvira Vigna desconstrói a figura masculina no momento em que demonstra a imagem farsesca e frágil das personagens na narrativa do romance, enquanto promove o oposto na figura das personagens femininas, com Lola ocupando um papel significativo nessa emancipação. As inúmeras garotas de programa com suas existências decepidas nas descrições esboçadas por João, não poderiam ser escritas em grau zero, mas a partir do olhar narrativo de uma mulher, cujos detalhes põem em centralidade uma possível redescoberta; pois é nas experiências adquiridas através de um longo e doloroso processo de autodescoberta que se pode superar a condição de submissão imposta pela estrutura patriarcal da sociedade. Por isso, a personagem responsável pela narração se esforça para visibilizá-las e tornar a descoberta de Lola factível – esta que sempre esteve em negativo nas aventuras de João e considerada por ele o oposto de “liberdade” e transgressão. O sentimento de despertamento da narradora comunga da mesma sensação que Lola possuía em seu casamento e o mesmo sentimento experimentado por Mariana enquanto prostituta em São Paulo. O exílio que se construía produzia, ao mesmo tempo, particularidades na maneira de visualizar as estruturas que envolviam o mundo. Sem se conformar, levada a uma nova possibilidade aberta por Lola em seu ato de transgressão, a narradora se concentra em desenhar homens em vez de projetos arquitetônicos: “Porque começo desenhando os homens e no início obedeco os homens, aqui uma curva, aqui o peso de uma sombra. Depois o lápis se solta e o cinza lindo do 6B se solta e

segue. [...] E os homens olham aquilo e entendem que é isso, ele, eu. Uma falta de controle” (VIGNA, 2016, p. 211). Uma atividade que serve de autodescoberta para ela que transcorre o romance sem ser nomeada, como também traz, por meio do espelho em que coloca a frente do homem a ser desenhado (VIGNA, 2016, p. 2010), uma possibilidade de esses mesmos homens realizarem uma nova leitura de si, não mais a partir de um regime masculinizado, mas por meio de uma mão feminina.

Para se compreender a crítica ao patriarcado no romance, será necessário traçar alguns conceitos históricos, não aos moldes de um estudo arqueológico no estilo de Michel Foucault, mas pontuar alguns aspectos que foram característicos para sua manutenção durante os séculos. O capítulo seguinte se ocupará de analisar, no primeiro momento, os aspectos históricos e sociais que, seguindo premissas patriarcais, compreenderam a mulher em muitos momentos da história como uma mercadoria. A história das mulheres sofre de um apagamento, ao terem suas vozes substituídas por composições estritamente masculinas, uma operação que é semelhante à reproduzida por João e seus colegas sobre as garotas de programa. O patriarcado dedicou esforços para impedir as mulheres de constar na história, como também de continuar a exercer um *continuum* lésbico, como aventa Adrienne Rich. Compreendendo isso, o capítulo segundo é importante para demonstrar que as atitudes desempenhadas pelas personagens são características de uma formação histórica que se alastra ainda hoje na sociedade. Utilizando de duas visões feministas diferentes sobre a prostituição, seguiremos no segundo subcapítulo com a análise dos perfis das garotas de programa que aparecem no romance, utilizando teorias que compreendem que o exercício da prostituição segue um modelo de aliciamento semelhante ao utilizado pelo antigo patriarcado que sujeita a mulher aos desejos masculinos, e outra visão que reconhece na prostituição meios de exercer o empoderamento feminino, mesmo que ainda reconheça o fator histórico que envolve a atividade. Ocupando-se de avaliar as personagens que são acobertadas nas histórias de João, segue o percurso de também expandir o entendimento sobre a prostituição que serve de mote para o desenrolar do romance, quando promove as repetições necessárias para a criação de uma atmosfera palimpséstica.

3 PROSTITUIÇÃO E SUAS INTERFERÊNCIAS: CONTEXTO HISTÓRICO E SOCIAL

A lógica monetária vigente nas relações comerciais assenta-se, essencialmente, na dívida. Uma das partes recebe o valor correspondente, enquanto a outra parte perde o exato valor. A dinâmica consiste – como em um jogo de resta um – em estabelecer contrato por meio do qual o investimento seja subtraído para outras relações comerciais e torne-se dívida para quem havia recebido. Em outras palavras, não possuímos um valor, mas um empréstimo, um número monetizado que será encaminhado às compras, ao pagamento de boletos, à moradia e outros gastos necessários para a dignidade da existência. Ao seguir esse raciocínio algumas perguntas se abrem. Entre as muitas, como essa dinâmica se comportaria quando o produto que está no centro da relação comercial¹⁶ é o corpo da mulher?

Prostituta¹⁷, no universo das culturas masculinistas, refere-se tanto a uma profissão quanto a uma ofensa – ou melhor, o estigma atribuído à profissão torna-a um xingamento (em geral, na versão reduzida, “puta”) aplicado a qualquer mulher que se pretenda desvalorizar (moral, simbolicamente) e inferiorizar. Essa ambiguidade por si já denota a complexidade da relação social e comercial que o termo incorpora. Se não podemos reduzi-la a um trabalho como outro qualquer, visto que a troca de valores transforma o sexo em moeda, o que já seria delicado, também não podemos moralizá-lo com sanções ao ponto de criminalizá-lo. A filósofa Ana de Miguel Álvarez invoca a prostituição como “[...] una práctica por la que los varones se garantizan el acceso grupal y reglado al cuerpo de las mujeres[...]” (2012, p. 59), enxergando-a menos como uma troca de sexo por dinheiro e mais como uma prática antinatural que envolve uma série de normas conhecidas e respeitadas das relações patriarcais. A consideração é de que a prostituição não pode ser pensada apenas no indivíduo, mas como uma instituição estruturada econômica e coletivamente no cerne de uma sociedade, algo resultante de um processo histórico-social iniciado há muitos anos e moldado por um sistema no qual o poder masculino determinou, e ainda determina violências e exclusões no trabalho, no corpo e na sexualidade das mulheres.

16 O mercado liberal assimila e monetiza os prazeres: a lógica consumista invade os domínios da vida e a expressão “trabalhadoras do sexo” legitima a ideia de que a mercadoria sexo se tornou um dado indiscutível da economia moderna.

17 Este capítulo se concentrará, estritamente, na prostituição feminina, porém ciente que o exercício sexual remunerado não se restringe apenas às mulheres. De acordo com a Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA) 90% da população trans utiliza a prostituição como fonte de renda. Para mais informações sobre isso, recomendo a leitura do livro de Amara Moira, *E se eu fosse puta*, Hoo Editora, 2016.

A máxima, que soa quase como um *Cogito*, “a prostituição é a profissão mais antiga da história”, consolida-se, na medida em que se naturaliza a exploração dos corpos dessas mulheres, como algo congênito, como uma prática ordinária que não deveria ser motivo de surpresa nos dias atuais: como uma atividade alternativa de ascensão financeira para muitas mulheres. A dinâmica da prostituição está intimamente ligada às práticas patriarcais – seu surgimento, suas mudanças no decorrer do tempo – e para se entender o conceito de uma é necessário, também, esclarecer a outra.

A teórica feminista Victoria Sau descreve o patriarcado como “[...] una toma de poder histórica por parte de los hombres sobre las mujeres cuyo agente ocasional fue de orden biológico, [...] elevado éste a la categoría política y económica” (2000, p. 237 – 238). A característica a-histórica utilizada para justificar a prostituição compartilha da mesma gênese discursiva de organicidade que estrutura o patriarcado, como se ambos houvessem surgido como um efeito natural das relações sociais na Antiguidade clássica e não como um produto da história.

O Patriarcado¹⁸ consiste em um sistema familiar, ideológico e político no qual os homens determinam o papel das mulheres na dinâmica social. Essa determinação deixou do controle irrestrito dos pais e/ou maridos, dos irmãos homens na ausência do pai, dos tios em determinadas culturas, para ser incorporada pelo Estado que se cristalizou com a formação das leis e do Direito (SAU, 2000, p.238). Em diferentes épocas e de forma bastante complexa, o patriarcado dirigiu os comportamentos de homens e mulheres, reservando aos primeiros determinados privilégios (o controle individual e coletivo dos corpos, dos valores e regras) que engendram vínculos de dominação sobre as mulheres, primeiro nas relações da

18 Em uma visão histórica acerca do patriarcado, meu trabalho está considerando o eixo de desenvolvimento europeu desse sistema. Apesar de utilizar teóricas européias para explicar o conceito de Patriarcado, quero enfatizar nessa nota que reconheço as diferenças teóricas do eixo latino-americano que possuem visões críticas diversas sobre o assunto. A feminista comunitária, Julieta Paredes, partindo de seu lócus de enunciação, Qullasuya – onde hoje se estabelece o Estado Plurinacional da Bolívia –, compreende que no processo colonizador das Américas, houve o que ela chamou de *Entronque Patriarcal*, um encontro entre o Patriarcado Ancestral – um conjunto de hábitos e ordenações sociais, por meio da qual as divisões de gênero e as relações de poder que priorizavam o homem se davam com baixa densidade – com o Patriarcado Europeu. A autora reconhece que o Patriarcado é um projeto social resultado da mescla de Cristianismo e Capitalismo, onde a etimologia PATER (padre/pai) e ARCHÉ (origem/útero) compõem a relação constitutiva deles. Segundo Paredes: “[...] la opresión a los cuerpos de las mujeres, no solo vino con los colonizadores españoles, sino que también existía una propia versión de esta opresión en las culturas y sociedades precoloniales, opresión no derivada de Europa, y que cuando llegaron los españoles se juntan ambas visiones para desgracia de las mujeres que habitan Bolivia” (PAREDES, 2020, p. 17 – 18). Disponível em: PAREDES, Julieta. *Para descolonizar el feminismo: 1492 entronque patriarcal*: la situación de las mujeres de los pueblos originarios de Abya Yala después de la invasión colonial de 1492. Editorial Feminismo Comunitario de Abya Yala, 2020.

antiguidade com as famílias patriarcais – em casamentos arranjados para o crescimento do prestígio familiar, no uso de mulheres e filhas para o pagamento de dívidas etc –, passando por muitas outras configurações sociais de âmbito religioso e feudal, até se consolidar no desenvolvimento do capitalismo. Uma das condições para esse desenvolvimento, conforme explica a filósofa italiana Silvia Federici, ao se utilizar do processo *foucaultiano* de “disciplinamento do corpo”, consiste na “[...] tentativa do Estado e da Igreja de transformar as potencialidades dos indivíduos em força de trabalho” (2017, p. 240). Nesse regime, as mulheres se tornaram bens comuns e, mesmo que contribuíssem com a manutenção da casa e da família, como também na produção, sua mão de obra se definia, conforme as novas relações comerciais, em recursos naturais sem valor de mercado (FEDERICI, 2017, p. 192). Com acordos sociais sedutores, homens omitiam-se para que seus privilégios permanecessem intactos e por mais pobres que fossem, os trabalhadores assalariados continuavam a ser beneficiados pelo trabalho e pelos rendimentos de suas esposas. A proibição das mulheres à independência econômica e a desvalorização dos serviços domésticos e do cuidado da família, somado ao trabalho reprodutivo, as tornavam subservientes às arbitrariedades dos maridos que assumiam o papel do Estado dentro de suas residências. Ancorado nessa dinâmica e alicerçado sobre a acumulação primitiva, o capitalismo consolidava-se no mesmo momento em que o conceito de família solidificava-se. A configuração familiar que emergia naquele período histórico assentava-se na desvalorização do trabalho da mulher, uma determinação que contribuía com sua dependência financeira dos maridos e que justificava os inúmeros abusos e violências cometidas contra elas. Essa dinâmica operava como uma tecnologia social reconhecidamente constitutiva para a consolidação e difusão da política econômica capitalista, que soube reconhecer e extrair do modo de operação do patriarcado as políticas de estruturação de Estado e de controle para imposição de modelos em larga escala territorial. Por isso, não é possível pensar em todos os processos econômicos e sociais no decorrer da história sem a presença do patriarcado e sua correlação com a prostituição.

Quando afirma-se que a prostituição é um componente constitutivo do patriarcado, estamos evidenciando uma demarcação social que se explicita na relação de produto (mulher) e consumidor (homem). Mesmo antes da ascensão do capitalismo burguês, esposas, filhas e demais mulheres da família, já eram negociadas em acordos matrimoniais entre tribos ou utilizadas para o pagamento de dívidas. A historiadora e teórica feminista, Gerda Lerner, explica em seu livro *A criação do patriarcado*, o processo de transformação dos direitos das mulheres com a fundação do Estado e sua consolidação na história, e como o surgimento dos

primeiros tratados de leis no oriente antigo, como o Código de Hamurabi, a legislação Média-Assíria e a Lei Hebraica, respeitaram em estrutura a dinâmica adjacente às famílias patriarcais. Lerner ressalta, ainda, que os valores no início das grandes civilizações operaram para o fortalecimento do homem na configuração da família, nas representações religiosas ao ocupar posições superiores nas hierarquias divinas (tanto nas religiões politeístas quanto nas monoteístas), privilegiando-o em futuras prescrições que durante o processo de estabelecimento encontraram na regulamentação sexual da mulher maneiras de se alicerçarem enquanto Estado e Lei:

A dependência vitalícia que as mulheres tinham de seus pais e maridos estabeleceu-se de forma tão firme na lei e no hábito, a ponto de ser considerada “natural” e uma dádiva divina. Para mulheres de classe baixa, sua força de trabalho estava a serviço da família ou de quem possuísse a servidão de sua família. Suas funções sexuais e reprodutivas foram transformadas em mercadoria, comercializadas, alugadas ou vendidas conforme interesse dos homens da família (LERNER, 2019, p. 183).

Tal concepção vai ao encontro dos estudos do antropólogo Claude Meillassoux quanto este afirma que o comércio de mulheres deu início à propriedade privada. Então, uma vez estabelecida a dominância masculina, as mulheres passaram a ser vistas como mercadorias, dado que ao serem comercializadas não eram consideradas seres humanos (*apud* LERNER, 2019, p. 137). Esse contexto refere-se a um período anterior à consolidação de qualquer modelo jurídico-institucional, um período histórico de quando ainda se atribuía a divisão sexual do trabalho a necessidades biológicas visíveis¹⁹. É desse potencial sociopsicológico que se formaram grupos em que o sexo, como um instrumento de caracterização, determinou as atividades que cada um poderia exercer e construiu os privilégios que doravante se materializaria em dominância e violência (LERNER, 2019, p. 137).

Na antiguidade clássica da antiga região da Mesopotâmia, por exemplo, o concubinato era visto com naturalidade pelas famílias ricas quando a esposa era impedida de gerar filhos. As mulheres pobres encontravam no concubinato maneiras de sobrevivência, visto que o potencial de ascensão ou manutenção econômica por meio do casamento era reservado às famílias abastadas. O preço investido pelo noivo para o pagamento do dote era

¹⁹ Como forma de ampliar a discussão acerca da construção histórica das relações entre homens e mulheres na antiguidade, recomenda-se o artigo *En busca del origen de la dissimetria entre los sexos. Propuesta para el estudio de los contextos funerarios del paleolítico superior europeo*(2013) da pesquisadora e historiadora, Marta Cintas Penã. A autora concentra seus estudos na reconstituição das relações entre homens e mulheres do Neolítico da Península Ibérica, com base, particularmente, na análise dos rituais funerários e das condições da morte dos espécimes coletados.

utilizado pelas famílias para financiar uma boa esposa ao filho homem (LERNER, 2019, p. 145) e a relação entre classes desempenhava, em certa medida, um fator determinante nas uniões matrimoniais. A aceitação da prostituição, nesse contexto, só foi possível devido à necessidade de se consolidar a subalternidade ou a dominância dos grupos entre si, não apenas entre os sexos, mas também entre classes distintas. O controle dos homens sobre os corpos das mulheres funcionava como um meio de validação de uma cultura paternalista, e a subordinação e a exploração das mulheres – como nos serviços sexuais, reprodutivos e econômicos – constatavam essa diferença, que juntamente com a política de escravidão (racial ou movida pela classe), institucionalizava o princípio de uma organização de Estado.

