



Como se estivéssemos em palimpsesto de Elvira Vigna: apagamento feminino e corrosão subjetiva

As if we were in Elvira Vigna's palimpsest: female erasure and subjective corrosion

Gleydson André da Silva Ferreira

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, São Paulo/ Brasil

ja_ainda@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-3667-116X>

Resumo: No presente artigo, *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* de Elvira Vigna é analisado com base no apagamento feminino e na corrosão subjetiva. Recorre-se à imagem do próprio palimpsesto para o exame proposto. Desse modo, o apagamento ocorre como uma rasura, tornando as mulheres indiscerníveis entre si. Problema suscitado já ao se privar de nome a voz narrativa. Destacam-se, a esse respeito, questões de gênero e de classe, evidenciando assim maneiras distintas de violência conforme o estrato social, em claro prejuízo das prostitutas. Por sua vez, vale-se da corrosão subjetiva para a investigação do contraponto masculino, representado por João. Sua percepção é discutida pelo deslocamento, realizado pela variação do foco narrativo. Detém-se, com isso, em procedimentos composicionais, tratados em sua complexidade formal e temática, a fim de desvelar uma elaboração literária contrastante com o tom despretenso do romance.

Palavras-chave: Como se estivéssemos em palimpsesto de putas; Elvira Vigna; apagamento feminino; corrosão subjetiva.

Abstract: In the present article, *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* by Elvira Vigna is analyzed based on female erasure and subjective corrosion. The image of the palimpsest itself is used for the proposed assessment. In this way, the erasure overlaps women, making them indistinguishable from each other. A problem already raised when depriving the narrative voice of a name. In this regard, gender and class issues stand out, thus highlighting different ways of violence according to the social stratum, to the clear detriment of prostitutes. In turn, it draws on subjective corrosion to investigate the male counterpoint, represented by João. His perception is discussed by the displacement, carried out by the variation of the narrative focus. It focuses on, therefore, in compositional procedures, treated in its formal and thematic complexity, in order to unveil a literary elaboration that contrasts with the unpretentious tone adopted in the novel.

Keywords: Como se estivéssemos em palimpsesto de putas; Elvira Vigna; female erasure; subjective corrosion.

Publicado em 2016, um ano antes da morte de Elvira Vigna, *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* aborda a relação de uma designer inominada, narradora do livro, com João, executivo de aparente sucesso. Ao longo de um verão, eles se encontram no escritório de João, à época encarregado de modernizar uma editora. Levada pelo desejo de reformar a livraria da editora, a designer o havia conhecido. Tempos depois restabelecem o contato. No entanto, o propósito profissional já se esvaiu, sendo, quando muito, dissimulado. Então passam os fins de tarde bebendo uísque em copinhos de plástico, enquanto João relata aventuras sexuais com prostitutas, ou comenta algo a respeito da ex-esposa, Lola. O diálogo é, com raras exceções, assimétrico, pois só um dos dois fala. Com esse encadeamento, o nome dela nem sequer é mencionado. Desconsiderada como objeto de desejo, atrai pouco a atenção de João. Por certo, advém dessa falta de interesse sexual a disposição para confidenciar as aventuras extraconjugais, bem como para lamentar o rompimento. Isso faz com que o apagamento do feminino se torne bastante evidente. Não fosse mais complexo, seria fácil supor que se trata de mero romance panfletário. Contudo, nada aqui é tão simples quanto parece. Apesar de apagada, a narradora não é propriamente uma vítima, e posiciona-se, por vezes, de modo a se equiparar com o executivo. Afora ser ela a narrar o livro. Tampouco João se reduz a um machista intratável. O que se comprova com o passar do tempo, ou seja, com a corrosão subjetiva que o coloca, por fim, em uma posição diferente daquela inicialmente dada. Tais mudanças se assemelham às rasuras dos palimpsestos, que, além de evocados no título, são incorporados formal e tematicamente à própria configuração romanesca, como se demonstrará a seguir. Assim sendo, parte-se da metáfora do palimpsesto para se analisar esse último trabalho de Elvira Vigna. Intenta-se não apenas discutir o apagamento feminino, realizado já ao se privar de nome a voz narrativa, mas também debater a corrosão subjetiva, promovida pelo efeito do tempo sobre as personagens.

À guisa de introdução, a narradora de *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* traça um breve preâmbulo. Nesse intuito, antes profere considerações sobre si mesma do que acerca do conteúdo introduzido. A forte carga subjetiva do romance desvela-se já de saída. Há também certa insistência na repetição, condensada nas frases iniciais:

Está escuro e tenho frio nas pernas. No entanto, é verão. Outra vez.
Deve ser psicológico. Perna psicológica.

Faço hora, o que pode ser dito de muitos outros momentos da minha vida.

Mas nessa hora que faço, vou contar uma história que não sei bem como é. Não vivi, não vi. Mal ouvi. Mas acho que foi assim mesmo. (E posso dizer a mesma coisa de outras histórias, dessas que às vezes conto.)

Lola e João.

Acaba de acabar.

Então é isso. Verão outra vez, Rio de Janeiro outra vez, e vou começar.
Pelo casamento (VIGNA, 2016, p. 7).

A marcação temporal “outra vez” apresenta o contexto pela circularidade, tendo em vista que foi nessa estação que se deu o relato. Logo, é o mesmo período do ano recordado. Na sequência, “fazer hora” não é apenas motivo para se contar uma história, mas também ato contínuo. Isto é, mais uma forma de repetição. Depois outras histórias são mencionadas, caracterizadas como “dessas que às vezes conto”, persistindo, desse modo, na retomada de algo. Até que se reitera, finalmente, a temporalidade estabelecida a princípio: “verão outra vez”, seguida de uma marcação espacial, cuja apresentação também é realizada pela restituição: “Rio de Janeiro outra vez”. Em prejuízo de um fio condutor, os eventos surgem pulverizados. Não há assim a pretensão de um encadeamento rigoroso, mas pelo contrário a sensação de desagregação provocada pela condução subjetiva dos fatos¹.

