



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**KÉZIA DIVINA DE OLIVEIRA CASTILHO SILVA**

**AS VOZES DO “EU” DAS PERSONAGENS FEMININAS  
DE ELVIRA VIGNA**

Porto Nacional - TO  
2022

**Kézia Divina de Oliveira Castilho Silva**

**As vozes do “eu” das personagens femininas  
se Elvira Vigna**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Dra. Olívia Aparecida da Silva.

Porto Nacional - TO

2022

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) Sistema de Bibliotecas da  
Universidade Federal do Tocantins**

---

S586v Silva, Kézia Divina de Oliveira Castilho.  
As vozes do eu das personagens femininas de Elvira Vigna. Kézia  
Divina de Oliveira Castilho Silva. – Porto Nacional, TO, 2023.  
95 f.

Dissertação (Mestrado Acadêmico) - Universidade Federal do  
Tocantins – Câmpus Universitário de Porto Nacional - Curso de  
PósGraduação (Mestrado) em Letras, 2023.  
Orientador: Olívia Aparecida Da Silva

1. Literatura feminina contemporânea. 2. Representatividade da  
mulher. 3. Subjetividades. 4. Imagem feminina. I. Título

**CDD 469**

---

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – A reprodução total ou parcial, de  
qualquer forma ou por qualquer meio deste documento é autorizado desde que citada  
a fonte. A violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo  
artigo 184 do Código Penal.

**Elaborado pelo sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFT com  
os dados fornecidos pelo(a) autor(a).**

À minha família; meu pai (*in memoriam*),  
mãe, filho, esposo e irmãos, minha base  
de tudo!

## AGRADECIMENTOS

Inscrevo, aqui, meus sinceros agradecimentos a todos que, direta ou indiretamente, foram fundamentais durante o desenvolvimento desta pesquisa e na construção deste texto.

Primeiramente, agradeço a Deus, por conservar-me com vida, saúde e discernimento e por ser meu refúgio sempre presente.

Agradeço a minha família, em especial, a minha mãe, Maria Aparecida, pelo amor, apoio, dedicação, mesmo de longe me serviu como guia e luz para a produção deste, que, por meio de suas orações tem apresentado a Deus meus projetos.

Estendo, ainda, gratidão ao meu esposo Aparecido, pela companhia, apoio e amor, por acreditar em mim e apoiar-me.

Ao meu amado filho Línyker Joabe, por ser minha força diária durante esse estudo. Diversas vezes entendeu minha ausência e contribuiu para que eu seguisse avante.

A minha orientadora Olívia Aparecida Silva, por ter aceitado-me, sempre presente e paciente, não apenas para mim, mas para todos. Obrigada pela leitura, pelos livros, diretrizes dadas e incentivo.

Aos professores, pela gentileza de participarem da minha banca.

A todos aqueles que me auxiliaram em algum momento me tranquilizando inúmeras vezes, e ter feito me sentir capaz quando desassossegado estava meu coração.

A todos, os meus sinceros agradecimentos.

## RESUMO

Esta dissertação é resultado de uma pesquisa de natureza bibliográfica, de abordagem qualitativa para analisar as representações femininas na perspectiva de gênero, compreendendo a questão da figura feminina na reprodução ou reconstrução de seu papel na sociedade. Traçou-se como objetivo geral: discutir a representação das personagens femininas de Elvira Vigna na obra: *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* na perspectiva de gênero. Destaca-se que a autora traça seus textos desconstruindo e reconstruindo identidades femininas múltiplas, sujeitos da trama, e um dos recursos mais utilizados por ela, para inverter os papéis sociais e empoderar a mulher, é a criação de narradoras-protagonistas que dão vozes aos anseios, medos e às suas aspirações e, ainda mais, procuram se entender mesmo com enfrentamentos e imposições sociais. Descreve-se como a autora, representante da literatura contemporânea, busca por desconstrução de padrões androcêntricos, em que o homem se coloca como centro das relações, o centro de tudo, retratando a imagem feminina com novas perspectivas, para isso constrói uma narrativa fragmentada, narrativa em primeira pessoa, para contar a sua percepção de leitora, “o par de orelha de João, que escuta os casos relatados por ele, e a de narradora que conta as histórias de João com todas as lacunas deixadas por ele, e não são poucas, preenche esses vazios utilizando de suas experiências e narra a história com toda sua subjetividade aos seus leitores. Considera-se a obra do estudo instrumento de resistência, em que a voz da autora questiona os contextos sociais e familiares, a arrogância, o poder, a submissão, em relação aos papéis tradicionais femininos, bem como a invisibilidade nos relacionamentos com o outro.

**Palavras-chave:** Literatura Feminina Contemporânea; Representatividade da Mulher; Subjetividades.

## ABSTRACT

This thesis is the result of a bibliographic research, with a qualitative approach to analyze female representations from a gender perspective, understanding the issue of the female figure in the reproduction or reconstruction of her role in society. The general objective was: to discuss the representation of the female characters of Elvira Vigna in the works: *like we're on bitch palimpsest of whores* and *Nothing to say*, in the perspective of gender. The author outlines her texts by deconstructing and reconstructing multiple female identities, subjects of the plot, and one of the resources most used by her, to invert social roles and empower woman, is the creation of narrators-protagonists who give voice to the yearnings, fears and their aspirations and, even more, they seek to understand themselves despite confrontations and social impositions. It was described as the author, representative of contemporary literature, seeks to deconstruct androcentric patterns of gender roles, portraying the female image with new perspectives. for this purpose, she builds a fragmented narrative, a first-person narrative, to tell her perception as a reader, "the pair of ears of João, who listens to the cases reported by him, and that of the narrator who tells João's stories with all the the gaps left by him, and there are many, he fills these gaps using his experiences and narrates the story with all his subjectivity to his readers. The works of the study are considered instruments of resistance, in which the author's voice questions social and family contexts, arrogance, power, submission, in relation to traditional female roles, as well as invisibility in relationships with others.

**Keywords:** Contemporary Women's Literature; Representation of Women; subjectivities.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>1.1 À Guisa de um começo.....</b>	<b>11</b>
<b>1.2 Conhecendo um pouco de Elvira Vigna .....</b>	<b>12</b>
<b>1.3 Objetivos e Problemática .....</b>	<b>16</b>
<b>2 NARRATIVAS CONTEMPORÂNEAS: ESTRATÉGIANARRATIVA: FRAGMENTAÇÃO ..</b>	<b>21</b>
<b>2.1 Narrativas contemporâneas .....</b>	<b>21</b>
<b>2.2 Estratégia narrativa: fragmentação .....</b>	<b>22</b>
<b>3 PELO OLHAR FEMININO: CULTURA, CONCEITO DE GÊNERO E MOVIMENTO FEMINISTA, REPRESENTATIVIDADE DA MULHER.....</b>	<b>26</b>
<b>3.1 Cultura e gênero.....</b>	<b>26</b>
<b>3.2 O voo da borboleta: movimento feminista .....</b>	<b>32</b>
<b>3.3 Feminismo interseccional .....</b>	<b>35</b>
<b>3.4 O Feminismo na literatura .....</b>	<b>38</b>
<b>3.5 Um breve histórico da representatividade da figura feminina .....</b>	<b>43</b>
3.5.1    Conceituando representação .....	43
3.5.2    Histórico da representatividade feminina .....	46
<b>4 A VOZ DAS MULHERES EM COMO SE ESTIVÉSSEMOS EMPALIMPSESTO DE PUTAS .....</b>	<b>49</b>
<b>4.1 Breve resumo da história .....</b>	<b>50</b>
<b>4.2 O silêncio dos estereótipos: violência simbólica .....</b>	<b>55</b>
<b>4.3 As vozes do “eu” das personagens femininas de Elvira Vigna.....</b>	<b>66</b>
<b>5 NARRATIVA FRAGMENTADA DE ELVIRA VIGNA: UM PONTO NA HISTÓRIA.....</b>	<b>73</b>
<b>5.1 Foco Narrativo: primeira pessoa.....</b>	<b>73</b>
<b>5.2 O palimpsesto de Elvira Vigna .....</b>	<b>75</b>
<b>5.3 Lola e Lurien: alteração do perfil ao longo da narrativa.....</b>	<b>78</b>
5.3.1    Lola: o antes e o depois.....	78



5.3.2 Lurien: homem feminino .....	80
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>83</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>91</b>

# 1 INTRODUÇÃO

## 1.1 À Guisa de um começo

O desejo de fazer essa pesquisa nasceu no momento em que conheci as obras de Elvira Vigna, de início complexas, mas depois de compreender como vão sendo tecidas as tramas, como desnudam o universo masculino, como representam o mundo real, cenas de relacionamentos, traições, mentiras e insinuações, contextos reais, apaixonei-me.

As obras da autora desenreda representação de identidades flutuantes<sup>1</sup>, o lado glamoroso e o lado sofrido dos movimentos dessas personagens transgressoras, dessas mulheres que tomam a palavra para representar os vários modos de agir feminino na sociedade, dado que essas personagens desvelam angústias relacionadas a papéis impostos socialmente a elas e suas expectativas para transformações sociocultural.

A obra escolhida, *Como se estivéssemos em um palimpsesto de putas*, como *corpus* de análise para este trabalho, apresenta as figuras femininas que, de alguma forma, transpõem os papéis tradicionais da mulher em uma sociedade patriarcalista. A autora, Elvira Vigna, desenvolve a sua narrativa desconstruindo e reconstruindo identidades femininas múltiplas, sujeitos da trama, e um dos recursos mais utilizados por ela, para inverter os papéis sociais e empoderar a mulher, é a criação de narradoras-protagonistas que dão vozes aos anseios, aos medos e às suas aspirações e, ainda mais, procuram se entender mesmo com enfrentamentos e imposições sociais.

Na obra *Como se estivéssemos em um palimpsesto de putas*, as personagens femininas da autora são criadas com a intencionalidade de possibilitar

---

<sup>1</sup> Multiplicidade de identidades possíveis, com as quais poderíamos nos identificar, temporariamente, com cada uma delas. Isso é provocado pela interpelação constante dos indivíduos por diversos sistemas de significação cultural (HALL, 2015, p. 12). O sujeito previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. [...] Esse processo produz o sujeito pós-moderno conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. [...] O sujeito assume identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. [...] A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 2015, p.12 – 13).

reflexões sobre o sujeito contemporâneo. Percebe-se que a autora, na referida obra, busca manifestar espaços legítimos ocupados por mulheres-personagens-sujeitos cujos discursos são expressão de poder, proporcionando novas perspectivas literárias que desestabilizam posições tidas como naturais, desvelando novas representações anuladas pelos sistemas de poder, refinando a consciência e sensibilidade às diferenças, as particularidades de experiências de gênero que são vividas na história.

No romance, Vigna com frases curtas, com histórias contadas pela metade, cheias de vazios, que a própria narradora busca preencher, subverte a temporalidade dos eventos, misturando passado e presente, constrói significações sobre as relações de gênero, e como o patriarcado silencia a mulher, torna-a invisível.

Pactuando com as concepções de Elvira, questiona-se quantas mulheres brilhantes foram impedidas de exercer um papel valorativo na contribuição de sua realização pessoal e Social? Muitas, dado que a elas fora imposto um papel de fragilidade, pertencentes ao espaço doméstico, de esposa e mãe, obediente e inferior ao homem e, nesse contexto, foram obrigadas a conformar com o destino que lhes foi imposto. Mulheres estas que se fossem livres realizariam papéis imprescindíveis no mundo.

Nas obras de Elvira Vigna, os seus escritos apresentam personagens inacabadas que nas relações, nos encontros com a realidade, constituem suas subjetividades, constituem-se como sujeitos, como se pode-se ver a seguir.

## **1.2 Conhecendo um pouco de Elvira Vigna**

Elvira Vigna, escritora, desenhista, artista plástica, jornalista e crítica da arte, mulher de múltiplas capacidades, e várias formações, transitava entre a comunicação e a cultura. Aos 28 anos, formou-se em Literatura Francesa, aos 32 recebeu o título de mestre em Comunicação. Autora de nove obras infantis, duas juvenis e dez histórias para adultos.

O primeiro romance, *A Sete anos e um dia* (1988), é a história de um grupo de amigos que vive no Rio de Janeiro no final do regime militar. Catarina é uma mulher liberada, trabalha fora, reivindica dividir o trabalho doméstico como seu companheiro e assume sem medo seus desejos sexuais por outros homens.

Na obra *O Assassinato de Bebê Martê* (1997), a narradora, sem nome, relata o que Lúcia havia lhe confiado. A história é sobre uma família tida como normal, o enredo desenvolve-se entre duas festas, uma no passado, a festa de 80 anos do pai em que Lúcia, a única filha entre quatro irmãos, após a festa, faz um pedido ao pai, o pai sorri, e ela, então, mata-o sufocando com um travesseiro. O assassinato não é provado e Lúcia busca se reinventar, busca ser como a narradora.

No romance *Às seis em ponto* (1998), quem conta a história é Maria Tereza que mata acidentalmente o pai, e uma semana depois na estrada viajando com o namorado, tenta de alguma forma contar o ocorrido e, nesse percurso, a protagonista vive um conflito de identidade, devaneia entre o passado e o presente e mente para si e para os outros. A narradora, primeira pessoa, não é nada confiável. Com esse romance Elvira Vigna recebeu o Prêmio Cidade de Belo Horizonte de melhor romance.

*Em Coisas que os homens não entendem* (2002), Nita, a narradora, uma mulher de meia-idade, que mora em Nova York, mas retorna ao Brasil em busca de sua identidade, de compreender sua história. A narrativa mistura as lembranças do passado com as descrições do presente. Ela matou o Lia acidentalmente, o revólver disparou, por isso foi embora do Brasil. A narradora também, como na maioria dos romances de Vigna, só faz referências, deixa vazios, não revela os fatos detalhados da história de Nita.

*A um passo* (2004) enfoca a realidade brasileira, a autora apresenta sua leitura da vida urbana, da violência, a falsidade das relações sociais e conta a história de uma vingança. Os capítulos são curtos, e os personagens narram as histórias do outro, evidenciando a dificuldade de “narrar”.

*Deixei ele lá e vim* (2006), romance narrado em primeira pessoa, Shirley Marlone, no enredo tudo é incerto, a protagonista, ao contar, mistura as suas impressões e sentimentos à narrativa que desvela sua mudança de gênero e tudo que passou, os traumas que a acompanham para o resto da vida por estar num corpo que para ela é estranho. Shirley pode ser a assassina de Dô, pois estava no local na noite do crime. Assim, ela pode ter deixado pra lá o assassinato ou seu corpo masculino.

*Nada a dizer* (2010), romance que conta a história de um adultério, em que a mulher traída mais velha, é a narradora, que traz detalhes da traição de seu marido Paulo com uma mulher vinte anos mais nova que ela. A narradora busca respostas

para o acontecido, motivos que levaram o marido Paulo à traição, realizando uma reflexão feminista sobre as relações conjugais e como são as relações afetivas na contemporaneidade. Com esse romance Vigna ganhou o Prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras.

*O que deu para fazer em matéria de história de amor* (2012), a narradora ao limpar um apartamento para venda, tenta compreender a história de amor do casal morto, com a concepção de que, se entender a história do casal, poderá fazer a mesma coisa com a sua história e de Roger, assim, na busca por entender a si própria, reinventa a história de Rose e Arno, o casal falecido.

*Por escrito* (2014), história dos personagens contadas por Valderez, a narradora, em uma carta que escreve para Paulo, seu namorado, registra suas reflexões sobre a vida das mulheres-personagens e da sua própria vida, quando ora se vê na mãe, e ora nas mulheres suas personagens, Tereza, Zizi e Molly, concordando e discordando delas vai traçando uma narrativa que questiona a condição feminina.

*Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* (2016), obra escolhida para esse trabalho, uma narradora inominada conta a história de João e suas experiências sexuais com várias garotas de programa, ainda as personagens, Lola, Mariana e o filho Gael, Lurien, Cuíca e outros, mesmo não vivenciado a história faz intervenções, discute e problematiza as relação entre homens e mulheres, as questões de gênero quando desvela o domínio masculino nas relações sociais do cotidiano, como isso produz a invisibilização e dessubjetivação das mulheres, no entanto os estereótipos apresentados na trama denunciam, expõem e incitam críticas ao patriarcado, às relações de domínio e poder nos relacionamentos sociais.

Elvira Vigna é considerada uma das escritoras contemporâneas mais inventivas, conseguiu levantar discussões acerca dos fatos, personagens e gêneros sempre de uma forma intangível. A peculiaridade da inversão dos papéis no relacionamento homens/mulheres leva o leitor a questionamentos, quando confere às mulheres voz, força e ação, inclusive no âmbito sexual, destruindo e reconstruindo identidades que fogem ao padrão social e cultural da época.

Seus romances representam a realidade e apresentam personagens femininas que podem ser encontradas fora do mundo da ficção. Entende-se que a literatura oferece inúmeras possibilidades de mergulhar no mundo da fantasia e também da realidade, vai além de simplesmente dar prazer. Muito mais do que isso,

proporciona o conhecimento do mundo, da mentalidade de uma sociedade ou época. Assim, pela obra literária, questiona-se, busca e constrói-se respostas que integram parte das novas informações ao conhecimento até então adquirido. Ainda, a capacidade de perceber a realidade do mundo é aguçada, o que colabora na compreensão da realidade.

Nesse contexto, vê-se nas suas obras que:

a literatura é uma seriedade prazerosa, isto é não é seriedade de um dever que deve ser feito ou de uma lição a ser aprendida, mas uma seriedade estética, uma seriedade de percepção. Na prática, literatura evidentemente pode tomar o lugar de muitas coisas, da viagem ou permanência em terras estrangeiras, da experiência direta da vida vicária e pode ser usado pelo historiador como documento social. [...] A verdade na literatura é o mesmo que é verdade fora da literatura, isto é conhecimento sistemático e publicamente verificável, o romancista não tem nenhum atalho mágico para esse presente estado de conhecimento nas ciências sociais, que é constituir a verdade contra qual deve ser confrontada sua realidade ficcional (WELLEK; WARRENT, 2003, p. 26-27).

Percebe-se que a autora busca em suas memórias, informações de uma realidade por ela vivida ou observada para dar vida à ficção. Ao problematizar a questão de gênero, apresenta personagens para reconstruir identidades impostas pelo pensamento androcêntrico<sup>2</sup> que toma o homem como modelo de ser humano, assim tudo acontece na perspectiva masculina, como o revelado por João, em *Como se estivéssemos no palimpsesto de putas*, que atribui às mulheres o lugar de “nada”, subestimando-as em todos os sentidos, o que é latente quando se acha superior a Lola, sua esposa, tachando-a de “burra e limitada” (VIGNA, 2016, p. 91).

Assim, sob a perspectiva de desestabilizar os conceitos pré-concebidos, Elvira tece sua narrativa em *Como se estivéssemos em um palimpsesto de putas*, subvertendo o jogo dos papéis sociais estabelecidos pelos homens em uma sociedade machista, quando dá voz às mulheres e apresenta os homens como limitados, apresentados na visão feminina como objeto sexual.

É narradora-personagem, sem nome, que vai desvelando sua opinião sobre os outros personagens, quando, assim do nada, conhece João e ele começa a contar-lhe suas aventuras com mulheres de bordéis, como se isso o tornasse um ser

---

<sup>2</sup>Androcentrismo devemos entender a estrutura preconceituosa que caracteriza as sociedades de organização patriarcal, pela qual – de maneira ingênua ou propositada – a condição humana é identificada com a condição de vida do homem adulto. Às afirmações sobre ‘o homem’, (= ser humano), derivadas dos contextos da vida e da experiência masculinas os pensadores androcêntricos atribuem uma validade universal: o homem (= ser humano) é a medida de todo o humano. (PRAETORIUS, 1996, p. 21-22).

superior, mais homem, e Elvira reconta para o leitor nem sempre em uma ordem sequencial, volta ao passado, vai ao futuro, fazendo suas interpretações e, muitas vezes, deixando vazios, cria digressões ao longo do texto que a permitem revelar, sob seu olhar, a fragilidade masculina, o macho que vive, constantemente, em busca do poder, de transgredir, de transformar-se em outro homem.

A autora na sua história revela ao leitor o seu olhar sobre as dificuldades existenciais das personagens femininas, bem como dela própria e faz um retrato personificando o homem que, mesmo na sociedade contemporânea, ainda tem enraizada as concepções e tradições do patriarcalismo e como o rompimento dessas tradições é difícil, mas não impossível.

Assim, mergulhou-se na leitura da obra fascinante de Vigna e, no transcorrer da narrativa de *como se estivesse no palimpsesto de putas*, nos questionamentos da autora sobre as ideologias de poder da sociedade patriarcal, como constrói as identidades das suas personagens femininas que apresentam transgressões como forma de resistência às ideologias de poder, de opressão da sociedade patriarcal.

### 1.3 Objetivos e Problemática

Nos seus romances Elvira Vigna confronta as representações sociais, age sobre elas por meio de seus discursos, utilizando-se de estereótipos para expor, denunciar, interpretar, transformar, criar novas representações. Na obra *Como se estivesse no palimpsesto de putas*, a autora apresenta personagens estereotipados para, ao longo do texto, possibilitar ao leitor reflexões sobre as violências, sobre a negação das subjetividades sofrida pela mulher imposta pela identidade opressora masculina, João. Assim a busca pela desconstrução do poder desumanizador do homem que é evidenciado, no romance, sob a lente do olhar feminino da narradora, quando como um ser frustrado, frágil estruturalmente, esconde-se por trás da superioridade que tenta manter nas relações com as mulheres, instigou este estudo, de abordagem qualitativa, cujo objetivo é traçar a representatividade da figura feminina na obra *Como se estivéssemos em um palimpsesto de putas*, de Elvira Vigna, e como a autora tece sua narrativa enquanto

“contraposicionamento” [que] refuta os pontos de vista e as crenças da cultura dominante e, por isso, é orgulhosamente desafiador. Toda reação é limitada por, e subordinada à, aquilo contra o qual se está reagindo. Porque

o “contraposicionamento” brota de um problema com autoridade – tanto externa como interna – representa um passo em direção à liberação da dominação cultural. Entretanto, não é um meio de vida. A uma determinada altura, no nosso caminho rumo a uma nova consciência, teremos que deixar a margem oposta, com o corte entre os dois combatentes mortais cicatrizado de alguma forma, a fim de que estejamos nas duas margens ao mesmo tempo e, ao mesmo tempo, enxergar tudo com olhos de serpente e de águia (ANZALDÚA, 2005, p. 705).

Importa compreender que, na narrativa da autora, o cotidiano é apresentado como quase banal, no entanto, prende a atenção por discutir e trazer à análise do leitor temas interessantes, tais como: relacionamento, casamento, traições, submissão, arrogância do sexo masculino e mudanças, o que chama à atenção e desperta o interesse em analisar e discutir como a autora desenha em suas obras os papéis de gênero, a figura da mulher, a construção da identidade feminina, os valores tradicionais, a invisibilização e a dessubjetivação das mulheres em suas tramas. Nessa expectativa, formulou-se o seguinte **problema de pesquisa**: Na obra *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, de Elvira Vigna, como a autora constrói as personagens femininas?

Justifica-se esse trabalho pela importância de analisar e descrever como a autora, por meio da literatura, busca por desconstrução de padrões androcêntricos dos papéis de gêneros, retratando a imagem feminina com novas perspectivas, ela por sua voz dá voz aos personagens desvelando suas aspirações, suas concepções, seus desejos.

Entende-se, então, que a autora, por meio da linguagem, tece significados, por intermédio de inferências e, de forma intencional, interpreta sua própria subjetividade, construindo, desconstruindo e reconstruindo as identidades, buscando esvaziar conceitos e valores patriarcais. À vista disso, a obra de Vigna age causando sensações, construindo pensamentos quando desvela estereótipos e preconceitos nos e dos leitores.

Apreende-se que o estudo das obras de Elvira Vigna possibilita aprofundar discussões sobre questões de gênero e a voz feminina na literatura contemporânea brasileira, dado que sua obra busca questionar a condição da mulher e a reprodução de estereótipos machistas e reestruturar a identidade feminina na literatura e na sociedade contemporânea.

