



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CATALÃO (UFCAT)
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM (IEL)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA
LINGUAGEM

HELLYANA ROCHA E SILVA

CONSTRUIR, DESCONSTRUIR, RECONSTRUIR:
PERCURSOS DA VOZ, DA MEMÓRIA E DA IDENTIDADE EM
ELVIRA VIGNA

CATALÃO (GO)

2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CATALÃO

INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

Av. Dr. Lamartine Pinto de Avelar, número 1120, - Bairro Setor Universitário, Catalão/GO, CEP 75704-020
Telefone: - - <https://www.ufcat.edu.br>

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA)

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DE TESES E DISSERTAÇÕES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE CATALÃO (UFCAT)

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Catalão (UFCAT) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFCAT), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei 9.610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFCAT é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Tese

2. Nome completo do autor

Hellyana Rocha e Silva

3. Título do trabalho

Construir, desconstruir, reconstruir: percursos da voz, da memória e da identidade em Elvira Vigna

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento: SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa.

Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor



Documento assinado eletronicamente por **LUCIANA BORGES, Professor(a) do Magistério Superior**, em 23/02/2024, às 11:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **HELLYANA ROCHA E SILVA, Usuário Externo**, em 23/02/2024, às 13:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufcat.edu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0041014** e o código CRC **8258C474**.

HELLYANA ROCHA E SILVA

CONSTRUIR, DESCONSTRUIR, RECONSTRUIR:
PERCURSOS DA VOZ, DA MEMÓRIA E DA IDENTIDADE EM
ELVIRA VIGNA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem – nível de Doutorado – da Universidade Federal de Catalão (UFCAT), como requisito final para obtenção do título de Doutora em Estudos da Linguagem.
Área de concentração: Linguagem, Cultura e Identidade.
Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Identidade.
Orientadora: Prof.^a Dra. Luciana Borges.

CATALÃO (GO)

2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFCAT.

Silva, Hellyana Rocha e

Construir, desconstruir, reconstruir : percursos da voz, da memória e da identidade em Elvira Vigna / Hellyana Rocha e Silva. - 2024.
189, f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Borges.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Catalão, Instituto de Estudos da Linguagem, Catalão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Catalão, 2024.

Bibliografia.

1. Elvira Vigna. 2. Representação feminina. 3. Voz. 4. Memória. 5. Identidade. I. Borges, Luciana, orient. II. Título.

CDU 821.134.3

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº 02/2024 da sessão de Defesa de Tese de Doutorado, que confere o título de Doutora em Estudos da Linguagem, na área de concentração Linguagem, Cultura e Identidade.

Aos sete dias do mês de fevereiro de dois mil e vinte e quatro, a partir das quatorze horas, via Videoconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada "**Construir, desconstruir, reconstruir: percursos da voz, da memória e da identidade em Elvira Vigna**", de autoria da doutoranda **Hellyana Rocha e Silva**, matrícula **2020100426**. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, **Professora Doutora Luciana Borges (PPGEL-UFCAT)** e com a participação das demais membros da Banca Examinadora: **Profa. Dra. Fabianna Simão Bellizzi Carneiro (PPGEL-UFCAT)**, membro titular interno; **Profa. Dra. Silvana Augusta Barbosa Carrijo (PPGEL-UFCAT)**, membro titular interno; **Profa. Dra. Nismária Alves David (POSLLI-UEG)**, membro titular externo; **Profa. Dra. Suely Leite (PPGL-UEL)**, membro titular externo. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese, tendo sido a candidata (x) Aprovada () Reprovada por seus membros. Proclamados os resultados pela Profa. Dra. Luciana Borges, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos sete dias do mês de fevereiro de dois mil e vinte e quatro.

Observações:

Banca Examinadora de Qualificação/Defesa Pública de Dissertação/Tese realizada em conformidade com a Portaria da CAPES n. 36, de 19 de março de 2020, de acordo com seu segundo artigo:

Art. 2º A suspensão de que trata esta Portaria não afasta a possibilidade de defesas de tese utilizando tecnologias de comunicação à distância, quando admissíveis pelo programa de pós-graduação stricto sensu, nos termos da regulamentação do Ministério da Educação.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA:



Documento assinado eletronicamente por **LUCIANA BORGES, Professor(a) do Magistério Superior**, em 07/02/2024, às 17:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **SILVANA AUGUSTA BARBOSA CARRIJO, Professor(a) do Magistério Superior**, em 07/02/2024, às 18:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **FABIANNA SIMAO BELLIZZI CARNEIRO, Professor(a) do Magistério Superior**, em 07/02/2024, às 19:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Nismária Alves David, Usuário Externo**, em 08/02/2024, às 21:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Suely Leite, Usuário Externo**, em 23/02/2024, às 09:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufcat.edu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0026148** e o código CRC **82C74C6C**.

Referência: Processo nº 23852.000030/2024-76

SEI nº 0026148

HELLYANA ROCHA E SILVA

CONSTRUIR, DESCONSTRUIR, RECONSTRUIR:
PERCURSOS DA VOZ, DA MEMÓRIA E DA IDENTIDADE EM
ELVIRA VIGNA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem – nível de Doutorado – da Universidade Federal de Catalão (UFCAT), como requisito final para obtenção do título de Doutora em Estudos da Linguagem.
Área de concentração: Linguagem, Cultura e Identidade.
Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Identidade.
Orientadora: Prof.^a. Dra. Luciana Borges.

Aprovada em: 07 de fevereiro de 2024.

Banca examinadora:

Profa. Dra. Luciana Borges – IEL/UFCAT. Presidente.

Profa. Dra. Fabianna Simão Bellizzi Carneiro – IEL/UFCAT. Titular interno.

Profa. Dra. Silvana Augusta Barbosa Carrijo – IEL/UFCAT. Titular interno.

Profa. Dra. Nismária Alves David – POSLLI/UEG. Titular externo.

Profa. Dra. Suely Leite – PPGL/UEL. Titular externo.

CATALÃO (GO)

2024

Às mulheres da minha vida: Juliêta, minha avó materna (in memoriam), Ana Rita, minha mãe, e Ana Cecília, minha afilhada.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus, pelo dom da vida e por conceder, a cada novo dia, a serenidade, a perseverança e o entendimento necessários à tessitura desta tese.