¹ Em *As margens da ficção*, Jacques Rancière argumenta que, desde as origens da modernidade, a ficção prescinde de uma ordenação sequencial estrita. Destaca, além disso, o caráter ordinário da matéria narrada, com o abandono das ações relevantes e significativas que podem engendrar narrativas com peripécia. Com essa perspectiva, ao comentar o começo de *Os anéis de saturno* de W. G. Sebald, registra impressões do romance contemporâneo aplicáveis a *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*: “A ficção se anunciava ela própria pela especificidade das personagens e das aventuras que inventava, e sobretudo por sua estrutura temporal: ela correspondia a seu conceito quando a sucessão dos acontecimentos obedecia a um encadeamento de causas e de efeitos dotados de uma necessidade superior ao desenrolar dos acontecimentos da vida ordinária. Foi essa super-racionalidade que se perdeu quando o romance, no século XIX, mergulhou no universo das coisas ordinárias e do tempo ocioso. O tempo da ficção deixou de ser estruturado pelo encadeamento das causas e dos efeitos. Passou a formar um só bloco a partir de seu ponto de partida, como que percorrido

Uma brusca mudança de direção acontece, porém, ao cabo dessa abertura, de sorte que, em lugar do “outra vez”, destacado até aqui, mira-se um momento originário. Esse movimento é realizado pela síntese de elementos mínimos, como rubricas cênicas utilizadas no romance. Por essa via, apresenta-se um par, “Lola e João”, para, logo em seguida, relacioná-lo a uma ação, “acaba de acabar”. Como conclusão dessa condensação absoluta, a voz narrativa manifesta conformação ao estado de coisas esboçado: “então é isso”. E, após essas indicações elementares de tempo e de espaço, o início é prenunciado com a declaração metalinguística “vou começar”. Entretanto, já no próximo parágrafo, isolado entre pontos finais, “pelo casamento” desloca a narração para um período anterior àquele instituído há pouco, rasurando o que acabou de ser dito. Assim, o curso dos acontecimentos é redirecionado, de modo que se principia, de fato, pelo casamento e não pelo seu término.

Com a rasura, essa configuração literária mobiliza procedimentos análogos aos de palimpsestos. O palimpsesto é um tipo de pergaminho que, ao ser raspado, possibilita novas inscrições, embora não se possa apagá-lo de todo. Quer dizer, em um palimpsesto, a sobreposição textual implica a simultaneidade de sentidos diversos, que coexistem em um mesmo suporte. Isso faz com que cada acréscimo se relacione com elementos remanescentes — desconsiderados e ainda assim existentes. Por conta disso, os termos anulados deixam rastros e vestígios que ressurgem, interferindo nos registros acrescidos. Também se torna possível o contrário, já que a leitura de um texto pode revelar outros, não de todo encobertos².

No romance de Elvira Vigna, o conceito de palimpsesto serve como princípio configurativo, perpassando forma e conteúdo, a despeito de nomeado uma única vez. Quando explicitado, contudo, não se refere à

pelo sopro de uma mesma modalidade de existência” (RANCIÈRE, Jacques. *As margens da ficção*. Trad. Fernando Scheibe. São Paulo: Editora 34, 2021, p. 111).

² A referencialidade sugerida pelo palimpsesto está na base da “literatura de segunda mão”, estudada por Gérard Genette. O autor analisa a relação dos textos entre si, que define como “transtextualidade”, considerando esta, em lugar do texto isolado, o efetivo objeto da poética. A transtextualidade encontra, pois, equivalência na imagem do palimpsesto. De acordo com o Genette, “Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação” (GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Sônia Queiroz. Belo Horizonte: Edições Viva voz, 2006, p. 7). Na investigação aqui proposta, todavia, a sobreposição ilustra o uso do palimpsesto como recurso estético.

pluralidade de sentidos, mas à indiscernibilidade causada pelo acúmulo; mais especificamente, pelo acúmulo de mulheres. Tudo começa com uma das viagens de João a São Paulo. Lá, ele transa com uma garota de programa. Antes de se despedir, pede a ela que ligue no seu celular, com a desculpa de testá-lo. Consegue assim o número de telefone que pretende usar em encontros futuros, quando visitar a cidade novamente, esteja sozinho ou não. João não se preocupa em esconder as traições, tanto que leva amantes ao hotel em que se hospeda com a esposa e com o filho. Ao invés de vergonha, a narradora acredita que ele se sinta “O Herói Do Hotel Do Fim da Paulista”, ou, ao criar raízes afetivas com prostitutas, “O Herói Das Putas”. Com o acréscimo dessa última, dá-se o cotejo:

Vem [a puta do contato salvo] por cima de todas as outras. Lola incluída aí. Eu também. Nenhuma de nós de fato com uma existência separada. Só traços sobrepostos, confusos, não claros. Como se estivéssemos, todas nós, num palimpsesto.

Traços que não se apagam, não de todo (VIGNA, 2016, p. 178).