Para responder essa questão traçou-se como **objetivo geral**: Discutir a representação das personagens femininas de Elvira Vigna nas obras: *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, na perspectiva de gênero.



Para alcançar o proposto, foram elencados os seguintes **objetivos específicos**: i) analisar as atitudes das personagens, os contextos e seus discursos; ii) discutir sobre a desconstrução do perfil das personagens femininas na obra *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*.

A presente pesquisa é de natureza bibliográfica, recorrerá, principalmente, aos seguintes autores: Bourdieu (2002-2007), Beauvoir (1949-2019), Dalcastagné (2002-2010), Foucault (1988), Louro (2014). Utilizar-se-á de abordagem qualitativa para analisar as representações femininas na perspectiva de gênero, compreendendo a questão da figura feminina na reprodução ou reconstrução de seu papel na sociedade.

Este estudo, apresentado em forma de dissertação, será configurado em capítulos na seguinte estrutura: o primeiro capítulo discorre sobre narrativas contemporâneas e a estratégia narrativa de fragmentação. Discute-se uma literatura que abarca as transformações da época contemporânea, em que o processo de escrita que antes era linear, passa a ser não linear, as mudanças sociais, o avanço tecnológico transformaram o processo de disseminação de conhecimento e pensamento, logo mudou o modo de leitura, mudou o leitor, bem como a escolha dos temas das narrativas e à transversalidade de elementos. Isso porque se modificou o modo de comunicar ideias e sentimentos, bem como a forma de narrar histórias. Apresenta-se a fragmentação como possibilitadora de rupturas constantes em que se misturam fatos psicológicos com fatos temporais, e possibilitam ao leitor abarcar o imaginário, interagir com o texto, significar e ressignificar o fato, refletir ancorado em suas experiências, bem como estabelecer relações de causa e efeito.

No segundo, discute como socialmente foram construídas as diferenças entre homens e mulheres, o conceito de gênero produzido ao longo dos tempos. Como as mulheres lutaram ao longo dos anos por sua liberdade e como essa luta, na maioria das vezes, era compreendida como uma afronta aos valores sociais, como aconteceu no período de “caça às bruxas”, no entanto elas somente buscavam ter garantidos seus direitos sociais, civis, políticos, direito ao trabalho e outros que possibilitassem uma melhor condição de vida. Nessa perspectiva, discorre-se sobre as três fases do movimento feminista, também se apresenta o feminismo interseccional, como a teoria metodológica da interseccionalidade que aborda as relações entre as diferentes formas de opressão de gênero, classe e raça dentre outras, e como se relacionam entre si, possibilitando uma compreensão de que as

violências de gênero, geralmente, constituem-se por mais de um eixo de subordinação. Ainda, trata-se da participação da mulher na literatura, como autora-personagem subvertendo os papéis femininos, como Elvira Vigna.

O terceiro capítulo inicia com um breve resumo da obra para posicionar ao leitor o foco do romance, que são as relações de poder entre homens, João e seus amigos, e mulheres, Lola, que no começo da história era a esposa, a narradora-personagem, Mariana uma prostituta que divide o apartamento com a narradora, Lurien, uma travesti, e as prostitutas, assim em uma narrativa, excepcionalmente tecida, a autora desvela ao leitor como, ainda, na contemporaneidade, os homens perpetuam as concepções trazidas das sociedades patriarcais e do capitalismo. Discute-se as mulheres de Elvira Vigna na obra *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, as relações, as contradições e as contracepções distintas de gênero, em especial as apresentadas pela narradora que compartilha cotidiano comum dos personagens, situações e expectativas relacionadas ao feminino e ao masculino. Retrata a arrogância do sexo masculino, a necessidade de poder e de se mostrar superior, como estereotipam as figuras femininas lhes calando a voz e, na contramão, apresenta as mulheres tomando a palavra, subvertendo seus papéis.

O quarto capítulo traz uma discussão sobre a narrativa fragmentada de Elvira Vigna, na qual apresenta as identidades dos personagens também fragmentadas, dado que são alteradas ao longo da narrativa pela narradora ou por outras personagens. Ainda, apresenta a sua narração em primeira pessoa que opina sobre os fatos e completa as informações com todas as suas subjetividades. E como, no percurso da narrativa, transformou Lola e Lurien de antagonistas a protagonistas.

Por último, são tecidas as considerações finais, em que se apresenta a literatura feminina de Elvira Vigna como instrumento de resistência, em que a voz crítica da autora questiona os contextos sociais e familiares, a arrogância, o poder, a submissão, em relação aos papéis tradicionais femininos, bem como a invisibilidade nos relacionamentos com o outro, no casamento, nos encontros sexuais (amorosos) em que o homem não vê a mulher por inteiro, como se ela fosse desprovida de subjetividades, sentimentos, só vagina. Assim, Elvira Vigna estrutura sua narrativa descortinando no cotidiano ações quase que invisíveis que contribuem para manter a ordem hierárquica dos sistema, as opressões e a violência de gênero, no entanto as críticas tecidas por ela no enredo, a subversão das suas personagens possibilitam repensar as subjetividades na construção das identidades, bem como a

possibilidade de desconstrução de hierarquias.

## **2 NARRATIVAS CONTEMPORRÂNEAS: ESTRATÉGIA NARRATIVA: FRAGMENTAÇÃO**

### **2.1 Narrativas contemporâneas**

“A narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, nunca houve em lugar nenhum povo algum sem narrativa (BARTHES, 2002, p.103). Então narrar é uma forma de estar no mundo, e os tempos contemporâneos trouxeram uma nova arquitetura de produção de narrativas, dado que a narrativa é capaz de se adaptar às mudanças culturais e tecnológicas. De acordo Lemos (2006, p.08), “a narrativa reorganiza experiências temporais e nos ajuda a perceber os modos de comunicação existentes na contemporaneidade, contemplando estratégias e lugares, e compreendendo a experiência humana na sua dimensão temporal.”

A literatura contemporânea brasileira data do final do século XX até a data presente, ela é marcada pelos acontecimentos atuais, a globalização, as crises políticas sociais, o desenvolvimento tecnológico, a “modernidade líquida”, como aponta Bauman (2007), em que se transmuta da sociedade industrial para a sociedade da informação, portanto diante das mudanças sociais, dos sujeitos da época, as narrativas revelam suas características relacionadas às tendências da contemporaneidade, como engajamento social, uma estética não específica, experimentalismo formal, metalinguagem e outras.

Os autores, narradores contemporâneos buscam desenvolver formas ficcionais com técnicas livres, desenvolvidas pelo próprio autor, escritos com descontinuidade da linguagem, em que, muitas vezes, o autor se ausenta dessa função, apaga a sua subjetividade à sombra de um narrador de primeira pessoa, que se revela enquanto personagem, assim a narrativa não difere a vida real do romance.

Essa narrativa desenvolvida no ritmo do narrador, de forma descontínua e fragmentada, com personagens flutuantes, revela a ambiguidade do homem moderno. Nesse cenário, a obra tem a função de levar o leitor à criticidade, a formular juízos, sobre a cena, que está aberta ao acaso, à duplicidade de interpretações, às incertezas do mundo contemporâneo, “assim, a complexidade

coincide com uma parte de incerteza, seja proveniente dos limites de nosso entendimento, seja inscrita nos fenômenos” (MORIN, 2006, p. 35).

Entende-se que essa desordem da ficção contemporânea possibilita a pluralidade de olhares, no caso das obras de Elvira Vigna, em relação à vida, à situações vulnerabilidade e violações de direitos vivenciadas por mulheres e pela comunidade LGBTQI+.

Desta forma, narrativas contemporâneas não são construídas sob normas, o que desestabiliza os narradores tradicionais acostumados a posições estáveis para suas narrativas, dado que o autor contemporâneo é autônomo, a narrativa é aberta à construção de novos sentidos, o que possibilita a interação dos leitores com a trama, envolvem-se no emaranhado do texto fragmentado, com vazios a serem preenchidos, sem distanciamento entre a realidade e a ficção. Ora, a transgressão, a narrativa fragmentada desvela uma concepção reconfigurada do literário, e é “o discurso capaz de evocar, através da sucessão de fatos, um modo dado como real ou imaginário, situado num tempo e num espaço determinados” (SODRÉ, 1988, p. 75). Sendo que a narração é a construção verbal que fala acerca do mundo, ou melhor dizendo, que apresenta um mundo.

## **2.2 Estratégia narrativa: fragmentação**

Estratégias narrativas fragmentadas, ou seja, quebradas, descontínuas, foge à narrativa linear, estebelece uma ruptura e possibilita ao leitor novas experiências de leitura. Essa fragmentação é tendência das narrativas contemporâneas, como nas obras de Vigna, segue na mesma concepção de Bauman (2001, s/p) quando afirma que:

Ser moderno significa estar sempre à frente de si mesmo, num Estado de constante transgressão (nos termos de Nietzsche, não podemos ser Mensch sem ser, ou pelo menos lutar para ser, Übermensch); também significa ter uma identidade que só pode existir como projeto não-realizado.

Nessa perspectiva, o romance de Elvira Vigna apresenta as identidades das personagens fragmentadas, dado que são alteradas ao longo da narrativa por ela mesma, pela narradora ou por outras personagens, o que corrobora com Bauman (2005) quando explica que o sujeito moderno líquido-moderno está sempre em negociação de sua identidade, o que quer e o que lhe é imposto.

Ainda, destaca-se a fragmentação característica da sociedade líquida e da literatura escrita para esse leitor contemporâneo, que revela rupturas latentes como se percebe na personagem Lurien, na obra *Como se estivéssemos num palimpsesto de putas*, de Vigna, quando não se preocupa em reconstruir sua identidade, não se preocupa com sua identidade concebida em seu exterior, mas como ele a percebe no interior e como ela é vivida (BAUMAN, 2001).

Percebe-se que a narrativa fragmentada dá realidade ao fato narrado, dado que “a vida pós-moderna é confusa e incoerente demais para ser alcançada por qualquer modelo coesivo” (BAUMAN, 2001, p.125). Ainda, destaca-se que o fragmento pode produzir efeitos de sentido, como um mosaico que, segundo Benjamim (2013), desvela vários sentidos, não há uma unidade de verdade, então, existem lacunas que devem ser preenchidas pelo leitor que, em uma leitura não linear, preenche os vazios, e essa incompletude é que desperta o interesse do leitor.

Vale destacar que a fragmentação da narrativa provoca uma leitura análoga à leitura do ciberespaço (COTA, 2012), em que há modificações constantes, as informações ocorrem simultaneamente, então há movimento, o qual cabe ao leitor conduzir. Ora, não se tem mais aquele leitor de base ideológica positivista, sujeito coerentemente lógico, há um novo sujeito-leitor, aquele que quer participar, que quer ir além dos limites colocados, visto que é multimidiático, vive em dinâmicas diferentes, dinâmicas do movimento, da velocidade, da não-linearidade.

É fato, que o mundo conectado trouxe mudanças nas técnicas de narrativa para os autores e para leitores, há a necessidade de causar impacto, abre espaço para esse leitor, então diante dessa complexificação há a necessidade dos autores expressam em suas obras essas mudanças, e Vigna está sempre à frente de seu mundo, buscando transgredí-lo, alterando tecnicamente as estruturas de suas obras, trazendo novos lugares para seus personagens e, até mesmo, para a narradora em suas obras.

Na obra, *Como se estivéssemos em palimpsestos de putas*, Elvira tece uma narrativa fragmentada das figuras femininas, quando faz uma análise dos acontecimentos, das reações, dos infortúnios, das mudanças, buscando explicar como Lola manteve sua posição de submissa no casamento, e como João, um verdadeiro adorador de putas, e como se envolveu com essa trama, como se sentiu tomada de encanto pela história que no começo era só de João, mas que, no tecer da trama, outros personagens, como Lola, Lurien, tornaram-se protagonistas da

história de Vigna.

Busca-se aclarar que a fragmentação das narrativas da autora ocorre, conforme Perlatto (2017, s/p), porque

estão sempre em processo de mudança, de alteração, de agitação: não há ponto fixo, solidez, firmeza. É um *fazer-se permanente*. Quando o leitor pensa que compreendeu alguma coisa do enredo, logo se vê lançado em outra direção; assim que constata a personalidade de algum personagem, em seguida já se encontra em meio a problematizações daquela constatação que fizera minutos atrás. Tudo muda de modo muito veloz, se altera rapidamente.

Então, pode-se dizer que o narrador por meio das palavras, cria, desenha mundos, personagens diversos e dono de grande criatividade, como Vigna em seus romances, abre o espaço para o leitor participar dos movimentos, tirar suas conclusões, interpretar, preencher os espaços vazios, construir a sua história. Nessa perspectiva, Giannini (2009) afirma que:

A narratividade é o eixo criador do espaço midiático que permite estabelecer o elo entre contar e ouvir. No ato de contar da literatura, o mundo contado é o mundo da personagem, que por sua vez é contado por um narrador que se utiliza de recursos textuais linguísticos criadores, na literatura a imagem é construída com palavras (GIANNINI, 2009, p.5).

Importante destacar que essa técnica narrativa abre um universo de possibilidade de compreensão individual e, na concepção de Santiago (2002, p.44), a narrativa apresenta “uma experiência proporcionada por um olhar lançado”, assim, na construção da história encontram-se seus conflitos, suas ideologias, suas percepções, influenciando na sua observação e escolha da linguagem da narrativa.

Nessa perspectiva, conjectura-se que a escolha de Vigna por uma narrativa fragmentada se relaciona a despertar reflexões e também críticas sobre a condição das mulheres, sobre estigmas dados às trabalhadoras sexuais, donas de casas, ou seja, às várias mulheres da sociedade. Ainda, há o diálogo da autora-narradora com o leitor, dando a ele o direito, a partir do próprio ponto de vista, de dar vida às cenas e aos personagens, permitindo que tire as próprias conclusões. A própria narradora revela ser seu texto incompleto, instável, de modo a despertar ao leitor a participar dele, ao afirmar que:

Como se eu fosse dando pulos em uma perna só, cada vez mais longe do real: alguém chamado Virgílio escreveu uma epopeia em versos intitulada Eneida. E não terminou. Outros entram, outras casas riscadas a giz. 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 vai se espalhando por várias casas dessa amarelinha, eu mesma virando autora. Se não de uma eneida, pelo menos das histórias de putas de um João que nunca termina de fato o que conta, e que vai ficando, ele também, cada vez mais para trás. Os detalhes são na maioria meus (VIGNA, 2016, p. 40-41).

Entende-se que Vigna, em sua obra, fragmenta-se e emaranha-se, pois, a própria autora afirma que “vejo como quem lê”, “ele fala eu fujo, resisto, volto para minhas hipóteses inventadas, eu também sou uma maravilha” (VIGNA, 2016, p.13). Nessa história participa e revela-se ao leitor, deixando lacunas para reflexões sobre a multiplicidade dos seres, a multiplicidade das mulheres, as feministas, as prostitutas, as travestis, os viados e outras que permeiam a sociedade e, muitas vezes, são invisíveis enquanto pessoa, dotadas de direitos que devem ser respeitados.

Para alcançar seus objetivos por meio da arte literária, a autora utiliza-se de narrativas em primeira pessoa, para contar a sua percepção de leitora, “o par de orelha de João, que escuta os casos relatados por ele e da narradora que escuta a história de João com todas as lacunas deixadas por ele, e não são poucas, preenche esses vazios utilizando de suas experiências e narra a história aos seus leitores.

Elvira Vigna apresenta a arrogância dos homens que usam as mulheres de forma desumanizada, como objeto de prazer, sendo incapaz de compreender a individualidade de cada mulher. Talvez também vítima de conceitos construídos e impostos socialmente, pois o romance permite inferir que João busca entender a si mesmo, mas está preso a tabus machistas. Nesse contexto, para enriquecer e contextualizar a análise da representatividade na obra em questão, apresenta-se, no capítulo a seguir, as diferenças culturais construídas entre homens e mulheres ao longo dos tempos com base em um padrão androcêntrico. A luta das mulheres para conquistar o seu espaço, para modificar a visão preconceituosa em relação às várias mulheres que transitam pela sociedade. Os movimentos feministas, o feminismo interseccional e as importantes contribuições para as mudanças, para o reconhecimento das mulheres como sujeitos de direitos.



### **3 PELO OLHAR FEMININO: CULTURA, CONCEITO DE GÊNERO E MOVIMENTO FEMINISTA, REPRESENTATIVIDADE DA MULHER**

Neste capítulo, discute-se sobre as diferenças culturais entre homens e mulheres, como o conceito de gênero foi construído socialmente. Como as mulheres lutaram ao longo dos anos por sua liberdade e como essa luta, na maioria das vezes, era compreendida como uma afronta aos valores sociais, como aconteceu no período de “caça às bruxas”, no entanto elas somente buscavam ter garantidos seus direitos sociais, civis, políticos, direito ao trabalho e outros que possibilitassem uma melhor condição de vida. Aborda-se também os movimentos feministas e o feminismo interseccional que discute como a violência de gênero apresenta múltiplas interseccionalidades, raça, sexualidade, classe e outras. Trata-se também da representatividade da mulher na literatura feminina, expondo ao leitor pontos de vistas plurais das mulheres enquanto sujeitos, e a importância dessas obras em legitimar o ponto de vista dessas mulheres em relação às opressões dentro das relações de gênero.

#### **3.1 Cultura e gênero**

As concepções sobre os diferentes papéis de homens e mulheres são milenares, bem como a cultura do domínio masculino ainda muito arraigada na sociedade, o que é desvelado muitas vezes até nas atitudes femininas. Essa desigualdade entre os gêneros se perfaz em diferentes níveis de discriminação das mulheres e isso delimita seus direitos fundamentais.

As construções sociais e culturais há muito vêm delineando as questões de gênero, o que é ser homem, o que é ser mulher, mas sempre com o masculino provido de maior força e poder. Universaliza-se uma figura de sujeito que, na realidade, é um homem. O que retrata desigualdade e dominação em uma sociedade em que “o princípio masculino é tomado como medida de todas as coisas” (BOURDIEU, 2007, p. 03). Nesse contexto, desvela-se uma estrutura social desigual, em que as diferenças de sexo e gênero são fruto de “um longo trabalho coletivo de socialização do biológico e de biologização do social” (BOURDIEU, 2007, p. 9).

## Voltando às sociedades de classes da Grécia e Roma, pode-se ver que

a vida social é dominada pelos homens. Possuir a terra da cidade, sacrificar aos deuses, defender suas terras de armas na mão, exercer as magistraturas e a soberania política, desenvolver a Filosofia, a Matemática entre outras questões, eram privilégios masculinos na Atenas clássica. Para um grego, ser um homem plenamente é, antes de tudo, ser um homem e não uma mulher, ser livre e não escravo; ser ateniense e não estrangeiro (GODELIER, 1980, p. 10-11).

Nessa perspectiva, a mulher era considerada um ser inferior se comparada ao homem. Conforme a mulher ficava à margem da vida em sociedade, sua história é construída por meio de quem tem voz ativa, o que Bourdieu (2007) define de “forças simbólicas”, torna-se o *habitus* que, segundo Azevedo (2011, p. 27), é, por sua vez, a internalização ou incorporação da estrutura social, enquanto o campo é a exteriorização ou objetificação do *habitus*. Entende-se, então, que os indivíduos agem conforme o *Habitus* que é reproduzido na família, igreja, escola e no Estado.

O poder simbólico é o poder “[...] de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto, o mundo” (BOURDIEU, 2002, p. 14). Esse poder, só pode ser exercido se houver cumplicidade entre quem exerce e os que sofrem as consequências de sua existência.

Ainda, Bourdieu (2002, p. 9) explica que:

O poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnoseológica: sentido imediato do mundo (e, em particular, do mundo social) supõe aquilo a que Durkheim chama o conformismo lógico, quer dizer, “uma concepção homogênea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências”.

Nesse limiar, esse poder constitui-se uma forma de manter o *status quo*, atuando de modo imperceptível por meio do controle ideológico de massas, provavelmente a partir do discurso. Essa relação de poder assegura a continuidade da dominação de uma classe sobre a outra ou, no caso de gênero, a dominação do homem sob a mulher.

No mesmo caminho, Matos (1997, p. 97-98) afirma que masculino e feminino são:

[...] perfis [que] se constituem social, cultural e historicamente num tempo, espaço e cultura determinados. Não se deve esquecer, ainda, que as relações de gênero são um elemento constitutivo das relações sociais baseadas nas diferenças hierárquicas que distinguem os sexos e são, portanto, uma forma primária de relações significantes de poder. Sendo uma de suas preocupações evitarem as oposições binárias fixas e naturalizadas, os estudos de gênero procuram mostrar que as referências culturais são sexualmente produzidas, por meio de símbolos, jogos de significação,

cruzamentos de Relações de gênero: algumas considerações conceituais, relações de poder, conceitos normativos e relações econômicas e políticas.

Nesse diapasão, o poder masculino tem sido reproduzido mediante os *habitus* que, segundo Bourdieu (2002, p. 45), "funcionam como matrizes das percepções, dos pensamentos e das ações de todos os membros da sociedade, como transcendentais históricos que, sendo universalmente partilhados, impõem-se a cada agente como transcendentais." Nessa perspectiva, entende-se que os dominados, no caso aqui a mulher, coadjuvam para a própria dominação, pois estão envolvidos com esquemas de pensamentos fundantes na relação de poder que aplicam à sua realidade, ao conformismo, de certa forma reconhecem-se como tal. Nessa lógica o poder simbólico é que atribui sentido às estruturas sociais e à existência.

Segundo Burckhart (2017, p. 210), "os discursos, por sua vez, moldam a estruturação dessa dominação de modo a situar e conformar os gêneros e as sexualidades de acordo com a determinação cultural, estabelecendo hierarquia entre eles e fazendo com que o macho se sobreponha à fêmea." Nesse cenário, em que a racionalidade patriarcal é vista como natural, em que as mulheres, sem perceber, reproduzem o esquema de dominação, representam negativamente o próprio sexo, o ser mulher, assim, ao se encaixar no arquétipo, ela se reconhece e desempenha papéis que foram definidos historicamente. Há de se notar que no plano simbólico, homens são vistos como sujeitos e, no sentido oposto, a mulher como objeto, segundo, Godelier (1980, p. 11), "os estereótipos são ensinados na mais tenra idade e estruturam de antemão a percepção da realidade social" cultural e religiosa.

Em relação à concepção de que a sociedade é que fabrica as representações de feminino e masculino, Beauvoir (1980, p. 99) reitera que "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." Entende-se que não é natural essa relação de poder, de domínio, esses papéis impostos às mulheres, e aos homens, eles são aprendidos conforme os ensinamentos que receberam, pois o que é natural é a igualdade entre os gêneros, os direitos serem iguais. Como acontecia nas sociedades primitivas, o homem caça e pesca, a mulher permanece no lar. As tarefas domésticas comportam um trabalho produtivo: fabricação dos vasilhames, tecelagem e jardinagem, e com isso ela desempenha um papel importante na vida econômica (BEAUVOIR, 1949, p. 74).

Nesse arranjo social, há igualdade entre as classes. No entanto, com a descoberta dos metais e o avanço da agricultura, “o homem recorre, então, ao serviço de outros homens que se reduzem a escravidão. A propriedade privada aparece: senhor dos escravos e da terra, o homem se torna também proprietário da mulher. Nisso consiste ‘a grande derrota do sexo feminino’” (BEAUVOIR, 1980, p. 74).

Nesse novo cenário, o trabalho produtivo é valorizado, e o trabalho da mulher é compreendido com insignificante, é o surgimento da família patriarcal, em que o homem, segundo Beauvoir (1980, p. 75), “reina soberano, permitindo-se inclusive ao capricho da poligamia, entre outros.” Para a autora, a dominação, a opressão que a mulher sofre é resultado da opressão econômica.

Reforçando, a identidade de mulheres e homens é construída socialmente, resultado da educação, cultura dominante e de como o grupo social a reconhece, ainda, pela maneira como age, pelos seus atos. É fato que as estruturas determinam o papel da mulher, e não era de interesse social, de um sistema patriarcal a igualdade de direitos entre homens e mulheres; as mulheres deveriam continuar fazendo as tarefas domésticas, cuidando da educação dos filhos, assim não interfeririam na ordem social, por isso às mulheres era negada a escolarização até meados do século XVIII, pois liberdade e emancipação eram direitos dos homens.