Agradeço também à minha orientadora, prof.^a. Dra. Luciana Borges, por ser, desde que iniciei a graduação em Letras, uma inspiração enquanto pesquisadora e estudiosa da literatura brasileira de autoria feminina.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Catalão, os quais, durante o curso das disciplinas, promoveram discussões bastante profícuas e me levaram a caminhos teóricos fundamentais para o desenvolvimento do meu texto.

À Maria da Glória de Castro Azevedo, a Glorinha, e Olívia Aparecida Silva, orientadoras da graduação e do mestrado, pela paixão que sempre demonstraram no ensino da literatura e por me iniciarem na pesquisa científica.

Ao Instituto Federal Goiano – campus Urutaí, representado pelo professor Paulo César Ribeiro da Cunha, pela concessão de licença para capacitação, sem a qual não poderia ter me dedicado plenamente às leituras e atividades exigidas pelo programa.

Ao meu esposo, João Ricardo, por me dar a “sorte de um amor tranquilo” e por me ouvir, acolher e apoiar na alegria e na tristeza.

À minha família, em especial minha mãe, Ana Rita, meu irmão, Wasley, minha cunhada, Camila, e minha prima, Ângela, por estarem ao meu lado em todos os momentos, fortalecendo-me, protegendo-me e acreditando que sou capaz de realizar tudo a que me proponho.

A todos os amigos queridos que trouxeram alegria, descontração e leveza aos dias de estudo e escrita que podem ser bastante pesados.

Enfim, inscrevo, aqui, meus sinceros agradecimentos a todos e a todas, que, através de gestos ou palavras, foram fundamentais durante o desenvolvimento desta pesquisa e na construção deste texto.

Muito obrigada!

“Na voz de minha filha se fará ouvir a
ressonância, o eco da vida-liberdade.”

Conceição Evaristo

“Minha consciência tem milhares de vozes, e
cada voz me traz milhares de histórias.”

Shakespeare

RESUMO

A presente tese analisa a prosa literária produzida pela escritora carioca Elvira Vigna (1947-2017), buscando compreender a representação feminina em três romances: *Nada a dizer* (2010), *O que deu para fazer em matéria de história de amor* (2012) e *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* (2016). A análise se dá a partir da postulação da relação entre voz, memória e identidade e de como a representação desses três aspectos se constituem enquanto elementos significativos para entender o papel que as mulheres representam nos romances corpus do estudo. Nesse sentido, estabelecemos como chaves de leitura e compreensão das obras de Vigna quatro importantes categorias: descentramento, metalinguagem, fragmentação e memória palimpsésica. Essas categorias, além de direcionarem o entendimento dos textos, são mecanismos de construção da representação feminina proposta pela autora. Para tanto, mais do que examinar a construção de narradoras e de personagens, voltamos nossa atenção para a singularidade representada em cada uma dessas histórias, captando de que modo a recriação dos papéis femininos marcados pelo pensamento patriarcal implica, diretamente, na reconstrução identitária. Observaremos, também, em que medida a escrita de Vigna culmina não só numa proposta de reflexão acerca do fazer literário, mas nos revela novos modos de escrever e pensar o contemporâneo e suas conexões com o passado e as perspectivas de futuro. Orientando-nos por meio de contribuições interdisciplinares, os romances que compõem essa investigação serão examinados à luz dos estudos feministas e de gênero, representados pelo pensamento de Virginia Woolf (1882-1941) e Judith Butler (1956); das teorias que versam sobre a construção do ato de narrar, tal como formulada por Walter Benjamin (1892-1940); e dos estudos e pesquisas que discutem memória e identidade, como os desenvolvidos por Jeanne Marie Gagnebin (1949), por Stuart Hall (1932-2014), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Elvira Vigna; Representação feminina; Voz; Memória; Identidade.

ABSTRACT

This thesis analyzes the literary prose produced by the Rio de Janeiro writer Elvira Vigna (1947-2017), seeking to understand the female representation in three novels: *Nada a dizer* (2010), *O que deu para fazer em matéria de história de amor* (2012) and *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* (2016). The analysis is based on the postulation of the relationship between voice, memory, and identity and how the representation of these three aspects constitutes themselves as significant elements understanding the role that women play in the novel corpus of the study. In this sense, we establish four important categories as keys to read and understand Vigna's works: decentering, metalanguage, fragmentation, and palimpsestic memory. These categories, in addition to directing the understanding of the texts, are mechanisms for constructing the female representation proposed by the author. To this end, more than examining the construction of narrators and characters, we turn our attention to the singularity represented in each of these stories, capturing how the recreation of female roles marked by patriarchal thinking directly implies the reconstruction of identity. We will also observe to what extent Vigna's writing culminates not only in a proposal for reflection on literary work but also reveals to us new ways of writing and thinking about the contemporary and its connections with the past and future perspectives. Guiding us through interdisciplinary contributions, the novels that make up this investigation will be examined in the light of feminist and gender studies, represented by the thoughts of Virginia Woolf (1882-1941) and Judith Butler (1956); the theories that deal with the construction of the act of narrating, as formulated by Walter Benjamin (1892-1940); and studies and research that discuss memory and identity, such as those developed by Jeanne Marie Gagnebin (1949), Stuart Hall (1932-2014), among others.

KEYWORDS: Elvira Vigna; Female representation; Voice; Memory; Identity.

ILUSTRAÇÕES

1 – Fotografia da escritora Elvira Vigna	46
2 – Capa da revista <i>A pomba</i>	47
3 – Capa das obras literárias de Elvira Vigna	51
4 – HQ “Memória é ficção”	165

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	16
1. AUTORIA FEMININA CONTEMPORÂNEA OU A ESCRITORA BRASILEIRA NO TERRITÓRIO SELVAGEM DA ESCRITA	29
1.1 Autoria feminina ou mulheres escrevendo gênero e reescrevendo histórias.....	35
1.2 Uma escritora, três narradoras e muitas vozes femininas representadas ou em busca da história não contada.....	45
2. VOZES DESCENTRADAS: NARRAÇÃO E CONSTRUÇÃO DA EXPERIÊNCIA NARRATIVA	53
2.1 O romance e o advento da modernidade: uma voz solitária, observadora e sedenta de experiências?	54
2.2 O que significa narrar o contemporâneo? O descentramento como fuga da espetacularização da sociedade	69
2.3 Elvira Vigna e a construção de uma experiência narrativa possível	78
2.3.1 Descentramento	83
2.3.2 Metalinguagem	90
2.3.3 Fragmentação.....	95
3. NARRAÇÃO E CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA: O OUTRO COMO METÁFORA DO EU.....	106
3.1 Interrogando a identidade	109
3.2 Elvira Vigna: Contando histórias e des/re construindo identidades	119
3.2.1 Desconstrução	121
3.2.2 Reconstrução	133
4. NAS TRAMAS DA FEMININA DESMEMÓRIA: REDESCOBRINDO HISTÓRIAS E EXPERIÊNCIAS	147
4.1 Experiência, memória, narração e identidade: postulações e intersecções teóricas	148
4.2 Narrando femininas desmemórias.....	156
CONSIDERAÇÕES FINAIS	175
REFERÊNCIAS	180

