

DO SILÊNCIO AO REMENDO: A GAMBIARRA EM *COMO SE ESTIVÉSSEMOS EM UM PALIMPSESTO DE PUTAS*, DE ELVIRA VIGNA*

DEL SILENCIO HACIA EL REMIENDO: LA "GAMBIARRA" EN *COMO SE
ESTIVÉSSEMOS EM UM PALIMPSESTO DE PUTAS*, DE ELVIRA VIGNA

Laura Gomes dos Santos**

** lauragods@gmail.com

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, na área Literaturas Modernas e Contemporâneas e linha de pesquisa Literatura, outras Artes e Mídias.

RESUMO: Neste artigo, aproximamos o conceito de gambiarra da obra *Como se estivéssemos em um palimpsesto de putas*, de Elvira Vigna. Para tal, fizemos uma revisão bibliográfica do termo, sobretudo a partir de Sabrina Sedlmayer (2019), Rodrigo Bouffleur (2013) e Lisette Lagnado ([s/d]). A partir dessa incursão teórica, abordamos a gambiarra no romance de Vigna como signo de precariedade e como tática narrativa de transgressão. No primeiro caso, percebemos que a gambiarra enquanto solução prática para problemas cotidianos aparece como marca do ambiente e da situação nos quais estão inseridas as prostitutas no romance. Quanto ao segundo aspecto, consideramos que a narradora do romance utiliza a gambiarra enquanto tática narrativa para suprir os silêncios ou informações enviesadas a fim de reparar o discurso que ouve de João: enquanto ele desumaniza e objetifica mulheres em seu relato, a narradora faz o caminho oposto utilizando-se de sua gambiarra narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: gambiarra; mulheres; precariedade; narradora; remendo.

RESUMEN: En este artículo, se aproximó el concepto de "gambiarra" (palabra del portugués brasileño utilizada para referirse a arreglos improvisados hechos en objetos) de la obra *Como se estivéssemos em um palimpsesto de putas*, de Elvira Vigna. Para ello, se hizo una revisión bibliográfica sobre el termo, sobretudo a partir de Sabrina Sedlmayer (2019), Rodrigo Bouffleur (2013) y Lisette Lagnado ([s/d]). A partir de ese marco teórico, se planteó la "gambiarra" en la novela de Vigna como signo de precariedad y como tática narrativa de transgresión. En el primer caso, se percibió que la "gambiarra" como solución práctica para problemas cotidianos aparece como señal del ambiente donde están las prostitutas en la novela. En el segundo aspecto, se concluyó que la narradora de la novela utiliza la "gambiarra" como tática narrativa para rellenar los silencios o corregir informaciones parciales para arreglar el discurso que escucha de João: mientras él deshumaniza y transforma en objetos a las mujeres en su relato, la narradora hace lo opuesto con su "gambiarra" narrativa.

PALABRAS-CLAVE: gambiarra; mujeres; precariedad; narradora; remiendo.

* O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.

Se tivesse sido, seria assim.

(Elvira Vigna)

as prostitutas vos precederão no Reino de Deus

(Mateus, 21:31)

Porém contudo todavia a travesti tá aí, puta também e a gente tá um tanto cansada de ser jogada para debaixo do tapete: vão querer continuar fingindo que a gente não existe, que isso aí não é a vida que existe pra nós? Sento, lamento e choro, não deu, não vai dar. O pai de família respeitável que atendo na zona acha um barato papar a mim por dimdim poquim, o fim da picada eu contar a historinha pra deus e o mundo

(Amara Moira)

INTRODUÇÃO

Como se estivéssemos em um palimpsesto de putas. O título do último romance publicado em vida por Elvira Vigna chama a atenção do leitor, seja pela curiosidade ou pelo rechaço ao encontrar na capa de um livro uma palavra tão incomum e aparentemente erudita quanto *palimpsesto* acompanhada de um palavrão tão vulgar como *putas*. Além de extenso e curioso, o título da obra nos aponta interessantes elementos com os quais nos depararemos no decorrer da narrativa.

De acordo com o dicionário Houaiss (2009, p. 1417), *palimpsesto* é um “papiro ou pergaminho cujo texto primitivo foi raspado, para dar lugar a outro”. Trata-se, portanto, de uma técnica antiga de reaproveitamento do suporte de escrita a partir do apagamento do texto anteriormente gravado ali: há uma substituição do antigo pelo novo. O que seria, então, um palimpsesto de putas? Para entender a metáfora empregada no título do romance, é necessário nos embrenharmos um pouco na narrativa.