Indistinguíveis claramente entre si, o amontoado de mulheres sem individualidade existencial compara-se ao palimpsesto. De maneira pormenorizada, a indistinção de traços particulares é relacionada à rasura característica desses pergaminhos. Feita por comparação, a semelhança fica materialmente explícita pela conjunção “como”, adotada no título. Todavia, essa relação surge em outros momentos do romance, implícita em aproximações subentendidas, operando, portanto, à maneira de metáforas. Uma ocorrência destaca-se na briga peremptória do casal, em uma cena subsequente a do palimpsesto, com a causa insinuada ao final da citação acima: “Traços que não se apagam, não de todo”. A frase, separada por um dos espaços que marcam as subseções do livro, alude a uma mensagem de texto não excluída. Aliás, tampouco aguardada. Ocorre que, com o subterfúgio da ligação telefônica, João tanto obtém o número da prostituta quanto fornece o dele a ela. Como o previsto, viaja na semana seguinte para São Paulo, dessa vez com o filho, contudo não a avisa. Depois disso o propósito de novos encontros perde vigor, não obstante o contato perdure gravado. Mais tarde recebe da garota uma mensagem, que não responde nem apaga. João não previa, entretanto, a interceptação de uma de suas conversas por Lola. Nela ele se gaba de ter transado com uma garota de programa, adiantando-se à exata proposta do amigo aniversariante. Diz

à esposa que inventou a história com o intuito de se vangloriar. Mas, por causa da mensagem da puta, não pode mostrar-lhe o celular e corroborar tal versão. Com o comentário do conflito, surge novamente a imagem do palimpsesto, tal qual elaborada na comparação, só que agora pressuposta:

Barulhinhos, ruídos.

Um recado que chega, uma bobagem dessas. Não era para ser nada. As garotas, um ruído de fundo na vida de João. Ia apagar o recadinho naquele dia mesmo, ou no outro. As garotas, também, ou quase. Passadas por cima, outras coisas por cima.

Ruídos que ficam e que são só isso, traços (VIGNA, 2016, p. 181).

Analisadas juntas, as duas cenas chamam a atenção porque mostram, por meio de marcas menos evidentes, a assimilação do palimpsesto e de seus respectivos procedimentos à narrativa. Pois, assim como em um palimpsesto, João pode apagar as mensagens tanto quanto as garotas. Ou, como acontece com os textos do pergaminho, as garotas são empilhadas, “passadas por cima”. Por seu turno, os “ruídos que ficam” encontram correlato nos “traços que não se apagam”. Diferentemente do paralelo evidente, todavia, o palimpsesto é apenas sugerido, alusivamente recuperado, já como parte constituinte de uma realidade dada. O pressuposto do palimpsesto — como amontoado de mulheres desindividualizadas —, aparece ainda em outros momentos:

Às vezes faço uma mulher. Mas é raro.

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.

Até a última (VIGNA, 2016, p. 169).

Apesar de variada, a imagem do palimpsesto nesse romance encontra melhor representação na sobreposição, com o emprego do substantivo “cima”, sobretudo com as locuções “em cima” e “por cima”. Nessa perspectiva, destacam-se as mulheres por cima umas das outras. É inclusive assim que a narradora se insere no palimpsesto de João, bem como se imagina com ele: “E João e eu, também meio que contrários um ao outro e, vai ver, também devendo ficar um em cima do outro. Eu gostaria” (VIGNA, 2016, p. 51). Sendo assim, o apagamento ocasiona o indiscernimento de mulheres nessa espécie de palimpsesto, muito embora não se resuma a isso.

De maneira geral, *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* retrata o apagamento do feminino. Ao comporem o palimpsesto, como já se viu, as mulheres não só se tornam indistintas, mas também podem ser apagadas. Com esse arranjo, nenhuma possui existência independente, sendo reduzidas a um conjunto disforme. Dentre elas, é claro, sobressai a narradora. Seu lugar é, no mínimo, controverso, visto que, se, por um lado, sobredetermina perspectivamente a narrativa, por outro, não escapa ao apagamento. Condição que se estabelece em decorrência de uma relação assimétrica. Porque, apesar de ser visto com desconfiança pelos colegas, João ocupa um lugar prestigiado na editora, também dispõe de bom poder aquisitivo. Por seu lado, a narradora havia perdido o emprego como designer e estava em apuros financeiros por causa de um apartamento recém-adquirido. Ambos se conheceram e mantiveram contato porque ela tinha projetos para a livraria situada no térreo da editora, buscando convencê-lo a contratá-la. Mesmo após tornada confidente, João a ignora. Fala sem parar e mal a nota. Pesa, de resto, o desejo. Devido a sua ouvinte morar com outra mulher, João a toma por lésbica. Ciente disso, ela até emula um comportamento característico, parte de sua personalidade “brava para caralho”, porém continua atraída por ele. Em todo caso, suas fantasias permanecem incorrespondidas. Por conseguinte, há uma dessimetria evidente entre os dois. Mas nem assim se pode ignorar que, como detentora da voz narrativa, permanecer sem nome é, em última instância, deixar de nomear-se. Até porque o romance não se restringe única e exclusivamente aos encontros com João. Há, portanto, uma dinâmica de poder complexa, hierarquicamente às avessas, haja vista que, com o ponto de vista desfavorecido da mulher, a trama expõe, em linhas gerais, a disparidade de gênero, narrada, entretanto, por um “eu” feminino agigantado.