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Pousar o olhar sobre o seu tempo ou lançar um novo olhar acerca da sociedade, e dos sujeitos que dela fazem parte, tem sido a base fundante não só da literatura deste século, mas também do que entendemos que seja o papel do (a) escritor(a) contemporâneo(a). Talvez por isso, a produção literária brasileira tenha se aberto para novas perspectivas de representação, dentre as quais se destacam autores(as) de obras com temas considerados socialmente complexos e distantes dos valores preconizados pela tradição patriarcal.

Dentre os nomes que se destacam na cena contemporânea da literatura brasileira está o de Elvira Vigna (1947-2017), escritora que ocupa um espaço singular não só na reconstrução do ato narrativo, mas, primordialmente, na quebra de regras e expectativas acerca do que é representar. As obras de Vigna refletem e se relacionam perfeitamente com os questionamentos, as inquietações e os conflitos que atravessam os sujeitos contemporâneos, pois além de instaurar uma linguagem que emana personalidade, a escritora discute inúmeras emergências do tempo presente, principalmente as que se conectam à construção das identidades. Os enredos de seus contos e romances trazem personagens que representam, em muitos casos, a margem da sociedade e que de uma forma ou de outra foram rejeitadas. Há, portanto, uma diversidade de representações que vão desde personagens que lutam pelas suas identidades – incompletas, em re/des construção – ou até mesmo pela sobrevivência.

O fortalecimento dessa postura crítica e desafiadora e a prevalência de obras como as de Vigna, que discutem questões identitárias, é consequência do empenho que muitos escritores e escritoras têm em questionar uma tradição que, por muito tempo, priorizou e deu voz apenas a uma parcela dos sujeitos. Ademais, essa atitude poderia ser explicada por uma necessidade antiga de deslocamento de olhar e de posicionamento daqueles que se propõem a pensar e escrever sobre o seu tempo, isso porque a literatura é um espaço que, como bem nos lembra Beatriz Sarlo (1997), acolhe as ambiguidades e complexidades em vez de tentar bani-las.

Giorgio Agamben, no ensaio *O que é o contemporâneo* (2009), faz uma importante reflexão sobre o que considera ser um(a) poeta/ escritor(a) da contemporaneidade. As reflexões de Agamben nos dizem da necessidade de uma poética que olhe para o seu próprio tempo sem, no entanto, se deixar ofuscar pelas

luzes que o cercam. É aderir ao tempo e dele tomar distância. Afinal, é desse movimento de distância e aproximação que nasce a possibilidade de perceber o que deve ser percebido, sem ser afetado pela proximidade.

As postulações de Agamben colocam no centro do contemporâneo um paradoxo não só do modo de ver o espaço-tempo – através de conexão e desconexão –, mas também da não coincidência dos sujeitos com seu tempo social, considerando-se que a não coincidência plena do(a) escritor(a) com sua época pode permitir justamente que ela seja melhor compreendida por ele(a). Partindo da leitura de Nietzsche via Roland Barthes, a ideia de contemporaneidade de Agamben requer coragem por parte dos que se dizem contemporâneos, pois é imprescindível não apenas pousar o olhar sobre o escuro de sua época, mas também ver as luzes presentes sem se deixar por elas encandear.

Desenvolvendo também uma perspectiva acerca do que significa ser contemporâneo e, a partir dessa ideia, o que significa ser literatura contemporânea, Karl Erik Schøllhammer (2009) trata da ficção produzida no Brasil nas últimas décadas numa tentativa de flagrar o que acontece de significativo na literatura e, assim, compreender as possíveis continuidades e rupturas estabelecidas pelos(as) escritores(as). Partindo da formulação de Agamben sobre o contemporâneo, Schøllhammer considera que, dentro do que foi apresentado pelo italiano, um dos paradoxos pode ser tomado como ponto de partida, isto é, a ideia de que o(a) escritor(a) contemporâneo(a) tem uma urgência em se relacionar com sua realidade histórica.

Essa urgência corresponderia a uma busca por eficiência, uma ambição guiada pelo desejo de alcançar o tempo presente. Diante da dificuldade de capturar a realidade, caberia a esse(a) escritor(a) “aceitar que sua “realidade” mais real só poderá ser refletida na margem e nunca enxergada de frente ou capturada diretamente” (Schøllhammer, 2009, p.11). Por isso, para o teórico, há, com frequência, na literatura de hoje uma demanda de realismo, que se expressa não apenas no retorno às formas realistas do passado, mas também no modo como os(as) escritores(as) lidam com a realidade pessoal, coletiva e com a memória histórica.

Envolvida pelo que o teórico chama de uma aparente heterogeneidade, ou pela ausência de característica unificadora, a literatura contemporânea desdobra-se também numa vertente que, diferente do viés realista marginal, estaria mais voltada para o universo sensível e íntimo, buscando capturar no cotidiano a consciência

subjetiva dos sujeitos. Para Schøllhammer, o que fica da análise dessas duas vertentes mais explícitas na literatura atual (realismo marginal e consciência subjetiva dos sujeitos), ou o traço que melhor pode caracterizá-las, “é o convívio entre a continuação de elementos específicos, que teriam emergido nas décadas anteriores, e uma retomada inovadora de certas formas” (Schøllhammer, 2009, p.36). Os elementos específicos citados pelo autor são a semelhança de foco temático, geralmente voltado para a sociedade e a cultura contemporâneas, ou para a história brasileira mais recente (ditadura, por exemplo); quanto a forma, prevalece a preferência pela prosa curta de escrita instantânea, miniconto, estilo fotográfico, entre outros.

