



A ressubjetivação da mulher e a desconstrução do mito do homem moderno em *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, de Elvira Vigna

Suzane Morais da Veiga Silveira*

“Vem por cima de todas as outras. Lola incluída aí. Eu também. Nenhuma de nós de fato com uma existência separada. Só traços sobrepostos, confusos, não claros. Como se estivéssemos, todas nós, num palimpsesto”.

Elvira Vigna

O romance *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, de Elvira Vigna (2016), apresenta uma instigante jornada entre silêncios e falas, memória e imaginação, opressão e libertação, num jogo de sombras que, aos poucos, revela as camadas de sentido e fragmentos de histórias sobrepostos na narrativa, como um palimpsesto. Podemos perceber como a autora, à semelhança de uma artesã, tece a matriz da personagem principal Lola pelo contrário da de João, pretense protagonista do livro, cujas histórias são narradas através da voz irônica e ambígua de uma narradora-personagem da qual não sabemos muito bem as intenções. O tecido diegético do romance é trabalhado através de metonímias e linhas curvas, deixando ver a trama do bordado das personagens pelo seu avesso.

Como enredo, temos uma narradora-personagem cujo nome não sabemos, que oferece sua visão das histórias que lhe são confi-

* Doutoranda em Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

denciadas por um homem chamado João, especialista requisitado para informatizar o escritório de uma editora à beira da falência. Os dois se veem enredados em um labirinto de silêncios e fragmentação, presos por motivos inefáveis à sede da editora, onde João lhe conta sobre suas aventuras com garotas de programa. Procurando montar o quebra-cabeça das histórias de João, como uma coautora, a designer vai preenchendo as lacunas das falas do técnico de TI com sua própria imaginação, revelando-nos a relação entre João e as outras personagens do livro – Lola (a esposa), Cuíca (o melhor amigo), Lurien (o vizinho transgênero) e as garotas de programa –, num processo de reconstituição da memória das histórias, remontando ao próprio passado de submissão das mulheres ao poder patriarcal e seus efeitos devastadores na ligação entre homens e mulheres, bem como na maneira como eles se veem e se relacionam em sociedade.

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).

Dentro da concepção do patriarcado como aquilo que resiste enquanto rastro ou traço de opressão nas relações sociais (e afetivas) e que, como tal, permanece presente em camadas de memória dentro da História – as quais nunca se apagam, mas se sobrepõem em

palimpsestos –, discute-se a persistência da dominação masculina no cotidiano dos relacionamentos, dentro de uma performatividade de papéis sociais e de gênero. Fato que, na prática, produziu a invisibilização e dessubjetivação das mulheres, uma vez que, em muitos momentos do convívio social e em diversos meios, a figura da mulher é reduzida à sua sexualidade (ou a seu papel de esposa e de mãe), como se existisse apenas em função do homem, sem possuir uma identidade própria.

É neste bojo que as personagens da mulher casada, Lola, e das prostitutas são trabalhadas, visto que a misoginia e a hipocrisia da sociedade brasileira as excluem e tentam apagá-las (no caso das garotas de programa, ainda mais), fazê-las seres inexistentes, que funcionariam, dentro dessa perspectiva, apenas como fundo falso da agressividade do arcabouço moralista. É esta crítica que Simone de Beauvoir realiza em seu estudo da dialética do senhor e do escravo de Hegel e que culminou em sua obra-prima *O segundo sexo*, uma vez que a relação autoritária dos homens para com as mulheres fez com que elas fossem colocadas em categoria inferior, em estado de submissão e subjugo, como um ser “inessencial” ou um não-sujeito, negativo e objetificado: “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: 1970, 90).

Assim, o romance ataca principalmente o poder desumanizador do machismo sobre as mulheres, procurando expor a face grotesca de João, Cuíca (que se apresenta como um duplo mais radical de João) e de seus “amigos-do-escritório”, revelando o modo mercantil com que tratam as próprias esposas e a ligação abjeta que estabelecem com a prostituição, sendo esta apenas mais uma forma

de rivalidade obsessiva, em que as mulheres servem simplesmente como objetos. Em *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, a autora realiza um verdadeiro estudo da microfísica dos sistemas de dominação masculina que se perpetuam, seja na relação vertical dentro do espaço doméstico, seja na solidariedade perversa e competitiva entre homens, produzindo como efeito uma micropolítica do machismo em que o poder conservador e patriarcal se enraíza e multiplica. No romance, essa força é desmistificada através da desconstrução do mito do homem moderno enquanto masculinidade superior e da ressubjetivação da mulher e seu consequente empoderamento, empreendido pela personagem Lola.

A desconstrução do mito do homem moderno

João, o contador de aventuras, como um Virgílio perdido em suas próprias eneidas, tenta representar o que viveu, encaixando suas experiências sexuais em um mosaico de lembranças, mas é através do não dito que é desenhada, com esforço pela designer-narradora, a verdadeira epopeia do livro, que é a de Lola. 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. Um perfil de homem sempre frustrado, pois nunca realiza a concepção que tem de masculinidade, buscando nas garotas de programa uma forma de poder ser mais através delas, usando-as para sobrepor (des)ilusões de si mesmo, ao mesmo tempo que sobrepõe simbolicamente essas mulheres como em um palimpsesto – uma sobre a outra, uma após a outra, e todas sem existência para ele. Lola, igualmente invisível, é tratada com desdém e certo tom de sadismo: ele a vê como inferior, pois pode ter todas as experiên-

cias que quer, enquanto ela se encontra enclausurada em casa, desconhecendo as traições.