O desequilíbrio de forças ganha contornos com a perspectiva da mulher em embate com a dominante masculina. De acordo com Pierre Bourdieu, “A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção” (BOURDIEU, 2012, p. 18). Caso assim seja, a mera perspectiva feminina basta para desnaturalizar concepções predominantes. Ainda nesse caso, porém, estar de posse da voz narrativa não significa mudar a lógica de poder, mas antes inverter sua angulação. Em outras palavras, a masculinidade, com seus respectivos signos, é criticamente escancarada e dissecada pela narradora, embora continue incontornável mesmo a ela. Não é de se espantar, por isso, que ora ela aponte o ridículo do aperto de mão

espalhafatoso dos homens, à maneira de palmadas, ora faça piada com a possibilidade de João ter transado, por engano, com um homossexual. De qualquer maneira, se o romance reproduz comportamentos de uma sociedade machista, só o faz por meio da voz feminina. Logo, com a promoção da parte desprivilegiada a porta-voz, subverte-se o modo de representação examinado em *Pode o subalterno falar?*. Segundo Gayatri Chakravorty Spivak, alguns grupos minoritários, quando não silenciados, falam mediados por intelectuais e por outros intermediários. A representação, nesse debate, assume o sentido de procuração, ou seja, de autorização para se manifestar por outrem, em vez de sua aceção estética. Apesar de elaborada amplamente, a discussão de Spivak destaca a submissão das mulheres, sobretudo das viúvas indianas que se sacrificavam nas piras funerárias dos próprios maridos, em ritual de *sati*. Já sob outro enfoque, a condição de subalterno é posta ao avesso em *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*. Entretanto, a troca dos fatores não altera o produto, pois, mesmo com a possibilidade de expressão, o estado de coisas é mantido. Narra-se então por outro viés, sem que haja propriamente a quebra da ordem estabelecida. Em tal situação, a narradora detém o foco narrativo, desvelando, por meio de um excedente de visão, nuances acerca de João, inapreensíveis até a ele mesmo. Mas nem assim escapa ao apagamento realizado pelo sujeito mediado, que lhe nega inclusive um nome, metonímia de uma existência plena.

Toda essa questão adquire ainda novos contornos quando se leva em conta declarações de Elvira Vigna, que se autoproclama narradora do livro³. Não que a presença do autor no romance seja novidade. Pelo contrário, a autoficção predomina na literatura contemporânea, comumente com a equivalência pessoal do autor ao narrador, como uma só entidade. A diferença reside, pois, no anonimato literário da voz narrativa em oposição à figura pública da escritora. Disso decorre certa insuficiência analítica do objeto literário, ameaçado por uma realidade intangível. Porque, sem o aparato crítico, ou acesso a informações extraliterárias, o leitor desconhece quem

³ Elvira Vigna concedeu uma entrevista sobre o livro a Manuel da Costa Pinto no programa *Segundas intenções*. Na ocasião, a autora não só assegurou ser a narradora de *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, mas também forneceu maiores detalhes a respeito da composição do livro (CANAL DA BIBLIOTECA DE SÃO PAULO. *Segundas intenções com Elvira Vigna*. São Paulo: BSPbiblioteca, 2016. 1 vídeo (1:53:42). Disponível em: <https://youtu.be/-QWSvZhNGIY>. Acesso em: 08 de agosto de 2022).

narra os acontecimentos, visto não haver indicações a esse respeito no texto ficcional. Todavia, com o estabelecimento suplementar dessa identidade, outra possibilidade interpretativa se acrescenta, acentuando a metáfora do palimpsesto. Diante disso, é lícito considerar, por exemplo, que a autora — no trecho inicial aqui comentado —, insinue o acréscimo de um livro em sua produção bibliográfica ao escrever: “(E posso dizer a mesma coisa de outras histórias, dessas que às vezes conto)”. O uso dos parênteses parece inclusive justificar a excepcionalidade da frase. Se assim for, o contexto sofre um desvio abrupto, com o deslocamento do intratextual para o extratextual, de modo que se introduz, ao invés de caracterização de personagem, uma referência à própria autora. Deve-se considerar também que, ao se assumir a narradora, passa a se incluir empiricamente nos eventos abordados. Com esse recurso, pessoalmente toma parte no palimpsesto de João. Seja como autora ou como participante do relato, integra, portanto, formas de palimpsesto, isto é, em ambos os casos, palimpsestos de Elvira Vigna.

Com uma exceção, as garotas de programa também permanecem anônimas, designadas não pelo nome, mas por alguma alcunha. A recusa de nomes parece menos importante em tais situações, uma vez que mediadas financeiramente. Porém, nem todas as relações de João com prostitutas envolvem transações comerciais, conforme se nota no programa comentado inicialmente, com a “garota do Fredimio”, que não cobra pelo sexo. João tampouco mantém relações extraconjugais com mulheres que não sejam profissionais, aparentemente por escolha própria, caso consideremos o interesse da narradora por ele e a ausência de comentários a esse respeito. Importa, pelo visto, que sejam putas. Essa condição se explica, em parte, porque elas funcionam como símbolo do poder de troca. Na Xerox, onde João trabalhava, havia uma disputa para saber quem se dava melhor com as prostitutas. Competição, todavia, não restrita a uma ou a outra empresa, já que a prostituição se organiza conforme o próprio modelo corporativista, com bordéis destinados aos chefes ou aos subordinados, com a quantidade de prostitutas possíveis de acordo com a renda, com a velocidade para obtê-las e, na eventualidade de uma para todos, com a ordenação sequencial negociada entre os participantes. Em compensação, predomina a condescendência com as esposas nas festividades solenes, também com formas específicas de apagamento:

Nessas festas corporativas, os funcionários levam suas esposas e apresentam, a mão pousada de leve nas costas delas:

“Essa é a fulana.”

E o outro sorri o sorriso-padrão, dá dois beijinhos, fica ali por uns minutos até poder dizer:

“Você já falou com o sicrano?”

E com isso, levar o macho casado para longe daquele traste, para os grupinhos onde se dão as verdadeiras conversas, onde se ri alto, as esposas sem saber do que riem, sentadinhas em mesas redondas, só delas, quietas, olhando tudo fingindo grande interesse, ou trocando frases esquecíveis sobre qualquer coisa (VIGNA, 2016, p. 165).