Embora as postulações de Schøllhammer pareçam incorrer para uma perspectiva disruptiva que torna a literatura contemporânea muito próxima do que foi a literatura modernista, é importante salientar que, aqui, nos apegamos à ideia de que o contemporâneo, de certo modo, busca exercer uma fratura, ou age como um impedimento para que o tempo se recomponha como no passado, isto no sentido de não reafirmar modelos antigos de opressão, por exemplo. Apesar disso, quando pensamos na heterogeneidade que marca a arte literária contemporânea, o cenário atual nos coloca frente a uma infinidade de autores, de uma enxurrada de editoras e, mesmo assim, ainda há escritores à deriva dos meios de publicação, os quais, marginalizados, encontram nas publicações on-line a chance de visibilidade. Talvez por isso seja tão difícil debruçar-se sobre a produção ficcional brasileira contemporânea e defini-la.

Diante dos paradoxos que envolvem a arte atual, e das crises teóricas constantemente associadas a ela, entendemos a literatura contemporânea como mais próxima do ponto de vista de Agamben, para quem o tempo presente tem as vértebras fraturadas e o(a) escritor(a) representaria, exatamente, esta fratura, ou seja, o que quebra o tempo e, simultaneamente, representa também o sangue que pode suturar a quebra. Isso significa que, dentro desse processo, a posição de quem escreve é a de olhar criticamente para o seu tempo sabendo perceber também o tempo passado e as possibilidades de futuro. Por essa razão, o(a) escritor(a) “não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com outros tempos, de nele ler de modo inédito a história” (Agamben. 2009, p. 72).

Quando falamos em crises teóricas referimo-nos, principalmente, às discussões sobre crises que surgem no âmbito da cultura e, por assim dizer, na narrativa literária atual. As crises teóricas se referem à estrutura literária – presente na problematização do ato de narrar e na postura do narrador contemporâneo, por exemplo –, aos temas, à linguagem, enfim, a tudo que se relaciona à representação literária. Até porque a narrativa contemporânea, de algum modo, vem questionando muitos pressupostos caros à crítica literária. Paralelamente, o(a) escritor(a) do(a) qual falamos no princípio desse texto tem uma postura que, diferentemente do esperado, não se deixa ofuscar pelas luzes do tempo presente e nem simplesmente mergulha no escuro do passado. Pelo contrário, o(a) escritor(a) contemporâneo citado aqui é aquele que pousa (com leveza e sabedoria) o olhar não no que as luzes facilmente mostram, mas, ao se concentrar no que está no escuro, tem uma atitude de revelação acerca da realidade. Isso porque observar e contemplar o tempo, e a sociedade que o compõe, é fazer operar, dentro da obra literária, não só o que está na superfície, no claro do presente, mas também o que se acessa ao mergulhar no mais profundo, no obscuro do passado.

Enquanto a palavra forte do nosso tempo é crise (no caso literário, crise da representação), no que chamamos de mundo contemporâneo, Elvira Vigna conseguiu, em meio às crises da representação e, especialmente, da narração, construir um cenário narrativo confortável e, ao mesmo tempo, problematizador, que se põe como um desafio para os leitores de seus textos. Essa construção narrativa é um desafio principalmente quando consideramos o cenário atual, determinado e controlado pela espetacularização e pela ideia de passividade, que nos leva sempre à posição de plateia e, assim, caímos no simulacro do compartilhamento, presos a uma falsa ideia de realidade. O termo *espetacularização*, utilizado neste texto, parte do conceito de “sociedade do espetáculo” teorizado por Guy Debord (1997), para quem os sujeitos se tornaram, com a cultura do espetáculo, meros espectadores da vida que é oferecida pelo sistema capitalista, a partir, principalmente, do que a cultura da imagem nos oferece.

Elvira Vigna tenta fugir dessa despersonalização e espetacularização e, conseqüentemente, essa fuga permite que sua escrita se apresente como um caminho possível para uma narrativa da vida real, que expõe as fragilidades e contradições humanas e, acima de tudo, que vê a arte como um lugar de desconforto e, por isso, de transformação. Como vemos estampado na dezena de romances

escritos e publicados por ela, entre outras produções literárias, Vigna destaca-se na criação de um jogo literário que traça, a partir do corriqueiro das relações, retratos das complexidades humanas. Ela sabe, com bastante maestria, alinhar os tecidos narrativos dentro de histórias que falam do presente e do passado e, dessa forma, consegue se equilibrar muito bem dentro do que chamamos de literatura contemporânea, e embora não possamos dizer ainda que ela faça parte de uma tendência específica desse período, suas obras conseguem discutir a realidade, desconstruindo e reconstruindo vários temas considerados importantes, a exemplo da construção identitária feminina, ao mesmo passo que também reflete sobre o passado.

Há, portanto, o estabelecimento de conexões entre presente, passado e futuro, o que faz com que essas narrativas não se percam, por exemplo, dentro desse cenário marcado por muitas transformações históricas, que trazem excesso de referências e que são marcadas, muitas vezes, pelo caos, que por sua vez acaba por afetar as relações cotidianas, e o modo como essas relações são estabelecidas. Nesse sentido, o ato narrativo se estabelece para além da ideia de processo de exposição escrita e se torna parte fundamental da constituição da compreensão da experiência.

As obras de Elvira Vigna, como ela mesma pontuou durante entrevistas e palestras em eventos literários, apontam sempre para um espaço-entre de conteúdo, de lugares, de gêneros, de classes sociais. É esse espaço “entre”, ou seja, no distanciamento necessário que existe entre aquele que escreve e o que é escrito, que dá à escritora a possibilidade de caminhar pelas histórias e apreender os sentidos: “Vou experimentando, reexperimentando, à medida que escrevo. Não espelho uma realidade, faço uma cartografia dela. Vou andando, trilhando” (Vigna, 2016, p.1).

Além de não se prender exaustivamente nesse ou naquele tempo, e de se movimentar pelos mais variados espaços, as obras de Vigna dão destaque às margens. A grande maioria de suas histórias, de alguma forma, posiciona-se de modo contrário às estruturas de poder vigentes, seja ele político, social, de gênero e, até mesmo, literário. Na verdade, é mais do que isso: Elvira Vigna questiona a sociedade, o sistema literário e recusa que suas personagens fortaleçam qualquer determinação pré-estabelecida socialmente. Isso é percebido, principalmente, porque suas obras apresentam vozes narrativas – quase sempre femininas – que se colocam como contrárias a qualquer tipo de exclusão. É como se essas narradoras contassem histórias de desmemórias (memórias contrárias ao discurso oficial), isto é, elas estão

dispostas a trazer à tona o que em outro momento foi silenciado, velado; questionam não só as relações tradicionais que permeiam a ficção, mas a própria construção narrativa. Por isso, é tão comum que as narradoras estejam em constante movimento, não só espacial, mas, especialmente, identitário. Boa parte de suas narradoras está entre idas e vindas dentro do tecido narrativo e, assim, testam os limites da ficção e da relação entre memória e imaginação.