João não fala disso. E é o que mais o explica. Acho. João precisa ser mais entre os colegas. E com Lola. Precisa chegar das viagens e olhar Lola com o olhar superior de quem viveu algo que ela não sabe, e esse não saber, tanto quanto o conteúdo do que ela não sabe, a humilha e a anula. João precisa disso (Vigna: 2016, 81).

Assim, de modo sucessivo e igualmente decepcionante, João vai ao encontro das garotas de programa esperando realizar uma fantasia que tem para si de homem “transgressor”, ou seja, que não é “certinho” (nas palavras do próprio personagem) e engana a esposa, a qual, na mente de João, representa uma espécie de contrato social, a um só tempo objeto de decoração e fardo ou empecilho para o que reivindica como “liberdade” (embora seja no sentido de libertinagem). Dá-se, dessa maneira, a desconstrução do mito do homem moderno como essência de masculinidade e superioridade, em pleno controle de sua sexualidade e da do outro (a mulher):

João também desenhava. Por cima. E no ar, e com palavras. E nele mesmo. Uma garota de programa por cima de outra garota de programa, sem nunca individualizá-las, acabá-las, sempre faltando alguma coisa, calcando mais da próxima vez, quem sabe agora (Vigna: 2016, 149).

Conforme Pedro Eiras nos convida a pensar em seu livro *Esquecer Fausto*, existiu nos séculos XIX e XX uma concepção idealizada

de homem como paradigma de masculinidade forte e invulnerável, o sujeito do cogito, o qual estaria em constante busca pela experiência absoluta do mundo. Como metáfora dessa subjetividade invencível, o autor retoma a figura de Fausto de Goethe (1749-1832) como a personificação do homem autossuficiente, que deseja enfrentar a morte e superar a humanidade.

O Fausto goethiano parece procurar uma forma de totalidade positiva sem admitir a finitude e a negatividade que a fundam. Seja este problemático mago a metáfora para o mito do sujeito que deseja uma forma de absoluto não exterior a si: negando de forma solipsista qualquer realidade que não seja a sua própria vivência, este sujeito romântico quer experimentar o mundo todo e sistematicamente como meio de se autoconhecer: só pode se reconhecer no outro (universo, outros sujeitos, ele próprio enquanto objeto de estranheza) como seu limite ou seu reflexo (Eiras: 2005, 14-5).

Segundo o pesquisador, Fausto mergulha o sujeito em um otimismo da modernidade que se autoilude e se frustra, uma vez que a personagem goethiana pretende constituir-se de uma vida ideal, sendo incapaz de admitir sua própria negatividade. Sua tragédia decorre de seu desejo de eliminar a tragédia da vida. É claro que esse modelo de sujeito não se sustenta na contemporaneidade e se encontra em processo de franca decadência. Em seu romance, Elvira Vigna empreende a desconstrução desse sujeito “forte”, pretensamente infalível, mostrando a fragilidade de sua estrutura e desenhando o declínio do homem moderno. Assim, João, esse Fausto brasileiro,

mostra-se consumido pelo próprio narcisismo e desejo de grandeza, tendo exposta sua face mais risível e grotesca.

Vigna apresenta um perfil de homem que convive com seus paradoxos e reconhece sua finitude. Nesse sentido, o personagem de Lurien parece estabelecer um contraponto, uma vez que é a partir da separação de Lola e o convívio (e provável relacionamento amoroso) com o vizinho transgênero que João parece restabelecer um pouco de sua humanidade e de sua sensibilidade:

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. O que talvez seja até mais difícil. Olha os que afluem à porta do apartamento, com olhar furioso. A voz sai mansa. “Está tudo bem, obrigado, tenham um bom dia”. E não acha, com toda a razão, que haja nada para falar com ninguém (Vigna: 2016, 165).

Lurien, tendo a coragem de ser quem é, mostra-se como uma real transgressão para João, que o enxerga como exemplo de alguém que não se importa com a opinião alheia, que não deve explicações a ninguém e, sobretudo, não precisa provar nada ao próximo, seguindo somente o que serve à sua felicidade. A tragédia pessoal de João é ser ele próprio vítima do machismo que impõe aos outros, na rivalidade obsessiva que estabelece com os outros homens e com Lola, bem como em sua incapacidade de lidar com suas próprias questões. Conforme explicitado por Eiras, como João não reconhece o outro, tampouco enxerga a si mesmo, cego que está em seu narcisismo.

Porém, é em seu derradeiro momento que parece, enfim, visualizar o espectro de sua ignorância e do mal que impingiu durante tanto tempo a Lola e às mulheres com quem conviveu.

Mas não fala.

Nunca percebeu, acho. Nem que se trata de uma competição, nem que, com Lola pelo menos, na competição com Lola, quem perde é ele.

Acho que antes de morrer percebe. E que é por isso que morre.