A cordialidade de fachada atesta a desconsideração dos executivos pelas esposas; postas de lado nos eventos sociais da empresa pregressa de João. Não que o trato com as putas dispense certa cerimônia, decerto menos polida, disfarçado de “violências coloridas”. É que as ocasiões formais contam com maior verniz social, tributárias de uma “cegueira educada”. Nem isso impede que a invisibilidade de gênero atinja um ponto em que Cuíca, melhor amigo de João, pague por sexo com Lola sem reconhecê-la. Esse ato deliberado de vingança escancara de vez o menosprezo dos homens, conhecidos do ex-marido, pelas mulheres; nesse caso até por aquelas casadas com os colegas de trabalho mais próximos.

Prostitutas ou não, as mulheres são obliteradas. Preenchem os tópicos de conversa, contam histórias, frequentam festas e ainda assim se esvanecem. A exemplo de Mariana, companheira de apartamento da narradora, passível de esquecimento tão logo abandone o campo de visão: “Ela tem a mesma aparência que tinha à mesa de toalha de plástico xadrez vermelho e branco e que é uma aparência bonita e esquecível no momento seguinte em que sai da vista” (VIGNA, 2016, p. 76). Como as frases das esposas negligenciadas nas festas, Mariana escapa à memória, não importa a beleza. Nada fora do comum, ainda mais se tratando de outra profissional do sexo. No entanto, muito embora todas integrem palimpsestos, distribuem-se com desigualdade, dispostas em diferentes níveis, que refletem, em boa medida, a estratificação social. Pois, em disputa com os amigos, João não olha para as mulheres. Simplesmente as apaga, recorrendo a maneiras distintas segundo o grau de proximidade e o status social: seja objetificando as prostitutas, seja ignorando sua interlocutora. Seguindo essa lógica, anula a esposa com a dinâmica do casamento, ocupando-a com a rotina de pequenos afazeres e de espera por

atenção. Enquanto isso, João trava com ela uma espécie de jogo tácito, em cujo princípio está a transgressão sexual, sem perceber que Lola, tão transgressora quanto, poderia fazer-lhe companhia. Prefere, em vez disso, uma disputa solitária, rebaixando a esposa, que, imersa na vida burguesa, tampouco sabe da rivalidade com o marido. Em contrapartida, João permanece à parte, isolado, já que, no fim das contas, só experimenta relacionamentos superficiais.

Isto posto, tudo parece razoavelmente simples. Considerados o peso da voz narrativa feminina e o contrapeso da dominação masculina, *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* versa sobre o descompasso entre os gêneros, com o flagrante apagamento promovido pelos homens. Em tal desdobramento, João é peça central, pois representa a masculinidade vigente. Ademais, abriga em si, como suporte subjetivo, a sobreposição de mulheres, fazendo as vezes de palimpsesto. De todo modo, seu comportamento denota a subjugação do sexo oposto, naturalizada por uma posição privilegiada. Todavia, o lugar dele é revisto, reconsiderado por fim, rompendo o dualismo traçado desde o início. Com isso, a história ganha novas matizes, ressignificando acontecimentos até então apresentados sem maiores consequências.

Nesse intuito, a percepção sobre João é deslocada de uma ponta a outra do livro. O primeiro deslocamento é subjetivo, inerente ao gênero romanescos, que submete as subjetividades aos efeitos do tempo. Essa modificação subjetiva é atestada pela dificuldade de se satisfazer os desejos com a repetição de atos, de sorte que, à medida que as transgressões sexuais se sucedem, João se realiza menos. O que muda, então, é a subjetividade, corroída pelo tempo. Corrosão que é formulada pela narradora:

Tudo muda nessa vida.

João sai dos hotéis, com ou sem os colegas, e vai para os programas com as garotas de programa.

Aos poucos, o programa, por ser sempre o mesmo, muda.

E quando me conta, o próprio contar aos poucos também muda.

No fim, é esse o assunto daquilo que conta. Essa mudança.

A ida até as boates e puteiros, até as garotas de programa, começa aos poucos a não ser uma viagem para um mundo melhor, um raio de luz para outra realidade, tão mais legal. Só na cabeça dele ainda se mantém, e com dificuldade, a ideia de que é possível ir e ir e ir. E não voltar.

Ainda tenta (VIGNA, 2016, p. 36).

Sempre iguais, os programas não coincidem com o sujeito que transforma. A busca por realização com as prostitutas perde gradativamente seu vigor. E só com esforço João ainda preserva o desejo, a essa altura desgastado, da juventude. Mudança que ele percebe e que se torna assunto das conversas. Mesmo assim, não consegue se desvencilhar desse propósito, que mantém apesar de tudo, segundo a narradora. A dissincronia entre desejo e realização ocorre, portanto, pela corrosão temporal. Samuel Beckett chamou tal desgaste de “cronocarcinoma”, a fim de assinalar as modificações sucessivas do sujeito que não consegue se satisfazer com as próprias vontades no decorrer do tempo. Para Beckett, “as aspirações de ontem foram válidas para o eu de ontem, não para o de hoje” (BECKETT, 2003, p. 12). Entretanto, as aspirações aparecem desvigoradas desde a origem no que diz respeito a João, porque, em sua primeira vez com uma puta, brocha. Lorean, a única cujo nome é lembrado por ele, então investe com ímpeto, obtendo uma finalização anticlimática. Dessa maneira, o impulso às mulheres nasce esmaecido: “Acabam assim num mais ou menos. Um meio fim que já estava lá desde um começo que não o era, pois tinha começado bem antes, em um João quase adolescente. Um presente que era um passado” (VIGNA, 2016, p. 126). O comentário sugere algo mais que o desempenho sexual fracassado, ampliando seu escopo para um momento anterior a este da primeira experiência, que alcança o presente, não obstante fique sem esclarecimento imediato. Seja como for, a passagem evidencia implicações temporais sobre a subjetividade de João. Assim sendo, busca-se um prazer frustrado já em sua concepção, arrastado, no entanto, por anos a fio, gerando, em resposta, uma insatisfação crescente:

João desce a Augusta de um jeito. Volta de outro. Isso sempre. Desde o começo. Desde Lorean. Vai como quem vai para o necessário, o ar necessário, para aquilo sem o qual ele não vive. E volta cabisbaixo, insatisfeito, nunca acontecendo o que imaginou que ia acontecer, nunca sendo tudo tanto, e por tanto tempo, quanto gostaria. E aí, aos poucos, a ida e a volta começam a ficar parecidas (VIGNA, 2016, p. 128).

Paulatinamente, João sente suas expectativas serem frustradas: o que acontece está aquém do que imagina. Nesse momento, vislumbra a si próprio nos homens envelhecidos que frequentam os prostíbulos. Com o pensamento prospectivo, dá a impressão de um lampejo de consciência, talvez princípio de

uma epifania. Imagina-se indo repetidas vezes aos prostíbulos e frustrando-se em todas. Consola-se então, afinal para ele essa não parece uma vida tão ruim, e por isso prossegue com as prostitutas. Em seguida passa uma breve temporada no exterior, procurando as transgressões de sempre em suas viagens.

João também se movimenta subjetivamente em relação à narradora. Ao se findarem as conversas no escritório, perdem o contato. João praticamente se aposenta e ela sai da cidade. Encontram-se só esporadicamente no prédio onde ela se hospeda de favor quando vai ao Rio de Janeiro, o mesmo em que morava quando vivia no apartamento vendido a João. Com esses lapsos, as transformações ressaltam-se: “Das vezes que nos encontramos por acaso no hall do elevador ou na portaria, fiquei achando que, sim, ele era outro” (VIGNA, 2016, p. 184). Passado um tempo do divórcio e encerrado o período da editora, vive tranquilamente, auxiliando a ex-esposa com reparos domésticos, e distraído com pequenos afazeres. Um outro homem se mostra, entretanto, quanto à vida amorosa. É esse outro João, irruptivo em seu novo relacionamento afetivo, que dá a torção na narrativa.

Sendo assim, a percepção sobre João sofre um segundo deslocamento. Dessa vez a perspectiva se move mais significativamente, desvelando uma complexidade formal destoante do tom desprezioso do romance. Movimento engendrado com uma troca de endereço. Enquanto trabalhava como designer, a narradora estava envolvida com um dos chefes. Juntos tinham planos de ganhar dinheiro reformando velhos apartamentos, então comprados com preços abaixo do valor de mercado e vendidos com lucro depois de reconstruídos. Contudo, em meio à aquisição de um desses imóveis, é trocada pela colega de trabalho recém-contratada. Assim fica de posse de um apartamento que não pode bancar sozinha. Aluga, por isso, um dos quartos para Mariana e o filho, Gael. Para piorar a situação, surge uma proposta de benfeitoria que não pode pagar ou tampouco se desvencilhar. À frente do projeto está Lurien, vizinho de porta dela. Pressionada, insiste com João na venda do apartamento, citando o responsável pela obra:

“Você tem de decidir logo se vai comprar meu apê, João. O Lurien me entregou o cronograma da obra. Tá pra começar.”

“Quem?!”

“Lurien. Meu vizinho também do quinto andar, a pessoa que aprovou o projeto do duplex.”

“Qual é o nome?!”

O nome era Lorean.

Foi desse modo que fiquei sabendo do nome da Lorean (VIGNA, 2016, p. 114).

O procedimento estético, recorrente no romance, une blocos textuais distintos, provocando desvios de sentido, atando personagens e ações aparentemente distantes. Cria-se, dessa maneira, um curto-circuito — imperceptível de imediato em suas ressonâncias —, com a menção de Lurien, que, pela proximidade fonética do nome, faz João se recordar de Lorean. Esse nexos estabelece a conexão ocasional daquele que será o próximo envolvimento de João com o primeiro. Porém, quando de fato se efetiva, a ligação entre eles revela bem mais, haja vista a transexualidade de Lurien. Porque, a partir daí, o fracasso sexual com Lorean — não por acaso a única puta nomeada —, resvala em insinuações tecidas com base na realização obtida com Lurien, reposicionando uma série de episódios à primeira vista tidos sem importância. Esse recurso ficcional, produzido por aproximações aparentemente despropositadas, é explicitado pela própria narradora: “Há uma ordem. Acabo de perceber. Lorean se desdobra em consequências concatenadas, embora não ela, fisicamente” (VIGNA, 2016, p. 123). São tais desdobramentos que orientam essa etapa de análise.

Dado que Elvira Vigna se furte a rótulos, uma discussão assertiva sobre a sexualidade de João seria equivocada. Nem mesmo Lurien encontra definição estrita no romance, sendo descrito, na falta de etiquetas adequadas, pela indeterminação, como uma “tradução em andamento”; quer dizer,

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. (VIGNA, 2016, p. 113)

Logo, o que se explora aqui é o interesse de João por outros homens, mas feito como insinuação, sem se preocupar com definições precisas de sexualidade, ou tampouco se ocupar com esse debate em particular. Em outras palavras, o romance é relido por meio da relativização de episódios, embasado em uma sugestão construída no decorrer da narrativa, com foco no artifício literário. Nesse sentido, o papel intermediário de Lurien, entre o masculino e o feminino, é tomado como ponto de inflexão, no qual se conectam desejo e satisfação até então latentes, seguindo assim a própria trilha da autora.