A subordinação feminina está fundada em um tripé: econômico, político e simbólico. O econômico é revelado na divisão social do trabalho, em que as mulheres não exercem as mesmas profissões que os homens; no plano político, a representação ainda é pequena em relação ao homem, mesmo sendo as mulheres 50% da população; no simbólico, permanece a concepção de homem como sujeito e provedor e a mulher como objeto (GODELIER, 1980).

No caso concreto, é relevante pontuar que o domínio do poder masculino ainda existe, mesmo as mulheres ocupando profissões e cargos antes só tidos como masculinos, no entanto, quando as mulheres os ocupam, as remunerações são menores, o fato de ser homem dá a ele o direito de um salário maior, mesmo que em uma mesma posição; na política já se tem um número expressivo de representantes, mas ainda pequeno para o número da população feminina; e o simbólico já deveria ter mudado, pois temos uma sociedade brasileira com um cenário bem diferente de anos atrás. Conforme o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), no ano de 2010, eram 37,43 milhões mulheres brasileiras provedoras de suas famílias.

O conceito de gênero, para Piscitelli (2002), é constituído como um conceito instigante em um momento contextualizado na história e desde a década de 1980 vem ganhando "um novo olhar sobre a realidade, situando as características consideradas femininas e masculinas no cerne da hierarquia presente no social" (PISCITELLI, 2002, p .7).

Importa destacar que, segundo Scott (1995), gênero surgiu no movimento feminista norte americano, para sustentar socialmente as diferenças baseadas no sexo, quando as feministas repudiavam o determinismo biológico do uso do termo sexo. O uso do termo gênero exprime melhor as questões culturais e psicológicas que integram a identidade sexual do sujeito, enquanto o termo sexo representa mais a anatomia, a constituição biológica.

Nesse contexto, o termo gênero passa a ser empregado pelas feministas, visto como ferramenta analítica e política apropriada para a análise, com base na construção social, do processo em que ocorrem as relações de poder entre os homens e mulheres (LOURO, 2008). Destarte, entende-se que as pressões, repressões, violências impostas às mulheres são constituídas socialmente, de modo a rejeitar a natureza biológica das relações sociais dos sujeitos, ou seja, não compreender como natural o que seja próprio ou esperado para homens e mulheres em suas relações intrapessoais ou interpessoais, tanto nos espaços sociais quanto nos privados. No mesmo sentido, o conceito de gênero mostra-se como um recurso linguístico para designar, informar sobre um sistema de relações sociais com base em diferentes estruturas de poder que ancoram a construção social das diferenças sexuais. Como qualquer outro conceito, gênero insere-se num terreno de intensas disputas de sentido (BUTLER, 2011).

No entanto, Butler (2013, p. 59) destaca que "o gênero é estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser." Dado que, mesmo que os cientistas sociais se reportem a gênero para indivíduos reais, "o gênero pode ser compreendido como um significado assumido por um corpo (já) diferenciado sexualmente; contudo, mesmo assim esse significado só existe em relação a outro significado oposto" (BUTLER, 2013, p. 28).

Butler (2013) defende que gênero, como um conceito feminista, o corpo é compreendido como marcador identitário, portanto constituinte do sujeito por meio

de sua identidade que não é fixa, sofre alterações, ou seja, a sua existência se dá por diversos marcadores identitários que se interligam com o sujeito, classe social, raça, etnia, gênero, orientação sexual, religião. Nessa perspectiva, para Louro (2008), o gênero constitui o sujeito, por isso deve ser apreendido muito além de atitudes e desempenhos estabelecidos socialmente.

Scott (1990, p. 5) define gênero como “toda e qualquer construção social, simbólica, culturalmente relativa, da masculinidade e da feminilidade. Ele define-se em oposição ao sexo, que se refere à identidade biológica dos indivíduos”. Nessa perspectiva gênero não é sexo, conforme o autor é uma categoria colocada sobre o corpo sexuado, é o que transforma o ser biológico em sujeito social.

Robora Rodrigues (2016, p. 19) quando afirma que “o gênero também é mutável, e sua fixação em um dos padrões existentes acontece por ele ser construído por atos de repetição das normas sociais, mas as normas mudam, se atualizam e se ressignificam, como qualquer linguagem.”

Nesse sentido, as normas sociais vão se ressignificando e possibilitando as expressões das identidades plurais, por isso o ser mulher na sociedade contemporânea revela novos traços.

Importa perceber que, no século XX, as mulheres alcançaram algumas conquistas, no entanto sempre em segundo plano, na ciência, no trabalho, na literatura, ou seja, na sociedade, nesse cenário em que se desenhava com algumas mudanças, os movimentos feministas tiveram fundamental importância para entendimento da identidade como uma “questão política e social, o tema da forma como somos formados e produzidos como sujeitos genericados. Isto é, ele politizou a subjetividade, a identidade e o processo de identificação” (HALL, 2006, p. 45), bem como a formação das identidades sexuais e de gênero. Assim, deste modo, o que se iniciou com o questionamento da posição social ocupada pelas mulheres na sociedade veio a se expandir ao incluir a formação das identidades sexuais e de gênero como matéria de estudo. Ao trazer a lume a subjetividade feminina, cria-se uma forma de resistência aos padrões identitários, até então defendidos pela sociedade androcêntrica, assunto esse da discussão da seção seguinte.

### 3.2O voo da borboleta: movimento feminista

O movimento das mulheres, desde o começo, compreendeu o corpo como fonte do domínio masculino e idealização da identidade social feminina. Assim, as feministas transformaram o discurso filosófico e político sobre o corpo e revalorizaram-no. Segundo Federici (2017), a história das mulheres é a história de classes, dado que, para a autora, na sociedade capitalista, a “feminilidade” foi constituída para ocultar a produção da força de trabalho, a máscara de um destino biológico.

Federici busca explicar a luta das mulheres com base na Teoria do Caos, de Edward Lorez (1963), quando afirma que o bater de asas de uma simples borboleta poderia alterar o curso natural das coisas, assim “o bater das asas de uma borboleta no Brasil pode causar um tornado no Texas” (WOLCHOVER, 2011, s/p), pois

Ao realizar um bater de asas, a borboleta promove uma modificação na pressão do ar que está em sua proximidade, fazendo com que seja direcionada para cima. Entretanto, a alteração da pressão é cerca de 100 mil vezes menor que a pressão total do ar circundante, tornando-a facilmente absorvida pelas moléculas do meio e propagando a turbulência ocasionada pelo movimento das asas por apenas poucos centímetros (WOLCHOVER, 2011, s/p).

Nesse sentido, mesmo as pequenas ações dos movimentos feministas, cada intervenção das mulheres pode provocar um efeito borboleta em relação à desigualdade de gênero no sistema capitalista e machista e promover transformações sociais e culturais.

No decorrer da história, sempre existiram mulheres que se revoltaram com sua condição de dominadas e, para algumas delas, o preço foi alto, a vida. Nos anos de 1450, a Igreja Católica com seus “Tribunais da Inquisição” punia as mulheres, “as bruxas,” que não obedecessem aos dogmas impostos pela igreja, manifestassem conhecimentos médicos, políticos, religiosos, não obedecessem o espaço reservado a elas, ou seja, qualquer coisa que a mulher tentasse realizar por conta própria, no sentido de ser sujeito, era acusada de bruxaria, de praticar crimes sexuais contra homens e de organizarem grupos que, segundo Ehrenreich e English (1984, p. 15), “reuniam-se para trocar conhecimentos acerca de ervas medicinais, conversar sobre problemas comuns ou notícias.” Essas mulheres detinham conhecimento de plantas medicinais e seu poder de cura de enfermidades, assim mantinham alto poder social nas comunidades, o que incomodava a igreja e as classes dominantes que, para

manter o poder, praticavam barbáries. Esse Cenário de horror só se findou em 1750 com ascensão do Iluminismo.

Para a feminista Federici (2004), o evento da caça às bruxas foi culpado por exterminar a participação, a força e a resistência feminina, ou seja, foi um modo de retirar a autonomia das mulheres. Importa destacar que as bruxas eram as mulheres que pensavam de forma diferente, eram inteligentes, independentes e irreverenciosas, por isso tomadas como “servas do diabo”. Destaca Federici que junto com as mulheres queimavam nas fogueiras a resistência ao iniciante capitalismo. Nesse cenário, os homens foram para o trabalho e recebiam por ele, e às mulheres restou calarem-se, e reproduzir mão de obra.

A mulher, até meados do século XIX, era considerada inferior, não participava da política, não poderia ler e escrever, era limitada ao lar, aos trabalhos domésticos, vivia em função do marido, não tinha direitos. Ainda, nesse século, com a Revolução Industrial, as mulheres foram trabalhar nas fábricas, a partir daí, começa a luta pela valorização da mulher.

Nas últimas décadas do século XIX, surge o primeiro movimento feminista, Movimento Sufragista, quando mulheres brancas e de classe média, na Inglaterra, lutam pelo direito ao voto, bem como pelos direitos a participar da política, da educação, da igualdade de salário. Segundo Cyfer e Neves (2011), o movimento feminista divide-se em três fases: i) situada por volta dos anos 60; ii) prolonga-se até por volta dos anos 80; iii) constitui-se até os dias atuais, denominada por muitos de pós-feminismo.

A primeira fase, iniciada nos anos 1960, está relacionada ao surgimento da nova esquerda e a demanda para que o pessoal e o privado se tornassem políticos. Com isso, a rígida separação entre o mundo privado e o mundo político, típica da ideologia liberal, passa a ser fortemente questionada. A segunda fase, que se inicia com o declínio dos regimes socialistas e a ascensão do neoliberalismo, é caracterizada pelo culturalismo e pela demanda por reconhecimento. A terceira fase diz respeito à crescente globalização mundial, em que as demandas feministas são mal enquadradas pelas instituições políticas existentes. Dessa forma, a demanda passa a ser por representação, não apenas no sentido de dar voz política às mulheres, mas de que suas demandas de redistribuição e de reconhecimento sejam devidamente tratadas pelas instituições políticas, por meio de uma abordagem transversal, do ponto de vista temático, e transnacional do ponto de vista territorial (CYFER; NEVES, 2011, p. 202).

Na primeira fase, lutavam por uma nova identidade feminina, assim, a mudança deveria ocorrer em primeiro plano no lar, a mulher não deveria aceitar a



submissão imposta pelo casamento que, segundo Saffioti (2013, p. 63), “através dele é que se consolidava a sua posição social e se garantia a sua estabilidade ou prosperidade econômica, (...) dada sua incapacidade civil, levaram uma existência dependente de seus maridos.” Assim, as feministas lutavam pelos direitos civis e políticos, pelo acesso ao estatuto de “sujeito jurídico”, pelo direito ao voto.

Na década de 60, a busca das feministas era pela libertação do corpo feminino dos padrões conservadores, segundo Scott (1992, p. 64), “as ativistas feministas reivindicavam uma história que estabelecesse heroínas, prova da atuação das mulheres, e também explicações sobre a opressão e inspiração para a ação.”

Na segunda fase, segundo Louro (2008), as feministas focaram na produção acadêmica, na inclusão da mulher na intelectualidade, no entanto isso não diminuiu a desigualdade. Para Scott (1992, p. 69), “a nova identidade coletiva das mulheres na academia anunciava uma experiência compartilhada de discriminação baseada na diferenciação sexual.” Nesse contexto, o movimento feminista não mais se expressa apenas por protestos públicos, marchas, mas por meio de livros, jornais e revistas. Segundo Louro (2008, p. 16), “algumas obras hoje clássicas como: *O segundo Sexo* de Simone Beauvoir (1949), *The feminine Mystique*, de Betty Friedman (1963), *Sexual Politics*, de Katte Millett (1969).”

Dos anos 60 a 80, a luta foi pela participação da mulher nos espaços públicos, fase radical em que as feministas apontavam o sexo como marcador de comportamentos, e questionavam a heterossexualidade como padrão, como forma de dominação ligada ao gênero, ainda, rejeitavam qualquer padrão de beleza. Ikawa e Piovesan (2009, p. 150) apontam dois focos centrais das lutas feministas nessa fase: a) “a igualdade de gênero requer uma revolução sociobiológica que derrube o mito da maternidade; b) “adultos, homens e mulheres, são livres para consentir e pactuar em busca do prazer.”

A terceira fase do movimento feminista tem como foco a relação de gênero, a alteridade e, de acordo com Narvaz e Koller (2006, p. 649), “o desafio nesta fase feminista é pensar, simultaneamente, a igualdade e a diferença na constituição das subjetividades masculina e feminina.”

As discussões feministas começam a abordar as relações entre os diferentes sistemas de opressão, raça ou etnia, gênero, classe social, capacidade física e outros, que impactam de modo distinto nas diferentes pessoas, o que desvela a complexidade do caráter interligado das opressões relacionadas à raça, à classe e

ao gênero. Nessa perspectiva, na próxima seção, discute-se a interseccionalidade a partir do diálogo das ativistas e intelectuais negras Crenshaw e Collins.

### 3.3 Feminismo interseccional

O feminismo negro traz mudanças ao abarcar as opressões interseccionais (raça, gênero, classe, sexualidade e nacionalidade) de forma intercambiável, isso muda os contornos das relações de dominação e resistência. Segundo Akotirene (2019, p. 20),

[...] mulheres negras, na condição de Outro, propuseram ação, pensamento e sensibilidade interpretativa contra a ordem patriarcal racista, capitalista, sem nenhuma convivência subjetiva com a dominação masculina. As mulheres negras escolheram lutar pelo sufrágio e pela abolição, defenderam os homens negros e as companheiras brancas, reconhecendo que, quer seja descrito, quer seja analítico, isolado de outras categorias de análise, o marcador gênero explica as violências sofridas por mulheres brancas, bem como a categoria raça explica o racismo imposto aos homens negros.

Nessa perspectiva, as mulheres negras articulavam a luta não só contra a opressão sexual das mulheres, mas contra qualquer tipo de opressão, racismos, heterossexismos, bem como a exploração por classe social. Na concepção de AKotirene (2019, p.17),

não socorre as vítimas do colonialismo moderno prestando atenção à cor da pele, ao gênero, à sexualidade, genitália ou língua nativa. Considera isto, sim, humanidades. [...] o corpo se relaciona com alteridade, baseado na memória, informação ancestral do espírito, e não pela marcação morfofisiológica, anatômica, fenotípica.

Ratifica essa concepção Gonzalez (2018) quando aborda de forma interseccional a discriminação da mulher ao afirmar que ocorre de forma tríplice, social, racial e sexual. Portanto, compreende-se múltiplas formas de opressão e dominação articuladas que naturalizam as hierarquias sociais. Nessa perspectiva, todas as mulheres, segundo Crenshaw (2002), estão sujeitas, de alguma maneira, à discriminação de gênero, bem como, classe social, raça-cor, etnia, religião, origem nacional e orientação sexual. Ainda, afirma que não há como hierarquizar as desigualdades relacionadas à classe, gênero ou raça, é a interligação dessas categorias que produz e mantém as desigualdades. Assim,

O feminismo negro permitiu avançar na compreensão dos mecanismos de reprodução das desigualdades justamente ao exigir que a igualdade de

oportunidades entre mulheres e homens não correspondesse a um silêncio sobre as mulheres que compartilham, com os homens que estão na base da pirâmide social, as desvantagens decorrentes de sua posição de raça e de classe.( MIGUEL; BIROLI, 2014, p. 9).

Kimberlé Crenshaw, a precursora do uso do termo interseccionalidade, discorre que “configura como instrumental analítico para as formas de associações de múltiplos sistemas de subordinação que recebem denominações variadas, como: “discriminação composta”, “cargas múltiplas”, “dupla ou tripla discriminação” (2002, p.177). É a compreensão da interação de dois ou mais eixos que se entrecruzam e produzem hierarquização social, que resultam em opressão e subordinação. Nessa lógica todas as mulheres, de alguma forma, estão sujeitas à discriminação de gênero, como também de classe, casta, raça-cor, etnia, religião, origem nacional e orientação sexual, no entanto a interação dessas categorias é que produzem as desigualdades (CRENSHAW, 2002).

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento (CRENSHAW, 2002, 177).

Nessa perspectiva, o feminismo contemporâneo concebe a teoria da interseccionalidade como essencial para conseguir a igualdade social e política e para viabilizar a democracia, uma vez que as diferenças constituem elementos para o reconhecimento e afirmação de direitos. Nesse universo, Akotirene (2019, p.27) sustenta que

O pensamento interseccional nos leva reconhecer a possibilidade de sermos oprimidas e de corroborarmos com as violências. Nem toda mulher é branca, nem todo negro é homem, nem todas as mulheres são adultos heterossexuais, nem todo adulto heterossexual tem locomoção política, visto as geografias do colonialismo limitarem as capacidades humanas.

É fato que na contemporaneidade homens e mulheres assumem múltiplos papéis na sociedade, mas nem sempre esses papéis são os tradicionalmente postos. “Se em um determinado momento histórico, a família se caracterizava pelo determinismo biológico ou pelas funções religiosas, hoje, ao contrário, o princípio da afetividade,” (RODRIGUES, 2014, p. 240).

Com o mesmo olhar Tiburi (2018, p.55) ressalta que

[...] O feminismo interseccional, que reúne em si os marcadores de opressão da raça, do gênero e da sexualidade e da classe social, é evidente uma luta contra sofrimentos acumulados. Da dor de ser quem se é, de carregar fardos objetivos e subjetivos. A interseccionalidade das lutas nos leva a pensar que toda luta é luta “junto com” o outro, o companheiro, contra um estado de coisa injusto.

A interseccionalidade possibilita compreender as pessoas em seu mundo social, em circunstâncias construídas nas experiências partilhadas, vividas e sentidas, o reconhecimento das diferenças, da construção e reconstrução de identidades em um espaço democrático da sociedade heterogênea (AKOTIRENE, 2019). Entende-se, então, que a construção da identidade está relacionada às relações sociais do sujeito.

No pensamento interseccional, não há hierarquia de opressão, explica Audre Lorde (2009, p. 6),

Dentro da comunidade lésbica eu sou Negra, e dentro da comunidade Negra eu sou lésbica. Qualquer ataque contra pessoas Negras é uma questão lésbica e gay porque eu e centenas de outras mulheres Negras somos partes da comunidade lésbica. Qualquer ataque contra lésbicas e gays é uma questão Negra, porque centenas de lésbicas e homens gays são Negros. Não há hierarquias de opressão.

Na mesma trilha, Akotirene (2019) destaca que a interseccionalidade possibilita a compreensão de que as mulheres são oprimidas e colaboram com essas violências, pois é preciso entender que “nem toda mulher é branca, nem todo negro é homem, nem todas as mulheres são adultos heterossexuais, nem todo adulto heterossexual tem locomoção política, visto as geografias do colonialismo limitarem as capacidades humanas” (2019, p. 6).

Nessa perspectiva, as feministas contemporâneas trazem ao lume debates mais amplos em relação à interação de marcadores sociais, como gênero, raça, classe social, sexualidade, idade, entre outros que relacionam entre si e promovem e mantêm a hierarquização, as desigualdades sociais, a exclusão de indivíduos ou grupos.

A interseccionalidade, segundo Akotirene (2019), faculta às feministas criticidade política de modo a perceber a fluidez das identidades subalternas postas a preconceitos, subordinações de gênero, de classe e raça e às opressões que estruturam a matriz colonial moderna da qual saem. Ainda destaca que a instrumentalidade deve ser compreendida “como uma instrumentalidade teórico-metodológica que nos permite enxergar a coalisão das estruturas, a inseparabilidade

das avenidas identitárias ao entendê-la como um “sistema de opressões interligado” (AKOTIRENE, 2019, p. 14).

De pronto, nessa concepção, o direito à diferença deve pautar a luta pelo direito da mulher e das outras minorias. Assim se busca “desconstrução das sínteses, das unidades e das identidades ditas naturais, ao contrário da busca de totalização das multiplicidades” (RAGO, 1998). Nesse contexto, Elvira Vigna, em suas obras, rompe com a perspectiva de gênero, quando as performances de suas personagens se afastam dos papéis indetentários de gênero impostos pela sociedade patriarcal. Suas narrativas literárias dialogam com debates feministas da pós-modernidade, quando desvela um olhar questionador sobre a pluralidade das identidades de gênero e as imposições às mulheres.

Entende-se que quando há formação de consciência crítica é possível que haja desconstrução de papéis constituídos historicamente, e que as opressões cruzadas devem ser compreendidas na sua especificidade, pois em uma sociedade simultaneamente capitalista, “patriarcal”, racista e heterossexista, as posições geradas por gênero, raça ou sexualidade geram vulnerabilidades específicas nas relações de trabalho – e vice-versa (MIGUL; BEROLI 2014).

Assim, para mudar o cenário de opressões, não se pode generalizar o problema de grupos como um problema das mulheres, a construção da igualdade perpassa pela questão identitária para a compreensão das diferenças, então faz-se fundamental a discussão sobre o papel das lutas sociais feministas e das epistemologias e relações de gênero nos diferentes campos de conhecimento, como na literatura.

### **3.4 O Feminismo na literatura**

Também se pode olvidar que, na literatura, o cenário de dominação masculina não foi diferente, pois, segundo Pesavento (2005, p. 40), sendo a literatura “a representação, não uma cópia do real, mas é uma construção feita a partir dele”, a representação das mulheres era baseada nos estereótipos culturais da época, dessa maneira a literatura trazia a imagem de mulher submissa, que pensava e agia de acordo às concepções e valores da sociedade patriarcal, entende-se aí o poder do discurso tratado por Foucault (2009), quando afirma que discurso proferido é um

meio de dominação, por ele constrói-se e representa-se identidades, ou seja, perpetua-se o controle e organização social.

A literatura, por muito tempo, foi campo masculino, representada por homens brancos, heterossexuais e pertencentes à classe média. Nesse cenário, expressões artísticas realizadas por negros, mulheres e outros marginalizados pela sociedade eram preteridas. O que revela uma literatura excludente que era produzida conforme a cultura e a sociedade regida pelo sistema patriarcal.

Em meados do século XX, o movimento feminista, que era definido por Bonnici (2007, p. 86) [...] “como uma crença e convicção na igualdade sexual acoplada ao compromisso de erradicar qualquer dominação sexista e de transformar a sociedade,” lutava pela igualdade social entre os sexos e buscou implementar ações no sentido de conscientizar os indivíduos da necessidade de desconstruir a opressão e a marginalização da mulher que foi construída ao longo da história. Ainda, esse movimento traz, também, as primeiras manifestações literárias de autoria feminina, em que o sujeito possuidor do direito ao discurso já não é mais a figura masculina, inicia-se, então, uma era de desvelamento e voz ao sexo feminino.

Daí a exiguidade de obras femininas por séculos. Revela-se, então, que a participação da mulher na literatura acontece paralela à história das conquistas femininas, quando as feministas iniciam os questionamentos quanto à construção social, política, econômica e cultural, que se baseia no autoritarismo, no machismo que exclui quem não se enquadra nos perfis do domínio masculino. Nesse caminho, questionam o pensamento ocidental do cânone literário.

E é assim que a figura feminina se sentindo oprimida buscou romper a dominação masculina e, nesse contexto, as mulheres modificam o posicionamento literário, há mudanças de comportamento, na oralidade, no comportamento social e, é nesse espaço que a mulher busca seu lugar de fala, a democratização do discurso no meio cultural, acadêmico e literário.

As feministas transpuseram vários obstáculos para se libertar de estereótipos no meio literário, adaptaram-se, desenvolveram proficiência discursiva para se moldarem ao momento, aos espaços que lhes foram cedidos. Segundo Nogueira (2016, apud ANDRADE (2020, n.p), entre os anos 1960 e 1970, nos Estados Unidos, a mulher adentrou-se na literatura com âncoras na ideologia de gênero.