Pior, percebe que não havia competição porque para isso precisaria de pelo menos dois a competir.

E Lola não compete. Aliás, é tão transgressora quanto ele. Podia ter sido uma companheira. Aliás, ela, as garotas de programa, eu. Igual. Mas para isso, João teria de olhar para o lado.

Nunca olhou (Vigna: 2016, 81).

A ressubjetivação da mulher e o empoderamento feminino

Logo no início do livro, temos uma referência artística explícita feita pela narradora ao se referir à forma como João procurava, nas garotas de programa, uma “viagem para um mundo melhor, um raio de luz para outra realidade, tão mais legal” (Vigna: 2016, 31). Essa menção remete ao quadro de Gustave Courbet (1819-1877) *A origem do mundo (L’Origine du monde)*, pintado em 1866 sob encomenda de um diplomata turco-egípcio chamado Khalil-Bey (1831-1879). Segundo informações do Musée D’Orsay, em Paris, onde a obra está exposta, o negociador otomano solicitou uma pintura que retratasse o nu feminino em sua forma mais realista, por ser colecionador de

imagens eróticas. O quadro exhibe de forma crua e quase anatômica a genitália externa feminina, mostrando a vulva coberta por pelos pubianos e exposta em posição lasciva e lânguida, como se oferecesse ao espectador *voyeur* um exibicionismo obsceno, ou até mesmo um convite ao intercurso sexual.

A obra, considerada durante muito tempo como pornográfica, foi escondida da exposição ao público pelos proprietários posteriores a Khalil-Bey, o que significou uma lacuna na história da célebre pintura até entrar na coleção do museu parisiense em 1995, tendo como seu último tutor o psicanalista Jaques Lacan (1901-1981). A controvérsia em relação ao conteúdo pornográfico (ou não) da pintura remete à discussão apresentada por Dominique Maingueneau no livro *O discurso pornográfico*, em que o autor descreve tanto os diferentes níveis do intradiscurso da escrita pornográfica quanto a dialética estabelecida entre o meio social e a produção pornográfica. O pesquisador apresenta o conceito de “dispositivo pornográfico” como o conjunto de estratégias ou configurações para a organização desse discurso:

O dispositivo pornográfico – pelo próprio fato de ser um dispositivo de representação para um leitor posto na posição de *voyeur* – transgride as proibições ao introduzir terceiros no espaço íntimo. É claro, então, que a pornografia vai ser naturalmente considerada “obscena” (2010, 40).

Assim, aquilo que transgride em uma obra seria seu caráter obsceno ou sua expressão de obscenidade, que exige uma testemunha, uma presença exterior convidada para a qual se exhibir. Essa percepção põe em evidência a propriedade teatral da obscenidade,

a qual coloca o privado (o sexo, a sexualidade, o corpo) em nível performático, como um espetáculo. Neste sentido, a obra de Courbet – dentro de uma perspectiva semiótica que lê uma imagem enquanto texto – poderia ser tida como pornográfica, uma vez que encena uma exibição a um olhar exterior convidado. Hoje, porém, a obra está aberta ao olhar do público na galeria de um dos museus mais visitados do mundo, o que demonstra uma mudança da própria percepção dessa expressão e remete à diferenciação que Maingueneau realiza entre pornografia canônica e não canônica.

Pela passagem do tempo e consagração efetiva de Courbet dentro de uma estética realista, além da própria mudança na percepção da sociedade sobre o que é transgressor – visto que o corpo é hoje muito mais exposto sexualmente, pela influência da internet, do que na época de confecção do quadro –, o argumento em relação à obra, segundo o site do Museu d'Orsay, evidencia sua passagem de um discurso pornográfico não canônico para canônico, tornando a pintura menos agressiva ao olhar do espectador.

Graças à grande virtuosidade de Courbet, ao refinamento de uma gama colorida ambarada, a *Origem do mundo* escapa à condição de imagem pornográfica. A franqueza e a audácia dessa nova linguagem não descartam um elo com a tradição: assim, o toque amplo e sensual e a utilização da cor fazem lembrar a pintura veneziana, e o próprio Courbet reivindicava seus laços com Ticiano e Veronese, Correggio e a tradição de uma pintura carnal e lírica (2017; tradução nossa).

Assim, o movimento cirúrgico feito pela narradora do romance, ao inserir uma intertextualidade com a pintura de Courbet,

estabelece uma relação dialógica a respeito da sexualidade feminina, porém através de uma crítica ao artista devido à sua concepção fragmentada e hiperssexualizada do corpo da mulher, tornado objeto do olhar masculino. Desse modo, mostra que, para João e demais personagens masculinos do romance, a mulher é destituída de sua condição de sujeito e transformada em objeto, em processo de coisificação que a restringe a seu sexo, como no famoso quadro do pintor francês. O quadro, dentro da narrativa, parece ser também uma espécie de metonímia da própria condição da prostituição, uma vez que a relação de João com as garotas de programa é relatada por ele de forma crua e, por vezes, bruta, na recusa da percepção das garotas como seres humanos completos. Este fato é comprovado pelo apagamento da identificação das mulheres com quem sai, visto que João nunca se lembra de seus rostos ou nomes – com exceção de Lorean, apesar de a narradora colocar em xeque a veracidade dessa informação –, como se suas cabeças tivessem sido decepadas e suas identidades negadas de forma similar à configuração da tela de Courbet.