Na obra, uma narradora cujo nome não é revelado conta uma história que, não faz questão de esconder, desconhece em partes: “Não vivi, não vi. Mal ouvi. Mas acho que foi assim mesmo” (VIGNA, 2016, p. 5). Durante um verão carioca, ela, desempregada e sem perspectivas, passa a frequentar o escritório de João, um homem recém-divorciado e com um horizonte pouco favorável em seu emprego em uma editora. Os encontros começaram, inicialmente, porque ela acreditava que ele lhe daria um emprego. No entanto, as reuniões passaram a ter outro objetivo com o tempo: ela, boa ouvinte, sentava no sofá do escritório dele com seu copinho de plástico contendo whisky e escutava João contar seus repetidos programas com prostitutas todas as vezes que saía da cidade a trabalho. Ao analisar a relação de João com as mulheres de sua vida e constatar que nenhuma delas tinha uma individualidade

ou mesmo era respeitada enquanto sujeito, a narradora pensa na metáfora: “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).

Entre o processo de escuta, passivo, e a narração do que foi ouvido, ação ativa, identificamos que a narradora supre a falta de informação, ou seja, os silêncios de João, fazendo remendos a partir de sua própria percepção e de seus desejos. Sua voz irrompe na narrativa de João acrescentando coisas que acredita, imagina ou quer que tenham acontecido. E aqui entra uma outra pista que nos é dada pelo título da obra: a construção hipotética *como se* seguida do verbo conjugado no pretérito imperfeito do subjuntivo, marcando a importância da ficcionalização e da imaginação no decorrer do romance. Esse processo narrativo, que preenche lacunas com invenções, pode ser aproximado da noção de gambiarra. Resta entender como essa gambiarra narrativa aparece no texto e qual é seu efeito estético e de sentido na obra.

GAMBIARRA: DA ESCASSEZ À CRIATIVIDADE

Se bem o dicionário Houaiss (2009, p. 1417) define a origem da palavra gambiarra como duvidosa e não apresenta em suas acepções o uso corriqueiro do termo – o

dicionário só faz referência aos usos relacionados a eletricidade –, não há brasileiro que não tenha uma imagem mental do que seja uma gambiarra. Arames prendendo coisas que se soltaram, *durepoxi* e fita crepe colando partes que se romperam, materiais inusitados sendo utilizados para propósitos diferentes do que foram concebidos para ser. Definir o que é e o que não é uma gambiarra não é tarefa fácil, tampouco é nosso objetivo aqui. O que faremos é tentar delimitar algumas características da gambiarra que nos ajudem a pensar no processo narrativo de *Como se estivéssemos em um palimpsesto de putas*.

Sabrina Sedlmayer (2019, p. 3) aponta que o uso corrente da palavra gambiarra no português brasileiro está relacionado a “‘dar um jeito’, ou seja, consertar, reparar, adequar, remendar, adaptar, encaixar e, principalmente, improvisar”. A partir dessa definição, podemos depreender que o gambiarrista é um criativo: usa os meios que tem disponíveis e consegue enxergar no objeto que modifica algo além ou, no mínimo, diferente. O gambiarrista consegue lançar um olhar para o objeto que transcende sua forma e seu uso originais.

Por estar relacionada ao *fazer com o que se tem*, a gambiarra está profundamente associada à ideia de escassez: é na falta de um produto novo ou adequado que se faz uma

gambiarra, muitas das vezes. Nesse sentido, a gambiarra recebe, com frequência, críticas de tom pejorativo que, como aponta Rodrigo Boufleur (2013, p. 22), a relacionam ao tosco, ao precário, ao malfeito. O autor, no entanto, destaca que a gambiarra é uma “das possíveis formas de liberdade dentro de um sistema de relações sociais instituído” (BOUFLEUR, 2013, p. 14) na medida em que surge como uma espécie de rebelião contra o uso estabelecido pelo processo industrial para um objeto. Vale destacar, também, que Boufleur (2013, p. 35) chama a atenção para a relação entre gambiarra e industrialização: a gambiarra seria a modificação improvisada de objetos industrializados. A definição do autor, portanto, restringe a gambiarra à dimensão dos objetos, do cotidiano e das soluções práticas.

Para tratar da gambiarra no campo das artes, faz-se necessário retomar Lisette Lagnado¹. A autora ressalta que a gambiarra teria uma dimensão política além da estética quando se pensa em sua apropriação pelas artes. Nesse sentido, Lagnado aproxima a gambiarra aos Parangolés de Hélio Oiticica ao resgatar uma frase do artista que dizia: “Da adversidade vivemos!”. A autora chama a atenção para o duplo sentido da palavra adversidade, que pode significar tanto uma situação de infortúnio quanto suscitar a ideia de contrariedade. A gambiarra seria, nesse sentido, adversa na estética e no significado: a partir de

uma forma que surge da adversidade de uma falta, manifesta adversidade ou oposição a uma dada situação.