No entanto, a igualdade intelectual entre homens e mulheres não garantia que houvesse reconhecimento social (ZOLIN, 2010), esse reconhecimento aconteceu de

forma vagarosa, o que fez com que, nesse período, muitas obras de autoria feminina fossem atribuídas à autoria masculina, havendo, então, o silêncio da voz feminina na literatura. Nesse toar, a democratização do discurso literário feminino parecia um sonho distante, assim como as lutas feministas antifalocráticas e antissexistas não foram alcançadas totalmente.

No entanto, autoras como Mary Shelley, Virginia Woolf, Agatha Christie, Simone de Beauvoir, Florbela Espanca, Raquel de Queiroz, Cecília Meireles, Carolina de Jesus, Ruth Guimarães, Clarice Lispector, Zélia Gattai, Cora Coralina, Lygia Fagundes Telles, Ana Maria Machado, entre outras abriram caminhos para que a literatura feminina ocupasse cada vez mais espaços, que as personagens tivessem direito à voz para representar as experiências femininas bem distantes da concepção hegemônica masculina. Zolin (2010) afirma que, nas produções literárias de autoria feminina, as identidades femininas são antipatriarcalistas.

Ocorre que as mulheres, até então silenciadas e deixadas à margem, foram impulsionadas a emancipar-se no campo literário e a lançar questionamentos sobre os discursos hegemônicos, promovendo uma quebra nos discursos arraigados pela tradição (ROSSINI, 2014 p. 4).

Nos avanços do movimento feminista, segundo Duarte (2009, p. 31), “foi necessário esperar que as mulheres tomassem a palavra, impusessem-se no espaço público e pudessem, por fim, construir as próprias representações”. Assim, a literatura de autoria feminina deixasse de reproduzir estereótipos machistas e com a voz feminina discutir sobre a experiência e as condições da mulher.

A autoria feminina busca tensionar e irromper com discurso hegemônico e com domínio masculino da cultura, e da autoridade intelectual. De acordo com Schmidt (2019, p. 66),

os textos de autoria de mulheres levantam interrogações acerca de premissas críticas e formações canônicas, bem como tensionam as representações dominantes calcadas no discurso assimilacionista de um sujeito nacional não marcado pela diferença. A hegemonia desse sujeito sempre esteve calcada em formas de exclusão de outras vozes, outras representações.

Nessa perspectiva, entende-se que a literatura feminina abre espaços para que o discurso literário possa ser heterogêneo; sejam inseridas as diferenças sociais de classe, gênero e raça, assim as narrativas podem desvelar a importância do discurso dos sujeitos das diferentes esferas sociais que buscam se autorrepresentar.

A obras de autoria feminina tem buscado oportunizar às mulheres o desenvolvimento de uma consciência livre, possibilitar a negação de mitos que as tornam submissas, empoderá-las para que possam ressignificar o discurso, até então masculino e dominante. Conforme Foucault (1997, p. 10), “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo pelo que se luta, o poder do qual queremos nos apoderar”.

Assim, por meio do discurso, as mulheres externalizam suas inquietações, seus desejos, buscam se livrar das amarras culturais e sociais, e em suas vozes “não se tem mais uma ‘estética da renúncia’, uma ‘temática da invisibilidade e do silêncio’, uma ‘poética do abandono’” (FUNKC, 2016, p. 96).

A narrativa feminista traz no discurso questionamentos sob o significado homogêneo de mulher e, nas suas vozes, as identidades femininas são plurais na perspectiva dos múltiplos sistemas entre as categorias de gênero, classe social e raça. Nessa seara, as identidades são construídas por meio de experiências diversas. De modo que as personagens insurgem, transpõem o instituído pelo modelo patriarcal. Surge aí a importância da literatura de autoria feminina, pois mulheres escritoras comprometem-se com reconstrução do feminino, buscando desarticular o sistema binário de gênero, fundada na reconstrução do conceito de diferença e de sujeitos plurais, subjetividades e autorrepresentação, de modo a romper definitivamente com a hegemonia do idêntico para considerar a heterogeneidade, a multiplicidade para alcançar legitimidade de outros sujeitos sociais.

Essa transposição do modelo patriarcal é desvelada nas obras de Elvira Vigna quando dá voz às mulheres que aparecem como sujeitos e as personagens masculinas pouco falam, surgem das concepções femininas que traçam seu perfil. Por meio das narrativas revela uma relação entre homem e mulher diferente da sociedade patriarcal, dado que os homens surgem como objetos sexuais, como no romance *Como se estivéssemos no palimpsesto de putas*, quando a narradora discorre “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, 2016b, p. 169).

A autora revela um transmutar de papéis, visto que, na sociedade machista, o homem é que desenhava a mulher nua, conforme seus desejos, quando no trecho



retromencionado, a mulher empoderada desenha o homem que atenda seus desejos sexuais, o como ela o vê através do espelho. Ainda, destaca gostar de homens que tenham uma barriguinha, fugindo também ao convencional dos homens que desenhariam uma mulher perfeita, como quando afirma: “tenho gosto por um tipo específico de barriga masculina. Não tem como eu não olhar. Não a barriga tanquinho. Pelo amor de Deus, não tanquinho. Mas com aquele V acentuado que nasce em cima do osso do quadril e cujo vértice é no sexo” (VIGNA, 2016b, p. 52).

É visível que a autora na obra *Como se estivéssemos em um palimpsesto de putas* busca confrontar aparatos ideológicos hegemônicos da sociedade machista, conforme destaca Silveira (2017), quando afirma que João, protagonista da história, desvela-se um 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” (SILVEIRA, 2017, p. 178).

Nesse viés a literatura contemporânea, como as obras de Elvira Vigna, fomentada por desconfortos provocados pela cultura dominante, busca novas formas de representação, discutindo a formação do sujeito, as subjetividades femininas, as identidades plurais e, assim, provoca mudanças na desconstrução de representações androcêntricas, conforme Dalcastagnè (2002, p. 33) afirma, pois, “cada vez mais, os estudos literários (e o próprio fazer literário) se preocupam com os problemas ligados ao acesso à voz e à representação dos múltiplos grupos sociais.”

Entende-se que a autoria feminina traz a representação das subjetividades especificadas nas diferenças, ou seja, constitui a conquista das identidades femininas e sua importância para desconstrução de papéis sociais opressores dos grupos marginalizados.

### 3.5 Um breve histórico da representatividade da figura feminina

#### 3.5.1 Conceituando representação

O termo representação, segundo Compagnon (2003, p. 98), pode ser traduzido por “imitação (...), verossimilhança, ficção, ilusão, ou mesmo mentira, e é claro, realismo, referente ou referência.”

Para Aristóteles, representação é entendida por verossimilhança com a realidade, portanto não é a imitação literal desta, e sim uma construção fictícia, inventiva. E, na perspectiva aristotélica, a ficção poética é constituída com base na verossimilhança, então a ficção é análoga à natureza sem ser igual. Assim, o conceito aristotélico de mímese está relacionado à ficção desde a origem, pode-se, então, associá-lo à verossimilhança. Na mesma direção, a filósofa Cauquelin afirma que:

[...] mimesis não é cópia de um modelo [...]. Ela é antes de tudo fabricadora, afirmativa, autônoma. Se ela repete ou imita, o que repete não é um objeto, mas um processo: a mimesis produz do mesmo modo como a natureza produz, com meios análogos, com vista a dar existência a um objeto ou ser; a diferença se deve ao fato de que esse objeto será um artefato, que esse ser será um ser de ficção (CAUQUELIN, 2005, 61).

Na teoria aristotélica, a mimesis decorre tanto da busca do artista de imitar algo real, quanto do espectador no exercício de reconhecer a semelhança e consegue prazer intelectual, prazer em aprender. Segundo Aristóteles, o valor da obra de arte está relacionado à sua semelhança com a realidade, a arte como aparência, pois de acordo o filósofo (1999), a aparência das coisas é o material para a criação da aparência das obras de arte.

Nessa perspectiva, a obra se assemelha à realidade, mas não se confunde com ela, a verossimilhança traz a possibilidade de proximidade, mas não uma simples cópia, é fruto de uma atividade intelectual embasada em uma realidade possível, como descreve Aristóteles no trecho da Poética:

[...] o ofício do poeta não é descrever coisas realmente acontecidas e sim quais podem [em dadas condições] acontecer, ou seja, coisas que sejam possíveis, segundo as leis da verossimilhança ou da necessidade. De fato, o historiador e o poeta não diferem porque um escreve em prosa e outro, em verso; a história de Heródoto, por exemplo, poderia ser posta em versos e não seria menos história do que era em prosa. A verdadeira diferença é que o historiador descreve fatos realmente acontecidos, enquanto o poeta,

fatos que podem acontecer. Por isso, a poesia é algo de mais filosófico e de mais elevado do que a história; a poesia tende, antes, a representar o universal, a história, o particular. Do universal podemos dar uma ideia deste modo: a um indivíduo de tal ou tal natureza acontece dizer ou fazer coisas de tal ou tal natureza em correspondência às leis da verossimilhança ou da necessidade; e a isso exatamente almeja a poesia, mesmo que aos seus personagens dê nomes próprios. Tem-se o particular quando se diz, por exemplo, o que fez Alcibíades ou o que lhe aconteceu (ARISTÓTELES, 2003, p. 153).

Importa ressaltar que o autor evidencia que representação artística não teria valor se fosse simplesmente a cópia de uma imagem que já fosse existente significativamente, portanto a verossimilhança não pode ser entendida como o real, bem como também não é fruto de uma ilusão, é pois conexão com a realidade provável, não a presente.

Na arte o termo representação é vinculado a *mimeses* na concepção platônica de que a arte deve imitar, copiar a realidade, o simulacro da realidade (COMPAGNON, 2003). No entanto, “em conflito com a ideologia da mimese, a teoria literária concebe, pois, o realismo não como reflexo da realidade, mas como um discurso que tem suas regras e convenções, como um código nem mais natural nem mais verdadeiro que os outros” (COMPAGNON, 2003, p. 107).

Nessa perspectiva, entende-se que a literatura atua como representação e se relaciona diretamente aos movimentos socioideológicos do meio e da época, e não como compromisso com o real, então “é a arte da construção da ilusão referencial” (COMPAGNON, 2003, p. 105).

Segundo Ricouer (1994, p. 85), “existe entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana, uma correlação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural”. Compreende-se que há sempre na narrativa aspectos da experiência humana inscrita no tempo.

Destarte, entende-se que a literatura representa a realidade, pois Jeha (1993, p. 84) afirma que:

O nosso conhecimento de mundo nos permite encontrar significados em uma obra de ficção, construir os quadros de referência a partir do material disseminado, preencher vazios e criar hierarquias. Por sua vez, o campo de referência interno representa campos externos, certos comportamentos, cenas, constructos de significado complexo são entendidos como ‘típicos’ (ou atípicos) quando comparados com a história, a natureza humana, a sociedade urbana ou qualquer outro campo de referência generalizado.

Então, o conceito de representação está relacionado ao tempo, ao passado, à contemporaneidade, assim, compreende-se o texto literário como representação do real possível e não cópia do real.

Ressalta-se a percepção de que os textos literários estão, na atualidade, dando voz a grupos, até então, marginalizados, vistos de forma negativa pela cultura dominante. Esses grupos têm encontrado muitas vozes para falar em nome deles. No caso de Elvira Vigna, dá voz às mulheres, suas protagonistas, com todas suas subjetividades, suas identidades plurais.

Importa lembrar que, muitas vezes, em relação à representação, o sujeito de fala poderá, de certa forma, simplificar a imagem, torná-la padrão e, assim, ser reproduzida no meio social. Para Bhabha (1998, p. 117), “o estereótipo não é uma falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação porque é falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação.”

Salienta-se que a representação literária cria, recria o mundo na visão da escritora, por isso se faz necessário compreender o meio social por mais de uma perspectiva para poder representar os grupos a que se propõe.

Representação pode ser compreendida como a forma que uma sociedade constitui e manifesta sua realidade. Segundo Chartier (1990, p. 21),

O conceito de representação é a de variabilidade e da pluralidade de compreensões (ou incompreensões) do mundo social e natural. [...] As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe [...] a sua concepção de mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio.

São as representações, então, as construídas social e historicamente, que os indivíduos introjetam inconscientemente, e tornam-se elemento de identidade e cultura de um determinado grupo social, por isso as representações das mulheres de Elvira Vigna denunciam a violência contra a mulher e “representam com sutileza que os novos tempos impõem, certas práticas e discursos nos quais a dominação masculina se faz, ainda, muito presente” (ZOLIN, 2007, p. 55), permitindo reflexões que favorecem conscientização das opressões como um sistema interseccionado, gênero, raça/etnia, classe social e outros.

### 3.5.2 Histórico da representatividade feminina

As mulheres, até o séc. XIX, eram retratadas na literatura pelos homens como um ser oposto ao homem, sem voz, sem força, dominado, sempre em segundo lugar, pois, no cenário social, mulher era subserviente, antes de casar, ao pai e, após o casamento, ao marido. A fidelidade era uma virtude cobrada da mulher, no entanto ao homem a infidelidade era um direito. Aos homens era possível, ou melhor, cobrado o início da vida sexual antes do casamento, iniciação que geralmente acontecia nos prostíbulos ou com as escravas. Já a mulher deveria se manter casta até o casamento. O que reverbera a fala de Beauvoir (2009, p. 99) quando afirma que:

mundo sempre pertenceu aos machos. (...). Já verificamos que quando duas categorias humanas se acham presentes, cada uma delas quer impor à outra sua soberania; quando ambas estão em estado de sustentar a reivindicação, cria-se entre elas, seja na hostilidade, seja na amizade, sempre na tensão, uma relação de reciprocidade. Se uma delas é privilegiada, ela domina a outra e tudo faz para mantê-la na opressão. Compreende-se, pois, que o homem tenha tido vontade de dominar a mulher.

A literatura produzida por autores, no século XIX, reproduziu a cultura do patriarcalismo. Nela, a mulher era um ser inferior e sua função era a reprodução da espécie; representando-a sempre como um ser dependente social e sexualmente. Na perspectiva de Zolin (2004, p. 170), as críticas feministas

mostram como é recorrente o fato das obras literárias canônicas representarem a mulher a partir de repetições de estereótipos culturais, como por exemplo, o da mulher sedutora, perigosa, imoral, ou da mulher como megera, ou da mulher indefesa, incapaz, e entre outros, o da mulher como anjo capaz de se sacrificar pelos que a cercam.

A educação foi vista como necessidade para a mulher, no final do século XIX, quando era necessária mão de obra para a indústria, no entanto o lugar da mulher sempre era relegado atrás do homem, quando a elas eram ofertadas funções com salários menores. Mas, começa nesse período a mulher ganhar espaço, principalmente na saúde e na educação.

É inegável que, neste século, emergiram os direitos das mulheres, quando modificações estruturais ocorreram, como serem incorporadas ao mercado de trabalho, deixando de ser o ambiente doméstico seu espaço possível, o direito à

educação, a autonomia civil e, ainda, o surgimento de movimentos feministas.

Destarte,

[...] o século XIX, sobretudo a segunda metade, introduz mudanças significativas, esboçando-se o conflito entre a tradição e a modernidade. Um tempo em que se tornará possível para a mulher assumir-se como sujeito, indivíduo de corpo inteiro, futura cidadã. Apesar da extrema codificação da vida quotidiana feminina abrem-se novas possibilidades e a aventura deixa de ser uma miragem (VAQUINHAS, 2011, p. 19).

No entanto, essa condição ainda era restrita a algumas mulheres. Receosas com as mudanças, preocupadas com a segurança, muitas mulheres continuavam em situação de submissão, o que refletiu na situação de liberdade feminina na sociedade. Na verdade, nesse período, aos escritos femininos eram negados autonomia e subjetividade, para conseguirem status literário tinham que se moldar ao cânone masculino.

No século XX, a escrita feminina é impulsionada e a representação da mulher na literatura também, pois as personagens ganham voz e representam as experiências femininas, rompendo com a concepção hegemônica masculina. As narrativas dessas mulheres trazem novas perspectiva de papéis de gêneros, rompendo com as ideologias impostas pelas culturas patriarcais.

Já a produção literária feminina contemporânea representa a mulher diferentemente do ponto de vista da literatura canônica, pois os textos destas autoras abordam e questionam a condição de subjugação da mulher, a dominação masculina, ou seja, suas personagens trazem novas identidades, seus textos têm linguagem e temáticas próprias sob a ótica feminista. São narrativas que problematizam papéis de gênero, reveem valores tradicionais que silenciaram as personagens que buscam sua própria identidade.

Entende-se que a literatura representa as relações entre os indivíduos, descritos em um tempo e espaço próprio, então, a representação é a materialização do ser, do objeto, forma de se fazer apresentar o objeto da materialidade crua do mundo, por meio da palavra, já que por meio dela se dá voz ao ausente mediante uma imagem discursiva.

Então, a literatura feminina contemporânea promove a revolução na representatividade feminina, mostrando ao leitor imagens femininas plurais, legítimas. Nesse contexto, entende-se a importância da teoria da interseccionalidade por possibilitar “[...] às feministas criticidade política a fim de compreenderem a

fluidez das identidades subalternas impostas a preconceitos, subordinações de gênero, de classe e raça e às opressões estruturantes da matriz colonial moderna da qual saem” (AKOTIRENE, 2019, p. 24).

As narrativas de Elvira Vigna apresentam um cenário de personagens femininas particulares, revela as particularidades e trajetórias marcadoras da construção identitária de cada uma delas, ou seja, seu discurso é desconstrucionista quando revisa as identidades femininas, chamando o leitor a reflexões quanto à pluralidade das identidades de gênero e à condição feminina na sociedade contemporânea.

Nesse viés, o terceiro capítulo traz a discussão sobre as personagens femininas da obra *Como se estivéssemos no palimpsesto de putas*, os estereótipos que silenciam os sujeitos, e como a autora dá voz as suas personagens para a inversão dos papéis, torná-las protagonistas da história.

#### **4 A VOZ DAS MULHERES EM COMO SE ESTIVÉSSEMOS EMPALIMPSESTO DE PUTAS**

Na contemporaneidade, a literatura de autoria feminina tem desvelado mais do que as questões de gênero, tem incluído as vozes, até então, marginalizadas no seara literário, traz nas narrativas variados temas que, por meio da voz feminina, representam identidades distintas das apresentadas nos paradigmas tradicionais. Para Chartier (2011, p. 23), “as representações possuem uma energia própria, e tentam convencer que o mundo, a sociedade ou o passado é exatamente o que elas dizem que é, como nas obras de Elvira Vigna que abordam temas sobre questões éticas, raciais e de identidade.

A mulher escritora narra o modo de ser e estar na sociedade, assim consegue desestabilizar o lugar, até então, reservado, pelo autor masculino, para ao gênero feminino, desestabilizando as posições que eram naturais, desvelando novas representações. Dessarte, as personagens estão sempre em conflito consigo mesmas, buscando as suas identidades.

Nas narrativas, Elvira revela, no novo cenário dos relacionamentos, na contemporaneidade, as instabilidades identitárias e a necessidade de ressignificação, evidenciando que não há qualidades fixas nos sujeitos. A autora traz reflexões que, por meio da escrita e da representação, constrói e desconstrói a concepção de feminino.

No mesmo sentido, questiona Beauvoir (2009, p. 361) quando afirma que:

Não acredito que existam qualidades, valores, modos de vida especificamente femininos: seria admitir a existência de uma natureza feminina, quer dizer, aderir a um mito inventado pelos homens para prender as mulheres na sua condição de oprimidas. Não se trata para a mulher de se afirmar como mulher, mas de tornarem-se seres humanos na sua integridade.

Desse modo, de acordo com a citação de Beauvoir, dizer que há um mundo apenas feminino é concordar com a opressão imposta e impregnada por tanto tempo no mundo. A obra de Elvira Vigna desvela modos de subjetivação discordantes, rompe com a abordagem dominante, dado que nenhum grupo social é constituído de indivíduos idênticos, são mulheres, mas são diferentes, a diferença pode ser etnia, cor, orientação sexual, posição nas relações de produção, condição física ou região onde nasceram, no entanto devem ter direitos iguais, terem voz, serem



protagonistas de suas vidas.

No enredo, Elvira Vigna tece uma história criada em várias camadas sobre as aventuras sexuais de João com prostitutas que se amontoam, todas em um mesmo nível, todas insignificantes e mesmo o não dito de vela as marcas no palimpsesto, “vem por cima das 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” (VIGNA, 2016, p. 178).

O palimpsesto de putas refere-se à história de João e suas muitas experiências sexuais contadas para a narradora, sem muitos detalhes, apagando-as, colocando as mulheres de programa em sobreposição, uma analogia ao significado do termo “palimpsesto” que segundo o Dicionário Etimológico Resumido, de Antenor Nascentes,

a origem do termo é do gr. *Palimpsetos* “raspado de novo”, pelo latim *palimpsesto*. Tendo o papiro encarecido quando Ptolomeu proibiu a exportação e por ocasião do Egito pelos árabes, adotou-se a prática de raspar o pergaminho e poli-lo com marfim, para poder ser reaproveitado. (NASCENTES, 1996, p. 546).

O romance narrado em 1ª pessoa, com uma estrutura de texto nada concencional, e em um vai e volta com o tempo presente, passado e futuro, as personagens são apresentadas no ponto de vista de João, e reescritas sob o ponto de vista da mulher, da autora. A autora se entremosta na narrativa de João, acrescentando detalhes, completando as histórias com o que ela acredita que tenha ocorrido. Por meio de sua voz, analisa João, seus conceitos e preconceitos, na verdade, segundo ela, “preencho os detalhes que faltam” (VIGNA, 2016, p. 81).

Para compreender melhor a tessitura da narrativa de *Como se estivéssemos num palimpsesto de putas*, no item a seguir, apresenta-se um breve resumo da obra.

#### **4.1 Breve resumo da história**

Na obra *Como se estivéssemos em um palimpsesto de putas*, a narradora, autora, protagonista inonimada, conta os relatos de João sobre suas experiências sexuais. Inicia dizendo que irá contar uma história, que ela não sabe bem como é, porque ela não viveu, não viu e mal ouviu, a história de Lola e João.

Começa pelo casamento, que era para durar para vida toda, no entanto, “não durou”. Acaba de acabar (VIGNA, 2016, p. 5). Casamento é tudo igual, as mesmas formalidades, as mesmas festas, com os mesmos enfeites, retratos, com a casa montada com tudo, como se houvesse uma completude, no entanto com a separação, Lola e João se separam, tudo acaba, vai para o lixo, não há completude.

Na verdade, o enredo traz a vida cotidiana dos personagens, João, a narradora, Lola, Mariana, Lurien, Cuíca e as muitas garotas de programa, sem nome, de João e seus amigos de trabalho, com todos os sentimentos, expectativas, desilusões, com toda mesmice e impressão de que todos os dias são iguais.

No verão carioca, em Botafogo, na Marquês de Olinda, a narradora, sem nome, conhece, meio que por acaso, no escritório de uma editora, que já havia sido grande, mas agora estava falida, João que fora contratado, por um salário alto, para informatizá-la, para melhorar o preço de venda.

A narradora de vinte poucos anos, uma arquiteta, sem emprego, sem amor, desiludida, nada feminina, não demonstra sentimentos, a figura masculina com quem ela se realciona é Gael, relação maternal mesmo, cuida. O único sentimento de amor revelado por ela é por Gael, filho de Mariana, com quem divide o apartamento.

Mariana uma trabalhadora sexual, sustenta seu filho fazendo programas. Veio de Petrolina e quer voltar para mudar de vida. E, quando Mariana volta para terra natal, a narradora desvela no texto sentimentos em relação a Gael, repete, várias vezes, sentir falta, sentir saudades da criança.

Penso em Gael.

Até hoje, penso em Gael.

Gael de manhã, comigo. Ele às vezes punha sua mão pequenininha em cima da minha mão, como um adulto poria a mão em cima da mão de uma criança, nós dois ao contrário, papéis trocados. E ele olhava para mim, e tinha os olhos muito grandes e olhava para mim com a mãozinha em cima das costas da minha mão, como que para me acalmar, como que para dizer que todos nós somos mesmo muito frágeis, paciência. Tenho uma saudade absurda de Gael. (VIGNA, 2016, p.67- 68).