Na verdade, conforme mencionado no próprio romance, as prostitutas funcionam como telas para João, um suporte para pintura ou projeção de seu narcisismo masculino, produto de seu imaginário obsessivo: “Garotas de programa não podem ser muito reais para João porque senão não funcionam como garotas de programa. Por um tempo pensei que seriam uma espécie de tela, perfeitas, sem nada que interfira no filme a ser passado” (Vigna: 2016, 51). João precisa inferiorizar e destituir as mulheres ao redor para afirmar sua superioridade e parecer maior: “em todos os séculos, as mulheres têm servido de espelhos dotados do mágico e delicioso poder de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural” (Woolf: 1985, 49). João também procura se projetar nas garotas de programa – mais

imaginárias do que reais em sua cabeça, apesar de tê-las conhecido pessoalmente –, tentando tornar-se triunfante em relação a elas. Porém, acaba ficando sempre frustrado, uma vez que aquilo que imaginou que seria nunca é o que, de fato, acontece.

O homem aí projeta um corpo feminino dessubjetivado, programado para desejar seu sexo, em um movimento reflexivo. O homem deseja se ver desejado, apesar da facticidade deste desejo, fabricado por ele mesmo e projetado sobre um sujeito feminino imaginário. Esse desejo se volta para o próprio homem, a tela entre ele e a mulher lhe reenvia em espelho uma imagem dele mesmo com um falo triunfante (Boisclair: 2009, 77 *apud* Figueiredo: 2013, 110).

Há, assim, uma disparidade entre o imaginário e o real vivenciados por João, quando a ida para as garotas de programa na boate Kilt é a promessa de um lugar possível para encenar sua ideia de masculinidade – tanto que, às vezes, ele diz que as luzes, o ar e a atmosfera da boate eram tão ou mais importantes que o sexo em si com a garota de programa, sendo ele complementar ao cenário de fantasia delirante que o local lhe proporcionava.

Não só as coisas brilham, a boca das garotas, pontinhos minúsculos na pele delas, as roupas, os dourados, mas também porque todos esses brilhos se multiplicam, não só através das partículas que formam o ar, mas através dos espelhos. Pedacinhos de espelhos que se movem. Ah, sim, tudo se move, tudo nunca está parado, e se moveriam devagar, sinuosos, tudo e todos, mesmo se não houvesse, como há,

o ritmo. Porque tem o ritmo. A música alta, ritmada como uma trepada que, uma vez iniciada, não te pertence mais, é você que obedece a um ritmo que, apesar de teu, não é teu. Não de fato. Um ritmo que existe, apenas existe. Impossível não levá-lo em conta (Vigna: 2016, 101).

Assim, a música, os espelhos, o ritmo, as garotas de programa (como cenário) e todos os outros elementos da boate funcionam como uma “grande trepada”, sendo o sexo físico sempre inferior àquele outro, metafísico e onírico. A promessa de satisfação plena da ida para a boate, entretanto, nunca é plenamente satisfeita uma vez que a realidade da volta lhe mostra a cisão entre imaginação e realidade. Esse fato evidencia uma relação dialógica entre o romance de Vigna e o discurso pornográfico do cinema pornô, retomando a questão apresentada por Maingueneau. Embora não colocada de forma explícita, como a pintura *A origem do mundo*, a referência ao tema aparece amplamente no texto, a partir da projeção de uma pretensa masculinidade feita por João, em que as garotas de programa funcionam como tela e sucessivo fracasso na realização da mesma. Nessa interdiscursividade, João parece tentar continuamente encenar com as prostitutas – com a esposa, essa relação é interdita – a performance pornográfica dos filmes pornôs, mas sem êxito, pois o personagem apresenta um quadro de ejaculação precoce e, nesses filmes, o sexo é construído artificialmente.

Mas nem por isso qualquer atividade sexual cuja exibição é proibida é necessariamente digna de figurar em um texto pornográfico. Um casal que cumpre à *mínima* seu dever conjugal ou o desempenho de um ejaculador precoce não

são atividades de interesse para o código pornográfico (Maingueneau: 2010, 40; grifo do autor).

Assim, a dificuldade de João em enxergar a própria mulher, Lola, como uma igual é levada a um modo mais radical quando seu olhar se volta para as garotas de programa, que não são vistas como humanas. Servem, desse modo, apenas para seu divertimento ou distração “em direção a um mundo mulher” – apenas para ele –, diferente daquele do espaço convencional do casamento (tido como obrigação social), procurando manter a superioridade necessária com que trata todas as mulheres.

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, 141).