Atentando-nos às ideias de improviso, criatividade, escassez e oposição atribuídas à gambiarra, buscaremos analisar de que maneira o discurso narrativo em *Como se estivéssemos em um palimpsesto de putas* se aproxima dessa tática. Mas antes, é necessário compreender quem é a personagem masculina que a narradora nos apresenta e qual é a relação que ele estabelece com as mulheres com as quais convive.

VENDER O BÍCEPS, VENDER A BUCETA

João, a personagem masculina que relata sua história à narradora de *Como se estivéssemos em um palimpsesto de putas*, se relaciona com as mulheres de sua vida de maneira violenta. Entretanto, é importante salientar que a violência sofrida por essas mulheres se manifesta de formas diferentes, como apontam Jéssica Ferrara e Silvina Carrizo (2019, p. 122) ao chamarem a atenção para o fato de que a violência estrutural que atinge as mulheres não as afeta de maneira homogênea, sendo determinada por fatores como raça e classe:

Existe, portanto, uma diferença entre as experiências de Lola [ex-esposa de João] – que é violentada moralmente pelo

1. Referência disponível em: <http://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/o-malabarista-e-a-gambiarra.pdf>

companheiro João, protagonista dos relatos da narradora – e as das prostitutas que aparecem na narrativa, essas sim em estado de maior vulnerabilidade social, violentadas moralmente de maneira institucionalizada.

De fato, as prostitutas aparecem no romance de maneira profundamente precarizada. Essa situação retratada na ficção se alinha ao perfil das trabalhadoras do sexo brasileiras que, segundo pesquisa de Lima et al (2017, p. 4) são majoritariamente jovens, mães, com baixo nível de escolaridade, não brancas, com renda mensal inferior a seiscentos reais e sem casa própria.

Ao analisarmos a descrição do puteiro de Brasília que a narradora da obra de Elvira Vigna nos apresenta, notamos que a gambiarra aparece como signo da falta e da situação desfavorável em que se encontram as mulheres que trabalham no local: “É uma *armação* de cilindros de alumínio com um plástico azul, grosso, *jogado por cima, cordinhas prendendo as pontas* e formando o que João acha que são quatro cubículos iguais” (VIGNA, 2016, p. 15, *italico nosso*). As palavras escolhidas para descrever esse ambiente trazem elementos típicos da gambiarra enquanto solução prática para uma situação de escassez: na falta de um quarto apropriado para a realização do programa, se forja um a partir de armações, plásticos jogados por

cima, cordinhas prendendo pontas. É interessante notar que o vocabulário usado na descrição dá a entender que se trata de um lugar provisório, que pode ser desmontado caso necessário, visto que não é *construído*, com tijolos e cimento, mas *montado, armado* com materiais temporários, tais como o plástico.

O ambiente com características provisórias ressalta a natureza fugaz dos programas que ali acontecem: o cliente entra, faz o que veio fazer, e vai embora. Não se trata de um ambiente de permanência. Além do espaço físico, uma outra gambiarra chama a atenção nessa situação: “João acha, num primeiro momento, que sapatos do lado de fora são uma preocupação com higiene. Depois percebe que é uma maneira, talvez a única, além da auditiva, a indicar que o cubículo em questão está ocupado” (VIGNA, 2016, p. 16). O sapato deixado do lado de fora do cubículo como indicativo de ocupação é também um indício da falta de recursos – não se trata de um quarto que pode ser trancado à chave, por exemplo – e da efemeridade da relação que se estabelece naquele cubículo: quem deixa o sapato de fora não demonstra interesse em ficar.

Inseridas nessa situação precária, as prostitutas no romance se valem da gambiarra como estratégia de sobrevivência também, o que aponta para a multiplicidade

dessa tática que, para além da carestia, se relaciona também à criatividade. Um exemplo disso no romance é o que a narradora chama de *truque da TV ligada*. No primeiro programa que faz na vida, a garota leva João ao apartamento dela. Quando entram, há o som de uma TV ligada do outro lado do tapume que separa o cômodo. A garota grita que está com alguém, de modo a alertar à pessoa que está assistindo à televisão que não ultrapasse a barreira física que divide o quarto, para não interromper o programa. A narradora do romance, no entanto, acredita que a TV ligada não passa de um truque: “A TV ligada é mecanismo de segurança. A garota sai para a boate e não sabe quem trará para o apartamento. Berra a frase-padrão sempre que entra. Quer dar a impressão de que tem alguém lá dentro. Não tem” (VIGNA, 2016, p. 7). A atitude cautelosa que a narradora do romance imagina que a prostituta tem revela um dado real sobre a violência contra profissionais do sexo no Brasil: de acordo com a pesquisa de Lima et al (2017, p. 6-7), as prostitutas estão mais vulneráveis à violência cometida por conhecidos (o que inclui cônjuges, parceiros íntimos e familiares), clientes e policiais do que mulheres que exercem outras profissões. O comportamento que a narradora imagina que a prostituta tem no romance revela como, em uma situação de falta de segurança, a gambiarra é utilizada como método de defesa.