Como visto desde a Antiguidade, o nível de liberdade (quando casada ou membro de uma família com prestígio social) ou de escravidão que a mulher gozaria estaria submetida a decisões masculinas. Essa dinâmica repetiu-se em vários momentos da história antiga até a modernidade. Silvia Federici explica que mesmo as mulheres na baixa Idade Média que gozavam de direitos semelhantes aos homens não os partilhavam de maneira igual (2017, p. 83-84). Com o surgimento do Estado capitalista e uma ordem de cultura burguesa em ascensão, modelos de organização sociais anteriormente utilizados ressurgiram repaginados, reconduzindo novamente as diferenças estruturais entre os sexos que outrora serviram para privilegiar os homens e subordinar as mulheres. O progresso parece o mesmo e as relações que envolveram a prática da prostituição seguiram a mesma diligência.

Desde as sociedades antigas, intermediários manipularam o sistema de relações sociais de sexo para seu próprio proveito material recrutando mulheres e vendendo-as, transportando-as ou oferecendo-as como presentes aos homens. Há séculos, políticos, reformadores religiosos, autoridades médicas e científicas discutem se o comércio sexual deve ser legalizado, proibido, tolerado ou abolido. Nesses debates, a prostituta serve de símbolo da desordem social, da imoralidade e da doença (CORBIN *apud* PHETERSON, 2009, p. 205)

Em *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, Elvira Vigna parece estar atenta a essa estrutura. O artifício palimpséstico do romance corrobora com a narrativa de que há uma organização econômico-social sustentando as relações entre João e as prostitutas. Pois se o artifício estético do palimpsesto materializado na sobreposição de vozes, entre a narradora e as histórias de João, conduz a uma crítica do patriarcado – como defendo neste trabalho – a prostituição, como se aparenta e se desdobra no romance, não deve ser analisada superficialmente, visto que se trata de uma parte constitutiva e necessária para a manutenção de um regime vigente na sociedade.

3.1 PROSTITUIÇÃO EM *COMO SE ESTIVÉSSEMOS EM PALIMPSESTO DE PUTAS*

Não há uma maneira única de compreender a prostituição, como também, não há apenas um tipo de feminismo. No caso de *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* a dificuldade de diagnóstico acerca dessa realidade, visto que a literatura não tem compromisso com a verdade histórica, mas com a verdade estética, assoma-se a carência de informações sobre as inúmeras garotas de programa do romance. A autora, ciente da complexidade que a temática exige, foge de maniqueísmos formais para compor um cenário de crítica atenta às possíveis heterodoxias que as individualidades do corpo coletivo – no caso as mulheres em situação de prostituição – expressam nas tentativas de raspagem e reescritura das histórias de João.

As realidades das mulheres são transpostas para obra a partir das histórias sexuais de João e recontadas pelo olhar apurado da narradora-personagem na tentativa de evidenciar as discrepâncias a respeito do modo como as mulheres são vistas por uma sociedade caracterizada pelas cicatrizes de um paternalismo estrutural, social e histórico. A narradora está ciente, inclusive, de que qualquer tentativa de resgate biográfico das mulheres com quem João se relaciona é conflituosa devido à interferência de vozes. Com isso, a suspeita que lança sobre os detalhes (ou a falta deles) das histórias de João, com suas visões e preconceitos estabelecidos, ergue as peças desse quadrante que evoca nos ponteiros as repetidas facetas das mulheres sujeitadas – seja por obrigação, como nos casos de aliciamento, seja por oportunidade – à prostituição.

Muitas organizações feministas, como a *Sempreviva Organização Feminista* (SOF) no Brasil²⁰, compreendem a prostituição como uma parte estruturante do patriarcado. Atuam no intuito de trazer ao debate problemas acerca da compreensão da prostituição, levando a sexualidade para além do indivíduo, na interseccionalidade de raça e classe:

Atualmente a visão hegemônica sobre a prostituição tem buscado reduzi-la a um trabalho como outro qualquer. Esse é um dos argumentos utilizados por grupos que defendem sua regulamentação como se fosse a venda de mais um serviço, realizado pela livre escolha e o consentimento das mulheres prostituídas. (FARIA et al, 2013, p. 2)

20 Na Europa a França é conhecida como um país fortemente posicionado contra a prostituição. O *Mouvement du Nid*, nascido em 1937, é um dos grandes responsáveis por legislações contrárias à manutenção da prostituição no país, auxiliando as prostitutas a agir sobre as causas e consequências da profissão.

Na realidade brasileira as carências de legislações específicas que atuem na proteção de direitos trabalhistas e em melhores condições para o exercício da prostituição constroem um ambiente propício para abusos, assédios e coerção. Projetos de Lei que garantam o reconhecimento da profissão, incluindo essas mulheres nas políticas de seguridade social e previdenciária, promoveriam, em síntese, um progresso em seu quadro de bem-estar social, mas, segundo a SOF, não limitariam os poderes da marginalização e do estigma (2013, p. 2). Ainda sob essa perspectiva, a crítica que se faz à padronização do exercício sexual remunerado está em legitimar a prostituição, enquanto ofício, deslocada das várias realidades sociais dissonantes a que essas mulheres estão submetidas. É sabido que muitas das vezes o ingresso à prostituição é iniciado ainda na infância. A exploração sexual infantil é uma realidade pela qual muitas mulheres em situação de vulnerabilidade tiveram que passar à diferença de outras formas de iniciação: quando há maioridade sexual, ciência da dinâmica e segurança para o exercício da profissão.

No romance, a informação acerca da realidade das garotas de programa fica a cargo de João. As características são poucas, salvo algum aspecto físico do local ou da garota. O ambiente, então, serve de perspectiva para que a narradora possa extrair possíveis referências da realidade socioeconômica das trabalhadoras sexuais. Por exemplo, no caso de Brasília, o que temos é um lugar precário e sem o mínimo de conforto:

João entra em um dos cubículos, afastando uma aba do plástico azul que, essa, não está presa em nada, descendo solta da estrutura de alumínio. É uma abertura à guisa de porta. Os cubículos não têm propriamente porta. Não têm teto e também não têm paredes. O que seriam divisões entre eles é o mesmo plástico azul meio solto, meio preso, que pousa no chão, mas não muito (VIGNA, 2016, p. 27).

Outras informações desse relato dão cabo de exprimir a escassez de recursos: “A garota diz para João deixar os sapatos do lado de fora. [...] Depois percebe que é uma maneira, talvez única, além da auditiva, a indicar que o cubículo em questão está ocupado” (VIGNA, 2016, p. 27). Apesar da narradora-personagem não evidenciar que tipo de profissional o local “emprega”, se há uma política de cafetinagem explorando essas meninas, ou se são aliciadas por motivos de dificuldade econômica ou de acesso a trabalhos formais, a descrição do ambiente sempre evoca questões. João demonstra que, apesar de bem sucedido na empresa Xerox, sua flexibilidade em relação aos tipos de boates está muito mais atrelada a uma condição de privilégio do que a uma situação econômica. Há uma estrutura que autoriza João a frequentar tanto espaços sofisticados quanto insalubres sem causar qualquer estigma a

sua imagem, dado que as aventuras sexuais são consideradas, em grande medida, experiências masculinas necessárias.

Elvira Vigna é perspicaz ao promover realidades diferentes sem deliberar qualquer posicionamento sobre as mulheres, mas que ficam evidentes por meio dos locais em que elas se encontram e pelos estereótipos de gênero utilizados por João em seus detalhes. A complexidade da temática instituída pela autora caracteriza-se pelo movimento de interferência do palimpsesto. O personagem João opera suas histórias de forma pouco consciente, visto que as estruturas do preconceito se enraízam no itinerário mental e social de modo à naturalização. A conjuntura do patriarcado evidencia-se, enquanto crítica, ao passo que a narradora prontifica-se não apenas a relatar, mas também a questionar determinadas ausências explicativas e propor uma revisão sobre essas aventuras. O lócus em que ela se encontra é construído sob um ou mais pontos de vista. Os narradores transformados em protagonistas da literatura, conforme explica a professora Regina Dalcastagnè (2005, p. 13), entendem de frustrações e muitas das vezes sentem o que narram, uma condição que os torna suspeitos à medida que desbrava os acontecimentos do romance, seja porque têm a consciência embaçada, seja porque possuem interesses precisos e vão defendê-los.

Apesar das várias correntes teóricas do feminismo e de suas diferentes visões sobre a prostituição, considera-se nessa dissertação que a posição da prostituta não pode ser reduzida à de um objeto passivo, mas que responde a um espaço de agência no qual se faz um uso ativo da ordem sexual existente. Para nos ajudar a compreender as variadas maneiras de interpretar a prostituição, Adriana Piscitelli explica que:

[...] a prostituição é vista como caso de extremo exercício abusivo do sexo, portanto quem oferece serviços sexuais é inerentemente percebido como vítima de violência.[...] No outro polo há posições que, ao contrário, considerem a vinculação das mulheres como o sexo fonte do seu poder. Assim, a prostituta seria um símbolo de autonomia sexual das mulheres e, como tal, uma ameaça potencial ao controle patriarcal sobre a sexualidade das mulheres. Outras, mais cautelosas, pensam no sexo como um terreno de disputa, não como um campo fixo de posições de gênero e poder (2005, p. 13-14).

Elvira Vigna faz com que no romance várias visões possam trafegar sem esvaziá-lo de sua potência interpretativa. No comércio sexual, a repetição de modelos de aliciamento e de condutas constrói uma perspectiva que, apesar das particularidades culturais de cada país e de suas legislações sobre a prostituição, reproduz as características assimétricas provocadas pela dimensão patriarcal. As prostitutas da história do México, as chicas que não são tão chicas (VIGNA, 2016, p. 139), funcionam como representação da banalização do turismo

sexual como elemento econômico de muitas regiões espalhadas pelo globo, e para isso o ambiente em questão se contrasta de outros locais que se apresentam no romance: “Porque o lugar é chique [...]. Acrescenta, ressentido, que o porteiro é muito chique. Todo engalanado, com uma espécie de uniforme militarizado, franjinhas no ombro, botões dourados. Muitos dourados” (VIGNA, 2016, p. 139). Ao entender o puteiro como um espaço de suspensão e transitoriedade, podemos reconhecê-lo como um não-lugar pelo qual as mulheres e homens performam papéis sexuais delimitados a fim de estabelecer uma relação, mesmo que mínima, de compartilhamento. Não-lugar é o termo que Marc Augé emprega para designar um espaço de passagem incapaz de dar forma a qualquer identidade. Segundo o autor,

Os não lugares são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde são alojados ou refugiados do planeta (AUGÉ, 2012, p.36).

Tratando-se do oposto de lugar, onde, conforme explica Augé (2012, p.53), seria necessariamente histórico e envolvido por uma relação de identidade e estabilidade mínima, o puteiro seria um espaço de partilha negativa pelo qual os homens tentam obter seu reconhecimento perante outros homens ao determinar superioridade hierárquica na relação de forças exercidas na configuração cliente/serviço. Estar em um não-lugar é se encontrar sozinho, fora de ambientes de comunhão. Os homens só conseguem experimentar o retorno a um lugar frequentando não-lugares (AUGÉ, 2012, p. 98), mas as prostitutas que constroem suas vivências em não-lugares não se sentem devidamente acolhidas em lugares comuns; daí a diferença entre homens e mulheres no convívio da solidão de um puteiro, pois mesmo que João se sinta solitário, o seu retorno está sempre assegurado por uma estrutura de sociedade que recebe como aceitável o consumo do sexo remunerado por um homem heterossexual.

Para seguir com outro exemplo, antes de realizar a ponte aérea no México, João esteve com uma mulher em Nova York. O ambiente desse caso é a rua. João desacelera o Chrysler e convida a “[...]garota que anda, ela também, devagar e muda e sozinha na rua[...]” (VIGNA, 2016, p. 132). A carência de informações precisas gera uma ambiguidade sobre o trecho, tornando-o mais complexo. Eles passam a noite em um quarto de hotel, “[...]trepca com a moça a noite inteira, inventa posições de filme pornô” (VIGNA, 2016, p. 133). Ao fazer isso, abre uma fissura subversiva no ritual de prostituição a que o personagem está habituado, visto que para João passar a noite junto de uma garota de programa seria algo impensável, uma vez que daria margem para uma intimidade que, mesmo que um arremedo de

personalidade, ao se tratar de uma garota de programa não poderia existir, pelo menos no que tange à atividade profissional. Apesar disso, o caso carrega uma situação ainda mais subversiva tendo a real transgressão ficando por conta da garota que presenteia João com um pouco de maconha após ajudá-la com uma carona até sua casa. Uma atitude que, apesar de parecer banal, denota certo estreitamente momentâneo entre eles, e mais ainda, uma inversão de papéis na relação cliente/serviço:

João tinha comentado com ela da dificuldade em comprar maconha na cidadezinha onde morava e que não sabia como fazer, a quem se dirigir, nessa sua ida a Nova York. É a primeira vez que João ganha um presente de uma garota com quem faz programa. Em vez de ele dar dinheiro a ela, é ela quem dá algo a ele (VIGNA, 2016, p. 134).

O primeiro caso (“o cubículo de Brasília”) e o segundo caso (“las chicas del México”) apresentados neste capítulo vão ao encontro de uma perspectiva próxima da defendida pela SOF, que vê a prostituição como uma instituição organizada e moldada por diligências patriarcais. É manifesto que a relação que se estabelece na negociação dos corpos possui caráter androcêntrico, ainda mais quando se fala em “uma suposta liberdade sexual das mulheres, mas onde as mulheres não têm decisão nem caminho próprio, pois são pautadas pela norma masculina” (FARIA *et al*, 2013, p.18). Porém, o terceiro exemplo (“a garota de Nova York”) demonstra um *modus operandi* diferente. Esse caso não é uma exceção à regra, dado que no livro outras garotas transgridem o estereótipo da “prostituta explorada” ou da vítima de um “modelo social inexorável”. E não seria possível problematizar a respeito disso sem trazer a visão de Monique Prada, a idealizadora do *Putafeminismo*. A autora, a partir de seu local de enunciação, promove discussões pertinentes sobre o assunto, contando suas experiências no ramo sem assumir uma conotação moralista da profissão. É claro que Monique Prada é atenta às inúmeras realidades das mulheres, como também da existência de uma dimensão patriarcal nas relações sexuais, mas os faz com uma visão de empoderamento a partir de uma ótica feminista. Conforme nos diz ela,

Precisamos poder pensar sobre nossas vidas, nossas questões, nossa comunidade – para além dos espaços que a sociedade tem reservado. Se há entre nós muita gente interessada em desenvolver outra atividade e abandonar o meio, que possamos encontrar juntas caminhos realmente melhores e formação adequada. Almejamos mais do que apenas exercer trabalhos precários fora da prostituição. Ocupemos as universidades; nós somos capazes. E que possamos, ainda assim, se quisermos, seguir exercendo o trabalho sexual, pois não há nada de verdadeiramente errado nisso (PRADA, 2018, p. 68)

A defesa que Monique Prada faz é de trazer um olhar feminista sobre a prostituição, não na forma de salvacionismo ou de discurso de ódio contra a prática, mas de que as trabalhadoras sexuais podem aderir à luta por direitos das mulheres e por políticas públicas que garantam a equiparação salarial, sem excluir as demandas pertinentes a sua realidade. E problematiza o assunto afirmando que o feminismo chega ao puteiro como algo que se articula para tirar a fonte de renda dessas profissionais, e nunca como um aliado na busca por melhores condições de vida (PRADA, 2018, p. 69). Essa procura não deve restringir nenhuma categoria de trabalhadora, e se tratando de profissionais do sexo, as forças deveriam ser maiores, pois a realidade nas grandes metrópoles são extremas, o custo de vida altíssimo, e uma mulher que se realiza no exercício da prostituição, seja por questões de remuneração imediata, ou pela flexibilidade no expediente de trabalho, como também por questões relacionadas ao prazer pessoal, não está isenta das várias violências que a profissão pode sujeitar e, por isso, não poderia ser estigmatizada por sua decisão, principalmente pelo grupo que, em tese, deveria protegê-la e apoiá-la.