O que Vigna estabelece no âmago de suas produções não é apenas um caminho metanarrativo, mas, para além disso, em toda sua obra literária vemos o questionamento das estruturas literárias e narrativas por tanto tempo vigentes e que determinaram não só os modos de narrar, mas também de construir uma representação feminina. Assim, desconstruir o papel estabelecido pelas narradoras não significa somente experimentar, mas ressignificar, visto que o processo não se faz apenas na desconstrução. Reconstruir é, então, o ponto fulcral. Enquanto des/reconstrói histórias, ela torna parte do enredo de cada uma delas também uma discussão sobre o modo como essas histórias são contadas e, ao mesmo tempo, estabelece um novo *modus operandi*. Esse modo de construção da narrativa expõe o cuidado da autora com a história contada e, sobretudo, com a performance de quem a conta. É como se houvesse a narração da história, uma discussão/problematização das estratégias usadas para contar tais histórias e o estabelecimento de um novo ato narrativo, o qual, conforme nossa análise, é arquitetado por meio de quatro importantes categorias, que também podem ser compreendidas como chaves de leitura e compreensão da obra de Vigna: *descentramento*, *metalinguagem*, *fragmentação* e *memória palimpséstica*.

Diante desse contexto e considerando a construção desses quatro aspectos, buscamos compreender como, a partir da recriação da voz, da memória e da identidade, Elvira Vigna constrói novos modos de representação feminina. Sob o pressuposto de que a prosa produzida por Vigna exerce uma postura problematizadora da representação e da construção narrativa, nossa hipótese de reflexão consiste, portanto, na ideia de que há uma recorrência de narradoras aparentemente descentradas, ou seja, que se colocam em oposição a qualquer tipo de exclusão social, e que buscam problematizar o modo como as mulheres são representadas ao mesmo tempo em que constroem uma narrativa fragmentária, e que contam histórias marcadas pela metalinguagem. Além disso, percebemos que a relação com o passado se dá a partir da narração de memórias em palimpsesto

(camadas de memórias), que predominam nos romances selecionados, evidenciando uma construção literária que privilegia não só a reconstrução das identidades das personagens femininas, mas também a relação das narradoras com o espaço-tempo.

Em vista disso, o objetivo dessa tese é analisar a representação feminina em três romances de Elvira Vigna: *Nada a dizer* (2010), *O que deu para fazer em matéria de história de amor* (2012) e *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* (2016), buscando apontar os recursos utilizados pela autora para o estabelecimentos de novos modos de narrar o feminino, e observando, também, como a representação da voz, da memória e da identidade se constituem enquanto elementos significativos para entender a construção das narradoras e das personagens presentes nos romances. Para tanto, mais do que observar narradoras e personagens femininas, voltaremos nossa atenção para a singularidade representada por essas vozes, tentando captar de que modo a recriação das narradoras implica, diretamente, na reconstrução das identidades das personagens.

A escolha da obra de Elvira Vigna como *corpus* literário a ser examinado nesta tese se deu a partir de um apreço pessoal pela autora. Em 2011, quando cursava Letras, no campus de Porto Nacional da Universidade Federal do Tocantins, fiz minha primeira leitura de uma obra de Vigna (*Nada a dizer*), obra que viria a ser *corpus* do meu primeiro trabalho de Iniciação científica e, posteriormente, uma das obras analisadas em minha dissertação de mestrado. Esse apreço pessoal, demarcado linhas atrás, vem da admiração pelo modo singular como Vigna constrói suas narrativas e pelas marcas que a leitura de seus textos deixam em todos os seus leitores. Não somente pela possibilidade de se ver representado nas inúmeras personagens criadas por ela, mas por conseguir ver, de uma maneira completamente distinta, representações tão difundidas na contemporaneidade e, principalmente, nas literaturas escritas por mulheres.

Quanto à escolha específica dos três romances, considerando uma produção tão significativa quanto a de Elvira Vigna, posso dizer que uma tese que busca compreender profundamente a construção estética dessa autora não poderia, em hipótese nenhuma, excluir o *Nada a dizer*, devido à qualidade estética e temática. E buscando romances que fizessem sentido ser analisados ao lado desse, que é um dos mais representativos textos da autora, estabeleci alguns critérios: primeiramente, selecionei romances com foco narrativo em primeira pessoa; além disso, romances que fossem narrados por mulheres, por mais que o ponto fulcral da narrativa não fosse

centrado, à primeira vista, na história delas; por último, e não menos importante, selecionei narrativas que, de alguma forma, apresentassem discussões metatextuais, isto é, que sugerissem uma reflexão acerca do ato de narrar, ou em alguns casos, até mesmo sobre a impossibilidade narrativa. Os três romances possuem também uma aproximação quanto aos conflitos que compõem o enredo, visto que em todos eles há a traição como causadora da tensão dentro das relações amorosas.

Os romances selecionados como *corpus* de análise têm como ponto fulcral a discussão sobre identidade feminina e autoconhecimento em meio à vida social, conjugalidade e ao ambiente familiar. As obras abordam as trajetórias e experiências de mulheres que se veem em situações de perda, solidão e até mesmo de trauma. Em todos os textos, percebe-se as crises de identidade e o esfacelamento das relações amorosas e familiares como causa de sofrimento, silenciamento e invisibilidade femininas. Nesses romances, o foco das representações está, em sua maioria, nos traços sutis e corroídos dos relacionamentos, atentando-se para o banal, o corriqueiro, e, até mesmo, para as sobras, que entre esmaecimento, surpresas e socos tomam forma. Talvez por esse motivo, o leitor precise esvaziar-se de si ao se deparar com uma narrativa entrecruzada em que histórias e memórias criam um tecido.