É curioso como existe uma espécie de aura, de certa forma mística, conferida à vulva das prostitutas pela narradora em relação a João, como acesso a outro mundo artificial – onde ele pode parecer para ele mesmo melhor ou “fodão”, conforme a narradora ironicamente o descreve –; ou mesmo como Courbet a concebeu em seu quadro, tendo caráter originário de vida; e em ambos como fonte de prazer masculino. Daí João dizer que as prostitutas são transgressoras, apontando, em determinados momentos, para algo

de positivo em relação a elas e até mesmo mágico, em sua capacidade de se transformar em “perfeita”, não humana e sem marcas, como a personagem Mariana. Deixa claro, porém, que não as respeita como iguais, sendo para ele seres humanos de segunda categoria. Sobre esse fato, alerta Beauvoir:

Ver-se-á que essa distinção se perpetuou. As épocas que encaram a mulher como o *Outro* são as que se recusam mais asperamente a integrá-la na sociedade a título de ser humano. Hoje ela só se torna outro semelhante perdendo sua aura mística. Foi a esse equívoco que sempre se apegaram os antifeministas. De bom grado concordam em exaltar a mulher como o *Outro* de maneira a constituir sua alteridade como absoluta, irreduzível e a recusar-lhe acesso ao *mitsein* humano (1970, 91; grifos da autora).

Ao transformar o corpo da mulher em puro objeto sexuado, João empreende a dessubjetivação das personagens femininas, despedaçando-as simbolicamente em partes que lhe interessam, como no quadro *A origem do mundo*. Esse fato é sublinhado sarcasticamente pela narradora, a qual aponta que, dentro de uma estrutura social machista, a mulher nunca é vista como um ser humano completo e independente, mas como um corpo a serviço do homem.

Não conhece Courbet. Não conhecem, nenhum deles. Nunca ouviram falar. Não viram, nem ele nem os colegas dele, nunca, uma reprodução de *A origem do mundo*. Intuem que há um mundo. Um outro mundo. Que tem de haver algo melhor que se inicia ali. Ou que é possível começar tudo

outra vez, dar origem a um mundo por ali. Na buceta. Não se pode criticá-los. Courbet também achava. E, como eles, também achava que, tendo buceta, pensar em pernas, braços e cabeça, ou seja, em uma mulher completa, seria esforço excessivo (Vigna: 2016, 31).

É desse modo que se dá a ausência-presença de Lola: como um ventre para dar um filho a João e, assim, assegurar-lhe a boa imagem moral; as prostitutas, conforme apontado na citação, são, através da vulva, um meio de divertimento e reafirmação de dominação masculina; e finalmente a própria narradora, que, apesar de parcialmente integrada ao universo de João por ele pensar que ela seja lésbica – portanto, dentro de sua lógica, masculinizada –, acaba sendo apenas um par de orelhas: “Nas nossas conversas também não espera por ficções da minha parte. 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, 32).

Simone de Beauvoir, por meio de seu percurso filosófico em *O segundo sexo*, fala de uma rede de má-fé dos homens, que desejariam a mulher como objeto. Segundo a autora, durante séculos a categoria de gênero “mulher” não é definida em si mesma, levando-a a formular sua famosa frase: “Não se nasce mulher, torna-se mulher”. Essa visão, construída historicamente, revela que, dentro de um arcabouço machista, as mulheres não possuem um valor em si, mas em relação ao homem e através de seu olhar, que a confina num papel de submissão. Esse olhar funda a categoria da mulher como o *Outro* beaivoriano, um ser inessencial ou objeto, assim como é concebido dentro de um sistema masculino dominador. A esse respeito, Pierre Bourdieu,

em *A dominação masculina*, revela como os mecanismos que fundamentam a dominação patriarcal se inscrevem nas estruturas objetivas do espaço social e nas disposições que elas produzem, tanto nos homens quanto nas mulheres, impingindo aos gêneros a aceitação de papéis determinados:

As injunções continuadas, silenciadas e invisíveis, que o mundo sexualmente hierarquizado no qual elas são lançadas lhes dirige, preparam as mulheres, ao menos tanto quanto os explícitos apelos à ordem, a aceitar como evidentes, naturais e inquestionáveis prescrições e proscricções arbitrárias que, inscritas na ordem das coisas, imprimem-se insensivelmente na ordem dos corpos (2010, 71).

É nesse sentido que a narrativa de Vigna apresenta as personagens femininas inicial e pretensamente subjugadas ao olhar de João, o que é subvertido ironicamente no decorrer do livro. João pode ser encarado como uma alegoria do processo histórico de invisibilização da mulher por padrões sociais falocêntricos que a destituíram dos meios de se expressar para que funcionasse como uma espécie de espelho amplificador do homem, ora vista como acessório, ora como adorno. Assim, João é apenas um pretexto para desvelar a verdadeira narrativa por trás de suas histórias com as garotas de programa: a história de Lola, uma mulher aparentemente apática e distante, é o centro do clímax epopeico da trama.

Porque há o período de conversas diárias ou quase diárias com João, em que ele fala de coisas onde Lola não está, a antítese de Lola, e que são as garotas de programa. Fala

e fala, e muito aos poucos, e só depois dessas conversas acabadas, noto que ele fala e fala, e fala principalmente do que não fala. De Lola. E que essa era a melhor, ou a única, maneira que havia de falar dela. Não falando. *Pela ausência*. Depois desse período em que conversamos, então, quase todos os dias, delineando, no ar tão atraente quanto o de uma boate de garotas de programa, e que era o ar do escritório da Marquês de Olinda, delineando nessas cores que se abatiam nos fins de dia, uma Lola que não estava lá (Vigna: 2016, 146; grifo nosso).