Tal composição literária não desperta suspeitas sobre a sexualidade de João de maneira detetivesca, com informações adicionadas pouco a pouco, mas abruptamente, com a descoberta do relacionamento com Lurien. Nesse intuito, a narradora compartilha seu desconhecimento inicial sobre João mesmo ciente de todo o percurso narrativo, impondo organização formal às impressões memorialísticas. Com isso, detalhes insignificantes tornam-se indiciários, se bem que, para tanto, precisem ser revistos. Novamente, o princípio da rasura se impõe, haja vista que, para a formulação desse entendimento, uma outra camada se adiciona a trechos já deixados para trás na leitura. Esse procedimento é construído pela variação do foco narrativo à medida que se aproxima ou se distancia da matéria narrada. Variação que Theodor Adorno imputou ao romance contemporâneo ao discutir a “distância estética”. De acordo com Adorno, “No romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmera no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas” (ADORNO, 2012, p. 61). Em *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, a narradora descola-se de João conforme a narrativa avança, tanto assim que a princípio consegue soar tão machista quanto ele para se desprender por fim.

Um exemplo dessa proximidade está no relato de Brasília. Na capital da república, João localiza uma zona de prostituição em uma área de comércio, funcionando como qualquer outra empresa de prestação de serviços. O espaço reservado aos programas é bem simples, com cubículos feitos de metal e de plástico azul. A moça da vez, comparada a uma secretária, é identificada apenas como a gordinha. O sexo em si não merece muita atenção de João, mais intrigado com o sumiço de sua cerveja e a aparição de um casco em outro lugar. Em cima de uma das portas do recinto, consta a placa “sauna”. Isso basta para que ele se refira ao lugar simplesmente como a sauna. Com a deixa, a narradora faz uma piada, questionando a heterossexualidade de João:

“Você sabe, né, sauna só gay. Não existe sauna hétero. Aliás, nem lésbica.”

“Ahn...”

“Você tem certeza de que a garota gordinha deitou no colchão virada de frente pra você?”

“Hahaha.” (VIGNA, 2016, p. 32).

Nesse momento, a afirmativa passa despercebida. Afinal não parece ir além de um gracejo difundido popularmente. Também é subsequente a um trocadilho, feito com os versos imortalizados por Elis Regina, de modo que, quando João descreve o lugar a ele designado para o programa, “Dois cubículos para lá, dois para cá”, acaba sendo retrucado pela narradora, “Eram dois pra lá, dois pra cá, eu acho” (VIGNA, 2016, p. 27). Piada e trocadilho antes reforçam traços psicológicos daquela que narra do que afirmam algo sobre João. De um jeito ou de outro, ocorre, a pretexto de brincadeira, a insinuação de homossexualidade. Para tanto, a voz narrativa segue bem próxima a João, se não de todo, o suficiente para se igualar em observações machistas. Não deixa de ser sintomático, inclusive, que ambos façam coro ao cantar os versos aludidos. Mas as insinuações não param por aí.

Entre os amigos da Xerox, João é conhecido como o “vacilão”; ou ao menos assim acredita a narradora. A simples presunção do apelido já denota certa distância com o interlocutor pela inferência daquilo que não se diz explicitamente. É chamado desse jeito por desistir na última hora de programas que envolvam outros homens. Da primeira vez, fugiu de um arranjo a três no Rio de Janeiro com mais dois colegas de trabalho, Cuíca e Pedro, e óbvio, com uma profissional. Nessa ocasião, Cuíca surpreende aos dois com a rapidez com que consegue uma garota: sobe sozinho para um banho no quarto e já desce acompanhado para o jantar. Saem e jantam todos juntos. De volta ao hotel, começam as negociações. A concorrência promove a verdadeira diversão, colocando em disputa não apenas o valor do programa, mas também a ordem de cada um ao fazê-lo. Baseado no princípio da vantagem sobre outrem, o modo de ação do mundo dos negócios é transposto para as relações interpessoais. Então rivalizam com a puta por abatimento no preço e entre si pela melhor colocação na sequência proposta: “É preciso levar vantagem com a garota e é preciso levar vantagem entre eles, cada um deles precisando ficar em vantagem em relação aos demais” (VIGNA, 2016, p. 88). Visivelmente nervosos e sem saber o que fazer, ganham tempo com a negociata. Até que tudo se resolve, e João, claramente o favorito para ir primeiro, dá para trás. Daí passa a ser o vacilão.

Essa tampouco será a única vez. De passagem pelo México, João enfrenta uma situação parecida com Cuíca. Inventam um passeio turístico até se encaminharem de vez para um bordel. O lugar não atende às expectativas dos viajantes: as mulheres são velhas e os preços, exorbitantes. Ainda assim

se empenham nas tratativas de sempre. Com o argumento do programa duplo, conseguem o abatimento e saem em direção ao hotel indicado pela prostituta. Mas João muda de ideia, abandonando o amigo e a acompanhante no meio do caminho. No dia seguinte, em frente aos colegas de trabalho que também participavam do seminário internacional, Cuíca o chama de vacilão. O comportamento recorrente de João reforça uma desconfiança, abordada pela narradora já em contraposição a ele:

E há o que não some. Pelo menos da minha cabeça.

Acabo dizendo.

“Ó, dois homens trepando com uma mesma mulher, e nem precisa ser ao mesmo tempo, serve um depois do outro, na verdade podem estar atuando a fantasia de trepar um com o outro. Foi o que te fez retroceder, né, naquela rua da Cidade do México?”