Em uma tentativa de desafiar João, a narradora, em um dado momento, afirma que, para ela “vender a buceta ou o bíceps é exatamente a mesma coisa” (VIGNA, 2016, p. 52). A frase alcança o efeito desejado, visto que João, ao se ver no mesmo patamar que as prostitutas que pagava para ter, fica atordoado. A narradora, no entanto, reconhece que ouviu essa frase uma vez e a repetia sem pensar. Na verdade, quando começa a refletir sobre o significado da sentença, para de repeti-la e começa a achar que ela não faz tanto sentido assim. A reflexão da narradora sobre a natureza da prostituição aponta para as diferenças teóricas que existem na discussão sobre a atividade. Clarisse Paradis (2018, p. 18) assim resume o debate atual acerca do tema:

O campo conservador defende a proibição da prostituição e a perseguição dos sujeitos que a praticam; o campo abolicionista busca construir um horizonte ético de fim da prostituição, reconhecendo nela bases violentas, patriarcais e mercantilizadoras, enquanto um campo mais liberacionista reconhece a necessidade de encarar a prostituição como um trabalho, garantindo condições seguras para sua prática e direitos trabalhistas para os sujeitos que sobrevivem dela.

A posição inicial da narradora está mais próxima da visão teórica liberacionista. Seu ponto de vista após reflexão, no entanto, se aproxima mais do campo abolicionista. A

descrição da situação precária e de constante medo das prostitutas no romance de Vigna, de fato, não nos permite considerá-las como profissionais nas mesmas condições que as outras e, nesse sentido, nos dá a entender que vender o bíceps não é a mesma coisa de vender a buceta afinal.

Além disso, a narradora chama a atenção para o tema do poder na relação cliente-prostituta que, apesar de afirmar que quase nunca aparecia em suas conversas com João, ela sabe que existe. E o fato de existir já não admite que se considere a prostituição como uma profissão qualquer, visto que o ofício se baseia em uma estrutura de opressão de gênero. Expandindo ainda mais a discussão, vale trazer à tona a posição da filósofa italiana Silvia Federici (2019, p. 57), segundo a qual, trabalhadora do sexo ou não, o sexo é trabalho para a mulher e, por estamos nessa posição de obrigatoriedade, nos tornamos

o objeto sobre o qual os homens descarregam sua violência reprimida. Somos estupradas, tanto em nossa cama quanto na rua, precisamente porque fomos configuradas para ser as provedoras da satisfação sexual, as válvulas de escape para tudo o que dá errado na vida dos homens, e os homens têm sido sempre autorizados a voltar seu ódio contra nós se não estivermos à altura do papel, particularmente quando nos recusamos a executá-lo.

Federici, nesse sentido, evidencia o caráter de controle que a sexualidade exerce sobre as mulheres. A prostituição, que é a atividade de venda da sexualidade, passa também pelas mesmas problemáticas e a retratação das prostitutas no romance de Vigna não deixa de levar isso em consideração.

COMPRAR MULHERES, USAR E JOGAR FORA

A violência praticada por João contra as garotas de programa que contrata não é da ordem da agressão física, mas simbólica e estrutural. Para ele, as garotas de programa não existem enquanto sujeitos e um exemplo disso é o fato de que ele não faz questão de memorizar o nome delas. A narradora, quanto a isso, comenta: “Garotas de programa não podem ser muito reais para João porque senão não funcionam como garotas de programa” (VIGNA, 2016, p. 34). A falta de atribuição de individualidade às prostitutas fica ainda mais evidente quando a narradora percebe, ao longo das conversas com João, que ele sempre descrevia as prostitutas de maneira semelhante, como uma “garota novinha, tesudinha” (VIGNA, 2016, p. 34). Sobre esse aspecto, a narradora faz uma observação interessante:

Por muito tempo achei que ser novinha era uma fixação mais para a pedofilia da parte dele. Independente se era ou não,

acho que também queria dizer que as garotas não tinham marcas. Que não havia nelas marcas de uma vida específica. Eram novinhas no sentido de que não tinham marcas, gestos, expressões, coisas que as individualizassem. (VIGNA, 2016, p. 34)

Essa reflexão da narradora nos faz associar as prostitutas a produtos e, mais do que isso, a produtos novos, recém-saídos da fábrica: padronizados, sem marcas, sem individualidade e prontos para o uso. Ao contrário de um produto artesanal, com uma história própria e marcas de individualidade conferidas pelo trabalho feito à mão, as prostitutas para João são produtos industrializados e com uma característica muito contemporânea, a obsolescência programada, já que cada garota de programa tem, para ele, uma vida útil muito curta e, depois do uso, são descartadas sem cerimônia.