Em um processo contínuo de desrepressão de sua condição submissa, Lola apresenta um percurso dentro da narrativa, em fragmentos evidenciados pela narradora, nos quais podemos vislumbrar seu caminho desde adolescente até o desfecho do livro, já separada de João. Como jovem mulher, criada dentro de um ambiente de dominação imposto pelo pai, Lola é vista, conforme expressa a narradora, como um fardo para a família. Com uma atitude indiferente ou peremptória (palavra usada na narrativa para definir o pai), ele, à primeira oportunidade de casamento, relega a filha ao futuro marido, que será seu próximo tutor.

“Vai terminar o ensino médio antes!”

Voz grossa, entonação peremptória. Peremptória, a palavra que define o

protagonista da peça *O bom pai*.

Já qualquer pai que fosse medianamente bom lutaria por uma faculdade

e por um pouco mais de idade. Mas são quatro mulheres,

Lola é a segunda.

Menos uma (Vigna: 2016, 14).

Lola vê o casamento como oportunidade de sair do ambiente familiar e conseguir certa ascensão econômica, encarando-o como algo natural, pois todos ao redor afirmam ser esse o caminho de uma 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). Esta citação revela a dúvida e o pessimismo de Lola em relação ao casamento, visto, porém, como sua única alternativa. Sobre esse aspecto, 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. Assegura, assim, que o casamento foi concebido de forma bem diferente para homens e mulheres. Apesar de ambos precisarem da companhia um do outro, seu grau de importância perante a sociedade não é harmônico:

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: 1967, 166).

Após o casamento, insatisfeita com sua posição de nulidade doméstica, Lola dá seu primeiro passo em direção à emancipação: matricula-se em um curso de corretagem, o qual asseguraria sua independência financeira e sua realização pessoal e profissional.

Depois de muitos meses no sofá, João iniciando suas viagens pela firma, ela fala, o coração aos pulos, que está com vontade de fazer um cursinho de corretagem de imóveis. Soube de um. João ri. “Corretora?!” Ela baixa os olhos, cora. “Não sei se vou gostar” (Vigna: 2016, 17).

João debocha de suas intenções profissionais, mas consente em que ela faça o curso, não porque ache que fará bem a ela ou porque ela seria boa profissional na área de corretagem, mas, sim, porque o vê como uma distração, para que ela pare de importuná-lo, exigindo sua presença e atenção:

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).

Enquanto João a negligencia e ignora totalmente, fazendo inúmeras viagens em que encontra garotas de programa, Lola se

aprimora na profissão como corretora, na qual se destaca por ser, de fato, muito boa e ter aptidão para avaliar imóveis e lidar com pessoas e vendas. Através das falas de João, a narradora adivinha que Lola esconde que está feliz com o curso, na tentativa de preservar sua felicidade do escárnio de seu marido. Finalmente está gozando do espaço público, fazendo novas amizades, enfim, ganhando consciência de si como sujeito:

Lola começa o curso de corretagem de imóveis. Nos telefonemas com João, conta pouco, avara. Só dela, o bom. Só para ela, esse bom. São quase mentiras: “Ah, meio chato, hoje. A parte da legalização, sabe”. E, no silêncio do não dito, a felicidade em sair para o curso, o professor, os colegas, o café e as risadas depois da aula (Vigna: 2016, 17-8).

Após a separação, a narradora tem um encontro com Lola no Iate Clube. Com o incentivo de João e a pretexto de arranjar contatos, pois estava desempregada, a desenhista vai ao evento prestigiar Lola, que recebe o prêmio de melhor corretora da empresa em que trabalha. Esse encontro deixará definitivamente marcado o empoderamento da personagem Lola após a emancipação (em todos os sentidos) do marido. Em uma conversa no sofá, onde se encontram Lola e a narradora, a corretora flerta com três homens, entre os quais saberemos posteriormente se encontrar Cuíca, amigo de João. Lola, em um jogo de sedução e ironia, propõe transar com eles em troca de uma quantia exorbitante de dinheiro. Dois deles desistem em face da enorme soma, enquanto Cuíca, impingido pela rivalidade masculina, aceita a proposta. Lola parece, assim, se vingar não só de João e de Cuíca, mas de todos os amigos deles

que humilham as esposas, tornando-as invisíveis e passivas, a fim de se sentirem superiores.

O aspecto mais interessante do convite indecoroso de Lola aos homens é a efetivação de seu processo de ressubjetivação: ela se torna sujeito da própria sexualidade e da própria vontade, como ser completo e autônomo. Seu corpo não é mais subjugado aos homens, mas possuído por ela mesma, como veículo de realização de seu desejo e, no caso, de seu ato transgressor. Ela se torna sujeito da enunciação e, com ares de uma mulher fatal, ativa e dominadora, controla os homens mentalmente, fato que os desnorteia, pois eles se achavam donos do espaço de fala e do jogo sexual:

Um deles, o da abordagem inicial, se chama Carlos Alberto. Tem outro chamado Pedro, o terceiro eu não guardei. Lola é uma mulher bonita. Mais velha do que eu um pouco, mais nova do que João um pouco. Loura, alta e magra. O flerte dos três é descarado. Com ela. Pareço, só para variar, não estar presente. Lola sorri, olha para eles, sorri mais. Vira o uísque de uma vez.