Fatores econômicos e sociais, como o desemprego e a informalidade, somados a uma política de consumo, fazem com que o trabalho sexual passe a ser uma alternativa na vida de muitas pessoas, pois a rápida remuneração e a flexibilidade de horário, dois aspectos de interesse para grande parte dos trabalhadores brasileiros²¹, são parte, na grande maioria, da dinâmica de trabalho das garotas de programa. O preconceito e a falta de legislação que garanta segurança à profissão são motivos que tornam perigoso o exercício do trabalho sexual. Nesse sentido, quando utilizamos o termo preconceito, estamos evidenciando uma ótica social estigmatizante do papel da prostituta que encontra sustendo na sociedade. Essas mulheres são despersonalizadas quanto ao seu poder de decisão, uma vez que a inteligibilidade conservadora não reconhece os motivos que as levam à profissão, sobretudo, quando eles não são adequados a uma atividade exploratória ou clandestina, como se não houvesse outros trabalhos também precários nos quais os trabalhadores são igualmente explorados²². A ativista Gabriela Leite foi uma grande defensora do reconhecimento da liberdade de escolha da mulher para exercer a prostituição e construir sua autonomia nessa

21 De acordo com a Confederação Nacional da Indústria (CNI), quase três quartos dos brasileiros gostariam de ter flexibilidade no horário de trabalho, com a possibilidade de adequar seus horários de entrada e saída do trabalho conforme suas necessidades. Disponível em: <https://www.portaldaindustria.com.br/estatisticas/rsb-37-flexibilidade/>

22 Um exemplo seria o das empregadas domésticas, função exercida ainda em muitos lares brasileiros e cujos direitos sociais representam conquistas recentes não totalmente consolidadas.

atividade, ao criticar a forma como a sociedade constrói a prostituição, normalmente é pelo viés da pobreza ou como o último reduto para a sobrevivência. Segundo a autora “[...] vivemos uma eterna divisão entre a santa, a mãe dos filhos, e ‘as outras’, as ‘da vida’[...]” (LEITE, 1992, p. 15), uma visão de sociedade que funciona para classificar e hierarquizar as pessoas segundo valores patriarcais.

Sob uma perspectiva interseccional – gênero, raça e classe –, o exercício da prostituição não responde apenas a um problema trabalhista, mas também econômico-social, quando atualmente no Brasil 58.7% da população convivem com a insegurança alimentar em algum grau de acordo com a Rede Brasileira de Pesquisa em Soberania e Segurança Alimentar e Nutricional (Rede PENSSA)²³; de gênero ao construir a mulher como uma propriedade exclusivamente sexual do homem e sem campo para a emoção; jurídico e político ao tratar da ilegalidade da profissão, que apesar de ser “legal” no Brasil não resguarda garantias institucionais de proteção; e racial, visto que há uma construção histórica, desde o período colonial, como nos diz Nascimento (2003, p. 126), em que a mulher negra representa no imaginário dos estereótipos, divulgados ainda nos meios de comunicação de massa contemporâneos, um papel de disponibilidade sexual obrigatório no cativo, uma construção edificada numa sociedade voltada para o projeto de “melhorar a raça”.

A existência de garotas de programa iniciadas de forma consciente e que estão realizadas com o exercício da atividade contrapõem a visão de que a prostituição é, essencialmente, uma profissão de violência e coerção. Os mesmos que compreendem o sexo remunerado dessa forma costumam relevar que muitas outras mulheres convivem com assédios diários e expedientes extensivos em trabalhos que não são marginalizados como o é a prostituição. Essa lógica de uma mulher que está consciente da situação e mesmo assim se realiza de alguma maneira, colide com o argumento de que a prostituta não pode ser feliz na profissão que exerce. “Talvez o grande perigo que a puta representa para a sociedade ainda hoje seja exatamente este: acabar por convencer as outras mulheres de que o ‘lado de lá’ não é, afinal de contas, tão ruim ou perigoso assim” (PRADA, 2018, p. 69).

O interessante dessa perspectiva é que ela se aproxima de outro caso de João, a da menina da boate Love Story: “A garota fala o que fala enquanto anda ao lado de João, no curto caminho que vai da Love Story até o apartamento em que irá trepar com ele[...]” (VIGNA, 2016, p. 60). Nesse momento a narradora interrompe o fluxo para acrescentar

23 Disponível em: <https://pesquisassan.net.br/>

algumas objeções. Ela afirma que João gosta de imaginar uma garota que fala um pouco da vida dela, mas não muito, pois as garotas não podem ser muito reais para João, caso contrário não funcionam como garotas de programa. No acontecimento, o sexo não envolve pagamento. Nesse caso, a sedução do encontro está na inversão do jogo, pois quando o dinheiro não é o foco do programa, ambos executam um quadro que não está previsto na dinâmica das relações comerciais. No trecho, semelhante ao caso da garota de Nova York, a transgressão se encontra ainda mais na atitude da garota, porque o trabalho dela é o sexo remunerado e ela não faz o que lhe é designado. “Decide, ela. E a decisão é a de trepar tendo a certeza de que é porque quer[...]” (VIGNA, 2016, p. 60).

João sempre tenta deixar claro que as prostitutas são partes em sua história de vida, mas não de forma substantiva, mais como marcas – cicatrizes – de um ritual estritamente masculino. A sua renitência em dessubjetivá-las, alocando-as uma sobre as outras, sem suas características, é a forma particular que encontrou de manter uma suposta hierarquia de gênero estabelecida. Entretanto, o que aconteceria a essa estrutura se uma prostituta, do outro lado, executasse o mesmo com seus clientes? Monique Prada relata que, diferentemente de outras profissionais do sexo, sua dinâmica consiste em aproveitar o sexo além da necessidade masculina e, essencialmente, ser paga para se satisfazer:

(...) eu nunca procurei sequer uma nesga de alma ou de humanidade em meus amantes *per hour*. Era atraída, acima de tudo, pelo sexo sem nomes, sem notar particularidades, sem esse toque tão delicado e profundo de que ele é capaz. A mim sempre atraiu vê-los do mesmo modo que pareciam me ver: a uma distância prudente que me levava a um gozo intenso e sem amarras, muitas vezes sem tomar conhecimento real de sua presença e muito menos respeitar-lhes as vontades. Durante o sexo, eles eram meu objeto de prazer e desejo. (2018, p. 30)

Partindo desse sentido, ao considerarmos que o padrão nas relações de prostituição entre homem e mulher é a satisfação masculina, como defende a SOF e outras organizações, a relação acima citada operaria no negativo do acordo comercial, que compreende que quem paga deve ser o proprietário do prazer. O relato de Monique Prada problematiza algo necessário e proporciona outras maneiras de se compreender a prostituição ao evidenciar características diferentes dessas profissionais e, sobretudo, os estereótipos que marginalizam essas existências.

Consciente da impossibilidade discursiva de abarcar a experiência do real, as muitas linhas do cenário construído até o momento corroboram com a tentativa de Elvira Vigna de proporcionar um romance complexo em suas possibilidades interpretativas. Em *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, ora presenciamos situações de exploração por parte

dos homens, ora posições extremamente empoderadoras por parte das personagens femininas. Por isso a subversão de Monique Prada, e seu trabalho com prazer, é primordial para a compreensão das prostitutas da narrativa que mantém uma relação sexual sem remuneração com João. E que a visão da SOF, que entende a prostituição como parte estruturante das relações patriarcais, também possui o mesmo grau de importância na dinâmica deste capítulo, em virtude de sua abrangência teórica na compreensão histórica da influência da dimensão patriarcal na formação da sociedade.

Quem melhor abarca essa complexidade acerca da realidade das prostitutas no romance é a personagem de Mariana. Com um roteiro semelhante ao de muitas mulheres no Brasil, Mariana vem com seu filho do interior do nordeste em busca de melhores condições no Rio de Janeiro. A escassez de recursos somada a uma qualificação profissional incipiente dificulta seu ingresso ao mercado de trabalho formal impedindo sua manutenção, e a de seu filho, Gael, na cidade. A prostituição, então, se torna uma realidade propícia para seu sustento, dado que proporciona uma remuneração maior do que muitos outros empregos majoritariamente femininos. Ainda podemos incluir a facilidade na organização de seus horários, o que a possibilita trabalhar meio expediente, justamente no mesmo período em que Gael estaria na creche. A confirmação vem da narradora em seu primeiro contato com Mariana, no restaurante popular do décimo andar do edifício da R. Marechal Floriano, o mesmo onde funcionava, no fim do corredor, um puteiro: “O horário dela no puteiro ia do almoço as seis, fim de expediente, movimento maior mas que ela não pegava. Ficava tarde. Gael.” (VIGNA, 2016, p. 65)

O retrato de Mariana poderia encerrar-se no mesmo estereótipo das muitas mulheres prostituídas no país: as pobres, as que são expulsas de suas terras, as que precisam sustentar a si mesmas e os seus filhos:

Mariana é uma prostituta com filho pequeno, sozinha no Rio de Janeiro. Trabalha em um puteiro modesto de centro de cidade e acha que vai voltar para o lugar de onde saiu quase adolescente e quase expulsa (pela falta de perspectiva, pela gravidez) e que vai dar tudo certo. (VIGNA, 2016, p. 75)

O que tornaria conveniente – se por ventura o contato entre a personagem e a narradora terminasse naquele almoço – deduzir que a prostituição possui apenas dois lados de operação: das que, por decisão própria, são libertárias e autônomas, e das que se prostituem por necessidade ou coerção, e não que a realidade da mulher prostituída poderia transitar por entre pólos de várias formas e níveis sem contradição alguma. Tratando-se ainda de

polaridade, os estereótipos femininos para o mundo masculino são radicalmente opostos: santa e puta. Razão para que praticamente se justifique a busca por trabalho sexual já que há práticas sexuais aceitáveis e outras não. Na dinâmica da polarização as esposas ficariam reservadas às práticas aceitas e as prostitutas ao mundo dos fetiches. E Mariana é construída no romance sobre essa particularidade de modo a não contribuir com o imaginário da mulher miserável que se sujeita a satisfazer os desejos dos homens por necessidade, ou como as “putas imaginadas” por Melissa Gira Grant, que representam as imagens estereotipadas das prostitutas difundidas na sociedade: “[...] aquela que é a trapaceira, a enganadora, a traficada, a oprimida, a louca, a andarilha, a cortesã e a dominatrix” (*apud* PRADA, 2018, p. 35). Mas ao mesmo tempo, não deixamos de presenciar as sujeições de violência e exploração a que a personagem esteve submetida por causa de sua profissão.

A relação de poder que se estabelece entre cliente e prostituta mostra-se uma temática pertinente tanto para visões que criticam a prostituição quanto para as que defendem o seu exercício. Para João, como citado anteriormente, as mulheres não podem ser muito reais, caso contrário não contribuiriam com as relações de poder que sustentam os seus privilégios. Mas Mariana é conflitante, dado que ela existe e é prostituta, e sua história, carregado de afetos, se assemelha a muitas outras histórias de vidas, que se repetem mesmo com a tentativa de João de desconsiderar os efeitos da violência de gênero e da vulnerabilidade social como elementos condicionantes da sociedade. Para ilustrar a questão, retornemos um pouco sobre o caso do Love Story:

A garota diz que vem do Nordeste e que tem um filho que ficou ao encargo de parentes. João acha que é mentira. [...] Contam isso para amolecer o coração dos trouxas, diz. [...] Contam isso para ganhar um dinheiro extra. E outro muxoxo (VIGNA, 2016, p. 57).

A defesa é sustentada pelo curto tempo em que é proferida. A narradora, que nesse momento já havia obtido contato com Mariana, aborda uma objeção contundente. Nesse caso específico a garota não cobrou pelo atendimento. O que se conclui é que a tentativa de criar uma narrativa, mesmo que performática, de uma condição de vulnerabilidade para extrair maiores quantias pelo serviço não se sustentaria, uma vez que nem ao menos o básico do que se esperaria de uma garota de programa ela recebeu. Ainda não satisfeita com a objeção, a narradora segue com mais uma argumentação a que João não conseguiria se contrapor e que provavelmente serviria para dar início a sua reflexiva ponte de autodescoberta: “[...] lugar-comum é apenas uma verdade que se repete.” (VIGNA, 2016, p. 58). Esse caso do Love

Story²⁴ é o primeiro em que, de forma indireta, Mariana se incorpora na narrativa a fim de modificar determinados posicionamentos de João.

O encontro no restaurante coincidiu com o convite para dividirem um apartamento no Botafogo: “Se você souber de alguém que queira alugar um quarto em Botafogo, fala comigo” (VIGNA, 2016, p. 66). A convivência resultante desse estreitamento adquiriu um papel determinante para a composição da narrativa. No enredo a realidade das prostitutas ficava a cargo de João que as utilizava como afirmação de uma cultura masculinizada: “E no meio de uma e de outra garota, algumas não pagas, algumas que ele considera iguais a ele, transgressoras que são, mas todas apenas peças, ferramentas, de sua habitual estratégia de se sentir bem.” (VIGNA, 2016, p. 161). A presença de Mariana passa a proporcionar à narradora uma realidade das prostitutas que até aquele momento ficava restrita as essas experiências sexuais. O relato de vida e as muitas posições assumidas por Mariana (o cuidado com Gael, a alternância performática entre a Mariana-mãe e a trabalhadora sexual, a que joga RPG com as crianças do condomínio) demarcam a complexidade de relação entre mulher-prostituição-sociedade almejada no romance.

Na medida em que o tempo passa, a narradora começa a enxergar Mariana para além de sua profissão. O período compartilhado com João foi deixando marcas em estruturas (pre)conceituais que interferiram, em algum grau, na maneira como ela interpretaria as relações, o que naturalmente explicaria a pequena demora em tornar uma prostituta alvo de subjetividade. A alternância dos vetores aconteceu em uma faxina de fim de semana na qual ela presenciou uma cena de simplicidade entre Mariana e Gael. Após esse instante, Mariana tornou-se um elemento a ser decifrado pela narradora, na medida em que serviria de fundamento, futuramente, para suas observações discursivas. “Ela está de short e camiseta, sendo que a camiseta tem uma mancha, provavelmente de leite com chocolate, de Gael. E ela também está rindo, como Gael” (VIGNA, 2016, p. 76). A indiferença pela mancha demonstra certa segurança de Mariana, que ciente dos inúmeros “melasmas” que sua profissão incorpora na pele das mulheres, enxerga essa pequena marca causada pelo filho como algo positivo:

24 Homônimo ao filme de 1970 dirigido por Arthur Miller com roteiro de Erich Segal, *Love Story – Um história de amor*, acompanha o romance entre Oliver Barrett IV (Ryan O’Neal), um estudante de Direito, e Jenny Cavillieri (Ali MacGraw), uma estudante de música de Radcliffe, que após um rápido envolvimento decidem se casar, apesar da resistência de pai de Oliver (RaiMilland). A película é um melodrama romântico considerado por muitos uns dos filmes românticos mais populares do cinema, diferente da tradicional boate de entretenimento adulto de São Paulo, com pequenos corações na fachada, um local onde, ironicamente, um homem não pode construir uma história de amor.

uma constatação de uma relação de amor e não de violência. Mesmo com a segurança de quem enfrentou muitas adversidades, Mariana não está isenta da exploração sexual e dos estragos inumeráveis em seu corpo e em sua mente causados pela marginalização da profissão e pela misoginia de alguns clientes. “O estigma e marginalização recaem sobre as mulheres, enquanto os homens prostituidores são preservados.” (FARIA *et al*, 2013, p. 18). Por isso o banho demorado sentada no chão do chuveiro com os joelhos dobrados, após a jornada de trabalho (VIGNA, 2016, p. 77) é uma cena representativa do estresse a que a prostituição submete no corpo das mulheres.

A condição é momentânea, seja a divisão do apartamento, com cujos custos a narradora não consegue arcar, seja a prostituição de Mariana que intenciona retornar, com o menino, a sua terra natal. Ambas sentiam que a separação seria inevitável (VIGNA, 2016, p. 74), mas que a experiência serviria para transformar suas perspectivas. Para a narradora – constatou-se depois – a perda do convívio seria ainda mais notada, visto que sua relação quase maternal com Gael e a presença de Mariana haveriam de modificar a maneira como ela interpretaria a si mesma, e também, as histórias sexuais de João: “Pensei isso por causa de Mariana. E de mim. Depois mudei o pensamento por causa da Mariana. E de mim.” (VIGNA, 2016, p. 59). Enquanto isso, para Mariana, o anúncio do retorno não seria o atestado de sua derrota, pelo contrário, seria o regresso de uma nova pessoa, menos ingênua, com alguns cursos feitos em contra-turno, e certa de que poderia enfrentar as incertezas de um novo negócio de aluguéis de automóveis em ascensão, aberto por um ex-vizinho de infância para atender as indústrias que se instalaram nos arredores da cidade. “E o cara diz que quer coisa sofisticada, pessoas com traquejo de cidade grande. Falando um pouco de inglês, até.” (VIGNA, 2016, p. 75), algo que norteia os planos de Mariana que se sujeita à exploração e aos desalinhos da prostituição, certa de sua transitoriedade.