A narradora passa as tardes com João, diz que é na esperança que ele arrume um trabalho para ela, mas ela sabe que isso não acontecerá. Os dois em um escritório com pouca luz, com muitos livros, paredes velhas “eram as próprias paredes do escritório que tinham gangrenado e inchado, adquirindo uma coloração que ia do verde-musgo ao marrom” (VIGNA, 2016, p. 35), os dois tomam uísque

caubói em um copinho de plástico, ele fuma cigarro de maconha, ela cigarrilhas holandesas, sabores baunilha e chocolate, assim desenvolveram uma espécie de amizade, estranha porque João pouco importa com o que pensa ou faz a narradora, para ele um par de orelhas.

A autora mesmo diz que para ela é interessante, pois o escritório tem ar condicionado e ela fica sentada no sofá, “pernas esticadas, bunda tocando a pontinha do assento, cabeça apoiada no encosto, olhos voltados para as pontas da minha bota” (VIGNA, 2016, p. 36).

João é casado com Lola, uma mulher loira, alta, para ele, invisível, submissa, burra, um ninguém, um adorno necessário socialmente. Eles têm um filho. Como Lola fica sempre sozinha, e não tem muito o que fazer, resolve fazer um cursinho de corretagem e, com muito receio, fala para João. Ele ri, duvidando da capacidade de Lola. Concorda. Ela faz.

Ele, quando ainda era executivo da Xerox, viajava muito a trabalho e, nessas viagens, frequentava bordéis, essas relações com putas o faz sentir superior, transgressor, anula a figura da esposa. E quando viaja com os amigos de trabalho, procuram as prostitutas, muitas vezes, o programa é com a mesma. Um desses, seu melhor amigo, Cuíca, juntos exibem esses encontros como símbolos da masculinidade. “João e os colegas buscam um gozo sob seu controle. Pagam, controlam. [...] E buscam, além disso, a sensação de que são superiores aos outros, embora estejam fazendo exatamente a mesma coisa, todos” (VIGNA, 2016, p. 118).

Na editora, João sente-se à vontade para contar suas experiências extraconjugais com prostitutas para a narradora, que pouca fala, ou melhor só ouve. Essa liberdade surgiu da pouca feminilidade, porque usa “botas, calça preta de napa, camisa masculina sem sutiã, cabelo curto” (VIGNA, 2016, p. 81) e, ainda, por saber que ela divide o apartamento com Mariana, que é uma prostituta, assim ele deduz que a narradora é lésbica, então se é lésbica, na opinião dele, é uma pessoa liberal, e que pode ser cúmplice da masculinidade que tanto gosta de exhibir. Gosta não, precisa.

João precisa ser mais entre os colegas. E com Lola. Precisa chegar das viagens e olhar Lola com 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, p.75).

João vai contando seus casos, suas experiências sexuais com as prostitutas desde jovem, precisa dessas experiências transgressoras, vai contando suas histórias com poucos detalhes, uma atrás da outra, histórias inacabadas, cheias de vazios, não se lembra de detalhes, essas mulheres não têm nada que marcam, nem sequer lembra o nome delas, são putas, para ele todas iguais, mulheres sem nomes e sem rostos. O que falta para completar as histórias é preenchido pelas intervenções da narradora, que preenche os vazios deixados por João.

Ao descobrir as traições por meio de uma mensagem no celular, Lola separa-se de João, agora está livre, para ser ela, pede para que João saia do apartamento. Nesse dia, João enxergou Lola, porque não queria se separar, era cômodo ter a casa para voltar, a estrutura familiar convencional, poder olhar para ela e pensar como ele era o tal, o fodão, um transgressor.

Lola começa a ter sucesso profissional, recebe um prêmio como melhor corretora, nesta festa conhece a narradora que presencia Lola provocar três homens da outra mesa, um deles Carlos Alberto, o Cuica, que não a reconhece, porque nunca olhou para ela, provoca-o e ele, querendo ser melhor que os outros dois, paga muito caro uma transa. A narradora espera a chuva passar para sair, “e completamente deslumbrada, [fica] lá ainda um tempo, rindo sozinha.” (VIGNA, 2016, p. 127). Percebe-se que a narradora revela uma Lola protagonista, muito diferente da Lola sobre quem João não falava, agora uma mulher segura, decidida, inteligente, admira-a, é mais transgressora do que João.

João faz amizade com seu vizinho Lurien, um travesti altivo, com alta autoestima, respeitado no prédio onde mora. A narradora destaca que “transgressão é a de Lurien. E é a de ser ele mesmo. A de não se submeter a formatações (VIGNA, 2016, p. 93), ainda deduz que “Lurien pode ter sido um espanto e um conforto para João. Lurien, ao lado de João, na casa de um ou do outro. [...] nenhuma competição. Nenhum exercício de poder. E nenhum medo. [...] Uma mulher viável afinal (p. 152).

João reencontra Cuica no Facebook. Ele diz que mora em Saquarema “e convida os panacas que ainda precisam ganhar dinheiro e aguentar família e cidade grande a passar um final de semana com ele para comer ostras” (VIGNA, 2016, p.154). A narradora comenta que Cuica continua se achando o fodão, o melhor de todos, como sempre, não mudou nada, “Cuíca continuava se achando ótimo ou pelo menos precisando que outros homens achassemele o mais fodão de todos.

Continua competindo com homens, com ostras no meio” (p.161).

João e Lola vão à São Paulo, mas antes passam em Saquarema. Lola quer ver se ele se lembra dela. Cuica não lembra, como João, para ele as mulheres não têm rosto, mas Lola dá um jeitinho de fazê-lo lembrar. “E aí, continua sócio do late?”[...] Mas Cuíca congela o sorrisinho. O olho agora fixo nela. (VIGNA, 2016, p. 165). Lola olha para cuica e pergunta se ele não quer entrar no mar.

Cuica entra no mar, João vai buscar duas caipinhas, uma para ele, outra para Lola, quando volta, Cuica está morto, morreu afogado. E Lola olhando para ele nada fez. João “sabe que ela estava olhando diretamente para Cuíca. E o chocante é Lola estar virada diretamente para Cuíca e o quê? Não ter visto?” (VIGNA, 2016, p.154).

Lola e João seguem para São Paulo, João não passa bem. Lola o acompanha até o apartamento dele. Ele está realmente passando muito mal. Lola desespera, chama a ambulância e avisa o filho. Lurien escuta e corre para o apartamento de João. Lurien entra no quarto, abre a gaveta e tira o remédio de João, “um remédio que ela jamais saberia que estava lá, mas que Lurien sabe. E que, a mão tremendo, Lurien tira do redondinho de papel metalizado em que cada pílula dessas fica, lá, deitada, esperando” (VIGNA, 2016, p.162). Coloca o remédio na boca de João, que olha suavemente para Lurien e tira a pílula da boca, João morre. A cena deixa subtendido que os dois tinham mais do que uma amizade, pois “Lurien está chorando como há muito, muito tempo não chorava. E abraça João, abraça forte João” (VIGNA, 2016, p. 162).

João deixa uma casa em Olaria para Lurien.

Lola e a narradora se encontram. Lola pergunta o que ela tem feito, a narradora responde desenhos de homens nus. E explica:

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, p.138).

A narradora inverte os papéis, pois em uma sociedade de dominação masculina, o normal é ser objeto de desejo o corpo feminino, portanto o nu feminino não desordena, não causa espanto, e o que ela quer é justamente inverter padrões postos em uma sociedade cheia de preconceitos, sua intenção é questionar,

subverter, silenciar os estereótipos e dá voz às mulheres, como discutido a seguir.

#### **4.2O silêncio dos estereótipos: violência simbólica**

O romance *Como se estivéssemos em um palimpsesto de putas* apresenta a perspectiva machista de João que narra suas experiências sexuais com prostitutas, revelando sua sucessão de estigmas em relação às mulheres quando tira de cada uma delas a subjetividade, “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. 100).

A narrativa revela as violências sofridas pelas personagens femininas com o aniquilamento simbólico como forma de submissão feminina, o silêncio é provocado pelos estereótipos fixados que instituem representações que são propagadas como verdades, não permitindo que se veja as subjetividades, as nuances das identidades de cada mulher (HALL, 2004).

A força simbólica é uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por magia, sem qualquer coação física; mas essa magia só atua com o apoio de predisposições colocadas, como molas propulsoras, na zona mais profunda dos corpos. Se ela pode agir como um *macaco mecânico*, isto é, com um gasto extremamente pequeno de energia, ela só o consegue porque desencadeia disposições que o trabalho de inculcação e de incorporação realizou naqueles ou naquelas que, em virtude desse trabalho, se veem por elas capturados (BOURDIEU, 2002, p. 53/54).

A violência simbólica, na concepção de Bourdieu, é oculta, faz-se no silêncio, como se fosse uma mágica, que leva os indivíduos a internalizarem signos, símbolos, estigmas que perpetuam ao longo da história, de geração para geração, sem que sejam percebidos por dominantes e dominados. Como a dominação masculina que é resultado de produção de estigmas e práticas de desigualdades, fruto de “um sistema de estruturas duradouramente inscritas nas coisas e nos corpos” (BOURDIEU, 2002, p. 58).

Na concepção da autora, a violência simbólica é cometida “aquém da consciência e da vontade e que confere seu ‘poder hipnótico’ a todas as suas manifestações, injunções, sugestões, seduções, ameaças, censuras, ordens ou chamadas à ordem” (BOURDIEU, 2002, p. 58/59). Entende-se, então, que esse tipo de violência objetiva a imposição de poder, de forma cruel, por via moral ou psicológica

perpetuando uma ordem de dominação.

Nesse cenário, em que os mecanismos de dominação simbólica são invisíveis e imperceptíveis, a narradora-personagem perspicaz vai tecendo seu texto deixando pistas ao leitor atento, de como João é dominador e somente se vê no mundo, narciso. Logo no início, quando descreve o apartamento, completo, como João quis, sempre ele, a vontade dele, “é João quem fez questão” (VIGNA, 2016, p.16), ainda quando Lola fala do quadro, mais uma vez revela a violência, apontando a vontade do João e o seu descontentamento velado, já que não gosta da imagem, mas ela está lá, “não representa nada, é só isso mesmo, uma coisa geométrica, previsível, colorida. Escolha de João. Lola nunca pensou que alguém comprasse um quadro. Quadro é coisa que se emoldura quando se gosta de uma imagem” (VIGNA, 2016, p. 16).

Ainda, percebe-se que a narradora deixa subentendido que, no casamento, há desigualdades entre homens e mulheres, quando tudo da casa é escolha de João, até os enfeites, como um quadro, tem que ser João a escolher, sem sequer pedir a Lola opinião, o espaço em que ela passará a maior parte do dia, ou melhor da vida de casada, não pode ser representado por ela, pois não é dela, é de João, ratifica Beauvoir (1967, p. 166) ao expor que:

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 (BEAUVOIR, 1967, 166).

Corroborar-se com a autora, quando afirma que a violência não é percebida, no entanto ela está lá, no olhar discriminatório de João quando não reconhece o espaço de Lola na casa, no mundo social, bem como próprio silenciamento da esposa que não se percebe com sujeito de direitos iguais, são exemplos de invisibilidade, da desvalorização da mulher como sujeito de fala.

Como se nota, toda essa indiferença se caracteriza como violência simbólica que se realiza por meio de “um sistema de estruturas duradouramente inscritas nas coisas e nos corpos” (BOURDIEU, 2002, p. 58), que limita a capacidade crítica das mulheres. No mesmo sentido, as palavras de Hirigoyen (2006, p. 96) sustentam que a indiferença “modifica suas percepções, suas sensações e sua consciência.” O que é perceptível quando Lola fala com João da vontade de fazer o curso.

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 decorretagem de imóveis. Soube de um.

João ri. “Corretora?!”

Ela baixa os olhos, cora.

“Não sei se vou gostar” (VIGNA, 2016, p. 17).

A violência simbólica é evidenciada com a atitude de João de pouco caso, a risadinha, faz com que Lola duvide de suas capacidades cognitivas, a sua capacidade de fazer o curso, abaixa a cabeça automaticamente, pois, sem perceber, está tão acostumada “a essa submissão sem questionamentos e permanentemente perpetuada apesar de todas as injustiças” (BOURDIEU, 2002, p.13).

A narrativa escancara ao leitor como a dominação masculina acaba por se manter por reproduções oriundas de violências simbólicas, que levam o dominado a incorporar como natural a dominação sofrida, corrobora Saffioti (2004, p.71) quando afirma que

desigualdade, longe de ser natural, é posta pela tradição cultural, pelas estruturas de poder, pelos agentes envolvidos na trama de relações sociais. Nas relações entre homens e entre mulheres, a desigualdade de gênero não é dada, mas pode ser construída, e o é, com frequência.

João atribui a todas as mulheres características estereotipadas, lógico que em relação às prostitutas é mais acentuado, mas Lola não escapa da sua concepção do patriarcado quando não acredita que ela tenha capacidade cognitiva, acredita que seja apenas um par de orelhas, “João apenas fala, Lola lá, como eu, antes, nós duas na função de orelha e de, deseja ele, concordâncias com a cabeça” (VIGNA, 2016, p.29).

A narradora evidencia, assim, que as figuras femininas, indiferente se prostituta, esposa, amiga-narradora, todas iguais totalmente um nada, dependentes, insuficientes, “a mulher é, portanto, na concepção de João, aquela que não possui controle sobre os próprios desejos, a que não possui o domínio de si” (BRANCO; BRANDÃO, 2004, p. 156). Nesse viés, Vigna busca desmascarar as ações de dominação no cotidiano, quase imperceptíveis para o dominado e, muitas vezes, para o dominador, mas ali a narradora percebe e quer que o leitor criticamente perceba que “condições de existência das mais intoleráveis possam permanentemente ser vistas como aceitáveis ou até mesmo como naturais” (BOURDIEU, 2002, p. 13).



No entanto, Vigna faz emergir as múltiplas interseccionalidades, ao ponderar a articulação do gênero/sexo com outros eixos identitários, raça, etnia, classe, sexualidade/orientação sexual, religião, idade/geração, territorialidade, que concorrem para a composição de grupos de mulheres privilegiadas e marginalizadas, com isso chama a atenção do leitor para compreender que a violência estrutural de gênero não atinge as mulheres da mesma forma, não pode ser generalizada, pois nessa violência interseccionam-se avenidas, como raça, etnia, gênero e classe que compõem os terrenos sociais, econômicos e políticos, e é por meio da intensidade desse tráfego que ocorrem as experiências de desempoderamento das mulheres (Crenshaw, 2002).

Nessa perspectiva, a autora evidencia a diferença da vulnerabilidade entre Lola, menos vulnerável, a própria narradora, Mariana e as prostitutas de João que sofrem violência moral institucionalizada, portanto são mais vulneráveis socialmente. Destaca que “Lola é alourada como o pai. É alta, magra e loura” (VIGNA, 2016, p. 105), portanto ocupa posição privilegiada, em relação a muitas outras mulheres, como as prostitutas que, na grande maioria, como João mesmo diz, são morenas, pobres, sem estudo, nordestinas e outras, dado que a experiência de gênero acontece interseccionada a diversos marcadores: gênero, raça/cor, nível educacional, classe social, dentre outros, portanto nas entrelinhas Vigna leva o leitor a refletir e compreender gênero, muito além da categorização binária, compreender a vulnerabilidade da mulher em relação às violências relacionadas com diferenças e desigualdades vivenciadas presentes em experiências sociais distintas.

Na voz da narradora, as personagens vão se transmutando, mas na voz de João as mulheres são imperceptíveis, inseridas dentro da estrutura simbólico-patriarcal, não enxerga as subjetividades das mulheres, violentando moralmente todas as mulheres que transitam na sua vida, colocando todas como se fossem cópias. Quem é Lola para ele? A esposa bonita que senta no sofá para enfeitar a sala, “ela não tem muito o que fazer” (VIGNA, 2016, p. 20), infere-se que a vida de Lola é cuidar da casa, ou melhor, observar o trabalho de alguém contratado para que tudo fique perfeito, e estar lá quando ele chega, quem sabe um objeto de decoração, um vaso, um abajur, outro qualquer. Nessa perspectiva, entende-se que Lola é um ser inanimado para João, que está ali, somente, é um nada, percebe-se a violência moral sofrida por Lola, no entanto parece algo tão natural, pois socialmente é comum, é validado pela cultura que as mulheres casadas cuidem da casa, ou seja,

administrem outras pessoas cuidando da casa, aos olhos da sociedade, elas não fazem nada, têm uma existência esvaziada, vivem à sombra do poder masculino.

A autora nos detalhes da relação de Lola e João descortina para o leitor atento como as violências moral e psicológica fazem parte de um padrão social patriarcal, quase que invisível aos olhos perpetua as situações de opressão no cotidiano, o que é visível nas conversas, quando João não fala de Lola, bem como pouca importância dada à fala de Lola, quando ainda era sua esposa, quase uma surdez intencional.

João viraria nessa hora o olhar para dentro da galeria como qualquer um que passe em frente a uma galeria pode virar o rosto para olhar o que tem dentro e depois seguir em frente, passeando, ela falando uma besteira qualquer, contando um caso qualquer, e ele sorrindo, fingindo uma atenção. E Lola não notaria nada. (VIGNA, 2016, p.34).

Na verdade, Vigna revela como nas relações hierárquicas de gênero, a mulher nem percebe, mas deixa-se tornar invisível, só existe no mundo do homem, no romance, no mundo de João, é uma submissão resultado da violência simbólica que é

[...] violência suave, insensível, invisível as suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e de conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento, ou, em última instância, do sentimento (BOURDIEU, 2002, p. 14).

Essa violência silenciosa é abordada no romance *Como se estivéssemos em um palimpsesto de putas* para despertar o leitor para, como sem perceber, muitas mulheres introspectam a visão androcêntrica de mundo e perpetuam as práticas machistas, quando permitem ao homem se sentir como se fosse ele o centro do universo, só ele tem o poder da palavra, tudo gira em torno da figura masculina. “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, p. 37), então na verdade não é um diálogo entre a narradora e João, é um monólogo.

Nesse sentido, João tira dessas mulheres a voz, fala por elas, como discorre Dalcastagnè (2010, p. 42).

O silêncio dos grupos marginalizados – entendidos em sentido amplo como todos aqueles que vivenciam uma identidade coletiva que recebe valoração negativa da cultura dominante, sejam definidos por gênero, etnia, cor,

orientação sexual, posição nas relações de produção, condição física ou outro critério – é coberto por vozes que se sobrepõem a ele, vozes que buscam falar em nome desses grupos.

Então, quem é a prostituta, que além de ser mulher ainda é profissional do sexo, ela tem seu lugar à margem dos homens, só pode ser vista como objeto, como pode pensar que ele, João, o fodão, quer ouvir o que ela tem a dizer, ela é um ninguém, desqualificada como sujeito, é apenas um objeto de prazer do “poderoso homem”, por isso “nem passou pela cabeça dele considerar que a garota falava algo importante” (VIGNA, 2016, p. 161). “Não interessa nessa relação a pessoa da prostituta, suas ideias, apreensões, desejos, mas uma performance que foi comprada e deve ser satisfeita” (RAGO, 2008, p. 260).

Assim sob a perspectiva da superioridade masculina, o homem é o sujeito, e 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).

No entanto, a mesma autora, traz ao lume outra reflexão, quando afirma que

o “ser homem” é ensinado aos sujeitos do sexo masculino, por isso nem sempre é um privilégio, dado que eles também estão presos na estrutura da representação dominante, e para serem reconhecidos pelos outros homens e por toda a sociedade, devem apresentar características para tal, serem fortes, viris, insensíveis, racionais, provedores e outras, nessa perspectiva são também vítimas do sistema (BOURDIEU, 2002, p.66).

Pode-se inferir que a necessidade de João buscar relações extraconjugais, de estar sempre com uma prostituta, e contar para os amigos e a narradora, pode não ser como ele pensa, um ato de coragem, macheza, virilidade, pois, na perspectiva de Bourdieu (2002, p. 69-70) “muitos atos de “coragem” podem ser atos de covardia com base no “medo ‘viril’ de ser excluído do mundo dos ‘homens’ sem fraquezas.”

Não tem coragem como Lurien:

No tema da liberdade, da transgressão, coisas que João buscava para ele mesmo através de suas garotas de programa, Lurien deve ter sido um banho de água fria. Transgressão é a de Lurien. E é a de ser ele mesmo. A de não se submeter a formatações. Sequer a dos dois gêneros disponíveis na língua latina que lhe coube. Nos coube. Lurien nunca se importou com os eles/elas dirigidos à sua pessoa. Tanto faz (VIGNA, 2016, p.100).

Os estereótipos aprisionam as pessoas, silenciam a fala das mulheres, e a compreensão das interseções identitárias possibilita visualizar, na obra de Vigna, as

opressões sofridas pelos diferentes grupos de mulheres, quando, de início, às personagens femininas são negadas as individualidades, as subjetividades, infere-se que essa estrutura do texto é uma estratégia da autora para que os leitores percebam como a dominação masculina, por meio da violência simbólica, deturpa a visão de mundo da mulher e direciona seu comportamento, e a percepção dessa sujeição deve encorajar o modo desconstrutivista de pensar o mundo, pensar as relações, os seres humanos e as suas diversidades.

Percebe-se que, na obra de Vigna, a representatividade da prostituta é paradoxal, ora é a fêmea fatal, poderosa capaz de comandar João, transportá-lo para outro mundo, do outro lado é desprezível, sem voz, portanto “é reconhecidamente verdade que a cadeia de significação estereotípica é curiosamente misturada e dividida, polimorfa e perversa, uma articulação da crença múltipla (BHABHA, 2013, p. 141).

No contexto falocentrista, “presa de representações viris, a mulher pode se alienar nelas, conformando-se em ajustar-se a esses estereótipos, pois a ideologia das representações confunde significante e significado e busca estabelecer uma continuidade do signo com a realidade” (BRANDÃO, 2006, p. 55). A violência moral ou psicológica apresenta-se de modo estruturado e naturalizado em nossa sociedade, o que é desvelado quando Vigna explica a transformação de Mariana quando vai para o trabalho, quando não é sujeito, é objeto de prazer, não existe.

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 (VIGNA, 2016, p.36).

Nesse universo, "vendendo partes do seu corpo, a relação que se estabelece entre prostituta e freguês não configura uma relação entre indivíduos, mas entre objetos parciais" (RAGO, 2008, P. 46), ou seja, a objetificação da mulher, sua única função social é satisfazer o homem em seus impulsos sexuais.

No contexto de esteriotipação, pode-se inferir que ser prostituta para Mariana era um fardo, sentia-se oprimida, mas precisava se prostituir para sobreviver e sustentar Gael, no entanto, na sua concepção, quando chegava em casa, para cuidar de Gael, deveria despir-se dessa personagem, já que a mulher não tem como ser mãe e prostituta, ser dona de casa e mãe de família não é compatível, então

No fim do dia, Mariana chega a tempo de pegar Gael na creche e essa é a hora em que procuro não estar por lá. Então ela pode tirar a maquiagem no banheiro, apertar Gael num abraço apertado, forte, dar banho em Gael, pôr ele para ver alguma coisa na TV enquanto ela toma o banho dela, demorado, ela sentada no chão do chuveiro, os joelhos dobrados, os braços apertando os joelhos dobrados, e a água quente escorrendo tão boa, tão boa. Até que sim, se mexe, levanta, sai do banho. A comida que ela trouxe e que prepara. O pijaminha. E eu só aí então chegando, ela já pronta para um oi, oi. E o quarto, a TV baixinho ou no mudo, Gael dormindo na mesma cama de Mariana, a boquinha que escorre uma babinha e ela então, em alguma hora, consegue dormir (VIGNA, 2016).

Acredita-se que, nesse momento, a água é para se livrar, limpar-se da personagem de prostituta, da qual ela mesma desvela preconceitos, sente-se suja, indigna de assumir o papel de mãe de família, pois ser prostituta separa os dois mundos, corrobora Beauvoir (2009) quando comparando a figura da mulher casada com a prostituta afirma que a prostituta não tem nenhum direito, nem como pessoa, não tem qualidade alguma, são figuras da escravidão feminina, assim Mariana se vê como a sociedade a enxerga, por isso precisa ser outra pessoa, esconder sua atitude não aceita na sociedade, então, depois de limpa, pode-se tornar sujeito, mãe de Gael e dona de casa. Nesse sentido, a obra possibilita inferir que, por meio da violência simbólica, o estereótipo da prostituta perpetua-se por sucessivas reproduções pelas próprias pertencentes a esse grupo marginalizado.