Todas essas constatações prévias indicam a importância dessa pesquisa para além do simples apreço pessoal. Assim, é também um importante motivo para a realização do estudo a vontade de contribuir com a fortuna crítica acerca do legado deixado por essa autora, a partir, é claro, de um exame reflexivo que consiga, mesmo diante de apenas três obras, validar a hipótese apresentada anteriormente. No entanto, é importante destacar que nossa finalidade aqui não é estabelecer comparações entre esses romances e deflagrar um juízo final acerca do legado romanesco da autora. Longe disso, nosso desejo é mais por apresentar uma leitura, a qual buscou compreender, mais de perto, os modos de construção narrativa e representação feminina, aspectos caros a essa produção. Não a partir do todo produzido por ela, mas tomando como pista alguns romances, e, assim, propor uma hipótese de como tais obras podem, também, ser lidas.

Boa parte das pesquisas acadêmicas desenvolvidas em torno da obra de Elvira Vigna surge a partir da escrita de artigos científicos, os quais contam considerável número, sejam eles publicados em periódicos eletrônicos, em capítulos de livros organizados por pesquisadores das Universidades brasileiras, ou em obras individuais

desses mesmos pesquisadores. Exemplos recentes de textos que analisam as obras corpus da tese estão presentes nos livros *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras* (2020), de Eurídice Figueiredo, o qual, em um de seus capítulos, analisa *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas; e Letras Insubmissas: ensaios sobre literatura e transgressão* (2020), organizado pelas professoras Luciana Borges e Silvana Augusta Barbosa Carrijo, o qual traz, na primeira parte, uma análise de Suely Leite acerca da obra *Nada a dizer*.

Damos destaque também a alguns artigos publicados em periódicos eletrônicos e que trazem contribuições muito ricas acerca dos três romances analisados na tese, são eles: *Campo Literário e Identidades de Gênero: Diálogos (im)possíveis entre Editora Malagueta e Elvira Vigna* (2012), de Virgínia Maria Vasconcelos Leal; *Papéis criados, papéis forjados no romance Nada a Dizer de Elvira Vigna* (2013), de Edma Cristina de Góis; *Elvira Vigna: a traição como modo de representação* (2014), de Anderson Luís Nunes da Mata; *A queda das ações no mercado dos afetos: medo, amor e solidão em Ana Luiza Escorel, Mariana Portella e Elvira Vigna* (2016), de Lúcia Helena; e *Palimpsesto de agressões cotidianas: a estrutura da violência de gênero em Elvira Vigna* (2019), de Jéssica Antunes Ferrara e Silvina Liliana Carrizo.

Quanto aos estudos desenvolvidos nos programas de pós-graduação, ao consultar o Catálogo de Teses e Dissertações da Capes tivemos acesso a um número ainda pequeno de pesquisas desenvolvidas sobre os textos de Vigna. Ao todo, encontramos cinco dissertações e cinco teses. No entanto, esse número pode ser maior se levarmos em consideração que nem todos os trabalhos estão disponíveis no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes. Das cinco dissertações, duas analisam apenas uma obra de Vigna: *Materializando a sexualidade do eu em Elvira Vigna* (2019), de Lisiane Andriolli Danieli, traz como corpus de análise *O que deu para fazer em matéria de história de amor*, e *Um palimpsesto de violências contra as mulheres em Elvira Vigna* (2021), de Gardenia Dias Santos, investiga o último romance de Vigna *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*. A dissertação *Silêncio e eco - uma leitura do narrador na obra de Elvira Vigna* (1990), de Mariangela de Andrade Paraizo, investiga boa parte das obras infantis da autora. Já os textos *Uma trilogia de balanços afetivos: Azul e Dura*, de Beatriz Bracher; *Hotel Novo Mundo*, de Ivana Arruda Leite e *Nada a dizer*, de Elvira Vigna (2013), de Tanay Goncalves Notargiacomo, e *Desdobramentos da personagem prostituta: a guará subjetiva e o palimpsesto de*

estereótipos (2018), de Ana Carolina Schmidt Ferrão, fazem análises comparativas com obras de outras autoras.

As cinco teses presentes no catálogo são contribuições bastante caras não só no que diz respeito à análise das obras da autora supracitada, mas, principalmente, pelos desdobramentos acerca dos estudos de gênero. A tese de Virginia Maria Vasconcelos Leal, intitulada *As escritoras contemporâneas e o campo literário brasileiro: uma relação de gênero* (2008), foi um dos primeiros estudos dessa natureza que contemplaram a obra de Vigna. Na tese, Leal aborda a presença das mulheres no campo literário brasileiro e Elvira Vigna é uma das escritoras analisadas. As teses *As fraturas no projeto de uma literatura nacional: representação na narrativa brasileira contemporânea* (2010), de Anderson Luís Nunes da Mata, *Cartografias dissonantes: corporalidades femininas em narrativas brasileiras contemporâneas* (2010), de Edma Cristina Alencar de Góis, e *Da ausência à visibilidade: repertórios de literatura brasileira contemporânea* (2019), de Gabriel Carrara Vieira, também são estudos comparativos que trazem Vigna como uma das escritoras analisadas. Já a tese *Espaço, dissonância, voz e identidade: Rastros do contemporâneo no legado romanesco de Elvira Vigna* (2020), de Rogerio de Vasconcelos Faria Tavares, é a única pesquisa encontrada no catálogo que faz uma análise de todos os romances publicados por Vigna.

Todos esses textos (artigos, capítulos de livros, dissertações e teses) são contribuições muito ricas para os estudos acerca da obra de Elvira Vigna e, sem dúvidas, declaram a importância do seu legado dentro do panorama da literatura brasileira contemporânea e, em especial, da autoria feminina. Ademais, esses estudos contribuíram para validarmos a importância e ineditismo da nossa hipótese de pesquisa, pois, apesar da riqueza das investigações, as três obras *corpus* dessa tese ainda não foram analisadas de maneira conjunta e muito menos a partir de uma perspectiva que focalizasse, especificamente, a representação feminina a partir da análise conjunta das categorias voz, memória e identidade. Há muitos outros artigos e capítulos de livros, que embora não tenham sido citados, analisam outros romances escritos por Vigna e representam também pontos de vista valiosos acerca de seu legado.