Esse comportamento de João pode ser associado à análise que David Harvey (2008, p. 140) faz da etapa do capitalismo na qual nos encontramos, nomeada pelo autor de fase da acumulação flexível. Harvey (2008, p. 258) aponta que o impedimento de acumulação infinita de bens fez com que o mercado voltasse sua atenção para a precificação de bens efêmeros e imateriais, tais como os culturais. Nessa fase do capitalismo, então, há uma penetração maior do mercado em todos os âmbitos, facilitada

por tecnologias e modernização do mercado financeiro, acelerando o tempo de giro na produção e no consumo. A mudança nas relações de produção e consumo interfere, de acordo com o autor, nos modos de sentir, pensar e agir das pessoas que vivem nessa sociedade capitalista de acumulação flexível. Uma dessas influências é a ênfase na descartabilidade dos produtos, associando isso à ideia de instantaneidade e praticidade, o que se conecta com a aceleração do tempo. Essa sociedade do descarte “significa mais do que jogar fora bens produzidos [...]; significa também ser capaz de atirar fora valores, estilos de vida, relacionamentos estáveis, apego a coisas, edifícios, lugares, pessoas e modos adquiridos de agir e de ser” (HARVEY, 2008, p. 258). Como consequência, tudo fica ultrapassado com muita rapidez, culminando no que Harvey (2008, p. 258) denomina obsolescência instantânea e que, na esfera da produção de bens materiais, conhecemos atualmente como obsolescência programada.

A narradora de Vigna escolhe a metáfora do palimpsesto para refletir sobre o tratamento que João dispensa às mulheres – e essa opção faz todo o sentido, visto que a narradora é uma desenhista –, mas, dada a possibilidade de se analisar o comportamento de João pelo viés do consumo e do descarte, é possível também aproximar suas atitudes ao processo industrial: na esteira, que rola sem

parar, objetos novos e cintilantes, que não se diferenciam uns dos outros, sempre à disposição. Esses produtos podem ser comprados, usados e descartados, uma vez que sempre haverá peças novas disponíveis no mercado. João encarna o espírito do homem que vive na fase de acumulação flexível do capital.

Outro apontamento da narradora que corrobora com a visão objetificada que João tem das garotas de programa relaciona-se com seu hábito de compartimentá-las: “E, como eles [os colegas de trabalho], [João] também achava que, tendo buceta, pensar em pernas, braços e cabeça, ou seja, em uma mulher completa, seria esforço excessivo” (VIGNA, 2016, p. 21). Também vistas como objetos de maneira seccionada estão as demais mulheres da vida de João. A narradora não está em posição diferente e se considera parte desse palimpsesto de putas, visto que também cumpre uma função objetificada e compartimentada para ele: “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. 21). Ela se vê em um patamar semelhante ao de Lola, ex-esposa de João: “nós duas [a narradora e Lola] função de orelha e de, deseja ele, concórdâncias com a cabeça.” (VIGNA, 2016, p. 20). Silvia Federici (2019, p. 57) teoriza sobre a compartimentalização da

mulher como uma forma de controle do patriarcado, que nos divide para nos enfraquecer:

A compartimentalização é apenas um aspecto da mutilação da nossa sexualidade. [...] Na realidade, toda comunicação genuína tem um componente sexual, nosso corpo e nossas emoções são indivisíveis e nós nos comunicamos em todos os níveis o tempo todo. Mas o contato sexual com mulheres é proibido porque, na moral burguesa, tudo o que não é reprodutivo é obsceno, antinatural, pervertido. Isso significa a imposição de uma condição verdadeiramente esquizofrênica, pois aprendemos logo cedo na nossa vida a traçar uma linha entre as pessoas que podemos amar e as pessoas com quem apenas conversamos; aquelas para as quais podemos abrir nosso corpo e aquelas a quem podemos apenas abrir nossa ‘alma’; nossos amantes e nossos amigos. O resultado é que somos alma sem corpo para nossas amigas mulheres, e carne sem alma para nossos amantes homens. *E essa divisão nos separa não apenas das outras mulheres como também de nós mesmas, em termos do que aceitamos ou não em nosso corpo e sentimentos.* (itálico nosso)