Vale lembrar que o patriarcalismo deixa suas marcas, seus símbolos, sua visão de mundo, no entanto, pode-se compreender, no trecho que a narradora-personagem fala de Mariana, que não só os homens, mas também as dominadas introjetam esquemas de percepção e de pensamento. O que revela que os estereótipos constituem “um processo torturante de apagamento” (FERRÃO, 2018, p. 41)

A escrita de Vigna revela, mesmo como forma de chamar a atenção, que, em grande maioria, as próprias mulheres têm uma percepção esteriotipada das prostitutas, como mostra no romance quando a narradora fica admirada ao ver Mariana em atividade de dona de casa, “mulher de família”,

Aí tem um dia de fim de semana em que chego e ela está de luvas amarelas que vão até quase o cotovelo. Faxina na cozinha. O cabelo na cara e, ao lado, Gael alegre e pelado no chão molhado. 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. Estupefata de descobrir Mariana como uma pessoa, não tenho outra coisa a dizer (VIGNA, 2016, p.68).

Nessa perspectiva, "na construção estereotipada [da imagem da prostituta] como pura negatividade e no engendramento das formas de sua exclusão social" (RAGO, 2008, p. 313), a autora nos leva à reflexão sobre essas representações deturpadas dos sujeitos que oprimem as mulheres, reforçam os conceitos dos sistemas patriarcais.

Importa destacar que as personagens femininas apresentadas por Vigna no romance, na concepção dos personagens masculinos, permitem reflexão sobre as causas da submissão nas relações entre homens e mulheres na sociedade de 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, reduzindo a mulher a sua sexualidade ou no papel de mãe e esposa, ou seja, sua existência está atrelada à atender o ser maior "o homem", revelando uma estrutura de violência que inviabiliza, dessubjetiva a figura feminina.

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).

A narradora-personagem reconta as histórias que João narra para ela, um acesso constante aos corpos das mulheres, no entanto as prostitutas são apresentadas, ou melhor desenhadas, uma por cima da outra, um rascunho, quer dizer sombras com poucos detalhes, não pessoas, são corpos sexualizados, sem sentimentos, sem desejos, sem sonhos, e até histórias, pois as histórias são dele, quando no seu enredo, as mulheres não são mulheres reais, são portas, caminhos, objetos nos quais ele busca se autoafirmar, busca ser homem, pois ali ele domina, é uma "viagem para um mundo melhor, um raio de luz para outra realidade, tão mais legal" (VIGNA, 2016, 31).

Em várias passagens da narrativa, vê-se que nos encontros de João com as prostitutas, ele faz questão de manter o controle sobre os corpos, isso é destacado pela narradora-personagem quando afirma que "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, p. 37).

Nesse contexto, João destitui a mulher-prostituta da condição de sujeito e a reduz a objeto, limitando-a a seu sexo, como a passagem para um mundo melhor, o

que possibilita Vigna fazer uma analogia ao quadro do pintor realista Gustave Courbet, A origem do mundo.

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. (VIGNA, 2016, p. 37).

A obra “A origem do mundo” (1866) expressa o caráter inovador de seu tempo por meio da originalidade tanto de sua forma quanto de sua temática: nela, realismo e sexualidade ocupam o centro da representação artística” (PARCKER, 2008, p.169). Courbet, na sua obra, retrata a genitália feminina, com a vulva coberta por pelos pubianos, numa realidade brutal, imagem erótica com o foco bem no sexo, como se tivesse convidando o observador ao sexo. Destaca-se que, ao analisar a tela, pode-se inferir que Courbet, como João, via as mulheres pela vagina, o resto do corpo era invisível aos olhos, mulheres sem rostos, mulheres que se restringem à genitália, o que vai na mesma direção das histórias das prostitutas de João, que quase numa crueldade impetuosa destitui essas garotas da condição de sujeitos, de seres humanos, apaga seus rostos, corta-lhes as cabeças, para coisificá-las, vaginas, daí a semelhança com a tela de Courbet.

Ratifica Kant (apud Nahra, 2016, p. 79) ao afirmar que "o desejo de um homem por uma mulher não é dirigido a ela como um ser humano; ao contrário, a humanidade da mulher não concerne a ele, e o único objeto do seu desejo é o sexo", o que revela a destituição da mulher como ser humano, já que é tirado dela o comando do seu corpo, da sua sexualidade.

É fato que a desumanização dessas mulheres, quando sempre ao referir a elas, são seus corpos a serem descritos, ou seja, não têm rosto, não tem vontades, nem voz, só corpo a “gordinha, unhas pintadas de vermelho vivo e um decote bom” (VIGNA, 2016, p. 26), essa objetificação reforça o ciclo de violências contra as figuras femininas, até porque o próprio corpo é desvalorizado, quando desde sempre é tido como frágil, inferior ao masculino. Esses conceitos estão impregnados no inconsciente coletivo, o que possibilita a reprodução das desigualdes entre os gêneros.

Nesse território masculino, o corpo é visto como mercadoria e, nesse cenário, “tal jogo sujo é regulado por valores morais masculinos que normatizam o corpo feminino como território do masculino” (GOMES, 2018, p. 80), dominando o sujeito

feminino. Segundo Segato (2003b), o homem encontra prestígio na capacidade de dominar perante seus iguais, como forma de provar sua masculinidade, o que ratifica Vigna (2016, p. 89-90) quando João expõe

que garota de programa é uma coisa, assim, de meninos. [...] Já o que fica para mim, é outra coisa. O que fica para mim é a competição implícita que acho que sempre teve entre João, Cuíca e os outros da ex-firma dele. [...] Não são meninos. São vorazes concorrentes.

Apreende-se que, na concepção masculina, sendo jovem, adulto ou homem mais maduro, o sexo com prostitutas é compreendido como ato mecânico, sem sentimentalismo, tido como ato normal, deve acontecer às pressas, de qualquer maneira, apenas para suprir as necessidades dos homens, na concepção deles não deve haver questionamentos existenciais, até porque essas mulheres são subalternas e seus corpos são apagados por causa da profissão.

Para Bourdieu (2016, p.55),

as estruturas de dominação são produto de um trabalho incessante (e, como tal, histórico) de reprodução, para o qual contribuem agentes específicos (entre os quais os homens, com suas armas como a violência física e a violência simbólica) e instituições, famílias, a Igreja, a Escola e o Estado.

Compreende-se a literatura de Vigna, em *Como se estivéssemos em um palimpsesto de putas*, como recurso contestador das tradições masculinas, quando relata os estereótipos, mas dá voz às personagens para subverter a cultura social patriarcal.

Destaca-se que no palimpsesto de João, a única a ser lembrada é Lorean, não porque a viu como sujeito, mas porque ela o lembra de episódio que, para ele, como macho, era degradante, ou seja, tentou e não conseguiu ter relações íntimas, o que na sociedade machista está imbricado a uma complexa rede de significados, elaborados social e culturalmente. Então sua busca incessante por mulheres profissionais do sexo se dá para confirmar que é viril, provar para ele mesmo que é o melhor, segundo Silveira (2017, p.178), ele tem “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.”

Importa lembrar que, são séculos de distância, mas ainda parece que alguns homens continuam buscando afirmar a sua masculinidade exibicionista, com uma



visão fragmentada e sexualizada do corpo da mulher, que se deve oferecer ao olhar masculino como fonte de prazer, fantasiosamente, pois “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).

Percebe-se que Elvira Vigna traz as personagens estereotipadas, vivenciando no cotidiano situações de violência, possibilitando uma leitura crítica sobre as relações dispare de gênero e as situações de opressão, principalmente, o domínio masculino que se perpetua, seja nas relações com as esposas ou com as prostitutas, objetificadas, como as de João, Cuíca e os amigos de trabalho, para deixar as personagens históricas tradicionais e dar espaço para o protagonismo de personagens até então anuladas, há um processo de reterritorialização de papéis, ao desconstruir estereótipos dessas personagens, ressubjetivando essas mulheres dando voz para ocupar seus espaços e, como Mariana, ser sujeito, realizar sonhos de vida.

Essa é a discussão da próxima seção.

### **4.3 As vozes do “eu” das personagens femininas de Elvira Vigna**

Inicia-se com a voz da narradora que traz para o leitor personagens em movimento, o lado arbitrário das normas em relação à diferença sexual e os papéis de gênero, denuncia a violência simbólica existente nas relações cotidianas resultado das assimetrias e hierarquizações ainda presentes na sociedade contemporânea. Revela sua desaprovação com o modo dominante, “possui interesses precisos e vai defendê-los. A essa altura já nem pretendem mais passar a impressão de que são imparciais: estão envolvidos até a alma com a matéria narrada [...]” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 75).

A narradora-personagem revela ao leitor a subversão dos estereótipos femininos dominantes do que é feminino, “[é] por causa, principalmente, da composição de personagem. As botas, a calça de napa preta, a camisa masculina sem sutiã, o cabelo curto. E a cigarrilha que pego como quem junta farelo de pão, os dedos juntos. Como quem pega o que sobrou” (VIGNA, 2016, p. 98), que João pensa que ela é lésbica, pensa não, tem certeza.

[...] 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. Meiguice e carinho, ternura e delicadeza, batonzinho e hihhi com a mão na frente da boca, enquanto tremolonas pestanas em olhos grandes e sonhadores. Não eu. Então, lésbica [...] (VIGNA, 2016, p. 81-82).

É, com sua voz, quando detém o poder da palavra sendo coautora das histórias de João e com a construção de uma personagem que não atende em nada aos padrões sociais do estereótipo feminino, que a narradora revela ao leitor as identidades múltiplas que compõem as mulheres da contemporaneidade.

E Lola mais subversiva que João! Aparentemente, a típica representante da tradição cultural da personagem feminina, elegante, senta com as pernas fechadas, bonita, alta, no entanto, era invisível para quem a considerava um enfeite, que tinha a função “de sorrir quando ele chega, ir com ele ao cinema, trepar eventualmente com ele, cuidar de uma criança” (VIGNA, 2016, p. 134). Ora, quando a narradora usa o termo “eventualmente” permite inferir, que sexo com a esposa não era lá grande coisa, os desejos dela não eram considerados, como ele se satisfazia na rua com as prostitutas, fortalecia seu papel dominante, a esposa era invisível aos seus olhos, ele não a conhece,

É em Lola que penso.

Em como ela fica, ou não fica, nessa vida que João considera ser dele por direito (e é) e que ele considera ser melhor do que muitas (e é) porque ele não se impede, não obedece às regras, porque ele é um fodão (VIGNA, 2016, p.36).

João, o fodão, no casamento, dentro da heteronormatividade instituída, não sabe o que é companheirismo, compartilhamento, respeito, não se interessa pelas subjetividades da pessoa da esposa, desconhece tudo que é relacionado a Lola, ou melhor não conhece Lola, o que caracteriza violência simbólica, sim. Ele violenta Lola e nem percebe, no entanto, a narradora-personagem surpreende quando desvela que ela é muito mais do que João conhece, mas se ele nunca olhou para ela como saber que:

o grupo dos fodões inclui mais gente. Lola, por exemplo. Mas para saber disso, ele teria de ter olhado para o lado e nunca olhou.

E mais um problema. Devia ter escolhido. Não mentido para ele mesmo. E para Lola. Mas escolhido. Isso é o que ele queria? Vivesse, então, o isso.

E mais um problema. Como tudo nessa vida, há uma ida e há a volta (VIGNA, 2016, p.36).

A narradora vai reformulando as personagens femininas, ressaltando as subjetividades de cada uma, de modo a reformular conceitos e torná-las sujeitos de

direitos. Nesse sentido, Prada (2018, p.69) afirma que “quando uma mulher se dá conta de que tem direitos, todas as mulheres ganham.” A autora combate o *status quo* movimentando as suas personagens de modo que ações levam as mulheres a embates corajosos com as personagens masculinas machistas, como quando Lola, cansada de ser invisível no seu lar e para seu marido, busca emancipar-se, pois percebe que [...] o trabalho que a mulher executa no interior do lar não lhe confere autonomia; não é diretamente útil à coletividade, não desemboca no futuro” (BEAUVOIR, 1960, p. 209). Fez o curso de corretora, que João nem acreditava que ela fosse capaz, até riu duvidando da sua capacidade, no entanto, tornou-se uma corretora de sucesso, e ganha o prêmio que, até então, era atribuído somente a homens, tanto é que o nome do evento era Melhor Corretor, e causou constrangimentos quando anunciaram o nome de Lola como “Melhor Corretor”.

E é sempre uma dificuldade. Porque o prêmio se chama Melhor Corretor e na hora que chamam Lola no palco aparece a complicação.

“E agora, o prêmio de Melhor Corretô.” Uma pausa.

“Ra.”

E o sorriso mais largo do que precisava, para cobrir o embaraço.

Mas o caso é que ela ganha o prêmio, um cheque que não lembro mais de quanto era mas que considerei ser uma grana preta, na época (VIGNA, 2016, p.127).

Lola sorriu, porque não interessava para ela se o nome era “melhor corretô”, uma felicidade sarcástica, ela era melhor do que aquele bando de homens! No entanto, a narradora traz a debate a violência implícita na linguagem, que desvela ser incompatível a mulher participar e ter sucesso na vida pública, ser melhor na profissão do que o homem, violência que ajuda a manter o sistema dominante. Nessa mesma noite, a atitude de Lola de cobrar por sexo, e caro, revela a inversão de valores, inversão nos jogos naturais de superioridade masculina, Lola inverte a posição, domina a situação.

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.

“Porque está tudo muito bem, tudo muito bom, mas tou a fim de trepar.”

Mais olhos que se entreolham, risadinhas. Eu, que em geral não existo, meio que viro uma capa por cima da minha poltrona. Nem me mexo.

“Alguém topa?” (VIGNA, 2016, p.132).

Cuica aceita, não lembra quem é Lola, ora, como lembrar se as mulheres são invisíveis para eles, ela era apenas esposa de João, era como se nunca a tivesse visto.

Pode-se ver que a Lola rompe com seu papel social tradicional de cuidar de marido e filho, cuidar da casa, de ser um objeto de João, impõe-se ao domínio machista, dá uma reviravolta na sua vida, ela é livre, independente, empodera-se disputa o poder com os homens, agora quem põe o preço é ela, e é caro.

Também evidencia seu domínio quando está sentada olhando Cuica se afogar, ela decide não sair da sua cadeira, ela pode fazer o que ela quer, está no controle de sua vida, quer que ele seja invisível, como as mulheres foram a vida toda para ele. Agora, Lola que utiliza os homens nos jogos de poder, já utilizaram demais as mulheres.

Quanto a Mariana, já de início, a narradora apresenta uma prostituta que foge às descrições consideradas normais, pois trabalha no horário durante o dia, faz um curso de inglês, e Gael estuda em uma creche de crianças de nível social diferente do seu, conseguiu uma bolsa, e sonha em voltar para Petrolina, tem planos de ter uma vida “normal”, faz curso de inglês nos horários livres, pois seu sonho é voltar para Petrolina. No entanto, a própria narradora não acredita que haja a possibilidade de desconstrução do estereótipo da prostituta, quando fala: “o ridículo que é acreditar que uma puta com filho pequeno possa voltar para Petrolina com o nariz em pé e trabalhar como motorista de alta classe em traslado de aeroporto, eventos, turnês de artistas, excursões turísticas” (VIGNA, 2016, p. 94). Ela fala, concordo sem acreditar nem um pouco. Devia ter acreditado (VIGNA, 2016, p. 68).

No entanto, Mariana conseguiu, a autora reconstrói a pessoa, restabelece a identidade, a subjetividade e a condição de ser humano da prostituta, até então vista como marginalizada.

Na época fico em dúvida se entra prostituição no pacote. Hoje estou convencida de que não. A foto de Mariana de terninho ao lado do carro de luxo é a foto de uma motorista que pode até levar o grupo de gringos para uma boate. Mas não é ela a prostituta (VIGNA, 2016, p. 67).

A autora apresenta a decolonização das figuras marginalizadas, das prostitutas, afasta-as do espaço de subalternidade, de submissão, de modo a mostrar que essa situação de prostituição não precisa ser condição permanente, aniquilando a condição de coisificadas, humanizando-as, como Mariana que

conseguiu se desprender das estruturas de opressão da ordem patriarcal, e retoma o controle de sua vida. Nessa perspectiva, entende-se que Vigna objetiva atingir a cultura androcêntrica e, no romance, representa as figuras femininas que não “[...] se reduzem a reduplicações ideológicas de papéis de gênero, sancionadas pelo senso comum, mas que espelham a multiplicidade e a heterogeneidade que marcam o modo de estar da mulher na sociedade contemporânea” (ZOLIN, 2009, p. 182).

Importa destacar que a autora chama à atenção em relação às atitudes das mulheres, pois se “pensamentos e suas percepções estão estruturados em conformidade com as estruturas mesmas da relação de dominação que lhes é imposta, seus atos de conhecimento são, inevitavelmente, atos de reconhecimento, de submissão (BOURDIEU, 2007, p. 22). No entanto, se há a consciência das violências sofridas pelas personagens femininas, é possível se livrar da violência simbólica, como ela apresenta a personagem Lurien.

Lurien é uma travesti que mora no mesmo prédio de João e da narradora, ela ou ele, como descreve a narradora:

Lurien é bem moreno. E muito bonito. Mantém o cabelo pintado de um vermelho que não existe na natureza. O vermelho não existe, como não existe minha linha reta, reencenada diariamente na saída do escritório de João. Então, nem estranho. Fala tudo isso de uma vez. Fica lá, na minha frente. O vermelho. Exige que eu não repare (VIGNA, 2006, p. 98).

É claro que essa descrição possibilita ao leitor compreender que não dá mais para pensar uma personagem universal, todos seres humanos têm suas subjetividades, não há unidade, é o espaço da pluralidade, da individualidade. Para Dalcastagnè (2012, p. 41), “a riqueza dessa condição feminina plural se estabelece exatamente na tensão entre unidade e diferença, e a questão que se coloca aqui diz respeito ao quanto dessa riqueza está presente na narrativa brasileira contemporânea.”

Lurien é o desmascaramento dos mecanismos de assujeitamento que criam seres não-sujeitos, obdientes com percepção limitada de sexualidade.

Tem seus ridículos, ele. E tem peito, calculo em tamanho quarenta e quatro. Sem pelos, na cara ou no corpo. Sobrancelhas feitas. E isso é o que há de visível a ser descrito. Tenho meus ridículos, eu. (VIGNA, 2016, p.99).

A narradora afirma que ele ou ela tem seus ridículos, mas quem não tem? E ele tem peitos, nos dois sentidos, porque não baixa a cabeça para ninguém, é

bem resolvido como ela ou ele, não importa, e pode-se inferir que ela, a narradora-personagem, a admira por isso, pois ao longo do texto, percebe-se, apesar de pouco comentar sobre si mesma, que só vai se encontrar quando começar a desenhar homens nus.

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. Um ridículo meu. 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. Claro. Não era só o João o burrinho. Eu também o era, embora não nos mesmos assuntos” (VIGNA, 2016, p. 113).

Percebe-se que a narradora evidencia que a identidade e o gênero são mutáveis, pois Lurien não se identifica num gênero, não se encontra na concepção de binarismo, Lurien é ele, ou ela, é híbrido, mas não importa é um ser humano que ama, respeita e não vive à margem das relações afetivas, pois, depois de provocar um estranhamento em João, conseguiu tirá-lo do centro do poder para viver experiências juntos.

Com a personagem trans, Vigna também quebra tabus, preconceitos, pois em uma cultura patriarcal essas pessoas não são vistas como seres existenciais, vivem à margem, incompreendidas, a elas são negados os direitos humanos, até de relações afetivas, no entanto, Lurien é respeitada no condomínio.

Na verdade, a cada personagem apresentada e até a própria narradora vão desconstruindo ideologias sedimentadas em nossa sociedade, que impedem, em muitos casos, das pessoas serem elas mesmas, de fazerem suas escolhas. Ela apresenta homens e mulheres como iguais, nas potencialidades e fragilidades, apontadas ao longo de uma narrativa subversiva.

E por que não falar de João? Que termina a história, antes de morrer, sendo outro João, avesso à sexualidade machista que revelou durante toda a narrativa. João e Lurien tem mais do que uma amizade, é uma relação afetiva, uma relação de amor, e como a própria narradora diz, João só se revelou de verdade para Lurien. Não há mais preconceitos, o que chama atenção para que nenhuma representação é incontestável, as definições de mulher são construídas, estão em movimento, são passíveis de contradição da lógica forçada culturalmente.

Então, como a narrativa da autora-narradora constrói a relação de João com Lurien, mostra que o gênero não se constitui na diferença de corpo e sexo e, sim,

em diversos fatores que integram a vivência de cada sujeito, portanto, nesse sentido é preciso considerar a “vida enquanto vida vivida, experiência sentida, e não mais verdades impostas e reproduzidas por uma ordem de *status*. É olhar ao próprio redor, afinal” (FERRARA; CARRIZO, 2019, p. 135).

Na narrativa, Vigna reposiciona os papéis masculino e feminino subvertendo a ordem da hierarquia patriarcal imposta por uma sociedade machista, apresenta mulheres que fogem ao prototipos impostos às mulheres, bem como aos homens, apresentando novas formas de relacionamentos, como Lurien e João. Também quando a autora afirma que desenha os homens nus, refletidos no espelho, só as partes íntimas, livre para imaginar e desenhar a partir da representação da imagem refletida pelo espelho.

Porque começo desenhando os homens e no início obedeço aos homens, aqui uma curva, aqui o peso de uma sombra. Depois o lápis se solta e o cinza tão lindo do 6B se solta e segue. E faz cinzas mais fortes que somem na névoa do papel rough e o lápis vai e vai e vai. E os homens olham aquilo e entendem que é isso, eles, eu. Uma falta de controle. Um não controle [...]” (VIGNA, 2016, p. 211).

Assim, como se viu, no romance, personagens femininas que pensam, sentem, falam, fazem o que querem, admitem seus desejos e agem admitindo abertamente suas escolhas sexuais, fogem dos padrões androcêntricos, na busca da construção de suas identidades. Para Dalcastagnè (2010, p. 40), "a narrativa contemporânea é um campo especialmente fértil para se analisar o problema da representação (como um todo) das mulheres no Brasil de hoje", como Vigna na obra *Como se estivéssemos no palimpsesto de putas* discute as mulheres não-sujeitos abrindo seus espaços, enunciando seus discursos contra preconceitos e subalternidade, tornando-as sujeitos de sua história.

E é isso que vamos discutir no próximo capítulo, a escolha de Elvira Vigna pela narrativa fragmentada na obra *Como se estivéssemos no palimpsesto de putas*. A narradora de primeira pessoa que opina sobre os fatos, completando as informações com todas as suas subjetividades. E como, no percurso da narrativa, transformou Lola e Lurien de antagonistas a protagonistas.

## 5 NARRATIVA FRAGMENTADA DE ELVIRA VIGNA: UM PONTO NA HISTÓRIA

### 5.1 Foco Narrativo: primeira pessoa

Na literatura, o autor seleciona os fatos e organiza a estrutura da narrativa, e é, por meio de sua voz, que esses fatos chegam ao leitor,

também é importante distinguir a noção de efeito, compreendida por nós como um movimento em que a obra afeta a realidade não por transformação direta, mas por torná-la visível de formas distintas; assim, o efeito de uma obra é aquilo que ela torna perceptível dentro da realidade, ou “a possibilidade de dizer sobre si e sobre o mundo, de se fazer visível dentro dele” (DALCASTAGNÉ, 2012, versão digital).

A narrativa em primeira pessoa possibilita as interpretações que ao longo da leitura vão sendo contruídas pelo leitor, então nessa estrutura se dá espaço à subjetividade do leitor.