Buscando aclarar o valor que a produção literária de Elvira Vigna traz para o panorama da literatura brasileira contemporânea, os romances que compõem o *corpus* dessa tese serão examinados à luz dos estudos feministas e de gênero, das

teorias que versam sobre a construção da narrativa e, em especial, do foco narrativo, bem como dos estudos desenvolvidos acerca da memória e da identidade. Desta feita, utilizaremos uma base teórica mais ampla: dos estudos feministas e de gênero destacamos as contribuições de Virgínia Woolf (1985), Elaine Showalter (1994) e Judith Butler (2015), entre outras críticas feministas brasileiras; sobre narrador e narrativa, partimos dos estudos de Walter Benjamin (1995) e Theodor Adorno (2003), bem como de outros teóricos que desenvolveram estudos sobre o ato de narrar e sobre a narrativa contemporânea; acerca da memória e da identidade, evidenciamos os estudos de Jeanne Marie Gagnebin (1998), Stuart Hall (2014), Tomaz Tadeu da Silva (2014), entre outros.

A escolha por unir os estudos de gênero às teorias da narrativa, da memória e da identidade, surge do desejo por guiar a análise para além da perspectiva temática, a qual é comumente acionada em artigos e dissertações que analisam a representação feminina. Sendo assim, nossa intenção é olhar para as obras de Elvira Vigna por outros prismas, unindo saberes e trazendo novas perspectivas de leitura. Ainda mais quando os textos literários evidenciam discussões estéticas aprofundadas sobre a construção da narrativa e do foco narrativo.

Em vista disso, o percurso traçado nessa tese nos leva a compreender as estratégias constitutivas da representação feminina presentes na prosa produzida por Elvira Vigna aliado à discussão acerca da voz, da memória e da identidade. No primeiro capítulo, intitulado *Autoria feminina contemporânea ou a escritora brasileira no território selvagem da escrita*, apresentamos a trajetória literária da autora *corpus* dessa pesquisa e fazemos uma discussão sobre a presença feminina na literatura brasileira, destacando os espaços concedidos e as subversões necessárias para que as autoras pudessem ocupar o campo literário. Este capítulo nos ajuda a entender o contexto vivenciado pela autoria feminina, dando destaque às autoras que compõem o campo literário nacional e às pesquisas que contribuíram para a visibilidade dessas produções; outrossim, na segunda parte do capítulo apresentamos a trajetória artística de Elvira Vigna e demonstramos como a luta por espaço e os desafios enfrentados pelas primeiras escritoras impactaram na produção literária de Vigna e da autoria feminina como um todo.

No segundo capítulo, intitulado *Vozes descentradas: narração e construção da experiência narrativa*, nossa discussão se volta, num primeiro momento, para as teorias de construção da voz narrativa, dando especial destaque à discussão sobre a

crise da narrativa e sobre a construção dos(as) narradores(as) contemporâneos(as) no contexto de espetacularização da sociedade. Na última parte do capítulo, seguimos com o exame das vozes narrativas presentes nos três romances de Vigna, onde apresentamos três categorias de análise (*Descentramento*, *Metalinguagem*, *Fragmentação*), as quais são tomadas por nós como mecanismos de construção da representação feminina proposta pela autora e que também remetem ao significado da composição narrativa da contemporaneidade. Essas três categorias são, comumente, percebidas por vários estudiosos, a exemplo de Karl Erik Schøllhammer e Luiz Costa Lima, como constitutivas da literatura produzida desde o final do século XX. Devido a isso, a leitura das obras seguiu pela busca e comprovação da presença delas enquanto repertórios nos enredos de Vigna. Apesar de não serem novas no íterim do cenário da pesquisa literária, tendo em vista que, de modo separado, são utilizadas como mecanismo de leitura de muitas obras (sejam elas contemporâneas ou não), essas categorias são uma novidade quando da utilização conjunta para explicar a construção dos mecanismos de entendimento e leitura das vozes narrativas presentes na prosa produzida por Elvira Vigna.

Em *Narração e construção identitária: o outro como metáfora do eu*, terceiro capítulo da tese, trazemos, na primeira parte, um panorama do debate que cerca os conceitos de identidade e diferença. Com tal procedimento, pretendemos apresentar as mudanças que ocorreram no cenário dos estudos da identidade e da diferença, bem como os caminhos teóricos que posicionam os dois conceitos dentro de uma interrelação. Na segunda parte desse capítulo, investigamos o modo como Elvira Vigna põe em prática a identidade enquanto um conceito instável e marcado pelo descentramento, a partir da desconstrução da ideia de uma identidade natural e fixa. Mostramos, também, de que maneira a desconstrução postulada nos três enredos pressupõe reconstrução e subversão dos conceitos tradicionais de identidade, os quais asseguraram, por muito tempo, que a existência feminina fosse marcada por estereótipos idealizados, maniqueístas e inferiores. A trajetória das mudanças vivenciadas pelas personagens passa, como o título do capítulo indica, pela relação com o outro, na confirmação da interrelação que se estabelece entre identidade e diferença.

O quarto e último capítulo, intitulado *Nas tramas da feminina desmemória: redescobrimo histórias e experiências*, detém-se, num primeiro momento, nas postulações teóricas sobre a relação estabelecida entre memória, identidade e

narrativa, para, depois, apresentar uma análise de como a memória narrada é construída na literatura de Vigna e de que modo, nos três enredos, essa memória pode ser um caminho para o fortalecimento da representação de histórias femininas esquecidas e silenciadas. Nossa análise parte da ideia de que as memórias, além de serem tópos eleito e contemplado na produção literária de Vigna, estão estritamente ligadas à imaginação e à criação, de maneira que, ao exibirem as lacunas, que marcam o discurso das narradoras, acabam também por expor os vazios, silêncios e invisibilidades das personagens. Para tanto, serão averiguados quatro importantes pontos dentro do texto: a memória palimpséstica, o ato de escutar e de recriar memórias, e a construção da feminina desmemória.

Todos os caminhos que percorremos durante a escrita dos capítulos da tese além de serem proposições de um modo, ou de modos, de se ler a prosa construída por Elvira Vigna, caracterizam-se sobretudo por ser um estudo das formas que a literatura atual atinge, enquanto tema e estética, como ela se inscreve na realidade e como essa inscrição afeta o entendimento acerca do próprio contemporâneo e da nossa existência enquanto sujeitos desse tempo. Nesse sentido, o descentramento, a fragmentação, a desconstrução e reconstrução identitária, e a memória palimpséstica, devem ser vistos não apenas como grandes chaves de leitura da prosa de Elvira Vigna, mas como guias que podem nos ajudar também a compreender como a literatura contemporânea apresenta-se para o leitor e o modo como esse leitor vai se conectar com essa literatura.