“Então tá. Vamos festejar”.

Ela já havia contado do prêmio, em resposta à pergunta se íamos muito ali.

“Não. Só venho quando ganho prêmio”. E citou o montante, que não lembro qual era mas que era muito.

Uma competição de paus.

Lola sabia perfeitamente o que estava fazendo, e com quem. Era de propósito, o pau na mesa, o montante explicitado. Os três ficam impressionados, é visível. Mas ela vai além.

“Alguém topa festejar mais um pouquinho?”

Os três se entreolham, fingem que não entendem, precisam ganhar o tempo necessário para se recuperarem da entrada dura dela num jogo que consideram deles, só deles (Vigna: 2016, 136; grifo nosso).

Lola mostra sua potência enquanto mulher-fálica, sendo descrita pela narradora como mulher que superou seu estigma de passiva em direção a uma possível felicidade em sua independência, subvertendo seu destino de invisibilidade, fato que João só percebe pouco antes de morrer. Sua vitória sobre o machismo e sobre a sociedade patriarcal parece se traduzir na forma como vence simbolicamente – e fisicamente, já que João e Cuíca morrem –, ao fazer com que João seja aprisionado na armadilha de sua própria masculinidade opressora, na rivalidade dos homens em afirmar de maneira compulsiva seu estatuto de “macheza”:

Para mim. É para mim que ele pergunta, incrédulo, se é isso mesmo. Porque não sei se Lola algum dia falou de sua trepada cobrada, no cubículo do Iate Clube. Acho que não. Acho que há um gozo muito grande em ela olhar para João, todas as vezes em que olhou para João depois disso, e olhar para ele sabendo que ela trepou com Cuíca cobrando uma exorbitância por um ela-por-cima. Sabendo que ela fez de Cuíca o idiota que ela sempre achou que ele era, obrigando-o, preso que estava na armadilha de sua macheza, do seu desafio de macho, a perder. A pagar. E muito. Por uma merda de uma trepada rápida. E ela olharia para João sabendo disso e sabendo que João não sabia, e os cantos da boca se levantariam um pouco, no sorriso que ela tem e que levei

tanto tempo para perceber que é de pura ironia (Vigna: 2016, 171).

A narradora-personagem parece ter um olhar cúmplice em relação às personagens femininas (notadamente Lola), diferente do olhar de João, que é opressor e hierarquizante. Esse fato é evidente na forma como a narradora constrói Lola em sua ausência-presença e em seu encontro com ela: “E eu começava a gostar dela também. Amiga de Lola. Porque Lola senta, cruza as pernas, sorri para mim. Uma coisa meio cúmplice que custei a perceber” (Vigna: 2016, 133).

É através desse mesmo olhar humanizador da narradora, em oposição ao olhar desumanizador de João, que temos um retrato inteiro da personagem Mariana, como sendo múltipla: joga RPG com os meninos na escada, é inteligente e cativante, boa mãe, cozinha bem etc., procurando desmistificar o estereótipo negativo que a prostituição impinge àquele que a pratica. Expõe, assim, a personagem em sua complexidade e em seu doloroso processo de transformação de “não humana em humana”, efeito de seu trabalho como garota de programa.

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. Passa base em cima de picada de mosquito. E ri. Eu também rio.

O inverso é menos divertido.

Quando ela volta e precisa se transformar de não pessoa em pessoa, o processo é doloroso, íntimo. Põe Gael para brincar com alguma coisa. E começa. E é difícil. É difícil para ela lim-

par a maquiagem em frente ao espelho. O banho também é demorado e difícil. E uma vez em que cheguei mais cedo do escritório de João, vi que ela simplesmente sentava no chão do chuveiro e deixava a água escorrer. Por horas.

E depois do banho, ela acha que precisa escovar o cabelo (não lava todos os dias porque faz mal para os fios) por muito, muito tempo. E com gestos bruscos, quase arrancando (Vigna: 2016, 39).

De forma similar a Lola, Mariana subverte seu destino fatídico enquanto garota de programa, revertendo também a lógica do senso comum de que, uma vez ingressando na prostituição, esta tenha que ser uma condição permanente. Ela realiza o objetivo de voltar para a terra natal em uma condição melhor do que quando saiu com Gael para tentar a sorte na “cidade grande”, sendo ela duplamente estigmatizada por ser mãe sem o reconhecimento paterno.

Finalmente a própria narradora empreende um percurso de subversão da dessubjetificação da mulher e de empoderamento feminino, não só por ser sua voz a da enunciação, sendo coautora das histórias de João – e, por esse motivo, evidenciando o caráter empoderador da mulher-escritora, que detém a palavra –, mas pela sua própria configuração enquanto personagem. Totalmente fora do estereótipo feminino, e, por isso, considerada por João como lésbica, ela inventa para si a imagem forte de mulher “brava para caralho”: “Eu fumo cigarrilhas holandesas, sabor baunilha e chocolate. Vêm em uma caixinha muito bonita de metal. Gosto da caixinha, menos das cigarrilhas. Mas acho que compõem a pessoa que tento ser. Brava para caralho” (Vigna: 2016, 36). Ao final do romance, em um movimento irônico e revolucionário de inversão histórica, a narradora questio-

na a dominação masculina do olhar na arte ocidental, tendo sido a mulher por séculos apenas objeto de desejo (ou de especulação) dos quadros e, raramente, ela mesma a criadora das obras. A narradora passa a desenhar o sexo de homens nus, em uma nítida referência metalinguística à pintura *A origem do mundo*, de Gustave Courbet.