Narrando em primeira pessoa as histórias que escuta, Vigna dá a elas vida opinando e completando as falas de João, criando várias possibilidades, oportunizando aos leitores experiências individuais, compreensão particular da história. Ainda, como tece seu texto, a cada nova leitura é possível descobrir novos detalhes, algo novo, completar as lacunas. Nesse sentido, concorda-se com Zumthor quando afirma que:

O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma. Não há algo que a linguagem tenha criado nem estrutura nem sistema completamente fechados; e as lacunas e os brancos que aí necessariamente subsistem constituem um espaço de liberdade: ilusório pelo fato de que só pode ser ocupado por um instante, por mim, por você, leitores nômades por vocação (ZUMTHOR, 2014, p. 54).

Importa citar que a escolha da primeira pessoa facilita enfocar o ponto de vista da narradora, suas vivências, bem como perceber uma introjeção psicológica e a revelação de suas impressões sobre o foco apresentado na história, o que revela que os fatos nem sempre aparecem como aconteceram, mas cheio de inferências, de impressões da narradora. O que vai na mesma direção de Rancièr (2017) ao afirmar que:

O conceito de escrita é político porque é o conceito de um ato sujeito a um desdobramento e a uma disjunção essenciais. Escrever é o ato que, aparentemente, não pode ser realizado sem significar, ao mesmo tempo,



aquilo que realiza: uma relação da mão que traça linhas ou signos com o corpo que ela prolonga; desse corpo com a alma que o anima e com os outros corpos com os quais ele forma uma comunidade; dessa comunidade com a sua própria alma (RANCIÈRE, 2017, p. 7).

Na mesma perspectiva, “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). Assim, “escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive” (BENJAMIN, 2011, p. 201).

Infere-se que Elvira Vigna é personagem de seus romances, como no romance *Como se estivéssemos num palimpsesto de putas*, e ao personagem se conecta o sujeito histórico que a autora apresenta na primeira pessoa, revelando-se para o leitor como um ser contemporâneo com aflições, temores, relacionamentos, mostrando a si e às outras personagens no espaço de fragmentação e descentralização, reforçando a perspectiva Hall (2011) ao discorrer que “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado” (HALL, 2011, p. 7).

É fato que a escolha da primeira pessoa para a escrita de *Como se estivéssemos em um palimpsesto de putas*, não foi aleatória, visto a escolha do foco narrativo é importante, “pois tem impacto profundo no modo como os leitores vão reagir na esfera emotiva e moral, aos personagens e em suas ações (DAL FARRA, 1978, p. 36). Percebe-se uma autora consciente de sua escrita, de suas escolhas com propósito definido de provar críticas e reflexões, dado que “se [...] o narrador é representado – como no romance em primeira pessoa – a visão que o leitor terá dele será fundamentalmente diferente da que tem dos outros personagens, pois este será o sujeito da enunciação que é ao mesmo tempo sujeito do enunciado (DAL FARRA, 1978, p. 36).

Ressalta-se que Vigna traz para a trama os não-ditos de João, pois por meio do seu “par de orelhas” consegue tirar conclusões, sobre as existências e não-existências próprias, portanto, a escolha de tecer seu texto em primeira pessoa faz-se para permitir ao leitor poder apagar o que ela diz e apresentar outros cúmplices da história, há aí a transgressão da autora, quando compõe a narrativa sob seu olhar parcial, cabendo ao leitor perceber essa parcialidade para entrar na história.

## 5.20 palimpsesto de Elvira Vigna

Na obra, o palimpsesto é uma metáfora utilizada por Elvira para representar as relações expostas por João, quando machista, sem nenhum sentimento, de sucessivos estereótipos das mulheres, não só as putas, a esposa e até a narradora, com quem, pode-se inferir, criou um laço de um tipo de amizade.

O contar de João as histórias de forma inacabada, com poucos detalhes, como uma visão estigmatizada, ignora a figura da mulher, destina-a à figura do nada, uma sombra sobre a outra, apagadas, ou melhor mal apagadas, pois ainda tem “a genitália”, o que a autora enquadra em um palimpsesto, pois mesmo passando por um processo de raspagem, havia a sombra, a escrita fantasma, como definido por Ferreira (1999, p. 1021):

[Do gr. *Palimpsestos*, ‘raspado novamente’, pelo lat. *Palimpsesto*] S.m. 1. Antigo material de escrita, principalmente o pergaminho, usado em razão de sua escassez ou alto preço, duas ou três vezes [duplo palimpsesto], mediante raspagem do texto anterior. 2. Manuscrito sob cujo texto se descobre (em alguns casos a olho desarmado, mas, na maioria das vezes, recorrendo a técnicas especiais, a princípio por processo químico, que arruinava o material, e depois por meio da fotografia, com o emprego de raios ultravioletas, raios ultravioletas ou luz fluorescente) a escrita ou escritas anteriores.

Assim, nesse contar entre silêncios e falas, João evidencia o desinteresse, a insensibilidade, o desconhecimento, o que desvela um ato simbólico de violência, quando ignora as mulheres como pessoa, como ser humano com necessidades e sentimentos, e as sobrepõe em várias camadas de histórias como sombras sobrepostas no palimpsesto.

João em suas histórias apaga a subjetividade de cada uma das mulheres, prostitutas ou não, silencia, anula a existência, a experiência dessas mulheres, sem exceção. Como Vigna descreve quando narra que

Ele descrevia suas trepadas com putas, motivado, em parte, pelo que ele imaginava que era minha vida com Mariana, mas não gostava que eu existisse, que eu falasse, que interrompesse, eu não poderia contradizê-lo, eu tão jovem e tão dua, eu lá na frente dele (VIGNA, 2016, p.167-168).

Nesse limiar, a narradora ao perceber que sua subjetividade também é apagada se inclui nesse palimpsesto, quando discorre que “vem por cima de todas as outras. Lola incluída aí. Eu também. Nenhuma de nós de fato como uma

existência separada. Só traços sobrepostos, confusos, não claros, como se estivéssemos, todas nós num palimpsesto (VIGNA, 2016, p.178).

No enredo, pode-se observar a estrutura simbólico-patriarcal que conduz as relações de gênero nos diálogos e atitudes de violência que são naturalizadas, em agressões veladas, que atingem o psicológico dessas mulheres que é silenciado, objetificando-as, já que há o desprezo das suas subjetividades. Percebe-se, então, uma violência rotineira, cenário em que as agressões são apagadas e, como num palimpsesto, rescritas, novamente reproduzidas. Como explica Augé (2012, p.74), o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente, palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação [...].

Infere-se que, com a figura do palimpsesto Elvira intenciona revelar o poder desumanizador do sistema conservador e patriarcal de dominação masculina que age nos ambientes sociais, no ambiente doméstico, profissional, perpetuando as relações de objetificação, dessubjetivação e silenciamento das mulheres e, mesmo que haja a ressubjetivação das mulheres, segundo Prado e Taam (2017, p. 49),

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.

Então a ideia de palimpsesto pode estar relacionada aos costumes do patriarcado, a dominação masculina, introjetada e, até mesmo, quase que invisível, pois inconscientemente resiste e existe ainda hoje nas relações sociais e afetivas, fatos após fatos, história após história, camada sobre camada ainda resiste nas ações do cotidiano, como sombras que nunca se apagam, como num palimpsesto.

Com essa concepção, pode-se conjecturar que o palimpsesto também refere-se a ressubjetivação das mulheres, como Lola e Mariana, que são escritas em um percurso doloroso de superação da condição de submissa, de estereotipada, que ocorre por meio das experiências, em um processo de empoderamento que desvela e questiona a invisibilidade histórica das mulheres, subvertendo o seu destino de invisibilidade e desconstruindo a figura opressora de João.

Por outro lado, pode-se inferir também que o palimpsesto pode representar o quanto o machista João é um ser incompleto, quantos “eus” se revelaram nas trepadas, e que quer, a todo custo, provar a sua masculinidade para ser respeitado por outros homens, ele “encarna uma representação de masculinidade que também é 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). Então, as relações com as prostitutas, cada uma é uma sombra desse homem buscando entender a si próprio, saber quem ele é, a mostrar-se de verdade, fantasmas de um homem, que também é escravo do modelo patriarcal que ainda vive na sociedade revelando que os estereótipos de gênero, homens e mulheres, são categorias absolutas, o que justifica sua infidelidade e a busca por prostitutas. “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). Talvez as poucas palavras, o seu silêncio seja para encobrir o que a ele é cobrado pelo patriarcado, dado que o patriarcado impõe silêncio aos homens, e os violenta, quando

[...] 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).

No entanto, no final, após “eles”, os Joões sobrepostos, as sombras do palimpsesto, João descobre-se livre, consegue romper com o pensamento heterossexual que funciona como universos totalizantes, ao estar ao lado de um homem que não se define nem por ele, nem por ela, é simplesmente ele, quando abdicou das normas, não compactuando mais com a dinâmica social falocentrista.

Nessa perspectiva, o palimpsesto podem ser os caminhos, o trilhar nas ações que cada personagem, João, a narradora, Lola, Lurien e Mariana percorreram e vivem para se descolarem de um ponto de quase inércia, invisibilidade, para protagonistas, rompendo com tabus, para que a história tenha um perfil denunciador, assim para que

Outra pessoa, olhando percebe 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).

E nesse desenhar dos palimpsestos, as mulheres gritam, trasmutam-se, ganham voz, como Lola e Lurien, como vamos ver na seção seguinte.

### 5.3 Lola e Lurien: alteração do perfil ao longo da narrativa

A trama de *Como se estivéssemos em um palimpsesto de putas* traz personagens que estão em movimento constante, há no início da narrativa quase que uma ausência total de Lola e Lurien, no entanto há um deslocamento desses personagens ganhando contorno forte, presente na trama, uma redefinição desses sujeitos, insugindo com voz forte sobre os padrões patriarcais e machistas, recusam a neutralidade, ganham força e no desenrolar da trama ganham protagonismo.

#### 5.3.1 Lola: o antes e o depois

De início, Lola, mulher casada, dona de casa, é apagada, só aparece nas falas de João, e muito pouco, é como se fosse um ser inexistente. Percebe-se claramente que João a vê como inferior, há entre ela e João uma relação de subjugação, e “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, p. 90).

Em um cenário de dominação masculina, as mulheres são desumanizadas, objetificadas, e infere-se que a autora quis evidenciar que é tão natural na sociedade, a objetificação, a desumanização da mulher, ao apresentar uma personagem que matém um casamento, em que o marido, João, a tem como um adorno social, um objeto que deve ser mostrado à sociedade, portanto como nas palavras de Vigna (2016, p.42), “ 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.”

Lola fica em sua casa, enquanto João viaja a trabalho, tem o hábito de ligar para ela quando chega ao destino, ela espera o telefonema de João, quase que mecanicamente, falam pouco, como narrado por Vigna (2016, p.23).

Liga para Lola quando chega.  
 “Tudo bem?”  
 Tudo sempre bem.  
 “Boa noite, então.”

Afinal, não há muito o que conversar porque para ele Lola é um objeto para atender as exigências sociais, cuidar da casa, que segundo (Vigna, 2016, 116),

bem montada em que há uma extensão dele mesmo, Lola, encarregada de sorrir quando ele chega, ir com ele ao cinema, trepar eventualmente com ele, cuidar de uma criança. Em suma, manter tudo exatamente da mesma maneira que tudo sempre foi e é, porque é preciso que algo se mantenha estável.

Na verdade, João só enxergou Lola no dia em que, após descobrir as transgressões do marido, quis a separação. E, nesse contexto, a expertise da autora-narradora traz a inversão dos papéis, Lola que era submissa, calada, invisível, toma para si o poder, faz sucesso como corretora de imóveis, então tornar-se uma mulher bem sucedida profissionalmente, “mas o caso é que ela ganha o prêmio, um cheque que não lembro mais de quanto era mas que considere ser uma grana preta, na época” (VIGNA, 2016, p.127).

Na narrativa, a autora deixa aclarar a sua admiração por Lola, por ser “tão transgressora quanto João”, por fazer parte do “grupo de fodões”, explicita sua admiração quando diz que “mas o grupo dos fodões inclui mais gente. Lola, por exemplo” (VIGNA, 2016, p.38).

Infere-se que a autora quer que o leitor perceba como Lola tomou as rédeas da sua vida, quando narra a cena do clube em que ela assume o “papel do homem”, normalmente já que, mesmo no século XXI, a sociedade é machista, faz o convite para festejar, ou seja, induz a 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?” (VIGNA, 2016, p.132).

Ainda, quando Lola, em Saquarema, tomou a decisão de deixar Cuica morrer, ficou ali parada, olhando para ele, sentada, vendo-o morrer. Ora, assumiu que não teve vontade de socorrê-lo, já que ela tinha sido invisível para ele, agora resolvera, não quis que ele fosse visível para ela, não achou que teria que ir até lá e salvá-lo, ela agora decide o que quer e o que não quer, sua vontade é suprema, e Vigna traz isso latente quando afirma que:

Lola só olha Cuíca morrer e não vai até ele porque não quer. Não tem vontade.  
 Ela gosta dela mesma. Se pergunta:  
 “Lolinha querida, você quer levantar da cadeira, largar a caipiríssima e ir correndo e aos berros até o mar onde irá se molhar toda, se sujar toda, para tirar o Cuíca de dentro da água?”  
 E a resposta é não.  
 Lola não faz nada de mais. Só não tem vontade de ir, tem vontade de ficar. Como João, que fez o que quis a vida dele inteira. E Cuíca. Não há nada naquilo. Não há nada por trás da decisão dela.  
 É apenas ela fazendo o que quer.  
 E que é continuar sentada, chupando com o canudinho a caipiríssima do Cuíca (VIGNA, 2016, p. 178).

Conjectura-se, então, que a narrativa da autora encontra caminhos para a personagem Lola reconstruir a sua identidade, dado que no início da narrativa estava na condição de indivibilidade e negação, no desenvolver da narrativa vai se reconstruindo como mulher forte que ocupa seu espaço antes negado.

### 5.3.2 Lurien: homem feminino

A personagem Lurien desenhada por Vigna tem o condão de despertar a reflexão sobre a identidade binária, feminino e masculino, sobre a homogeneização dos sujeitos.

Ora, normas são impostas desde o nascimento, padrões corporais e comportamentais são colocados para a diferenciação sexual das pessoas. Então, ser homem e ser mulher tem significações distintas de acordo à cultura e é fato que essas diferenças se revelam por meio de posturas, costumes, como também na divisão social do trabalho. É imposto o padrão que deve ser seguido, caso não se obedeça a esse padrão, pessoas sofrem as consequências, como preconceitos que roubam possibilidades de uma vida com qualidade. Nesse contexto, Vigna, no romance *Como se estivéssemos em um palimpsesto de putas*, traça a personagem Lurien não-binária, quando a conheceu descreveu que ela ou ele, não importa, era a tradução em andamento, “quando vi Lurien pela primeira vez, elaborei imediatamente uma definição bossuda, dessas de provocar impacto, admiração” (VIGNA, 2016, p. 98).

Percebe-se que a autora descreve um corpo masculino com traços femininos, e evidencia que Lurien não se define quanto a um gênero, é híbrido, pode-se então, fazer uma analogia com a letra da música de Pepeu Gomes e Baby Brasil, pois,

desde que o mundo é mundo, os seres são plurais, assim são diversos, também, nos relacionamentos afetivos e/ou sexuais. O que incorre na diversidade de relações entre as pessoas como canta Pepeu,

Ser um homem feminino  
 não fere o meu lado masculino  
 se Deus é menina e menino  
 sou masculino e feminino (GOMES; BRASIL 1983).

Conjectura-se que não somos um pacote, existem nuances entre as masculinidades e feminilidades, no entanto há uma dificuldade de reconhecimento das diferenças. A própria autora revela-se, também ela, preconceituosa, em não saber lidar com a situação, em não saber como se dirigir a um homem feminino, fugindo a todos os padrões sociais, quando afirma se referir a ele como masculino. Por outro lado, a autora revela sua admiração pela personagem que tem coragem de ser ela mesma, independente do padrão binário, ela não importa de ser chamado de ele ou ela, ou seja, assume que é “menino e menina”, comprova-se com a fala de Vigna

Transgressão é a de Lurien. E é a de ser ele mesmo. A de não se submeter a formatações. Sequer a dos dois gêneros disponíveis na língua latina que lhe coube. Nos coube.  
 Lurien nunca se importou com os eles/elas dirigidos sua pessoa.  
 Tanto faz.  
 Ele (sempre o chamei de ele) sempre soube quem é. O problema é da língua, não dele. O problema é dos outros. Insuficientes, inadequados e erradossão os outros (VIGNA, 2016, p.132).

Apreende-se que Lurien, de início antagonista, na voz da narradora, vai se desvelando, no caminhar da obra, protagonista, quando dá origem a singulares ocorrências, quando subverte a ordem binária, quando subverte com sua inserção no mundo profissional, “é Lurien funcionário da prefeitura” (VIGNA, 2016, p. 97), feito que ainda está longe do alcance da maioria pessoas trans e travestis, subverte no caso da amizade que se torna mais afetiva, culminando num caso amoroso com João, quando toca, atinge o próprio João.

O poder de Lurien revela-se quando na relação com João não há competitividade e nem há superioridade, ambos se entregam, convivem, envolve sentimento de tranquilidade, respeito.

Ainda, importa destacar que Lurien se mostrou a mulher ideal para João de forma que o espanto de início se acabara, pois se mostravam como eram, vivenciavam juntos experiências, sem a preocupação com os estigmas.



Ainda, conjectura-se que Vigna quando traz a personagem Lurien e seu relacionamento com João pretendia provocar a reflexão sobre capacidade, como todo ser humano, das pessoas, independente de suas escolhas de desenvolver afetividade, de amar. Então, a autora, abre a janela para que se possa enxergar as pessoas trans e travestis, ou seja, as pessoas plurais, com todas as suas potencialidades, sentimentalidades como qualquer outra pessoa.

Destaca-se que a autora traz o recomeço de Lurien, que ganha, em testamento deixado por João, um apartamento em Olaria, muda-se para lá,

em Olaria fica o terreiro de umbanda que ele frequenta. Vai ficar bem. Vai ficar muito bem. Vai para uma vida que parece ser a sua desde sempre. “Muito prazer, sou seu novo vizinho.” Ou: Muito prazer, sou sua nova vizinha.” Qual dos dois, uma decisão de Lurien. E seja qual for, é a que valerá”. (VIGNA, 2016, p. 210).

A representação de Lurien desvela uma pessoa forte que recomeça de cabeça erguida, dado que é uma pessoa que ama, trabalha, vive sem medo sua sentimentalidade.

Cabe frisar que Lurien foi, após Lorean, a, ou o, que não fez parte do palimpsesto de João, não ficou na sobra, não foi apagada(o), existiu de fato na vida de João, e teve um nome, inclusive que fez parte do seu testamento. E a subjetividade de Lurien é que possibilitou a transgressão, a mudança de um João para o João.

Destaca-se que a narrativa de Elvira é peculiar, porque seus caminhos são cheios de curvas, um vai e volta interessante que traz novas circunstâncias que deixam o leitor sempre em interrogativa, querendo mais, procurando as respostas.

As personagens femininas da obra rompem com as concepções machistas, são indiferentes aos mandos e desmandos do sexo masculino, abrem-se por meio da narrativa da autora, anunciam-se subversivas, como Lola e Lurien, são resolvidas consigo mesmas, admitem o que pensam, querem, os desejos e as atrações sexuais. Invertendo papéis, tornam os homens objetos sexuais para satisfazer seus desejos, para dar prazer.

Ora, a narrativa contemporânea de Elvira avalia e discute as relações de poder no cotidiano entre homens e mulheres, mostra uma mulher corajosa, forte, independente, determinada, que galga sucesso profissional e pessoal, dona do seu espaço e seus direitos.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Literatura contemporânea de autoria feminina, como as obras de Elvira Vigna, traz enredos com personagens que questionam, transgridem os valores sociais, as normas que sustentam violências estruturais contra os diversos corpos femininos e domínio das identidades femininas, quando no desenrolar das narrativas as personagens femininas arrostam engrenagens ideológicas hegemônicas, buscando revisar as normatizações de controle das mulheres pondo à vista como as práticas de violências são produzidas e naturalizadas na sociedade em consequência do pensamento patriarcal.

Nesse contexto, a narradora-personagem desvela os valores patriarcais não para reproduzir e perpetuar a dominação masculina, mas para tornar visível, poder questionar a violência naturalizada, muitas vezes, imperceptível, como quando Lola precisa abrir mão do nado sincronizado e de fazer uma faculdade para se casar, ou seja, para moldar-se aos padrões sociais, inconscientemente a mulher acaba por incorporar os princípios dos padrões dominantes, enxergar como normal a disciplina, a submissão, nesse perspectiva, ela livra-se da violência simbólica dos pais, mas vai fazer seu papel de mulher estabelecido pela sociedade patriarcal, casar, cuidar do marido e do filho, vai se submeter ao marido como se submetia aos pais, continuará sofrendo violência simbólica, roborada com essa concepção Xavier (2008, p. 68) ao discorrer que “o aprendizado das regras que fazem dela um corpo disciplinado é resultado da ‘violência simbólica’” (XAVIER, 2007, p. 68).

Nessa perspectiva, apreende-se que Vigna oportuniza ao leitor, por meio das atitudes de subversão das personagens femininas, uma discussão crítica sobre a condição das mulheres e a necessidade de se revoltar, lutar pela não submissão, ter coragem de expressar o inconformismo e as verdades de cada figura feminina, para isso dá voz a essas personagens que são empoderadas para assumir os seus “eus”. Nessa contextura, a produção literária, como a de Elvira Vigna, vai ao encontro das lutas femininas que põem em evidência as relações de gênero. Daí, pensar uma sociedade livre, justa e solidária, em que o centro seja os seres humanos independentemente de cor, raça, religião ou sexo, em que haja, verdadeiramente, uma justiça social para todos.

No universo de autoria de Elvira Vigna, o presente trabalho buscou traçar a representatividade da figura feminina na obra *Como se estivéssemos em um palimpsesto de putas*, percebeu-se que, por meio do discurso, a autora desconstrói e reconstrói identidades femininas múltiplas, sujeitos da trama e, para dar voz a essas personagens, cria uma narradora-personagem que foge aos padrões sociais da figura feminina, usa botas, camisa masculina sem sutiã, cabelo curto e porque demonstra uma “raiva do mundo que não há jeito de conciliar com qualquer ideia de feminino que ele possa ter” (VIGNA, 2016, p. 73), assim desorganiza os padrões da figura feminina, os papéis destinados a mulher pelo patriarcado, revela anseios, aspirações, e enfrenta as imposições sociais, ainda, denuncia a condição da mulher e rejeita o sistema de dominação patriarcal que nega as subjetividades das figuras femininas.

Compreende-se que a história de João narrada pela ótica da narradora-personagem se coloca fora dos padrões naturais e universais androcêntricos, pode ser considerada um instrumento de resistência, um contradiscurso feminista, em que a voz da autora-narradora questiona os contextos sociais e familiares, a arrogância, o poder, a submissão, em relação aos papéis tradicionais femininos, bem como a invisibilidade da mulher nos relacionamentos com o outro, construções socioculturais que não condizem com a realidade contemporânea das figuras femininas, corrobora Foucault (1996) quando afirma as verdades não são incondicionais, são construções históricas, o que é tido como verdadeiro nem sempre foi, e pode deixar de ser. Importa, então, destacar que a literatura de Elvira Vigna retrata um cenário de construções, novas representações em que há o empoderamento da figura feminina, e chama atenção do leitor para as não verdades absolutas, não existe só uma figura feminina, são várias mulheres, cada qual com suas subjetividades.

Infere-se que a autora constrói suas personagens femininas de modo a desvelar para o leitor que não se pode conceber o ser mulher de forma universal, pois cada personagem evidencia as subordinações conforme os marcadores sociais, gênero, sexualidade, idade/ geração, “raça”, classe social e corporalidades, que se interseccionam resultando em um cruzamento de opressões, em desigualdades sociais e hierarquização que afetam cada mulher de forma distinta. Ratifica essa ideia Butler (2003, p.20) ao discorrer que

se alguém 'é' uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é (...) o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas (...) [e] se tornou impossível separar a noção de 'gênero' das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida.