Interessa-nos, ainda, salientar que somente após saber que a narradora dividia o apartamento com uma garota de programa é que João sentiu-se na liberdade de compartilhar as histórias sexuais, sem as quais a narradora não conseguiria desvelar a existência de Lola, a ex esposa, e as demais prostitutas do romance. Mariana, apesar de ser uma das duas únicas prostitutas nomeadas no romance, também é a única com quem João não esteve. Essa não-relação não a impede de ser uma personagem recorrente nas divagações da narradora, daí o complexo palimpsestico de existências que se imbricam como interferências no livro.

Na tentativa de ampliar a discussão sobre a questão da nomeação, avaliemos seus significados. O nome de batismo pode designar muitas coisas: a nacionalidade dessa pessoa, o

idioma e a localidade; situar um recorte histórico, quando são escolhidos nomes de artistas da moda; a manifestação de fé majoritária difundida no país, dentre outros aspectos que envolvem a nomeação como linhagem, classe e etc. Quando nomes são citados conseguimos interpretar o valor empregado sobre ele, seja na sociedade, seja no romance, mas quando deixam de constar em algum arquivo, automaticamente essa pessoa deixa de “existir”, pelo menos na legalidade ou no reconhecimento de sua integralidade. A não nomeação das garotas de programa do livro, além de evidenciar um processo de invisibilização e marcar a marginalização das trabalhadoras sexuais na cultura patriarcal, propicia que os personagens nomeados sejam analisados, por intenção da autora, no aprofundamento de suas características. O nome João tem origem no hebraico *Yohana*, composto pela união dos elementos *Yah*, que significa “Javé, Deus”, e *hannah*, que quer dizer “graça”, significando algo próximo de “Deus é misericordioso”. O contexto bíblico funciona no romance quase como uma sátira. João, então, receberia de seu Deus – a divindade heterossexual da cultura judaico-cristã que determina, em nome de seus líderes, a manutenção das assimetrias de gênero – a garantia do perdão divino, o que, se pensarmos na conjuntura do romance, seria um salvo conduto para as suas práticas²⁵. Outro personagem masculino importante para a caracterização da masculinidade tóxica no romance é Carlos Alberto, mais conhecido por seu apelido: Cuíca. Carlos é um nome muito comum entre imperadores e reis na história da Europa. Entre estes, um dos mais reconhecidos certamente foi o monarca franco, Carlos Magno, que nos anos de 800 d.C. se tornou imperador do Sacro Império Romano Germânico. No romance, apesar de constantemente colocar-se como o “líder” e o “mais fodão de todos” (VIGNA, 2016, p. 190), Carlos é chamado de Cuíca em praticamente todo o livro. O apelido pode ter tido origem no instrumento musical de mesmo nome ou do marsupial *marmosops paulensis*, conhecido como Cuíca, que possui um rosto fino e focinhos longos. Porém a autora deve ter se inspirado, até para tornar a autoestima da personagem simbólica, no seu uso popular, onde ele é utilizado para caracterizar uma pessoa feia ou irritante. Seguindo o mesmo *modus operandis*, temos Mariana e seu percurso na obra. O nome Mariana possui divergência enquanto sua origem, mas registros apontam para o Hebraico e o Latim. Em latim *marianu*

25 Na bíblia João Batista é descrito como o último profeta entre todos que anunciaram a vinda do Messias: “*A Lei e os profetas duraram até João; desde então, é anunciado o Reino de Deus*” (Lucas 16:16). O que torna cômico essa comparação é a maneira como João do romance de Vigna aparenta dar continuidade à heterossexualidade compulsória, como um arauto ao contar suas aventuras à narradora, tratando-a quase como um ministério. Por outro lado, por seu aspecto simples, João é sinônimo de qualquer um, de João Ninguém, quase como um personagem-tipo do que é ser um homem medíocre.

“tanto significa relativo a Mário” como “relativo à Maria”, tendo como junção o nome Maria e Ana. Maria tem origem hebraica e sânscrita, e significa “senhora soberana” ou “a pura”. Ana, por sua vez, vem do hebraico *Hannah*, que quer dizer “cheia de graça”. Neste contexto, Mariana significa “senhora soberana cheia de graça”, “mulher pura e graciosa”. Em ambas as situações podemos extrair componentes interessantes na análise da personagem. Se remetermos, como no primeiro exemplo, à ideia de relativo a algo, estamos situando Mariana a uma lógica de subordinação, nesse caso a um pai ou a um senhor chamado Mário, se considerarmos períodos em que o comércio das mulheres entre homens era uma prática aceitável. No caso da junção entre Maria e Ana, problematizamos em outro sentido, mais precisamente o paradoxo entre “mulher pura” e o exercício da prostituição que na sociedade de dimensões patriarcais não seria factível. Elvira, portanto, desestabiliza os significados e propõe complexidades, tornando o jogo entre a existência das personagens, com suas atitudes e vivências, fora de uma configuração maniqueísta. Porém um personagem que parece estar em consonância com seu nome é a de Gael. Algumas teorias e estudiosos da onomástica acreditam que o nome teria surgido do bretão a partir da união de *gwenn* que significa “branco” ou “abençoado”, e *hael*, que significa “generoso”, o que remeteria a algo próximo de “protegido” ou “o que protege”.

Encontra-se na imagem de Mariana a demarcação inicial que possibilita o reaparecimento das vozes escondidas no romance: “Talvez seja de fato à Mariana que devo os fins de tarde com João. E nessa dívida que tenho com ela, incluo Lola e Lurien, os silêncios de todos nós, e muito mais.” (VIGNA, 2016, 58). E não apenas esses personagens, mas a própria decantação de João no decorrer do romance passa também pela imagem fantasmática de Mariana que existe, para ele, através da narradora.

Por fim, todo o esquema do romance evidencia, em algum nível, a presença da interferência causada pela sobreposição de vozes e ideias. Sustentada em poliformos, a história de *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* é complexa por tratar de várias questões delicadas por mais de um ponto de vista. O artifício do palimpsesto no romance é possibilitado por meio de Mariana que funciona como um instrumento de constatação para o desenvolvimento da narrativa. Inicia-se com Mariana, mas são as prostitutas que evocam para a narradora o sentimento de investigação das demais vozes ausentes no romance. Também é a partir das próprias histórias, expostas a frente como reflexos pela narradora, que João consegue reavaliar suas atitudes androcêntricas. São ideias que se expressam no romance como formas de asseverar a crítica acerca das estruturas sociais influenciadas, ainda na

atualidade, por dimensões patriarcais, da qual a prostituição é um componente intrínseco. Por causa dessas questões que este capítulo foi escrito, a fim de compreender a relação da história com a atividade da prostituição, identificando nos vestígios de detalhes dos relatos sexuais de João as associações de poder que mantêm as assimetrias de gênero caracterizadas. Tendo isso esquematizado podemos nos aprofundar na configuração do palimpsesto – a sua dialética e composição – que possui protagonismo no romance de Elvira Vigna.

4 PALIMPSESTO E A REPETIÇÃO COMO POSSIBILIDADE

Na Idade Média, entre os séculos VII e XII, tornou-se popular, devido ao alto custo do material, a prática de apagar inscrições de um pergaminho para sua reutilização. A repetição do ato de lavar e raspar os pergaminhos e papiros deixava marcas na superfície e era possível notar os vestígios dos antigos escritos pela transparência macia da pele. A sobreposição de um texto sobre o outro dava uma sensação de interferência, como se as cicatrizes não deixassem de se manifestar. O procedimento, conhecido como palimpsesto, exigia do escrevente conseguir sobrepor seu texto e/ou figura sobre a superfície com a mesma delicadeza com que o processo de apagamento exigia de seus artesãos. Escrever e apagar, como funções irmãs, marcavam os suportes de escrita com suas inferências. No caso, o escrever em sua demarcação simbólica e o apagamento – enamorado de seus signos – na tentativa de não lhe findar as marcações do texto. Uma síntese malograda formava-se dessa alquimia, tornando possível a comunicação de diferentes textos em uma mesma plataforma de leitura.

A dinâmica do palimpsesto serviu de analogia para o teórico literário francês Gérard Genette pensar sobre a implicação que um texto, sobretudo o literário, pode ter sobre o outro, como em caso de influências explícitas ou diretas, mas também, em presenças pouco visíveis, que povoam o texto de referências, sejam estéticas, sejam de conteúdo:

Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos (GENETTE, 2010, p. 07).

Com intuito de analisar o objeto deste trabalho, o romance *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, importa considerar, primeiramente, o funcionamento do texto na obra de Elvira Vigna a partir das reflexões de Genette sobre a transtextualidade para depois nos debruçarmos nas relações de gênero que operam no romance pela dinâmica do palimpsesto. No subcapítulo 4.1 nos concentraremos na análise estrutural da obra de Elvira Vigna, identificando aspectos transtextuais do romance que atuam sobre o artifício do palimpsesto. Isso feito, a subseção 4.2 utilizará do conceito de *performatividade* de gênero que é entendida como uma citação reiterada de um mesmo “texto”, que produz contínuas reposições e repetições, para aprofundar a relação existente na obra. A perspectiva *genettiana* dará lugar a

uma análise de gênero seguindo o modelo exposto por Judith Butler, na qual a paródia, semelhante à categoria de operação e classificação de Genette, se envolve na performatividade enquanto prática de identidade de gênero reencenada pelo sujeito resultando em uma relação também palimpséstica.

Genette, em *Palimpsesto: a literatura de segunda mão*, disserta sobre as categorias de relação de texto que constroem a transtextualidade. Para o autor francês tudo que se relaciona de forma explícita ou não com outros textos é chamado de transtextualidade (2010, p. 13), por essa abrangência, o termo aglutina as várias categorias utilizadas para decifrar um texto, servindo como uma espécie de arcabouço-macro no qual as relações textuais ramificam-se. Entretanto, nem todo texto relaciona-se a outro anterior (hipotexto) ou posterior (hipertexto) de forma idêntica. Como o caráter aberto da transtextualidade dificulta a identificação das particularidades do texto, o autor procura explorar categorias específicas que possam interpretar as manifestações textuais em suas peculiaridades e, para isso, enumera cinco tipos constitutivos da transtextualidade. Torna-se imprescindível para o decorrer deste trabalho, esquadrihar essas terminologias, a fim de subsidiar a investigação aprofundada da estrutura da obra *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*. Tal esquadrihamento poderá instruir-nos na identificação das múltiplas relações palimpsésticas – que não se restringem apenas ao sentido estrutural – das personagens em relação a aspectos sociais, de gênero e estéticos.

A primeira a ser explorada é a noção de intertexto. Compartilhando de um mesmo paradigma terminológico evidenciado pela psicanalista e crítica literária Julia Kristeva, mas restringindo-o a uma abordagem específica, Genette compreende a intertextualidade como a “co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro.” (2010, p. 14). Ele reconhece, ainda, a implicação, em certa medida, abstrata e globalizante que o termo intertextualidade pode abranger. Por isso, para ilustrar a complexidade e não cometer reducionismo, o autor nos traz o conceito de Michael Riffaterre, que a definiu de maneira mais ampla como “o mecanismo próprio da leitura literária” (*apud* GENETTE, 2010, p. 15). Uma interferência conduzida sob a lógica de influência, como uma citação em um trabalho que é retirado de seu local para falar com autonomia em um espaço textual distinto.

Na sequência a essa categoria, o autor explora a noção de paratextualidade. Segundo Genette, o tipo é constituído de uma relação menos explícita e mais distante do que no

conjunto formado por uma obra literária (GENETTE, 2010, p. 15). O paratexto corresponde a todos os aspectos pré-textuais de uma obra, como: título, subtítulo, prefácios, posfácios, advertências, etc. Essa relação, mesmo que distante, possui um caráter de convivência do objeto textual, sua interferência evoca explicações – semelhante ao *Ulisses* de James Joyce, que traz um quadro dos capítulos em anexo, provocando perguntas, enquanto estabelece uma alusão à célebre obra de Homero – e inaugura o primeiro contato do leitor com seu conteúdo. Essa categoria em questão nos será útil quando passarmos a analisar a relação desses tipos na obra de Elvira Vigna.

O terceiro tipo de transtextualidade, chamada de metatextualidade, é caracterizado pela relação, quase de escólio, “que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo” (GENETTE, 2010, p. 17), porém sem afastar-se de uma relação crítica com seu texto anterior. Antes de explorar o quarto tipo, que é para o autor objeto central de seu trabalho, daremos seguimento obedecendo a ordem utilizada por Genette no primeiro capítulo do livro, conceituando a arquitextualidade, a categoria mais abstrata e mais implícita de transtextualidade.

Segundo o autor francês, a arquitextualidade é definida como “uma relação completamente silenciosa, que, no máximo, articula apenas uma menção paratextual [...] de caráter puramente taxonômico” (GENETTE, 2010, p. 17). É evidente que essa relação, silenciosa ou não, se manifesta no objeto textual sem uma exigência de seu reconhecimento – pois o gênero é apenas um aspecto do arquitexto –, visto que a determinação do modelo não é função do próprio texto, mas, sim, do leitor(a):

[...]o fato de esta relação estar implícita e sujeita a discussão [...] e a flutuações históricas [...] em nada diminui sua importância: sabe-se que a percepção do gênero em larga medida orienta e determina o “horizonte de expectativa” do leitor e, portanto, da leitura da obra (GENETTE, 2010, p. 17).

Finalmente, o quarto tipo, nomeado pelo autor de hipertextualidade, ocupa uma posição de destaque em seus estudos. A hipertextualidade, em linhas gerais, se caracteriza por toda relação que une um texto B (hipertexto) a um texto anterior A (hipotexto). Diferente da metatextualidade, o hipertexto não surge como um comentário; seu contato com a obra preexistente é de outra ordem. A dependência do hipertexto de seu hipotexto pode ser visível,

clara, ou imperceptível, mas seu resultado é caracterizado, precisamente, pela transformação de seu texto anterior, daí a relação de sujeição, a consequência de um texto que é fruto da relação, a despeito de qualquer nível, dessa obra que lhe serve de modelo ou matriz (GENETTE, 2010, p. 18). Por esse motivo, Genette compreende a hipertextualidade como um “texto de segunda mão”, uma obra que é derivada de outra, mas que se mantém, enquanto efeito, um objeto diferente. Essa relação pode ser efetuada, conforme argumenta o autor, através da transformação e/ou travestimento de seu conteúdo ou por imitação de seu estilo. Talvez por isso, entendendo que espaço da literatura oferece uma maior gama de possibilidades estéticas, o hipertexto, em sua grande maioria, seja frequentemente considerado uma obra “propriamente literária” – à diferença do metatexto que normalmente é relacionado a obras ensaísticas, filosóficas e acadêmicas – pois deriva, entre outros fatos, diretamente de uma obra ficcional.

Sobre o último tipo explorado por Genette – ou o quarto no encadeamento em nível de abstração –, a hipertextualidade proporciona para o investigador da obra literária, ao reconhecer a interrelação entre os textos, mecanismos teóricos interessantes de avaliação. Aceitar que nenhum texto é isolado, é aceitar, o que é próprio da obra literária, que todas as obras são hipertextuais (GENETTE, 2010, p. 24). A aproximação de ideias, suas paráfrases e empréstimos se anunciam em outra obra, convertendo-se nesse mesmo objeto que a emprega. A obra anterior não perde sua gênese, mas não volta como uma mesma coisa, uma visão compartilhada, em certo nível, por Georges Didi-Huberman que nos diz que "mesmo um modelo circular como o do eterno retorno nega a crença ingênua no retorno do mesmo" (2015, p. 273).