Bucetas e orelhas: as mulheres são para João sempre partes, nunca vistas em sua complexidade e completude. Lola, a ex-esposa, que cumpre as funções de buceta conjugal, orelha e útero, é profundamente desprezada por João, e isso se manifesta no fato de estar praticamente ausente

em seu discurso. “Existe pelo negativo” (VIGNA, 2016, p. 52), comenta a narradora ao notar que Lola só é incluída na narrativa de João por causa do processo de separação. É, na verdade, o único momento no qual ela existe de fato para ele. A narradora desvela o quanto João despreza e não enxerga como sujeitos todas as mulheres presentes em sua vida: prostitutas, esposa e, inclusive, ela mesma. E é para consertar essa visão trazida por João que ela se vale de sua gambiarra narrativa.

NÃO FOI BEM ASSIM: O REPARO DA NARRATIVA ATRAVÉS DA GAMBIARRA

Sedlmayer (2019, p. 3) propõe que o gambiarrista, com meios artesanais, emprega as ações de consertar, remendar e agregar. A narradora de *Como se estivéssemos em um palimpsesto de putas* atua exatamente através dessas técnicas: ao não se contentar com o um discurso que coloca as mulheres em posição de objetos descartáveis, conserta, remenda e agrega à narrativa de João sua imaginação e seus desejos. Esse comportamento gera uma nova narrativa, agora desde um ponto de vista feminino, que humaniza e põe atenção nas complexidades das mulheres que aparecem ao longo do relato masculino.

O processo de remendo da narradora se dá a partir da escassez de informação, ou seja, dos silêncios de João.

Como ela nos informa constantemente, João não dá muitos detalhes sobre os acontecimentos. Quanto a essa falta de dados, cabe mencionar um contraponto destacado e criticado pela narradora – a completude dos apartamentos dos recém-casados:

Tudo combina, nessas casas novas de recém-casados. Tudo é do bom. Pior: há uma noção de que existe um tudo, uma totalidade, e que esse tudo está dentro da casa nova. Isso é o mais engraçado. Ou triste. [...] Tudo completo. Uma completude. Tudo absolutamente completo. Não falta nada na casa (VIGNA, 2016, p. 11)

A narradora critica a completude justamente porque quando algo está inteiro, acabado, finalizado, não há espaço para a intervenção criativa. O que está completo está dado: não se modifica. Por outro lado, quando existem lacunas, como no discurso de João, abre-se espaço para a imaginação e a intromissão. Nesse sentido, ao não fornecer informações completas, João permite que a narradora interfira e adicione minúcias à sua narrativa, tecendo um texto novo e reconhecendo-se como autora dele: “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, aqui, são na maioria meus” (VIGNA, 2016, p. 22).

Durante o processo de intromissão e recriação, a narradora se permite analisar o comportamento de João, identificando as violências operadas por ele contra as mulheres – sobretudo as prostitutas e sua ex-esposa, Lola. Essas violências não aparecem ou não ganham destaque no relato original masculino, elas só vêm à tona a partir da análise que uma mulher faz desse discurso. Ao longo desse procedimento, a narradora não só acrescenta detalhes, mas também discorda do narrador original: “Me incluo na cena que João conta com poucos detalhes. Preencho os detalhes que faltam [...] *E discordo*. Não são meninos. São vorazes concorrentes” (VIGNA, 2016, p. 51, itálico nosso).

Para levar a cabo seus remendos criativos, a narradora se vale de uma série de estratégias discursivas para se intrometer no relato original de João. Construções que informam ao leitor que o texto que se segue é uma hipótese, além de alegações como “Não é que tenha me dito. Eu é que acho” (VIGNA, 2016, p. 7), “Deve ser tudo verdade” (VIGNA, 2016, p. 7), “As hipóteses acima são todas minhas” (VIGNA, 2016, p. 18), “Deve ter sido assim” (VIGNA, 2016, p. 20), “Mentira (mais uma)” (VIGNA, 2016, p. 46) permeiam toda a narração. A narradora não tenta

esconder que interfere no relato de João, deixando os remendos expostos, tal como numa gambiarra, na qual os sinais de modificação do objeto – fitas, cordas, *durepoxis* – ficam aparentes e passam a compor o novo objeto. João, por outro lado, na opinião da narradora, tentava ocultar informações: “Sobre o que falam os livros. Mentem. Dizem que são uma coisa, e dependendo de como se lê, de quem lê, são outra. João também, uma espécie de livro, ele próprio” (VIGNA, 2016, p. 24). Ela, a narradora, com a função de ser a leitora atenta que desmente um narrador parcial, omissos e lacunares.