Nesse sentido, o romance *Como se estivesse num palimpsesto de putas* subverte a concepção dominante de gênero, os personagens masculinos e femininos estão inacabados, em construção, ratifica essa concepção Butler (1990) ao afirmar que não se pode conceber gênero como atributo fixo de uma pessoa, mas sim como variável fluída que apresenta diferentes configurações. “Com esse olhar, as normas sociais vão se ressignificando e viabilizando as expressões das identidades plurais, por isso o ser mulher na sociedade contemporânea revela novos traços.

Percebe-se na escrita de Vigna que há um avanço no reconhecimento dos direitos das mulheres, pois é evidenciada a importância das mulheres na sua qualidade de sujeitos políticos e, ainda, há compreensão do quão é complexa a situação de desrespeito dos direitos humanos resultantes de princípios machistas fundados na diferença entre homens e mulheres, bem como na distribuição de poder constituída no tecido social de situações de grande desigualdade que geraram muita opressão e violação dos direitos fundamentais das mulheres.

No entanto, as desigualdades perpetuadas entre homens e mulheres são escancaradas no romance na vida pública, nas estruturas sociais em que se desenham, hierarquicamente, com diferenciação e discriminação em relações às mulheres. Vigna dá voz às mulheres, invertendo e subvertendo papéis, mesmo sendo desafiante, ressalta que as mulheres conciliem a vida privada à pública de modo a participar e obter legitimidade e representação enquanto sujeitos de direito e político, em condição de igualdade com toda pluralidade existente.

Importa destacar que há um novo olhar, um outro discurso proferido pela narradora-personagem em relação às mulheres, na busca da erradicação da violência de gênero, do respeito às diferenças, ou seja, pela liberdade e igualdade, pelas subjetividades do ser humano, mas entende-se que somente discurso e documentos não efetivam esses direitos, faz-se necessário uma sociedade que incorpore a efetivação, a prática do respeito às diferenças.

Nesse sentido, uma leitura atenta da obra permite inferir que há um grito da autora, da feminista, para alcançar as mulheres, os homens, toda a sociedade, de

modo a compreender que a construção dos direitos humanos das mulheres clama pela (re)construção da identidade político-social da mulher. Então, faz-se necessário redimensionar o olhar da sociedade em relação às mulheres, direcionando-o ao reconhecimento das contradições que efluem do seu cotidiano, à valorização da pessoa humana e, sobretudo, ao enfrentamento das deturpações e novas estruturas sociais.

A narradora-personagem conduz a narrativa em que as prostitutas são representadas pelo outro, por João, como objetos de prazer, ser sem significado, roubando toda subjetividade da mulher-prostituta, violentando sua existência, o que Vigna evidencia quando diz que "João não guarda o nome de nenhuma das garotas com quem trepou" (VIGNA, 2016, p. 84). No entanto, a autora, interfere no meio do diálogo de João, insere reflexões, suas concepções e críticas, como ela mesma diz: "[...] pelo menos das histórias de putas de um João que nunca termina de fato o que conta, e que vai ficando, ele também, cada vez mais para trás. Os detalhes, aqui, são na maioria meus [...]" (VIGNA, 2016b, p. 39-40) e, nesse processo de reconstrução da fala de João, vai desobjetificando essas mulheres, possibilitando a elas ser o "eu", atribuindo protagonismos, tornando-as sujeito das ações. O que é visível quando Vigna foge da concepção discriminatória de que uma vez prostituta, sempre prostituta, que esse é um caminho sem volta, não há como mudar a realidade social, quando discorre sobre Mariana ter conseguido voltar para a terra de onde saiu

quase adolescente e quase expulsa [...] a época fico em dúvida se entra prostituição no pacote. Hoje estou convencida de que não. A foto de Mariana de terinho ao lado do carro de luxo é a foto de uma motorista que pode até leva o grupo de gringos para uma boate. Mas não é ela a prostituta (VIGNA, 2016, p. 75).

Compreende-se que Vigna consegue trazer à luz os estereótipos, problematizando-os para, a seguir, denunciar a complexa realidade dessas imagens pré-concebidas, estigmatizadas, desses corpos aniquilados pela profissão, o que é revelada pela própria atitude da narradora-personagem ao afirmar que, quando Mariana vai trabalhar, ela se transforma em não-pessoa, e pelo olhar de João em que prostitutas são objetos para servir o homem, por outro lado a narradora desconstrói estigmas, quando dá som a voz que estava calada e constrói as subjetividades de Mariana, humanizando-a,

Mariana faz amizade com os meninos, alguns do prédio, outros dos prédios vizinhos, em pouquíssimo tempo. É um espanto para mim vê-la,

em poucos dias, os cabelos molhados de um banho, chinelo de dedo, camiseta velha, sentada no degrau da escada com a porta do apartamento aberta, Gael ocupado por perto com lápis de cor, com um desenho na TV (VIGNA, 2016, p.73).

Expõe a figura feminina de Mariana não com os clichês, concepções impostas pela profissão, mas a mulher forte, determinada, boa mãe, dona de casa, alegre, capaz de se desvencilhar dos estigmas da situação de prostituição, um ser humano investido de subjetividades, que conquista seu espaço de fala, que não desistiu de seu futuro, de viver com dignidade.

Essa quebra de paradigmas de Vigna pode ser exemplificada com a presença de Lurien, em *Como se estivéssemos em um palimpsesto de putas*, uma travesti que se assume, não abaixa a cabeça para ninguém, demonstra que está e tem seu lugar no mundo, tem alta autoestima, pois “[...] encara todo mundo de frente. Tem seus ridículos, ele. E tem peito, calculo em tamanho quarenta e quatro. Sem pelos, na cara ou no corpo. Sobrancelhas feitas. E isso é o que há de visível a ser descrito.” (VIGNA, 2016, p. 112).

Nesse sentido, a narradora faz emergir o quão resolvido é Lurien, que não se preocupou em se moldar dentro dos padrões da figura feminina e nem masculina, construiu sua identidade, transformou-se no que quis, em outra composição identitária, não se encaixa ao sistema binário que é dividido em homem e mulher, então, para a narradora, ele é o verdadeiro transgressor,

E a de ele ser ele mesmo. A de não se submeter a formatações. Sequer a dos dois gêneros disponíveis na língua latina que nos coube. Lurien nunca se importou com os eles/elas dirigidos à sua pessoa. Tanto faz. Ele (sempre o chamei de ele) sempre soube quem é. O problema é da língua, não dele. O problema é dos outros. Insuficientes, inadequados e errados são os outros [...] (VIGNA, 2016, p. 113-114).

Apreende-se que ao descrever Lurien, e a sua pouca preocupação em se encaixar ao sistema binário, masculino e feminino, Vigna discute as questões de identidade relativas às questões de gênero e a ordem estabelecida, assim expõe que, na sociedade contemporânea, há espaço para outras vivências da sexualidade, seres com modo de ser subjetivos, variados.

Compreende-se que, ao apresentar a personagem Lurien, a autora intenciona descortinar ao leitor que as identidades podem ser substituídas ao longo da existência, na mesma direção da concepção de Hall (2002, p.13), ao afirmar que

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma

fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente.

Com essa percepção, entende-se que as identidades são resultados do ambiente, da experimentação, logo não têm suporte fixo, podem se deslocar constantemente, assim pode se permitir novas sensações, novas experiências de conduta e relacionamentos, como João que, após a separação, tem um relacionamento afetivo com Lurien, em contraponto ao João machista que se gaba contando as várias trepadas com prostitutas. Ratifica, Bauman (2007, p.9) quando afirma que, na sociedade pós-moderna, a conduta das relações passa a ser, "percebida e encarada como uma matriz de conexões e desconexões aleatórias e de um volume essencialmente infinito de permutações possíveis".

É fato que a concepção feminista de Vigna, na obra *Como se estivéssemos num palimpsesto de putas*, revela personagens plurais que insurgem na busca pelo direito de falar, contestar e evidenciar que não há identidade sexual dada pela natureza, é construída, logo não se pode falar em "identidade" e sim "identidades. Assim, suas personagens flutuantes estão sempre em movimento revelando as arbitrariedades das normas de gênero. Por consequência, depreende-se que os escritos da narradora proporcionam reflexões críticas sobre a construção das identidades de gênero, quando nas relações do cotidiano traz personagens que se apresetam fora dos padrões dominantes, mostram-se como se percebem individual e socialmente, o que evidencia não haver uma realidade imutável, pode se transformar durante a vida, o que "nos leva a pensar que gênero é mais do que uma identidade aprendida, é uma categoria imersa nas instituições sociais (o que implica admitir que a justiça, a escola, a igreja etc. são "genereficadas", ou seja, expressam as relações sociais de gênero)" (LOURO, 1995, p.103).

Percebe-se que, nos primeiros relatos, as mulheres de Vigna são colocadas em série, inclusive ela, a narradora-personagem, são invisíveis, todas colocadas num palimpsesto, marcadas pela sombra da sociedade patriarcal que se baseia na diferença de gêneros. No entanto, torna-se claro que sua narrativa cala os personagens masculinos e dá voz às mulheres, por meio delas é que se conhece o que os personagens masculinos fazem, sentem e pensam, até as histórias de João existem, tomam corpo na voz de uma mulher, a narradora-personagem, que

acrescenta, supõe, infere, desenha a personagem masculina, e é ela que dá voz às personagens femininas que se rebelam contra a dominação e se tornam sujeitos, protagonistas das histórias.

Salienta-se que Vigna traz a discussão sobre as questões das intersecções identitárias de raça, classe social, idade, e da própria profissão de prostitutas, quando afirma que as prostitutas do palimpsesto de João são morenas ou negras e pobres, assim escancara o racismo estrutural que exclui a mulher pobre, parda/negra e prostituta. Nessa perspectiva, traz a reflexão para o leitor de que a prostituição é fruto da desigualdade social e do sistema machista da sociedade patriarcal.

Infere-se que a construção da narrativa de *Como se estivéssemos em um palimpsesto de putas* apresenta também um homem moldado pelos padrões dominantes, um homem mecânico que a todo momento precisa provar para a sociedade sua masculinidade, disputa continuamente com seus pares, bem como a ele é imposta a heterossexualidade. Destaca sua incompletude, sempre em busca de algo, que parece não saber o que é, para se realiza. No entanto, Vigna subverte também essa figura masculina, quando empodera a mulher e torna esses homens objetos sexuais, objeto usados para o prazer feminino, que têm o corpo tomado como objeto de prazer, como quando a narradora desenha os órgãos sexuais masculinos, como no quadro de Coubert, que desenhava a mulher, ou melhor suas partes íntimas.

Ainda, quando João se completa na relação afetiva com Lurien,

João pega a toalha do banheiro. Enrola o braço de Lurien. E tenta cobrir o peito dele com a parte rasgada do quimono, ao mesmo tempo que aperta a toalha no braço cortado. Desço, constrangida de estar lá.

“Vou pegar um copo de água.”

A voz sai mais alegre do que a circunstância pediria. É que estou contente mesmo. E não só por não ter havido nada de mais grave com Lurien.

Que legal, descobro.

Se é que descobro. Mas sim, acho que sim (VIGNA, 2016, p.159).

Nesse cenário, a narradora revela um outro João, que já não sentia a necessidade de se mostrar no poder, ser dominador, aqui ele já deixa transparecer sentimentos, carinho, cuidado, era um outro João que deixava aflorar seu lado afetivo, corroborando com toda a discussão de que gênero e identidade não são imutáveis, estão em constante modificação, podem se alterar, é subjetivo.



Infere-se que Vigna não dá nome à narradora para enfatizar a ideia desumanização da mulher, pois ela também é mais uma das mulheres que passam pelo palimpsesto de João sem ser notada e, para essa ideia do nada, não é nominada, como as outras mulheres, pois, geralmente, nomes vêm carregados de significados. Ainda, conjectura-se que não ter nome reforça a concepção de identidades mutáveis, ou seja, no momento da narrativa, é que ela vai se reconhecendo, passa a ideia da ausência de uma vida, ou melhor deixar que o leitor a torne verdadeira naquele momento da narrativa.

Importa mencionar que a positivação jurídica dos direitos, os instrumentos internacionais de proteção dos direitos da mulher, na realidade, ainda não garantem a sua efetivação no cenário social com o aniquilamento de todas as formas de discriminação contra a mulher. Segundo Bobbio (1992, p. 29), “não se trata de saber quantos são estes direitos, qual é a sua natureza e seu fundamento, se são direitos naturais ou históricos, absolutos ou relativos”. Faz-necessário, para que esses direitos sejam verdadeiramente reconhecidos e protegidos, buscar o “modo mais seguro de garanti-los, para impedir que, apesar das solenes declarações, eles sejam continuamente violados” (BOBBIO, 1992, p. 29)”

Nesse diapasão, coaduna-se com Hunt (2009, p. 58) quando afirma que “os direitos humanos só poderão florescer quando as pessoas aprenderem a pensar nos outros como seus iguais, como seus semelhantes em algum modo fundamental”.

## REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, C. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ALAMBERT, Zuleika. Por uma nova imagem. **Educação & Cultura** - Diário Comercial, Ano II, nº 48.

ALMEIDA, Sandra Regin Goulart. Narrativas cosmopolitas: a escritora ontemporânea na aldeia global. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 32. Brasília, julho-dezembro de 2008, p. 11-20.

ANDRADE, Thais Hayana dos Santos. **O lugar de fala da mulher na Literatura: a democratização do discurso feminino**. Anais Educon 2020, São Cristóvão/SE, v. 14, n. 5, p. 2-16, set. 2020, disponível em: <https://www.coloquioeducon.com/>. Acessado em: 20 out. 2021.

ANZALDÚA, Gloria. La conciencia de lamestiza/ Rumo a uma nova consciência. In: **Estudos Feministas**. v. 13, n. 3, 2005. p. 706.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os pensadores).

\_\_\_\_\_. Poética (Trechos selecionados: leitura complementar: Arte como mimesis). In: ARGAN, G.C. **História da arte italiana: da Antiguidade à Duccio**. v. 1. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

AUGÉ, Marc. **Não lugares: introdução de uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papirus, 2012.

AZEVEDO, Rodrigo Ghiringhelli de. A força do direito e a violência das formas jurídicas. **Revista de Sociologia Política**, Curitiba, v. 19, n. 40, p. 27-41, out. 2011.

BAKHTIN, M. **Problemas na poética de Dostoiévski**. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

\_\_\_\_\_. **A Estética da criação**. Trad. Maria Ermantina Galvão Pereira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes.

BANKS, Marcus. **Dados Visuais pesquisa qualitativa**. Trad. José Fonseca; Consultoria, supervisão e revisão técnica desta edição Caleb Farias Alves. Porto Alegre: Artemed, 2009.

BARTHES, R. **A aventura Semiológica**. S. Paulo: Martins Fontes, 2002.

BAUMAN, Zygmunt; DONSKIS, Leonidas. **Cegueira moral: a perda da sensibilidade na modernidade líquida**. Tradução de Carlos A. Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida em fragmentos: sobre a ética pós-moderna**. Tradução Alexandre Werneck. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

\_\_\_\_\_. **Modernidade líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo sexo – fatos e mitos**; tradução de Sérgio Milliet. 4 ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: Obras escolhidas. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BHABHA, HOMI K. **O local da cultura**. Trad. Myrian Ávila, Eliane Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

\_\_\_\_\_. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BONNICI, T. **Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências**. Maringá: EDUEM, 2007

BOURDIEU, Pierre (1999). **A Dominação Masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

\_\_\_\_\_. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução Fernando Tomaz, 10. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BURCKHART, Tiago. Gênero, Dominação Masculina e Feminismo: por uma teoria feminista do direito. **Revista em Debate**. Ano XXVI, n. 47, jan-jun, ISSN 2176-6622, 2017, p. 2005-224. Disponível em: file:///C:/Users/denis/Downloads/6619-Texto%20do%20artigo-32333-1-10-20170915%20(2).pdf. 14. Acesso em: 20 jan. 2022.

BUTLER, Judith. Sujeitos do sexo/gênero/desejo. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

\_\_\_\_\_. Actos performativos e constituição de gênero. Um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (Org.). **Gênero, cultura visual e performance**. Antologia crítica. Minho: Universidade do Minho/Húmus, 2011.

CAUQUELIN, Anne. Teorias da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural—entre prática e representações**. Rio de Janeiro: Memória e Sociedade, 1990.

CRENSHAW, Kimberlé. **Documento para o Encontro de Especialistas em Aspectos da Discriminação Racial Relativos ao Gênero**. 2002 Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11636.pdf> Acessado em: 5 jan. 2022.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

COTA, D. A fragmentação na narrativa contemporânea: um passo mais além do literário. In: **V Colóquio Internacional Sul de Literatura Comparada: Fazeres indisciplinados**, 2012, Porto Alegre: Editora do Instituto de Letras UFRGS, 2012. v. 1. Disponível em: <http://wwlivros.com.br/Vcoloquio/artigos/Deboracota.pdf>. Acesso em? 20 set. 2022.

CYFER, Ingrid; NEVES, Raphael. Entrevista com Nancy Fraser. In: ABREU, Maria Aparecida (Org.). **Redistribuição, reconhecimento e representação: diálogos sobre igualdade de gênero**. Brasília: IPEA, 2011. p. 201-213.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Virgílio Ferreira**. São Paulo: Ática, 1978.

DALCASTAGNÈ, R. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Rio de Janeiro: Editora da Uerj, 2012.

\_\_\_\_\_. **O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro**. Brasília: Editora da UnB, 1996

DUARTE, C. L. Feminismo e Literatura no Brasil. *Estudos Avançados*, v. 17, n. 49, p. 151- 172, set./dez. 2003. DUARTE, C. L. **Gênero e violência na literatura afro brasileira. Literoafro**. Belo Horizonte: UFMG. S/D. Disponível em: <http://www.letas.ufmg.br/literafro/>. Acesso em: 20 mar. 2022.

EHRENREICH, Barbara; ENGLISH, Deirdre. **Bruzas, Parteiras e Enfermeiras: Uma história das curandeiras**. The Feminist Press, 1984.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Rio de Janeiro: Editora Elefante, 2017.

\_\_\_\_\_. **Espero que esse momento impulsione uma forte mobilização de movimentos feministas**. Disponível em: "https://apublica.org/2021/03/silvia-federici-espero-que-esse-momento-impulsione-uma-forte-mobilizacao-de-movimentos-feministas/". Acesso em: 30 jan. 2022.

FERRÃO, A. C. S. **Desdobramentos da personagem prostituta: a guará subjetiva e o palimpsesto de estereótipos**. 2018. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018. Disponível em: <http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/11376/1/000488555-Texto%2bCompleto-0.pdf>. Acesso em: 21 mar. 2022.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1997.

FUNKC, Susana Bornéo. **Crítica literária feminista – uma trajetória**. Série Estudos Culturais. Florianópolis: Insular, 2016.

GIANNINI, Roberta. **Narrativas ficcionais modernas em entremeios a partir de Julio Cortázar**. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2009/resumos/R14-0024-1.pdf//>>. Acesso em: 20 nov. 2022.

GOMES, C. M. Regulações do estupro em Lya Luft e Patrícia Melo. **Estudos: Linguísticos e Literários**, Salvador, n. 59, p. 73-93, 2018.

GONZALEZ, Lélia. **Primavera para as rosas negras**: Lélia Gonzalez em primeira pessoa. São Paulo: Diáspora Africana, 2018.

GODELIER, M. As relações homem-mulher: o problema da dominação masculina. **Encontros com a civilização brasileira**. Rio de Janeiro, v. 3, n. 8, p. 9-30, 1980.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 12 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

\_\_\_\_\_. **A identidade cultural, pós-modernidade**. 11 ed. 1 reimp. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

\_\_\_\_\_. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas. **Estatísticas de Gênero**. Disponível em <https://www.ibge.gov.br/apps/snig/v1/?loc=0&cat=-15,-16,53,54,55,-17,-18,128&ind=4704>. Acesso em: 25 jan. 2021.

LE MOS, André. **Narrativas midiáticas contemporâneas**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre a sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: 15 Autêntica, 2008.

MORIN, E. **Introdução ao pensamento complexo**. Trad. Eliane Lisboa. Porto Alegre: 2006.

MATOS, M. I. S. Outras histórias: as mulheres e estudos dos gêneros-percursos e possibilidades (Org.). In: \_\_\_\_\_. **Gênero em debate: trajetória e perspectivas na história Contemporânea**. São Paulo: Educ. 1997.

NARVAZ, Martha Giudice; KOLLER, Sílvia Helena. **Metodologias Feministas e Estudos de Gênero**: Articulando Pesquisa, Clínica e Política. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pe/a/NGxmf9MK4wBdpJ7twQzvfYM/?format=pdf&lang=pt>. Acessado em: 20 ago. 2021.

PELLATO, Fernando. Literatura labiríntica de Elvira Vigna. **Escuta Revista de Política e Cultura**. 2017. Disponível em: <https://revistaescuta.wordpress.com/2017/10/05/a-literatura-labirintica-de-elvira-vigna/>. Acesso em: 20 set. 2022.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. 132p.

PISCITELLI, Adriana. **Re-Criando a (categoria) mulher?** Disponível em: <https://www.culturaegenero.com.br/download/praticafeminina.pdf>. Acessado em: 20 nov. 2021.

PISCITELLI, A. **Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras**. Sociedade e Cultura, Goiânia, v. 11, n. 2, p. 263-274, 2008.

PRADO, Carolina Vigna; TAAM, Pedro. “A construção da memória como um palimpsesto”. **Revista Ara**, n. 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 nov. 2021.

PRAETORIUS, Ina, verbete Androcentrismo, In: GÖSMANN, Elisabeth et alli. Trad. Carlos Almeida Pereira. **Dicionário de Teologia Feminista**. Petrópolis:Vozes, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. São Paulo: Editora 34. 2017.

RICOEURS, Paul. **Tempo de narrativa – Tomo I**. Tradução Constança Marcondes César. Campinas: Papyrus, 1994.

ROSSINI, T. (2014). **A construção do feminino na literatura**: representando a diferença. *Brasiliana: Journal for Brazilian Studies*, 3(1), 288-312. Disponível em: <https://tidsskrift.dk/bras/article/view/16761>. Acessado em 02 ago. 2021.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: **Nas malhas da letra**. Ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. **A mulher na sociedade de classes**. 3. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **Gênero, patriarcado e violência**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abreu: 2004.

SEGATO, R. L. **Las estructuras elementales de la violencia**: contrato y status em la etiologia de la violencia. Série Antropologia. Brasília: Departamento de Antropologia UnB, 2003.

SCOTT, Joan Wallach. História das mulheres. In: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da História: novas perspectivas**. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1992. p. 63-96.

\_\_\_\_\_. Prefácio a Gender and Politics of History. **Cadernos Pagu**. v. 3, p. 11-27, 1994.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Na literatura, mulheres que reescrevem a nação. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento Feminista Brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

SILVEIRA, Suzane Morais 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**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 18, p. 175-203, 2017.

SODRÉ, Muniz. **Best-seller: a literatura de mercado**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1988.

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

TIBURI, M. **Feminismo em comum**. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2018.

VAQUINHAS, I. **“Senhoras e Mulheres” na sociedade portuguesa do século XIX**. 2. ed. Lisboa: Fernando Mão de Ferro, 2011. (Colibri história; 22).

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

WOLCHOVER, N. **Can a Butterfly in Brazil Really Cause a Tornado in Texas?** 2011. Disponível em: <<https://www.livescience.com/17455-butterfly-effect-weather-prediction.html#:~:text=It's%20poetic%2C%20the%20notion%20that,a%20few%20days%20in%20advance.>>. Acesso em: 22 de junho de 2021.

ZOLIN, Lúcia Osana. A Literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade. **IPOTESI**, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 105-116, jul./dez., 2009.

\_\_\_\_\_. O matador de Patrícia Melo: gênero e representação. Revista Letras, Curitiba, n. 71, p. 53-63, jan./abr. 2007. ZOLIN, L. O. Crítica Feminista. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (org.). **Teoria literária: abordagens teóricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2009a. p. 181-203.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.