Criar um texto a partir de um precedente pode parecer, para um leitor pouco instruído, uma tarefa menor, porém a capacidade de aprofundamento de uma obra exige uma complexidade que só é alcançada através destas marcas de transformação ou imitação. A imitação também é uma transformação, mas, como afirma Genette, de um procedimento mais complexo, pois exige a constituição prévia de um modelo de competência genérico extraído de uma obra anterior capaz de gerar inúmeras reproduções miméticas: para imitá-lo, é preciso necessariamente adquirir sobre ele um domínio pelo menos parcial: o domínio daqueles traços que se escolheram imitar (GENETTE, 2010 p. 19). A transformação, ao contrário, não se utiliza da imitação de estilo de um hipotexto para a criação de novas obras, mas, especificamente, da transposição do seu conteúdo para outros cenários de tempo e/ou espaço.

A divisão entre transformação e imitação possui um caráter prático. O autor se debruça sobre esses termos para criar um quadro geral das práticas hipertextuais. O funcionamento dessa divisão compõe um esquema que coloca os termos em uma relação temática e modal separados por critérios de relação entre o hipertexto e seu hipotexto. A transformação, a ação que deforma textualmente o hipotexto, têm como gêneros relacionados a paródia e o travestimento, enquanto a imitação, caracterizada pela aproximação estilística, o pastiche e a charge. Essas categorias taxonômicas são necessárias para gerar uma melhor compreensão do texto em relação as suas influências e suas possibilidades interpretativas.

A disposição dos termos paródia e travestimento em oposição a charge e pastiche, também emoldura um quadro que se relaciona em sentido funcional. Paródia é reconhecida por Genette como um desvio mínimo do texto, enquanto o travestimento é a transformação estilística com função degradante (2010, p. 39). No lado da imitação, charge e pastiche se distanciam, em certa medida, pela conotação satírica que cada um dos termos incorpora, com a charge caracterizada pelo alto grau de ironia e sarcasmo. Apesar do autor se ocupar em classificar cada um dos termos em categorias de relação entre textos de âmbito estrutural e funcional, observa-se que um texto literário pode conter características mistas ou intenções diferentes daquelas às quais os termos estão submetidos, por isso, Gerard Genette não os considera predicamentos rígidos. Para isso, a convivência entre eles seria mais bem compreendida como um círculo (semelhante à tripartição), no qual cada regime estaria em contato imediato com dois outros (GENETTE, 2010, p. 42). O reconhecimento de práticas mistas abre-se para outro regime. O regime sério, então, é formado a partir da relação entre duas ou mais práticas, o que necessitaria de outros gêneros para sua interpretação. Assim, quando o hipertexto tratar a relação por transformação, seu regime será chamado de transposição, no caso advindo de um processo de imitação por *forjação*. Essa expansão do quadro geral tem por objetivo reconhecer a complexidade do processo hipertextual, mas com a cautela de não torná-lo puramente elementar:

[...] um mesmo hipertexto pode ao mesmo tempo, por exemplo, transformar um hipotexto e imitar um outro: de uma certa maneira, o travestimento consiste em transformar um texto nobre, imitando para fazer dele o estilo de um outro texto, mais difundido, que é o discurso vulgar. [...] Mas Pascal já dizia que não é porque Arquimedes era ao mesmo tempo príncipe e geômetra que podemos confundir nobreza e geometria (GENETTE, 2010, p. 44).

A interpretação é reconhecida pelo esforço na identificação, de modo funcional e estrutural, das conexões do hipertexto com suas influências textuais. A classificação é para

Genette, em nível de distinção entre grandes tipos de relações hipertextuais, estrutural e funcional no tocante às práticas concretas e igualmente abertas às possíveis irregularidades do texto. Em vista disso, reconhecer uma fronteira fixa entre estas diáteses do funcionamento do hipertexto levaria a problemas difíceis de solucionar. Por isso, a classificação de Genette deve ser mais um guia, e não uma fórmula inflexível para os possíveis entendimentos a respeito da obra de Elvira Vigna.

No subcapítulo a seguir, utilizaremos das ideias esboçadas por Genette acerca da transtextualidade, principalmente do hipertexto, para avaliar os aspectos palimpsésticos do romance *Como se estivéssemos em palimpsestos de putas*, e tentar descrever as manifestações estruturais e funcionais da obra, e também a diegese da narrativa que se alicerça sobre a imitação e a sobreposição de realidades. Feito isso, daremos prosseguimento à análise da obra segundo a definição de práticas parodísticas instituído por Judith Butler em *Problemas de gênero*, com intuito de aprofundar a relação crítica das personagens com suas manifestações de identidade.

4.1 TRANSTEXTUALIDADE E SOBREPOSIÇÃO NA ESCRITA DE COMO SE ESTIVÉSSEMOS EM PALIMPSESTO DE PUTAS

Ao iniciar a análise do romance utilizando o aporte teórico de Genette, precisamos, antes de tudo, assumir o tipo de investigador que seremos ao realizar essa atividade. Consoante ao explicitado anteriormente, as categorias da transformação e da imitação não podem (e não devem) ser entendidas como categorias rígidas, mas relacionais entre si e entre as possibilidades interpretativas dos eixos teóricos do texto. Com isso exposto, não podemos arrogar uma posição investigativa que se atente apenas às questões estruturais, mas, sobretudo, à intenção estética adotada por Elvira Vigna que se posiciona criticamente – através das personagens, da linguagem empregada e das lacunas discursivas – com questões sociais e de gênero no *corpus* do texto. Dessa forma, torna-se importante para o decorrer deste subcapítulo integrar a compreensão de investigação empregada por Roland Barthes em o *Rumor da língua* na qual a leitura não mais funciona nos termos de lógica dedutiva, em que se empreende unicamente a busca daquilo que o texto diz e do significado proposto pelo autor, mas sim, pela “lógica associativa” em que a leitura “se associa ao texto material (a cada uma de suas frases) outras ideias, outras imagens, outras significações” (BARTHES, 2010, p. 28).

Em outras palavras, a atividade do leitor(a) “interpreta” o que a obra literária exprime ao mesmo tempo em que cria mentalmente outro texto. A adoção de uma perspectiva como a de Roland Barthes, acrescida do subsídio teórico elaborado por Gérard Genette, assomam a nossa capacidade de enxergar o texto e fornecem ferramentas para analisar a obra *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* quanto a questões próprias do objeto literário, como estrutura textual e personagens, mas também significações ínsitas do leitor(a) com a obra²⁶.

O coração desta dissertação é avaliar os efeitos do recurso estético e crítico empregado por Vigna para caracterizar a sobreposição de vozes na narrativa – chamado aqui de palimpsesto – a fim de demonstrar a assimetria de gênero e a dinâmica de convivência entre as personagens, que, mais que apenas retratos das identidades de gênero, tentam corporificar as mulheres não ouvidas da história. O palimpsesto é incorporado de muitas formas no romance e seu aspecto mais visível é de caráter paratextual. Antes de abrirmos o romance já nos deparamos com o título, *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, que nos convence, de antemão, que se trata de uma obra assinalada por um atributo – em algum grau – de justaposição. Não apenas a narradora, mas o título convoca outras personagens – Lola, Lurien, Mariana e também o leitor – a comungar dos relatos de João. O julgamento que se tem dessa constatação antecipa o que posteriormente com a leitura do livro será notório: as prostitutas como a representação do palimpsesto; a relação de descrição dos eventos entre João e Narradora; o descobrimento, em negativo, do perfil de Lola etc. Estamos inscritos, todos, no palimpsesto das histórias de João, e isso se evidencia no título que Elvira Vigna escolheu para o seu último romance.

Agora no âmbito do texto vislumbramos outros aspectos que contribuem com a construção do palimpsesto no livro. Frases se repetem, na mesma página ou em trechos depois, com intento de provocar a imagem de interferência característica do palimpsesto²⁷. O passado reaparece reiteradamente no meio de uma página, ou em algum diálogo do romance, e apresenta-se como o início de um próximo evento. É preciso atentar a que esse novo evento não é, necessariamente, inaugural, pois o romance de Elvira Vigna qualifica-se, especificamente, pelas idas e vindas discursivas, adotada, sobretudo, por aquela que decide

26 Tendo isso a vista, será possível visualizar certas liberdades na maneira como utilizaremos os recursos de Genette no objeto que será interpretado.

27 Para ilustrar essa afirmação, na página 56 o adjetivo “cedo” é visto em três passagens quase em sequência. Na página 160 o termo rotina se repete cinco vezes e trepar/trepada duas vezes. Tantos outros exemplos poderiam ser extraídos da obra para auxiliar na ilustração desse parágrafo, o que tornaria a leitura cansativa e sem real efeito no entendimento do leitor(a).

recontar as aventuras sexuais de João: a narradora. A prefiguração do futuro no presente, e vice versa, é componente do texto de Vigna, e como diz Barthes (2000) sobre a impossibilidade de um grau zero da escrita, a estética da obra é marcada à testa como uma sinalização de que o efeito de idas e vindas, serve de subterfúgio para a memória.

Na página treze do livro, por exemplo, a narradora assinala que “João não sabe” se a garota do edifício Fredímio Trotta é realmente uma garota de programa, e repete no parágrafo seguinte que “João não sabe de muitas coisas”, isso após um espaçamento que exerce neste livro a função característica do fluxo de consciência. Segundo Luiz Antonio de Assis Brasil, em *Escrever ficção*, “[...] o que acontece no fluxo de consciência é uma radicalização do monólogo interior, que dá a ideia de que o leitor está dentro do puro ato de pensar do personagem, durante o qual as ideias vêm a mente de forma errante.” (2019, p. 218). Nesse caso, o leitor é conduzido pelos pensamentos da narradora que nos oferece as histórias de João por meio de seu foco narrativo de testemunha marcado por suas experiências e interpretações. A narradora, a fim de contribuir com uma dinâmica de repetição – a mesma sobreposição presente nas histórias sexuais contadas por João –, na página doze utiliza a sentença “João não lembra de ter visto” (VIGNA, 2016, p. 12) para representar a exata ideia dos dois casos acima citados. O caminho, então, parece seguir o mesmo sentido de que João alicerça suas histórias sobre incertezas. Analisando pela ótica do processo hipertextual as duas aparições da página treze funcionam através da imitação, enquanto a comparação entre “João não se lembra” de “João não sabe” por meio do procedimento da transformação, ou travestimento, que altera o “texto”, mas mantém a consonância de seu conteúdo. Ainda que a utilização do modo *genettiano* de interpretação para as movimentações sintáticas do texto pareça ser pouco comparado às possibilidades de sua prática, a ilustração desse pequeno recorte²⁸, embora superficial, contribui para a lógica da reiteração proposta pela autora na construção de uma atmosfera palimpséstica. Uma vez que são as repetições semânticas e sintáticas, que se manifestam no decorrer do romance e que se explicitam ao leitor, que nos ajudam a sentir a intromissão imersiva desse atributo. Com a repetição verbal devidamente apresentada, podemos focar para outro caso recorrente na obra.

A técnica narrativa *in medias res* costuma ser um ingrediente estético comum nas obras de Elvira Vigna, as personagens, cenários e conflitos são frequentemente introduzidos

28 A fim de não tornar a leitura cansativa optei por manter apenas um exemplo, acreditando que seja suficiente para a compreensão dessa explanação.

através do olhar de uma narradora que resgata os eventos de um passado e reflete sobre suas atitudes enquanto delinea os acontecimentos do presente²⁹. No abre do romance, *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, a narradora já adianta que Lola e João acabavam de se divorciar. Entretanto, esse evento só acontece a partir da página cento e oitenta quando Lola descortina a troca de mensagens de seu marido e seus amigos de escritório, onde João afirmava que havia se relacionado com uma “GP” (Garota de programa):

No bate-boca que se segue, uma Lola como sempre sem levantar a voz mas implacável, seguindo João pelos quartos, corredores e banheiros por onde ele tenta escapar, ela ainda com os saltos altos do trabalho e pegando o celular dele em cima da mesa ao chegar, o barulhinho característico da mensagem chegando (VIGNA, 2016, p. 180)

Apesar de João se proteger dizendo que havia mentido para seus colegas, porque segundo ele, “queria se vangloriar”, nesse momento a dúvida já havia sido plantada na mente de Lola. A mentira soa como justificável porque a sociedade no qual eles fazem parte é compulsoriamente heterossexual, e por isso, para reafirmar seu poder em relação a seus pares, adquirir mais “troféus” femininos do que seus colegas de trabalho seria um trabalho de honra na dinâmica da masculinidade que ordena o raciocínio de João e de seus amigos de escritório. O término só aconteceria depois, quando Lola presenciaria outra mensagem, dessa vez a resposta com vários pontos de exclamação de uma garota com quem João se encontrava em São Paulo, a “puta-massagista” (VIGNA, 2016, p. 181). A mensagem serve de estopim para o fim do casal, mas como o atributo do palimpsesto parece permear toda a dinâmica da obra, o término precisou da confissão de João aos seus amigos para conseguir se concretizar, quando naquele momento, quase de forma inaugural, colocou em questionamento a fidelidade de João e as condições de seu casamento. O exemplo acima acende duas interpretações: a primeira é de que a antecipação de um evento futuro nas primeiras linhas confirma que o tempo narrativo no romance é flexível; e a segunda, de que a escrita de Elvira Vigna obedece a uma ordem estrutural que é essencialmente marcada pela sobreposição de eventos, mas também, pela interferência do fluxo narrativo. Por que o fluxo narrativo é primordial para a caracterização do palimpsesto? Um questionamento significativo para o aprofundamento interpretativo do

29 A obra clássica de Virgílio, Eneida, citada no decorrer do romance e problematizada por Vigna, também parte do meio da história: “alguém chamado Virgílio escreveu uma epopéia em verso intitulada Eneida. E não terminou. (...) É uma amarelinha em que fico, em uma perna, eu também no ar à espera de uma completude prometida pelos vários episódios que crescem de tamanho mas que nunca de fato acabam. E com uma autoria que fica cada vez mais para trás. Ou melhor, uma autoria que vai se espalhando por várias casas dessa amarelinha, eu mesma virando autora.” (VIGNA, 2016, p. 39)

romance. O acesso a descrição do teatro que conduziu o término, como todos os outros casos manifestados no romance, foi mediado pela narradora. Esse processo de interferência discursiva da narradora na maneira como se entende o caso, nos apresenta ao terceiro aspecto do palimpsesto que necessita ser destacado.

A instabilidade criada por uma narradora na relação com o tempo e com as personagens descentradas do romance, de acordo com a definição de Jaime Ginzburg (2012, p. 201), possui frequente incidência na literatura brasileira contemporânea. A variabilidade que dita o caminho do enredo se coloca como um instrumento utilizado pela narradora na defesa de suas convicções, por isso a “interpretação do romance em primeira pessoa deve levar em consideração a relação do mundo humano narrado com o narrador-eu” (HAMBURGER, 1975, p. 228). A narradora reconta as histórias, mas segue uma linha cronológica que é quase intuitiva – como se as lembranças dos casos de João precisassem ser reavivadas – e as faz de maneira transtextual, incorporando um olhar de leitora para os detalhes, transformando-os em novas peças de segunda mão. O objeto que surge dessa narração é, ao seguir o esquema proposto por Genette, de caráter parodístico, uma vez que o seu conteúdo se transforma em outro através do filtro empregado pela narradora-personagem na absorção das histórias e na sua transcrição narrativa. Conforme explica Genette, “a palavra paródia é correntemente o lugar de uma grande confusão, porque a usamos para designar ora a deformação lúdica, ora a transposição burlesca de um texto, ora a imitação satírica de um estilo.” (2010, p. 38). No caso da narradora, o processo parodístico desempenhado se aproxima da sátira quando confronta a opinião de João sobre as mulheres e também da deformação lúdica quando modifica as histórias a fim de colocar João em confronto com sua masculinidade compulsória:

Quando o tema ensaiou se estender, cortei: Para mim, vender a buceta ou o bíceps é exatamente a mesma coisa”. [...] Digo a frase. João se interrompe e fica lá, a boca meio aberta. [...] Para ele, a comparação produz efeito contrário. Aponta sua fragilidade. Porque uma coisa é ele discorrer, a partir de sua posição de macho, sobre um eventual poder feminino. [...] Outra coisa bem diferente é ele se ver igual à prostituta. Ele à venda. Ou seu bíceps-buceta (VIGNA, 2016, p. 91-92).