Em suas intrusões narrativas, a narradora coloca em xeque a figura desse narrador masculino, ridicularizando-o:

e depois emenda um de seus assuntos favoritos, nesse dia e em outros, e que é a maravilha que ele é. João é uma maravilha, segundo ele mesmo, porque busca, para a vida dele, experiências interessantes e transgressoras, como essa de Brasília. Ele fala, eu fujo. Resisto. Volto para minhas hipóteses inventadas. Eu também sou uma maravilha (VIGNA, 2016, p. 18).

Porém, mais importante que questionar João, a narradora do romance humaniza, individualiza e subjetiviza as mulheres que, no relato masculino, são vistas como objetos. Para as prostitutas, imagina e cria vidas que vão

além dos programas, põe atenção em seus sentimentos, em suas individualidades. Importante para essa construção narrativa é Mariana, colega de apartamento da narradora, que também é prostituta.

A construção de Mariana pela narradora vai na direção de nos mostrar que uma prostituta é algo além de uma buceta. Nesse sentido, essa personagem nos é apresentada fora de seu trabalho profissional, realizando suas tarefas cotidianas. Mariana cuidando do filho, Gael. Mariana limpando a cozinha. Mariana frequentando aulas de inglês. Mariana jogando RPG e *Magic* com os garotos do prédio. Para a narradora, é como se existissem duas Marianas: a prostituta e sua colega de apartamento. Essa dualidade fica evidente quando descreve o processo de *desmontagem*, no qual Mariana faz um ritual para limpar o corpo que usa para o trabalho e poder, assim, ingressar na vida doméstica:

Quando ela volta e precisa se transformar de não pessoa em pessoa, o processo é doloroso, íntimo. Põe Gael para brincar com alguma coisa. E começa. E é difícil. É difícil para ela limpar a maquiagem em frente ao espelho. O banho também é demorado e difícil. E uma vez em que cheguei mais cedo do escritório de João, vi que ela simplesmente sentava no chão do chuveiro e deixava a água escorrer. Por horas. (VIGNA, 2016, p. 26)

De maneira natural, sem grandes reviravoltas, a narradora nos conta como Mariana voltou à sua cidade natal, Petrolina, e mudou de profissão. As aulas de inglês tinham um propósito específico, que era qualificar-se para trabalhar de motorista na empresa de um amigo que transportava empresários do aeroporto para a cidade, além de fazer alguns *tours* turísticos. A narradora desmistifica a ideia de que o futuro das prostitutas é a sarjeta, e faz isso imaginando Mariana ocupando espaços que lhe eram vedados enquanto profissional do sexo no Rio de Janeiro:

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. E que vai dar tudo certo, ela em um dos apartamentos dos edifícios novos que constroem em bairros de classe média, o menino na escola. (VIGNA, 2016, p. 60)

Mariana, de um lado, como forma de se contrapor ao discurso de João sobre as prostitutas e, do outro, Lola, a ex-esposa, quase completamente ausente nas conversas. Justamente por essa carestia de informações, a narradora parece se interessar especialmente por Lola, transformando-a na protagonista de sua narrativa: “Porque quero contar, eu, o que é de outra autoria. E não estou falando

de João. Porque é isso que faço agora: estabeleço uma autoria. Não a minha. Nem a de João. De Lola, a grande ausente, a de quem não falávamos. A que estava fora de tudo. É sobre ela, isso” (VIGNA, 2016, p. 24).

O silêncio de João sobre Lola é o disparador para a maior parte das gambiarras da narradora, visto que, não tendo informações suficientes para compor essa personagem, passa a inventar ações e reações que ela teria. Ela faz essa composição a partir de uma única vez que se encontra com Lola, quando ocorre um evento que faz a narradora compreender que aquela mulher não era a esposa bem-comportada e que aceitava tudo calada. Era, ao contrário do que não aparecia nos relatos de João, uma pessoa com personalidade, subjetividade e força.

A narradora acompanha Lola a um evento, por indicação de João, para que conseguisse contatos de possíveis empregos. Ao final do evento, Lola se envolve em uma conversa com três homens e, muito diretamente, diz que quer transar, mas que eles terão que pagar por isso. O homem que aceita pagar pelo sexo com Lola é Cuíca, colega de João e comparsa nos programas com prostitutas. Chama a atenção da narradora o que Lola diz na ocasião: “Diz que o que está se desenrolando na minha frente é uma competição de medos. Quem terá mais medo. ‘Eu,

de que outros saibam que cobrei o que estou cobrando, por uma trepada. Ou ele, de que outros saibam que ele pagou o que está pagando, por uma trepada.’ (VIGNA, 2016, p. 87).