João não responde (VIGNA, 2016, p. 145).

Com o assunto suscitado, João recua. Muito provavelmente não o faça por vergonha, mas por enfim perceber a capacidade de compreensão de sua ouvinte, que extravasa o aspecto mais superficial da conversa. O veredicto parece acertado, embora o conhecimento do próprio João a respeito continue desconhecido. Nada se confirma, portanto. Pois em resposta se obtém apenas o silêncio. Silêncio que vai além da pergunta e que se instaura de vez no escritório. Formula-se, pois, uma hipótese sem possibilidade de comprovação, justamente em virtude disso não levada a sério.

Afora o silêncio, João tem dificuldades em falar de homens. O episódio com Lorean é de novo retomado, demonstrando sua importância para dar formas à atração ambígua. Querendo aproveitar ao máximo, João contrata um show erótico, cuja performance envolve um casal. Sua atenção, contudo, se divide: “Vê o show e depois fica em dúvida sobre o que exatamente chamou mais sua atenção. De qual pedaço do corpo dos dois protagonistas, ali envoltos no ar da Kilt, ele de fato não desgrudou o olho”. Com base nessas indicações lacônicas, a narradora precisa adivinhar o que ele afirma de maneira enviesada: “João gasta na descrição de uma coisa ou da outra, sendo que uma coisa é de fato enorme, lhe dá até gagueira e João faz gestos para substituir palavras que de repente lhe faltam. [...] O pau do cara” (VIGNA, 2016, p. 118). Esse incômodo não se esclarece, colocando em xeque a relação de João com o corpo masculino bem dotado. Dada a reação dele ao ocorrido, fica subentendido um impasse, todavia não resolvido.

Logo, a perícia composicional permite a suposição, mas não a definição dos desejos reprimidos. Além do mais, fica evidente o distanciamento da narradora pela compreensão extrapolada sobre João.

Derradeiramente, há o único envolvimento homoafetivo corroborado. Sua natureza permanece indefinida, não obstante a intimidade entre João e Lurien fique perceptível. Coincide com esse relacionamento a melhora na disposição de João, já diferente daquele que invisibilizava as mulheres. A narradora acredita que, assim como ele está, poderia ter sido feliz:

Seria um João, esse, quase sem falar, trabalhando sempre sozinho e sem pressa. Seria um João bom, esse. Desde sempre. Seria um João que poderia ter sido um João bom, calmo, uma vida que ele consideraria boa, isso desde sempre. E esse é um dos caminhos que não foram seguidos. (VIGNA, 2016, p. 182)

De maneira evidente, a impressão acerca de João passa por alterações. Agora parece conciliado consigo mesmo e com o mundo. Embora essa acomodação se deva a fatores diversos, Lurien marca a guinada definitiva:

Lurien pode ter sido um espanto e um conforto para João. Lurien, ao lado de João, na casa de um ou de outro, vendo jogo de futebol, filme, seriado idiota, palavrões, cerveja e a comemoração do gol com Lurien levantando os braços, discreto, o sorriso embaixo da sobrançelha feita. Nenhuma competição. Impossível, a competição. Nenhum exercício possível de poder. E nenhum medo.

“Putá gol, caralho, João, você viu isso?!”

Uma mulher viável afinal (VIGNA, 2016, p. 187).

A competição dá lugar ao conforto. O que Lurien encarna, assim sendo, é a resolução das disputas travadas, dos exercícios de poder contra os amigos e contra as mulheres. Sua viabilidade relativiza a posição de João, visto para além do estereótipo masculino. Por fim, não resta dúvida que João padece, ele mesmo, da masculinidade impermeável aos desejos dissonantes, frustrando-se na busca por realizações e reduzido ao silêncio enquanto se alheia. Ao saber disso, o leitor precisa rever as próprias concepções, pois foram concebidas a partir de um ponto de vista cambiante, que o projeta rumo à troca de percepções.

Elvira Vigna elabora, por conseguinte, uma narrativa marcada pelo apagamento feminino e pelo deslocamento subjetivo. Assim como em um palimpsesto, as camadas sobrepostas interferem umas sobre as outras, de

modo que a compreensão dos episódios passa a ser relacional. Entretanto, o acréscimo de sedimentos textuais por vezes esconde mais do que revela. Por essa via, o apagamento feminino tem como correlato as superfícies recobertas. Esse apagamento não se resume à dimensão estética, porém. Muito pelo contrário, aponta para uma dinâmica social de poder, oferecendo-se à vista com nuances nos variados estratos sociais. Nesse sentido, as prostitutas ocupam, em qualquer contexto considerado, as disposições inferiores. O contraponto masculino, por sua vez, repele simplificações, relativizando concepções prontas e estereotipadas de gênero. Isso porque João não só se mostra mutável no decorrer do tempo, mas também diferente conforme muda a angulação do foco narrativo. *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* ultrapassa, portanto, questões meramente ideológicas, valendo-se de técnicas literárias complexas, dignas de um grande romance.

Dedicado a Amanda Machado

Referências

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

BECKETT, Samuel. *Proust*. Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CANAL DA BIBLIOTECA DE SÃO PAULO. *Segundas intenções com Elvira Vigna*. São Paulo: BSPbiblioteca, 2016. 1 vídeo (1:53:42). Disponível em: <https://youtu.be/-QWSvZhNGIY>. Acesso em: 08 de agosto de 2022.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Sônia Queiroz. Belo Horizonte: Edições Viva voz, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. *As margens da ficção*. Trad. Fernando Scheibe. São Paulo: Editora 34, 2021.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

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

Data de submissão: 11/10/2022. Data de aprovação: 27/02/2023.