A narradora nos mostra as aventuras de João a partir de sua própria ótica de enunciação³⁰. Na proposição *bakhtiniana* da linguagem todos os enunciados são dialógicos, visto que a palavra é sempre perpassada pela palavra do outro, de forma que quem constrói um discurso sempre leva em consideração outros discursos³¹ (BAKHTIN, 2000, p. 291). Quando inicia a narrativa de algum caso – a narradora-personagem – se compromete a utilizar as mesmas palavras escolhidas por João na descrição de seu evento, porém quando o faz não se exime em realizar pequenos desvios, mesmo que mínimos, na sua exposição: “Nunca estive na Kilt. Vi fotos. E ouvi João. Então começo pelo que nada do que vi ou ouvi me deu. Pelo que precisei adivinhar. O ar.” (VIGNA, 2016, p. 115). No ato da leitura, aquele que lê, frente à fragmentação de um texto, precisa recorrer ao seu repertório cultural para preencher os espaços existentes sobre o determinado assunto. Os preenchimentos das lacunas discursivas realizados pela narradora surtem um efeito de paródia no resultado da reprodução. A paródia transforma o enunciado trazendo sobre ele apontamentos pessoais e/ou ideológicos da narradora que se posiciona, enquanto investigadora, no descobrimento genealógico dos acontecimentos. A personagem repete o processo do palimpsesto ao raspar as camadas prosaicas confeccionadas por João na tentativa de obter contato com suas intenções anteriores, nesse caso, elucidar os motivos da personagem para a execução da ação. Uma vez que Elvira Vigna optou por utilizar de uma personagem, aparentada da imparcialidade característica do discurso, como canal de acesso às histórias sexuais de João, e se, como nos explica Regina Dalcastagnè, o narrador-protagonista, com efeito, é digno de suspeição (2005, p. 13), o resultado que temos é de uma história reinterpretada, alterando o tom de autopromoção que João acrescenta nas aventuras sexuais para uma crítica, que é possibilitada pelo lugar de enunciação que a narradora se encontra, à cultura da heterossexualidade compulsória. Portanto, se as aventuras narradas que compõem o romance são frutos de uma polifonia – ou melhor, de um processo palimpséstico – o produto narrativo a que temos acesso por meio da narradora-personagem cumpre um papel de simulacro da heteronormatividade e de seus resquícios patriarcais que dimensionam a realidade social.

30 O autor russo, Mikhail Bakhtin, define como enunciado a unidade da comunicação discursiva. O enunciado nasce na inter-relação discursiva entre um ou mais outros enunciados, por isso que não pode ser nem o primeiro nem o último.

31 A lógica instituída por Bakhtin parece fazer eco a ideia central da literatura de segunda mão de Genette, porém como este trabalho se propôs a analisar os aspectos palimpsésticos da obra de Elvira Vigna a fim de evidenciar a crítica à dimensão patriarcal, não pretendo me aprofundar nessa relação teórica, mesmo que seja interessante, no transcorrer do capítulo.

A atuação da narradora não se restringe apenas a questões de caráter explanatório. Sua atuação é importante em muitos seguimentos, dentre eles funcionais e críticos. O local anunciado pela narradora esboça com maior clareza os efeitos do palimpsesto na ação, visto que é consequência de sua atuação a aparência das existências até então acobertadas (por exemplo, as prostitutas e Lola, ex-esposa de João). Como no capítulo primeiro e segundo deste trabalho conseguimos explorar com maior profundidade a dinâmica de ressubjetivação dessas personagens centrais da trama, e a fim de não cairmos em um excedente que repetiria questões teóricas e passagens do romance, passaremos para outro aspecto do palimpsesto nele, precisamente os obstáculos de identificação hipotextual, ou em outras palavras, sua possível correlação com outros livros.

Retomemos Genette. Para o teórico francês a transtextualidade, grosso modo, se definiria como “tudo o que coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos.” (GENETTE, 2010, p. 13). Incorporando cinco tipos de identificação relacional, são eles: intertexto, paratexto, metatexto, arquiteyto e por último, mas ocupando um papel central em sua teoria, o hipertexto. As qualificações exercidas sobre os objetos literários, em prosa ou em verso, são de ordem modal e temática. Com esses critérios determinando a interpretação, pode-se enquadrar as relações que as obras estabelecem umas com outras. Segundo o autor, *Ulisses* do escritor irlandês, James Joyce, possui uma conexão de ordem parodística com a *Odisséia* de Homero – seu hipotexto – nesse caso especificamente, um processo de travestimento, no qual a transformação estilística do texto possui um componente, em certa medida, degradante. A transposição temporal e também geográfica do enredo não impediu que o produto hipertextual, como o recorte de *Ulisses*, deixasse de evidenciar, em algum grau, a dimensão literária de Homero, seu hipotexto. Entretanto, sabe-se que na pré-publicação do romance, quando ele era idealizado em fascículos, *Ulisses* possuía títulos de capítulos que evocavam à *Odisseia* (Sereias, Nausiica, Penélope, etc). A ligação que hoje conseguimos notar com certa facilidade possui influência dessa constatação, visto que as relações paratextuais que compõem o romance certamente tornam a identificação mais direta. Doravante, no específico caso do nosso objeto de trabalho, como aplicar ao romance de Elvira Vigna a mesma premissa de identificação usada por Genette na interpretação de *Ulisses*? E mais ainda, sem esses “facilitadores” que contribuem na identificação de um hipotexto, por onde devemos iniciar nossa jornada de reconhecimento hipertextual em *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*? São questões abrangentes e problemáticas, e talvez o ponto de

partida seja investigar o modo de operação de escrita de Elvira Vigna, suas referências e influências. Daí outra dificuldade, pois o conteúdo que possuímos da autora, avessa a entrevistas e a conversas que contribuam para explicação de seus romances, não parecem colaborar com uma resposta às perguntas acima expostas.

Elvira Vigna reafirma em vários momentos o estreitamento de suas obras com as experiências de vida. “Não foram escritores [que influenciaram], foram pessoas que me marcaram”, explica Vigna em uma entrevista concedida ao Diário de Pernambuco em 2016. A presença de componentes biográficos – relatos ou experiências de outras pessoas – emergem em sua obra marcada pela instabilidade na relação com o tempo, com o espaço e com os personagens. “Não escolho histórias”, conta Elvira em outra entrevista, “tenho obsessões que me obrigam a escrever. São cenas reais, vividas, vistas, escutadas” (apud LEITE, 2012, p. 65). Na superfície disso, enxergamos suas personagens como produtos da memória e, nessa linha, ao se falar de história de uma vida, deve-se pressupor que a vida é uma história. Uma vida, explica Pierre Bourdieu (2006, p. 183), “é inseparavelmente o conjunto dos acontecimentos de uma existência individual concebida como uma história e o relato desta história”. Para o sociólogo, os acontecimentos biográficos se caracterizam pelas “colocações e deslocamentos” no espaço social, ou seja, para compreendermos esses acontecimentos precisamos nos atentar como se construíram e se consolidaram os estados sucessivos do campo no qual os agentes da biografia (investigado ou investigador), em relacionamento com a existência de outros agentes, se estabelecem na superfície social (BOURDIEU, 2006, p. 190). Visto que o “realismo” ou “efeito de real” é “a modo de lidar com a memória histórica e a realidade pessoal e coletiva” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 11), o artifício biográfico manipulado por Vigna resgata na tangente, nas fendas da memória, nos relatos vivenciados, a atitude de autoria necessária para a noção de trajetória.

À primeira vista encontramos uma dificuldade na identificação hipertextual da obra. No quesito paratextual, não há menção ou referência – como se vê em *Ulisses* – a um objeto literário anterior. Na realidade, a construção do romance *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, tenciona apenas a se manter leal a um modo de operação característico da escritora, evocando eixos temáticos importantes na sua bibliografia: a identidade, a mentira e a morte. São pontos primordiais na obra de Elvira Vigna e, mesmo que se repitam, suas manifestações tentam se apresentar como inaugurais, mantendo as obras como ilhas circundadas por um oceano de suposições.

Desde *Um passo a Eldorado*, de 1990, passando por *O assassinato de Bebê Martê*, de 1997, o homicídio, doloso ou culposo, costuma ocupar um papel de destaque na trama de Elvira Vigna. Mesmo que haja princípios da narrativa policial em ambas as histórias, como também em seu último romance, a maneira como são demonstrados pela escritora se mostram ineficazes na construção de uma atmosfera thriller. Esta, aliás, não é a disposição da escrita de Vigna, que sempre prefere descortinar a ficção diluindo a penumbra da expectativa. Assim, torna-se difícil fazer uma comparação de *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* com algum romance policial; dado que a omissão de Lola na morte de Cuíca, mesmo que se configure uma atitude culposa, não se revela como suspense (VIGNA, 2016, p. 194).

Então nos resta, no esforço de procurar antecedentes hipertextuais, as temáticas da mentira e da identidade, o que se mostra um exercício, também, dispendioso. Ainda que sejam temáticas recorrentes na literatura, reaver uma obra específica que se atribua a função de precedente, como no caso de *Doutor Fausto* de Thomas Mann que realiza uma releitura moderna da lenda de Fausto na Alemanha³², o romance *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* não parece, propositalmente, querer se mostrar transformação de uma obra anterior. Porém, a tese *genettiana* de transtextualidade reconhece cinco aspectos característicos do texto – conforme elencado anteriormente – e caso não consigamos estabelecer uma noção de convivência utilizando um deles, a exemplo de um quesito paratextual, outro aspecto dentre os cinco, como na arquitextualidade ou intertextualidade, poderia determinar uma aproximação com literaturas pregressas.

Quando a narradora de *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* nos diz, ao desenhar os homens que estão dispostos à frente de um espelho, com seu lápis 6B e a partir de seu reflexo, que o “importante é o momento do próprio desenho” (VIGNA, 2016, p. 210), ela está, também, por negitar um estilo ficcional da própria autora:

Os desenhos são no tamanho A3. Cabem na parte de dentro de uma porta de armário. Talvez outra pessoa, olhando aquilo, perceba um rastro do que foi vivido durante o acontecimento do desenho. Um rastro, um vestígio. E só. O vivido ficando para trás, mas reaparecendo, como tinta que reaparece quando outra é posta por cima sem o selante, transpirando por cima da que lhe é posta em cima, sempre e sempre. Mas reaparecendo como vestígio (VIGNA, 2016, p. 201).

32 A alusão de Genette ao *Doutor Fausto* de Thomas Mann serve de exemplo para o surgimento de uma terceira categoria em seu quadro geral das práticas hipertextuais. A categoria séria ocupa uma posição de complexidade, visto que opera ainda na relação de transformação ou imitação, apesar de ser mais aberta a aspectos mistos, mas que no quesito funcional ocupam uma terceira via.

Os vestígios que emergem representam um artifício estético que se repete em vários livros de Elvira Vigna. O que reaparece é aquilo que não foi totalmente apagado, e se tratando de palimpsesto, caso o fizesse poderia danificar toda a plataforma em que ele é inscrito. E se a interferência caracteriza, além das obras de Vigna, um dos atributos do palimpsesto, torna-se imprescindível, para uma solução ao impasse hipotextual, olhar as outras obras da própria autora como hipertextuais.

Em *Nada a Dizer* a narradora, depois de descobrir, ao ler os antigos e-mails de seu marido, uma traição, percorre o livro em busca de uma nova identidade: “não existente, me multiplicava por mil, milhões. Em cada uma dessas histórias em que eu estava, estava também um pedaço da minha dor – e da minha acusação” (VIGNA, 2010, p. 107). No mesmo caminho, a narradora de *O que deu para fazer em matéria de história de amor* reconstrói a história de Arno e Gunther, pais de Roger, seu amante de anos, sob a égide de uma traição. Uma história recontada a partir de suposições que remontam a um passado da biografia da família de Roger, e utilizando deste mesmo percurso para também interpretar a sua relação com seu amante. As narradoras, além de mulheres, compartilham de uma característica semelhante à narradora-personagem de *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*: elas não são nomeadas. Ciente da impossibilidade discursiva de abarcar a experiência do real, pensando no termo laciano – a tentativa frustrada daquilo que não pode ser atingida – é nítido que os aspectos da memória da autora diluídos na obra se utilizam da suspeição das narradoras para conseguir ser representada, uma intromissão “bem-vinda” que contribui com incertezas – em vista que se trata de uma ficção – aquilo que não poderia ser reproduzido. O ensaísta Roland Barthes explica que tendo o real uma ordem pluridimensional e a linguagem uma ordem unidimensional sua coincidência não teria êxito (BARTHES, 1996, p. 22), porém, mesmo tendo isso em vista, o discurso (língua) permanece o instrumento pela qual a tentativa de representação – ainda que um arremedo desta – se efetiva, o que explicaria o solo incerto sobre o qual os eventos destes romances são construídos. A instabilidade da relação das narradoras dos romances com este material, como quer que ele se defina, não se efetiva enquanto gesto intencional da autora, mas por uma fissura: as camadas da história, que estão submergidas por meio de um processo palimpséstico da memória, se identificam reciprocamente através de um jogo de interferências.

A estilística incorporada por Vigna assume uma identificação com seu modelo de fluxo de consciência, e por esse motivo, se repete no decorrer de sua bibliografia. A despeito da diegese, do tempo e espaço a que os enredos estão submetidos, a ficção se levanta sobre

um assentamento de características que cumprem a função de linha condutora, no sentido macro, entre as diferentes histórias que compõem cada romance, mas também na microfísica das narrativas entre as muitas personagens. Nesse sentido, ao avaliar *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, sob a ótica de Genette, podemos concluir que o último romance de Elvira Vigna estabelece uma relação de imitação não-satírica com as obras anteriores da autora. Essas características, no quadro temático e modal construído por Genette, se configuram na categoria de pastiche.

À medida que esmiuçamos as características estruturais, funcionais e estéticas de *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* podemos seguir nossos estudos para outro aspecto de caráter palimpséstico importante no romance de Elvira Vigna. As teorias feministas e de gênero foram determinantes para nortear os capítulos 1 e 2 desta dissertação, e em conformidade com nossa proposição inicial, não poderiam deixar de fundamentar, também, este capítulo. Levando em consideração que a prática parodística denota proximidade com a atividade do palimpsesto, por causa do seu atributo de repetição, na próxima seção discutiremos os impactos de Judith Butler na interpretação das relações de gêneros encontradas no romance, sobretudo, a questão de identidade e práticas parodísticas que atuam em consonância com um padrão de apagamento e reprodução.

4.2 RELAÇÕES DE GÊNERO E O PALIMPSESTO: PRÁTICAS PARODÍSTICAS E PERFORMATIVIDADE EM COMO SE ESTIVÉSSEMOS EM PALIMPSESTO DE PUTAS

Na continuidade deste capítulo sobre o palimpsesto será necessário retornar a questões de gênero que permeiam a obra *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*. No primeiro capítulo exploramos com densidade as diretrizes da heterossexualidade que regem as atitudes das personagens masculinas do romance – mais precisamente João e Cuíca. Nesse momento inicial, reconstituímos as relações de gênero a partir da perspectiva de Adrienne Rich e sua crítica à heterossexualidade compulsória, mesclando com o posicionamento político e teórico de Monique Wittig. Essa última contribuiu com a análise do pensamento heterossexual e o uso linguístico como instrumento para fins de rompimento com os binarismos de gênero que instituem o homem como o ser universal e a mulher como seu

outro, ou em outras palavras, a mulher como categoria de oposição ao homem numa lógica de relacionamento heterossexual.

A questão gênero e sexo é cara à crítica feminista há muito tempo. Desde Simone de Beauvoir, no início da segunda metade do século XX, aos estudos *queer*, a relação de gênero, enquanto fruto da cultura e da sociedade, possui centralidade em muitas vertentes feministas. Em 1980, Monique Wittig escreveu seu ensaio *Não se nasce mulher*, utilizando da premissa de Beauvoir em *Segundo sexo* como ponto de partida para sua reflexão. Ambas compreendem que a categoria “mulher” não passa de um mito, alicerçado sobre diretrizes culturais que remontam ao patriarcado. Segundo Beauvoir: “Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam de feminino” (2009, p. 292).