A partir do comportamento de Lola nesse encontro, a narradora passa a imaginá-la em diversas situações, inclusive no momento da morte de Cuíca por afogamento na praia, que João e Lola presenciam – mas a narradora não: só fica sabendo. Nesse criar, a narradora elabora hipóteses, avança, volta, não segue um caminho linear. Mas quanto mais imagina e cria Lola, mais a admira e mais despreza João, invertendo a sensação passada pelo discurso masculino. E conclui, ao final, que

na competição com Lola, quem perde é ele [João].

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

Pior, percebe que não havia competição porque para isso precisaria de pelo menos dois a competir. E Lola não compete. Aliás, é tão transgressora quanto ele. Podia ter sido uma companheira. Aliás, ela, as garotas de programa, eu. Igual. Mas para isso, João teria de olhar para o lado. Nunca olhou. (VIGNA, 2016, p. 53)

TUDO PUTA

O espetáculo *Rua das Camélias*, da Cia Vórtica² geralmente é representado em edifícios que eram motéis, mas que agora estão desativados ou abandonados. No início do espetáculo, dividem-se os homens das mulheres e apenas o segundo grupo pode entrar no edifício. Subimos, então, as espectadoras. E encontramos as prostitutas tomando café. Começa um papo descontraído. Elas nos perguntam nossas profissões e, independentemente da resposta – médica, professora, artista, doméstica – a provocação, em tom de brincadeira, é a mesma: É puta também. É tudo puta. Em um dado momento, o grupo de homens é conduzido para a sala onde estão as mulheres-espectadoras e as putas-atrizes conversando. Um clima gélido se instaura. Os risos e brincadeiras cessam num instante. Elas juntam a mesa de café e uma delas exclama algo como: acabou a brincadeira, começou o trabalho.

A entrada dos homens na sala cala as prostitutas. E da mesma forma opera João em *Como se estivéssemos em um palimpsesto de putas*: silencia as prostitutas e silencia Lola. A narradora do romance assume, então, a tarefa de fazer essas mulheres falarem. Através da sua criatividade frente a uma situação de escassez de informações, ela se intromete, remenda e deixa aparentes os traços de sua tentativa de conserto de um relato que reduz mulheres a

nada. Ela utiliza a gambiarra, assim, como maneira de se posicionar e transgredir. Transgredir um discurso masculino fruto de um patriarcado que objetifica, compra, usa e descarta mulheres.

REFERÊNCIAS

BOUFLEUR, Rodrigo Naumann. **Fundamentos da gambiarra**: A improvisação utilitária contemporânea e seu contexto socioeconômico. Orientadora: Prof. Dra. Maria Irene Szmrecsányi. 2013. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

CARRIZO, Silvina Liliana; FERRARA, Jéssica Antunes. Palimpsesto de agressões cotidianas: a estrutura da violência de gênero em Elvira Vigna. **Scripta Uniandrade**, v. 17, n. 2, 2019, p. 117-137. Disponível em: <https://mail.uniandrade.br/revistauniandrade/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/1343>. Acesso em: 21 fev. 2021.

FEDERICI, Silvia. Por que sexualidade é trabalho (1975). In: FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução**: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019.

2. <https://www.facebook.com/ciavortica>

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. Tradução: Adail Ubirajara Sobral e Maria Stella Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2008.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LAGNADO, Lisette. **O malabarista e a gambiarra**. [S.d.]. Disponível em: <http://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/o-malabarista-e-a-gambiarra.pdf>. Acesso em: 18 fev. 2021.

LIMA, Francisca Sueli da Silva; MERCHÁN-HAMANN, Edgar; URDANETA, Margarita; DAMACENA, Giseli Nogueira; SZWARCOWALD, Célia Landmann. Fatores associados à violência contra mulheres profissionais do sexo de dez cidades brasileiras. **Cad. Saúde Pública**, v. 33, n.2, fevereiro, 2017. Disponível em: https://www.scielosp.org/article/ssm/content/raw/?resource_ssm_path=/media/assets/csp/v33n2/1678-4464-csp-33-02-e00157815.pdf. Acesso em: 19 mar. 2021.

PARADIS, Clarisse Goulart. A prostituição no marxismo clássico: crítica ao capitalismo e à dupla moral burguesa. **Revista de estudos feministas**, n. 26, v. 3, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/44805/37519>. Acesso em: 19 mar. 2021.

SEDLMAYER, Sabrina. Entre a forma e a finalidade, a gambiarra. **Revista Dobra**, n. 3, 2019. Disponível em: http://www.revistadobra.pt/uploads/1/1/1/8/111802469/sabrina_sedlmayer_pvista.pdf. Acesso em: 18 fev. 2021.

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

Recebido em: 14-07-2021.

Aceito em: 29-09-2021.