Mudei. Mudaram.

São de homens, hoje, os meus desenhos.

É o que desenho hoje. Homens nus.

Raramente a cara incluída. Só o sexo. Uma inversão de séculos e séculos de história da arte, em que homens vestidos desenharam mulheres nuas (Vigna: 2016, 148).

Conclusão

O caráter farsesco e ridículo do homem moderno frustrado, encarnado por João, é exposto de maneira risível e as mulheres ganham relevo e significação amplificada, uma vez que são elas que dão sentido à ação dramática, visto que nem mesmo a voz que realmente narra é a de João, mas de uma narradora (a designer). Há, desse modo, um desvio do código, uma espécie de contranarrativa histórica que mostra a assimetria das relações entre homens e mulheres, posto que os domínios de expressão artística e intelectual, inclusive o literário, sempre foram masculinos. Assim, no romance de Elvira Vigna podemos perceber como é trabalhada a investigação acerca dos vestígios dos relacionamentos humanos, como aquilo que sobra da encenação de si para o outro (e para si mesmo) e a terrível incomunicabilidade entre homens e mulheres (e mesmo entre homens e homens, mulheres e mulheres) inseridos em uma construção social que os distingue e rotula.

Elvira Vigna desconstrói a figura masculina opressora, que se mostra grotesca em sua voracidade de consumo sexual e frágil em sua constituição emocional e psicológica. Como um palimpsesto, a ressubjetivação da personagem feminina principal, Lola, uma espécie de amálgama da luta pela emancipação da mulher, não pode ser escrita a partir do zero, pois é a partir de experiências adquiridas através de um longo e doloroso processo de autodescoberta que ela supera a condição de submissão imposta pela estrutura patriarcal da sociedade, rumo a uma nova imagem de si. Ao colocar a narrativa na voz de uma mulher e a centralidade da ação dramática em uma personagem feminina, Elvira Vigna reforça um discurso de empoderamento feminino, enquanto desvela a fragilidade do constructo de masculinidade ligada ao machismo conservador. Denuncia, desse modo, a invisibilidade histórica das mulheres, colocando em xeque(-mate) os valores do patriarcado de forma inovadora e transgressiva.

Referências

- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Tradução de Sérgio Millet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.
- _____. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução de Sérgio Millet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- EIRAS, Pedro. *Esquecer Fausto – a fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol*. Porto: Campo das Letras, 2005.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2010.
- MUSEU D'ORSAY. Disponível em: <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/œuvres commentees/recherche/commentaire_id/lorigine-du-monde-125.html>. Acesso em 20 de jul. de 2017.
- PRADO, Carolina Vigna & TAAM, Pedro. “A construção da memória como um palimpsesto”. *Revista Ara*, nº 2. São Paulo: Grupo Museu/Patrimônio FAU/USP, 2017. Disponível em: <<http://www.museupatrimonio.fau.usp.br/wp-content/uploads/2017/04/ARAYma2-EdicaoCompleta.pdf>>. Acesso em 20 de jul. de 2017.
- VIGNA, Elvira. *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Resumo

Este ensaio analisa o romance *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, de Elvira Vigna (2016). Nosso principal objetivo é investigar como a autora, à semelhança de uma artesã, tece a matriz da personagem principal, Lola, pelo avesso da de João, pretense protagonista cujas histórias são narradas pela voz irônica e ambígua de uma narradora-personagem da qual não conhecemos muito bem as intenções. A figura masculina opressora é desvelada em sua voracidade de consumo sexual e sua fragilidade emocional. Como um palimpsesto, a ressubjetivação de Lola – uma espécie de amálgama da luta pela emancipação da mulher – não pode ser escrita a partir do zero, pois é a partir de suas experiências, adquiridas através de um longo e doloroso processo de autodescoberta, que ela supera a submissão imposta pela estrutura patriarcal, rumo a uma nova imagem de si.

Palavras-chave: Elvira Vigna; palimpsesto; memória; gênero.

Abstract

This essay analyzes the novel *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, by Elvira Vigna (2016). Our main objective is to investigate how the author, like an artisan, weaves the matrix of the main character, Lola, in contrast to that of João, an alleged protagonist whose stories are narrated by the ironic and ambiguous voice of a narrator-character whose intentions we do not know very well. The oppressive male figure is unveiled in his voracity of sexual consumption and emotional frailty. As a palimpsest, Lola's resubjection – a kind of amalgam of the struggle for the emancipation of woman – can not be written from scratch, for it is from her experiences, acquired through a long and painful process of self-discovery, that she overcomes the submission imposed by the patriarchal structure, towards a new self-image.

Keywords: Elvira Vigna; palimpsest; memory; gender.