O aspecto biológico do sexo é dicotomizado em seu aspecto cultural (gênero) para servir de apoio para uma teoria crítica da identidade. Na hipótese *beauvoriana* a distinção biológica entre os sexos não pode ser vista como determinante para a concepção de gênero a qual ela corresponde, pois entre meninas e meninos, o corpo até pode ser, primeiramente, o meio do qual se irradia uma espécie de subjetividade, mas é através dos olhos, das mãos e não das partes sexuais que apreendem o universo (BEAUVOIR, 2009, p. 292). À diferença de Beauvoir, Monique Wittig enxerga a natureza não como uma materialidade resistente, mas sim, um construto sustentado a favor do controle social. O mito da mulher responde às exigências culturais formuladas pela sociedade obedecendo a uma coerência entre o sexo e gênero. Wittig, fundada sobre essa perspectiva, tenciona as categorias sexuais, reconhecendo-as, também, como produtos da cultura: “O que acreditamos ser uma percepção física e direta é apenas uma construção sofisticada e mítica, uma formulação imaginária, que reinterpreta atributos físicos por meio da rede de relacionamentos na qual eles são percebidos.” (WITTIG, 2019, p. 85). Para a teórica *queer* Judith Butler, o texto de Wittig oferece uma maneira de desestimular a falsa unidade designada pela categoria sexo (2019, p. 220). No entanto, Wittig, como proposição à heterossexualidade compulsória, defende a implementação do termo lésbico em detrimento à mulher, o que trouxe muitos questionamentos.

A fundação de uma alternativa que suplante o binarismo homem e mulher na lógica das relações de gênero, como explica Butler, não parece uma tarefa simples (2019, p. 221). O lesbianismo, o ato de automeação que contesta os significados compulsórios da heterossexualidade, defendido por Wittig, apresenta-se como o caminho ontológico de

superação das ordens de sexo e gênero disponíveis na sociedade. O que a autora não se atentou é que a exclusão total da heterossexualidade que o lesbianismo reconhece “priva a si mesmo da capacidade de ressignificar os próprios construtos heterossexuais pelos quais é parcial e inevitavelmente constituído” (BUTLER, 2019, p. 222). Como opção ao entrave à teoria crítica do lesbianismo de Wittig, Judith Butler, em *Problemas de Gênero*, propõe um deslocamento das categorias identitárias que constituem o termo “lésbico”, à própria noção de “identidade de gênero”, que para Butler (2019, p. 222), mesmo criticando o determinismo sexual, recairia em uma metafísica da substância. O longo caminho executado por Butler ao interpretar a filosofia de Wittig tem como base a noção prática de que a fuga do binarismo não seria dada pela criação de um terceiro elemento, mas no entendimento que a identidade de gênero, como categoria fixa, gera mais prisões do que liberta. O gênero não deve ser entendido como um lócus estável do qual decorrem os atos. Em vez disso, a identidade de gênero se constrói através do contato com as instituições, influenciada por regras que são, antes de tudo, impostas até serem naturalizadas.

O efeito do gênero é precisamente uma identidade construída por meio de repetições de atos ao longo da história. Demonstrar que o “eu” do gênero é estruturado por atos repetidos que buscam aproximar-se do ideal de uma base substancial de identidade, contribui para, a partir desse reconhecimento de arbitrariedade entre os atos *performativos*, encontrar possibilidades de transformação de gênero que denunciem, por meio de uma repetição parodística, o efeito fantasmático da identidade. E com isso reconhece que

o fato de a realidade do gênero ser criada através de performances sociais contínuas significa que as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade ou feminilidade verdadeiras ou permanentes também são constituídas, como parte da estratégia que oculta o caráter *performativo* do gênero e as possibilidades *performativas* de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculinista e da heterossexualidade compulsória. (BUTLER, 2019, p. 244)

A característica *performativa* do gênero é o que permite, segundo a autora, dissimular a ideia de que gênero responda a uma expressão de identidade, reconhecendo-o como um "ato" apreendido e normatizado com a fim de corresponder às expectativas sociais. Atribuir ao gênero um caráter *performativo* ao invés de expressivo, efetiva a distinção crucial de âmbito teórico na análise de gênero entre Butler e Wittig. No escopo deste trabalho, a

aproximação materialista e histórica de Wittig se alinha de maneira melhor à bibliografia utilizada até este momento, porém o deslocamento de gênero de Judith Butler, como prática discursiva que produz aquilo que ela mesma enuncia e a reproduz em sociedade (BUTLER, 2018, p. 213), contribui para problematizar a noção de identidade e a análise das relações de gênero entre as personagens do romance.

O recurso à *performatividade* consiste em reencenar uma manifestação de gênero, repetindo os meneios, os gestos, a entonação, carregando-os com exagero característico de uma imitação satírica, e por se tratar de uma paródia, sua atuação, conseqüentemente, depende da existência de um regramento preexistente. O corpo que se mostra identidade na realidade está escondendo, por meio da *performance*, as camadas sociais que delimitam o percurso aceitável daquilo que o indivíduo deve compreender como gênero. Por esse motivo, conceber a *performatividade* e a prática parodística como elementos característicos do palimpsesto nos oferece mais uma indumentária teórica na compreensão das relações de gênero que se instituem no romance.

Em *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* conseguimos por meio da não informação, ou melhor, através daquilo que João esconde ou deixa de narrar, esboçar os perfis das garotas de programas e delinear uma subjetividade a Lola. As suas existências não foram decifradas de forma a individualizar as personagens, até porque não seria possível, dado que a relação de identidade no romance se configura a partir da noção de palimpsesto, como afirma a narradora em determinado momento do livro: “Nenhuma de nós de fato com uma existência separada. Só traços sobrepostos, confusos, não claros. Como se estivéssemos, todas nós, num palimpsesto.” (VIGNA, 2016, p. 178) Por essa lógica, podemos intuir que todas as personagens comungam de um *meio comum* – o palimpsesto – pelo qual suas existências se evidenciam. Não é uma substância preexistente que determina suas identidades, mas as ações, práticas significantes e culturais resultantes de processos discursivos aparamentados de regras e repetidos a fim de se tornarem inteligíveis. O princípio extraído dessa constatação se aproxima da definição de identidade aderida por Judith Butler, que entende que “o sujeito não é determinado pelas regras pelas quais é gerado, porque a significação não é um ato fundador, mas antes um processo regulado de repetição que tanto oculta quanto impõe suas regras.” (BUTLER, 2019, p. 250).

João desempenha uma força para tornar inteligível uma identidade: “João é uma maravilha, segundo ele mesmo, porque busca, para vida dele, experiências interessantes e transgressoras” (VIGNA, 2016, p. 31). No entanto, a atitude não é resultado de um

essencialismo expressivo, e sim, de uma ação que atua na procura de uma coerência entre sexo e gênero que esteja em consonância com matrizes da hierarquia de gênero e da heterossexualidade compulsória que governa, legitima e/ou restringe as identidades. Conforme Butler, “as regras que governam a identidade inteligível, [...] regras que são parcialmente estruturadas em conformidade com matrizes da hierarquia do gênero e da heterossexualidade compulsória, operam por repetição.” (BUTLER, 2019, p. 250). Justamente a reiteração desse conjunto de gestos que dá materialidade à virilidade de João³³. A normalização da repetição produz a legitimação das práticas sexuais que o personagem performa para ficar em consonância com as regras instituídas da heterossexualidade compulsória. A inteligibilidade requerida se desdobra pelos ditames das regras, modificada pelas novas configurações sociais – o patriarcado de hoje não é o mesmo do passado –, que regula as características a serem reproduzidas pelos sujeitos. A masculinidade de João soa como uma metonímia dos valores entendidos como importantes na cultura heterossexual; uma representação dos atributos sexuais necessários para o estabelecimento das estruturas de gênero que se mostram como personalizadas a cada indivíduo, mas que apenas reiteram um caráter compulsório. Por isso, quando João é mostrado como um sujeito considerado constituído, na realidade, quer dizer que ele é “consequência de certos discursos regidos por regras, as quais governam a invocação inteligível da identidade” (BUTLER, 2019, p. 250).

A ação de João reitera certos trejeitos discursivos, e se pensarmos em características da *performatividade* de gênero, a suposta materialidade identitária que João almeja não passa de um material fantasístico. Sua condição de masculino é constantemente tensionada pela narradora: “João se refere a esse local de Brasília como uma sauna pobre típica. Não resisto. Você sabe, né, sauna só gay. Não existe sauna hétero. Aliás, nem lésbica” (VIGNA, 2016, p. 32). Ela empreende o canal pelo qual a crítica à dimensão patriarcal se revela, e por isso, parodia as histórias de João anexando-lhe a representação caricatural da heterossexualidade compulsória.

33 A virilidade se reveste de um duplo sentido: 1) os atributos sociais associados aos homens e ao masculino como força, coragem, capacidade de combater; 2) a forma erétil e penetrante da sexualidade masculina. Em ambas as acepções, o conceito é instituído aos homens na sua infância por outros homens durante sua socialização. Como alternativa para problematizar essas questões recomenda-se a leitura do livro *Homens justos: Do patriarcado às novas masculinidades* do historiador francês Ivan Jablonka.

O efeito cômico procedente da paródia pincela impressões sobre as atitudes de João, transformando suas histórias, que estão à custa de uma validação, em produtos digno de ironia e deboche. Nos estudos de Judith Butler, as práticas parodísticas se tornam o exercício pelo qual se podem tencionar as categorias de gênero, pois “o gênero é um ‘ato’, por assim dizer, que está aberto a cisões, sujeito a paródias de si mesmo, a autocríticas e àquelas exibições hiperbólicas do ‘natural’ que, em seu exagero, revelam seu status fundamentalmente fantasístico.” (BUTLER, 2019, p. 253). Em *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, as demonstrações de masculinidade de João são efeitos da repetição que a sociedade heteronormativa defende como “identidade de gênero”. A transformação causada pela maneira como a narradora interpreta e reconta as histórias coincide com os efeitos denunciadores que a repetição parodística do gênero inflige sobre a ilusão de identidade. Quando os trejeitos da masculinidade são adotados e repetidos por João, não se está evidenciando que homens cis-heterossexuais são sujeitos passivos da expressão de gênero, mas reconhecendo os aspectos performáticos que encenam essas significações com a finalidade de pertencimento. Como explicado no subcapítulo anterior, a paródia se caracteriza pela deformação de um objeto canônico – nesse caso a noção de gênero como substância –, produzindo sobre ele um efeito cômico. Segundo Butler, “as práticas parodísticas podem servir para reconvocar e reconsolidar a própria distinção entre uma configuração de gênero privilegiada e outra que parece derivada, fantasística e mimética” (2019, p. 252).

Tendo isso em vista, a paródia de gênero se tornou o campo pelo qual os corpos marginalizados, que se encontram fora do eixo da inteligibilidade sexo/gênero, podem se fazer atuantes na defesa de suas existências e na luta por seus direitos. A melhor representação de uma paródia de gênero no romance ficou por conta da personagem Lurien. A narradora descreve Lurien como “uma tradução em andamento” (VIGNA, 2016, p. 113). Essa constatação já serviria para comprovar que a categoria gênero para uma pessoa não binária se mostra insuficiente no que se refere a identidade: “As mãos grandes na busca do gesto feito para outras mãos, menores. A voz feita para outras modulações, mais finas, cacarejantes.” (VIGNA, 2016, p. 113). O deslocamento causado por Lurien que se desenvolve como uma tradução nunca terminada reabita de questionamentos as ordens heteronormativas que fronteirizam os limites associativos cabíveis e aceitáveis do binarismo de gênero. Seguindo essa perspectiva, Guacira Lopes Louro reconhece que “a fronteira é relação, região de encontro, cruzamento e confronto.” (2004, p. 19). No seu ensaio *Viajantes pós-modernos*, a autora se utiliza da construção cinematográfica dos “filmes de estrada” (*road movie*) como

linha condutora para uma reflexão acerca das personagens posicionadas em trânsito, tornadas elementos de modificação e crescimento no qual o movimento e as mudanças provenientes desse gestos servem de equilíbrio para a construção de um viajante pós-moderno, uma existência permanentemente em desenvolvimento (LOURO, 2004, p. 13). Nesse sentido, Lurien, com ambiguidade sexual encarnada em seus possíveis excessos, vive à deriva como um nômade, posicionando-se fora dos modelos fixos que determinam os binarismos da heterossexualidade compulsória. Conviver nas fronteiras vigiadas dos gêneros consiste em também estar em contato com o seu negativo, na outra extremidade da fronteira. “O ilícito circula ao longo da fronteira.”, diz Guacira Lopes Louro (2004, p. 20), mas o proibido nesse caso sugere às inúmeras outras identidades de gênero que não são devidamente aceitas nas leis regulatórias do patriarcado. Há um gracejo subversivo no efeito da paródia, personificado na atitude de Lurien, que apenas por existir na dinâmica do romance cria solavancos necessários nas instituições – a heterossexualidade compulsória e a dimensão patriarcal – que se mostram como componentes naturais, apesar de seu efeito fantasístico: “Lurien nunca soube disso, ainda bem. Riria na minha cara. Ele não se traduz de uma coisa para outra e o mundo não é binário.” (VIGNA, 2016, p. 113).

O reconhecimento da narradora que a realidade não é binária, porque Lurien não consegue se encaixar nos modelos expostos, se torna o aval necessário para a convalidação de que as relações de gênero são mediadas por um caráter performático e que sua repetição, não apenas imitativa, é um componente de transformação nos moldes do palimpsesto. “A tarefa não consiste em repetir ou não, mas em como repetir ou, a rigor, repetir e, por meio de uma proliferação radical do gênero, afastar as normas do gênero que facultam a própria repetição.” (BUTLER, 2019, p. 255). Nesse quesito, a personagem Lurien rompe com a ontologia de gênero que necessita de contextos políticos estabelecidos para conseguir se construir. Ela se alicerça na fronteira, no limiar, sentada sobre um muro enquanto ri da tensão criada pela sua própria existência.

Nenhum corpo é, apesar da natureza restritiva do gênero, totalmente condicionado às normas pelas quais sua materialização é imposta. *Em Corpos que Pesam*, Judith Butler busca dar maior atenção às materialidades dos corpos, e explica que essa mesma materialidade é resultado de uma reiteração forçada de normas regulatórias. Segundo a autora, não há um “eu” que não tenha sido sujeitado ao gênero, construído, generificado pelas relações diferenciadoras pelas quais os sujeitos falantes se transformam em ser (BUTLER, 2013, p.

160). Como processo, a significação ocorre na compulsão à repetição e nunca está totalmente completa. Por isso, enquanto proposição, a ação deve ocorrer na tentativa de variar, em algum grau, os limites dessa repetição:

Se as regras que governam a significação não só restringem, mas permitem a afirmação de campos alternativos de inteligibilidade cultural, novas possibilidades de gênero que contestem os códigos rígidos dos binarismos hierárquicos, então é somente no interior das práticas de significação repetitiva que se torna possível a subversão da identidade (BUTLER, 2019, p. 250).

As superfícies corporais são impostas como o natural, mas é neste mesmo lugar de repetição que performances dissonantes e desnaturalizadas revelam o status performativo do próprio natural: “A ordem do ser de um dado gênero produz fracassos necessários, uma variedade de configurações incoerentes que, em sua multiplicidade, excedem e desafiam a ordem pela qual foram geradas.” (BUTLER, 2019, p. 250). A partir dessa afirmação, podemos ver que é através da *performatividade* de gênero, como um poder reiterativo, que o palimpsesto passa a ser uma alternativa instrumental crítica para o rompimento dos efeitos materiais constantes da lei regulatória. O palimpsesto é utilizado como um artifício crítico, uma ferramenta de evidenciação das assimetrias de gênero. Esse recurso percorre o último romance de Vigna, em primeiro lugar, como um elemento estético por meio do qual os conflitos das personagens, no âmbito da estrutura narrativa – a sobreposição de vozes e o fluxo narrativo –, e o desvelo do enredo – nesse caso a técnica *in medias res* e a construção da história– se fazem presentes. A dinâmica de repetição que encontra paralelo tanto nas histórias de João, quanto na maneira como a narradora desenvolve seu pensamento no intuito de recontá-las, se exprime como característica nas relações de gênero das personagens.

Seria falacioso afirmar que todos possuem uma visão singular acerca da relação sexo/gênero. A narradora reconhece que o mundo não é binário e que existe uma normatividade sexual e de gênero que condiciona, na medida que limita as manifestações individuais a categorias de gênero previstas, as individualidades a obedecer uma estrutura que, mais que estritamente sexo-gênero, ordena também as configurações econômicas, políticas e sociais: “Porque se eu, tempos atrás, só podia ser sapata porque alugo um quarto para uma garota, Lurien só pode ter sido roubado por um michê. Entra ano, sai ano, as certezas continuando iguais. Rótulos.” (VIGNA, 2016, p. 187). Essa afirmação da narradora, em tom enfatiado, denota o quão resistente é a dimensão patriarcal que apesar da austeridade se locomove no passar dos anos com extrema flexibilidade. Entretanto, o desenvolvimento do

romance, junto às personagens que se revelam palimpsesticamente nos hiatos de detalhes das aventuras de João, dá a oportunidade de que as identidades sejam reconstituídas e reavaliadas.

No caso de João, como dissertamos em vários momentos deste trabalho, seu modelo inicial é de um arauto da maneira como a masculinidade deve ser exibida na sociedade. As aventuras sexuais são rituais de afirmação dispostos a fim de organizar, por meio da iteração de gestos e práticas, uma sociedade nos moldes do regramento patriarcal. As regras e os moldes são construções fantasísticas e, em vista disso, qualquer construção operada na tentativa de naturalizá-la, mesmo que reiterada muitas vezes, não teria êxito. Essa imposição possui interesses específicos para a manutenção da ordem econômica-social-sexual: uma organização que têm nos “Joões” os componentes para sua retificação e perpetuação. Essa repetição, mesmo com todas as tecnologias voltadas à venda das “identidades naturalizadas”, possui, como característica semelhante à do palimpsesto, a evocação do retorno de algo que não é, por questões práticas, a mesma coisa. O processo de um palimpsesto que consiste em repetir o ato de escrever após um apagamento não conseguirá reproduzir de maneira idêntica o texto anterior, seja por questões de fissura da página, seja por interferências de resíduos de tinta de um texto precedente. Por isso a repetição de um determinado comportamento tende a revelar o status performativo do que seria, em tese, “natural”. João nesse quesito, ao repetir suas histórias, passa a compreender que suas práticas são condicionadas por um conjunto de regras que limitam sua articulação – apesar dos muitos privilégios que homens cis heterossexuais possuem – no contexto social. Assim o arco se realiza, João vai se desparamentando das roupas compulsórias da heterossexualidade, abrindo-se para uma amizade com Lurien: “Quando Lurien é assaltado, o mundo de João não é mais tão justificável. Ou ele descobre que não precisa ser. Que não é preciso justificar nada, muito menos quem ele é ou não é para os outros. Só para ele mesmo. Como Lurien.” (VIGNA, 2016, p. 188).

A conclusão acima se aproxima de Judith Butler, ao defender que não se trata de saber qual o sentido das inscrições de gênero, e sim, como identificar os aparatos culturais que organizam e determinam o encontro entre o instrumento e o corpo, para assim realizar as intervenções possíveis nessa repetição ritualística (BUTLER, 2019, p. 251). A personagem de João demora até conseguir assimilar essa postura (ou descompostura se entendermos que João precisaria se desfazer das características que o compunha anteriormente), mas a realiza antes de sua morte, diferentemente de Cuíca que permanece fiel aos regramentos compulsórios da

heterossexualidade. O caminho para ambos – a heterossexualidade compulsória e a cultura da virilidade masculina – foi o mesmo durante um longo percurso, mas obteve resultados diferentes. Daí o resultado do que é próprio da repetição: uma recorrência, que dependendo da maneira como os agentes se colocam mediante a situação, podem servir para reconvocar e reconsolidar as próprias diretrizes de gênero que os compõem e continuam a prescrever estruturas sociais, sexuais e de gênero que marcam as vidas de homens e mulheres, cis gêneros e transexuais, indivíduos heterossexuais, homossexuais, indivíduos *queer*, etc. Todos que partilham sensivelmente do mundo que nos rodeia.

O palimpsesto como plataforma de repetição e interferência nos ajuda a reconhecer no mundo o caráter iterativo das relações de gênero, mas também as reverberações que compõem nossas atitudes e as construções sociais (na criação de um ritmo precisamos que haja uma repetição de intervalos musicais regulares ou irregulares, fortes ou fracos, que de maneira constante podem se tornar música; no cérebro humano procuramos padrões de identificação para a compreensão de um determinado objeto; em *18 de Brumário de Luís Bonaparte* [Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte], de 1852, Karl Marx assevera que a história se repete uma vez como tragédia e outra vez como farsa; um século depois, o psicanalista Jacques Lacan (1992, p. 43) explica, após uma interpretação de *Além do princípio de prazer* de Freud, que devemos levar em consideração uma função chamada: a repetição). No fim, como vimos, tudo é em algum nível repetição – inclusive para a manutenção de um regime como é a heterossexualidade compulsória – e ao se apropriar criticamente dessa prática de reiteração, mesmo que em um romance, é possível provocar uma desestabilização reflexiva nas estruturas que regulam as assimetrias de gênero.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando iniciei no mestrado, em março de 2020, o novo coronavírus havia feito apenas uma morte no Brasil. Hoje, na metade de 2022, finalizando esta dissertação, alcançamos a triste marca de 675.929 vidas ceifadas.

Foram dois anos e meio tentando aprender, junto aos colegas do Programa de Pós-Graduação em Literatura, e também os professores, a lidar com novas plataformas de ensino, com as novas dinâmicas educacionais, além de conviver com as incertezas da vida e de gastar mais do que podia em equipamentos de proteção individual. Tudo isso enquanto a pesquisa se desenvolvia sem que eu pudesse pisar na universidade.

Elvira Vigna faleceu três anos antes da pandemia e, depois de me debruçar sobre seus livros, sobretudo o objeto de pesquisa deste trabalho, *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, não consegui parar de refletir sobre o que ela extrairia dessa situação, e qual obra poderia vir dessa experiência que ainda guarda muitos resquícios na vida das pessoas. Foram muitas divagações, olhando pela janela de casa, as ruas que inicialmente eram vazias, mas que não demoraram muito para que tornassem a ter pessoas circulando utilizando, ou não, máscaras, o resultado da desinformação somada a políticas públicas pouco eficientes por meio do governo federal.

No decorrer de dois anos de pandemia, quatro Ministros da Saúde foram trocados ou pediram exoneração. Nesse mesmo tempo estive me concentrando no projeto de pesquisa que submeti ao programa: um projeto idealizado em outro momento e que sentidamente, como se espera de um trabalho que evolui no movimento, se modificou em algumas proposições, retornou sobre si mesmo e seguiu desvios importantes, mas sempre mantendo seu cerne intacto: a crítica de Vigna. Por isso, mesmo com tudo o que me ocorreu, nunca deixei de refletir sobre a minha postura mediante os preconceitos que me rodeavam, os meus privilégios enquanto homem branco e heterossexual e meu machismo perpetuamente em desconstrução.

No final de *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas no final* a narradora se desfaz de todos os desenhos em ecoline que havia feito para a reforma da livraria em que João trabalhava como técnico de informática. Ela foi em frente de novas conquistas, tendo na memória Lurien e Lola, certa de que sua contribuição narrativa serviu para que eles pudessem fazer presença também na vida de outras pessoas (VIGNA, 2016, 212). E fizeram. A narradora trocou os projetos arquitetônicos para começar a desenhar homens nus, colocando-

os em frente a um espelho e desenhando a partir desse reflexo (VIGNA, 2016, 210). A defrontação com uma obra que havia lido pelo menos em dois momentos distintos da minha vida, junto às teorias feministas em que me aprofundei no período nas disciplinas do programa, abriu parâmetros para reavaliar certas microfísicas político-sociais do meu entorno e contribuiu para me colocar ainda mais em reflexão. Nessa trajetória de pesquisa e escrita, senti-me como um desses homens desenhados, pelo qual o processo da constituição esteve em tradução pelo traço discursivo da narradora: “E os homens olham aquilo e entendem que é isso, eles, eu. Uma falta de controle.” (VIGNA, 2016, 211).

Não ter controle quando se é homem e branco em uma sociedade de dimensões patriarcais, se configura como uma modificação substantiva na estrutura da sociedade. Por isso, mais que fundamentações bibliográficas, estar em contato com as teorias de Adrienne Rich e Monique Wittig me proporcionaram um outro repertório para interpretação com o qual passei a analisar a sociedade. Visto que saber do caráter compulsório da heterossexualidade é compreender que a mesma sensação de conforto que algumas pessoas sentem ao estar de acordo com a lógica entre sexo/gênero – e isso me incluo – machuca de maneira violenta muitas outras identidades de gênero que não se reconhecem nessas regulamentações.

As dimensões patriarcais são ardilosas e se adaptam com enorme facilidade em nossa sociedade, pois a hierarquia de gênero viabiliza maiores condições de poder a um dos gêneros (no caso o homem) e submete o outro às ordens deste, seja por questões morais e religiosas, seja por determinações do Estado. A personagem de João com sua trajetória no livro, talvez, melhor incorpore a autodescoberta que tento descrever nessas considerações finais. João performa conforme as regras da heterossexualidade compulsória e se torna o retrato fiel das violências que o patriarcado – de maneiras diferentes entre homens e mulheres – inflige às pessoas. No romance podemos vislumbrar a despersonalização das garotas de programa que são duplamente marginalizadas na hierarquia de gênero de moldes patriarcais: por serem mulheres e não serem “puras”. Mas também enxergamos como o patriarcado opera em João, solicitando dele um conjunto de comportamentos radicalmente masculinizados que exigem comprometimento integral.

O caráter palimpséstico do romance – com sua sobreposição de vozes entre João e narradora, as realidades que emergem por meio do olhar sensível da narradora – ilustra uma intenção, enquanto gesto autoral, de proporcionar uma crítica à estrutura econômica-social-sexual à qual as personagens, e também nós, estamos submetidos. Posto isso, recorrer a teoria da *performatividade* de gênero para explicar a dinâmica das relações de gênero se tornou útil

para tentar compreender as categorias da sexualidade que operam as “verdades” do mundo, e da mesma forma ofereceu uma alternativa de reconsolidação às condições de gênero através da própria repetição. Por isso o palimpsesto, que antes ocuparia apenas os aspectos literários, passou a ecoar como um fio condutor na escrita do restante dos temas elucidados nesse trabalho.

A literatura é política. É política porque não conseguimos escrever fora de uma realidade que é também histórica e política. E para ajudar a romper as assimetrias de gênero e os inúmeros outros preconceitos que ainda pairam em nossa sociedade, podemos começar, se tratando de homens como eu, com uma pequena ação de resultados enormes, que consiste em reconhecer nossos privilégios e contribuir para que haja cada vez mais equidade de gênero, racial e sexual. Talvez assim, parafraseando a narradora de *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, ao explicar sobre a característica física do palimpsesto:

Outra pessoa, olhando [isso] perceba um rastro do que foi vivido durante o acontecimento do desenho. Um rastro, um vestígio. E só. O vivido ficando para trás, mas reaparecendo, como tinta que reaparece quando outra é posta por cima sem o selante, transpirando por cima da que lhe é posta em cima, sempre e sempre. Mas reaparecendo como vestígio (VIGNA, 2016, p. 211).

REFERÊNCIAS

- ÁLVAREZ, Ana de Miguel. **La prostitución de mujeres: una escuela de desigualdad humana**. Revista Europea de Derechos Fundamentales. Espanha, n. 19 1º Semestre, 2012. Disponível em: https://mujeresenred.net/IMG/pdf/prostitucion_de_mujeres_escuela_desigualdad_humana.pdf. Acesso em: 25 mar. 2022.
- AUGÉ, Marc. **Não Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARTHES, Roland. **A Aula**. São Paulo: Cultrix, 1996.
- _____. **O Rumor da Língua**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2010.
- _____. **O grau zero da escrita**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- Bondelê. **Resenha de Como se estivéssemos em palimpsesto de putas mais entrevista com a autora**. Youtube, 17 de mar. de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dOK8BCOPb44>. Acesso em: 10/06/2021.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.
- _____. **A ilusão biográfica**. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. Usos e abusos da história oral. (8ª edição) Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. **Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura**. Belo Horizonte: Editora UFGM, 2006.
- BRASIL, Luis Antônio de Assis. **Escrever ficção: um manual de criação literária**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019,
- BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. 18º ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- _____. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo**. In: LOURO, Guacira Lopes (org). O corpo educado: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- CONTI, André. **Posfácio para Kafkianas de Elvira Vigna**, 1º ed., p. 115 - 122. São Paulo: Todavia, 2018.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Narrador suspeito, leitor comprometido**. In: DALCASTAGNÈ, Regina (org). Entre fronteiras e cercado de armadilhas: problemas da representação na narrativa brasileira contemporânea. Brasília: Finatec, 2005. p. 11 - 32.

DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong**. São Paulo: n-1 edições, 2016.

FARIA, Nalu; COELHO, Sonia; MORENO, Tica. **Prostituição: uma abordagem feminista**. São Paulo: SOF (Sempreviva organização Feminista), 2013.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.

FOUCAULT, Michel. **A História da sexualidade 1: A vontade do saber**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020.

FREUD, Sigmund. **A Interpretação dos Sonhos (1900)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GINZBURG, Jaime. **O narrador na literatura brasileira contemporânea**. Tintas: quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, Milão, vol. 2, 2012, 199-221.

DIDI-HUBERMAN, George. **Diante do Tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 17: o avesso da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

LAURETIS, Teresa de. **Tecnologia de Gênero**. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de Hollanda (org). Pensamento feminista: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 121-155.

LEITE, Gabriela. **Eu, mulher da vida**. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 1992.

LEITE, Milu. **Falsas Verdades**. Revista Bravo!. Editora Abril, São Paulo, n. 181, p. 62 - 65, set. 2012.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens**. São Paulo: Cultrix, 2019.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho – ensaios sobre a sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MOTA, Lia Duarte. **Um corpo de leitura**. Estudos de literatura Brasileira Contemporânea - Revista do Instituto de Letras da UNB. Brasília, n. 58, e573, fev. 2019. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182019000200301&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 20 set. 2019.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. **O sortilégio da cor**: identidade, raça e gênero no Brasil. Selo Negro, São Paulo, 2003.

PHETERSON, Gail. **Prostituição II**. In: HIRATA, Helena [et al.] (orgs). Dicionário crítico do feminismo. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 205 - 208.

PISCITELLI, Adriana. **Apresentação**: gênero no mercado do sexo. Cadernos Pagu [online]. 2005, n. 25 [Acessado 18 Julho 2022], pp. 7-23. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-83332005000200001>>. Epub 21 Nov 2005. ISSN 1809-4449. <https://doi.org/10.1590/S0104-83332005000200001>.

PRADA, Monique. **Putafeminista**. São Paulo: Veneta, 2018.

PRADO, Carolina Vigna; TAAM, Pedro. **A construção da memória como um palimpsesto**. Are - Revista do Grupo Museu/Patrimônio da Universidade da USP. São Paulo, nº 2, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v0i2p39-58>. Acesso em: 21 set. 2019.

RAGO, Margareth. **Os prazeres da noite**: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

RICH, Adrienne. **Heterossexualidade compulsória e a existência lésbica**. Revista Bagoas, Natal, n. 05, p. 17- 44, 2010. Disponível em: https://www.cchla.ufrn.br/bagoas/v04n05art01_rich.pdf. Acesso em: 28 maio 2020.

SÁEZ, Javier. **Teoría queer y psicoanálisis**. Espanha: Síntesis, 2004.

SAU, Victoria. **Dicionário Feminista I**. Barcelona: Icaria editorial, 2000.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SILVEIRA, Suzane Moraes da Veiga. **A ressubjetivação da mulher e a desconstrução do mito do homem moderno em Como se estivéssemos em palimpsesto de putas, de Elvira Vigna**. Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea – Revista do núcleo de Literatura da UFRJ, Rio de Janeiro, v. 9, n. 18, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/18043/14175>. Acesso em: 20 de set. 2019.

SOLNIT, Rebecca. **A mãe de todas as Perguntas**: reflexões sobre os novos feminismos. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VIGNA, Elvira. **Como se estivéssemos em palimpsesto de putas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. **Nada a dizer**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WITTIG, Monique. **El pensamiennto heterosexual**. Madri: Egales, 2006.

_____. **Não se nasce mulher**. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de Hollanda (org). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 83 – 92.