1. AUTORIA FEMININA CONTEMPORÂNEA OU A ESCRITORA BRASILEIRA NO TERRITÓRIO SELVAGEM DA ESCRITA

“Entender as proibições é também compreender a força das resistências e a maneira de contorná-las ou de subvertê-las.”

Michelle Perrot (1998)

Quando Virgínia Woolf afirma, em duas conferências para Newnham College e Girton College no ano de 1928, que as mulheres precisam ter dinheiro e um teto todo seu se pretendem mesmo escrever ficção, acaba por anunciar uma necessidade feminina ligada a uma circunstância social, que se soma a outras questões que já dificultavam o exercício literário. Necessidades as quais, naquele período, partiam, principalmente, da misoginia estabelecida por pais, maridos, irmãos ou pelos próprios escritores e críticos de literatura ou figuras importantes da cena cultural. Os ensaios lidos por Woolf nesses dois momentos, e que mais tarde seriam compilados e publicados em um único volume, marcam a importância, sobretudo, das condições materiais para o desenvolvimento da autoria feminina, o que mais uma vez distancia o número menor de escritos femininos (menor levando em consideração a quantidade de publicações masculinas) da ideia de incapacidade, a qual foi, por muito tempo, uma justificativa atribuída pela crítica literária da época.

A análise de Woolf corrobora a ideia de que o contexto social enfrentado pelas mulheres, bem como a necessidade de espaço e renda fixa pessoal dizem muito mais sobre a dificuldade de inserção no universo literário, devido à restrição ao lar e à vida doméstica (marcada pelas amarras impostas pelo casamento e maternidade), do que a inexistência de qualquer tipo de inaptidão para as artes. Quando Woolf questiona o tratamento diferente recebido por homens e mulheres na sociedade, as funções díspares, entende que o modo como ambos são concebidos socialmente e o papel conferido a cada um leva a caminhos opostos. Dessa forma, o sucesso masculino, em qualquer área, culminaria, de algum modo, na subjugação feminina, mesmo que o homem se favorecesse da posição que a mulher ocupava para poder se alavancar: “As mulheres têm servido há séculos como espelhos, com poderes mágicos e deliciosos de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural. Sem esse poder, provavelmente a terra ainda seria pântanos e selvas” (Woolf, 1985, p. 48).

Além de destacar o privilégio que os homens possuem socialmente, Woolf destaca que as mulheres, independente das dificuldades, tinham que quebrar essas barreiras de autoria e de construção do pensamento crítico acerca das obras literárias. Até porque não há como negar que qualquer reflexão crítica que se pretendia fazer sobre a historiografia literária deveria problematizar a constituição do cânone, tendo em vista que a composição e a formação de um cânone determinam os critérios de escolha das obras consideradas de maior valor num período e, logo, as que constituem leitura indispensável. Todavia, o modo como essa seleção de obras foi operada através dos anos fomentou a exclusão tanto de mulheres quanto de outros grupos marginalizados. Desse modo, a emergência de estudos que buscaram a revisão do cânone e a reconceituação da representação literária foi responsável por abrir caminhos para novos modelos teóricos que desejavam transformar a história da literatura.

Elaine Showalter (1994), ao analisar o contexto da crítica feminista, afirma que ela se encontra em território selvagem, isto é, num território essencialmente masculino e dominado por questões postas e respondidas a partir de uma ótica patriarcal, androcêntrica, cujos princípios interditam, silenciam e inviabilizam tudo o que vem de um outro que não seja masculino. Nesse panorama, todas as questões suscitadas pelos sujeitos femininos, por exemplo, não corresponderiam aos ideais advindos desse território masculino e, portanto, selvagem e inacessível para as mulheres. A análise de Showalter reafirma a ideia de que as escritoras, subordinadas a uma crítica cujos códigos de conduta partiam de um ideal pautado pela autoria masculina, se encontravam num lugar de marginalização; e as críticas feministas estavam adentrando um cenário construído por homens e para homens: tudo a sua imagem e semelhança. Segundo Showalter afirma, a “teoria crítica masculina”

é um conceito de criatividade, história literária ou interpretação literária baseado inteiramente na experiência masculina e apresentada como universal. Enquanto buscarmos modelos androcêntricos para nossos princípios mais básicos – mesmo se os revisarmos adicionando o quadro de referência feminista – não estaremos aprendendo nada de novo. E quando o processo é tão unilateral – quando os críticos masculinos vangloriam-se de sua ignorância em relação à crítica feminista – é desanimador encontrar críticas feministas ainda ansiosas pela aprovação dos White fathers (mentores intelectuais homens da cultura branca) que não irão ouvir ou responder (Showalter, 1994, p. 28).

O fato de a crítica feminista e a autoria feminina terem se concentrado, durante algum tempo, no revisionismo não tira dessa concepção o mérito da produção de

conhecimento, até porque, conforme esclarece Showalter, toda crítica será, de algum modo, revisionista, pois tomará como base modelos preexistentes a fim de retificá-los. Afinal, não há como propor novos pontos de vista e questionar um modelo sem antes compreender seus usos e funcionamentos. O revisionismo consiste, então, em um redirecionamento, uma segunda visão, uma avaliação do que foi produzido. No entanto, Showalter alerta para o perigo de o revisionismo se tornar uma homenagem aos escritores, pois é preciso que o espaço não só da autoria, mas principalmente da crítica, seja reivindicado e que se postule uma crítica centrada no feminino e independente intelectualmente ao ponto de não endossar uma prática fantasiosa e separatista, mas sim disposta a avaliar as produções e utilizar uma variedade de instrumentos intelectuais nessa formulação.

Buscando uma resposta dialética, não mais centrada no *logos* do pensamento ocidental e masculino, Showalter propõe um debate desconstrucionista, que tem como base fundamental *Um teto todo seu* (1929), texto que corrobora com a ideia de que o objetivo das estudiosas feministas deve ter como base uma postura antiteórica e antiacadêmica, ou seja, trazer para o debate um posicionamento contrário ao produzido anteriormente e que, em sequência, pudesse reafirmar a legitimar a experiência feminina e agir como resistência frente ao cânone.

Esse posicionamento é importante, pois como a crítica feminista vem apontando desde o século passado, a construção de um cânone, e que tem impacto direto no modo como as obras escritas por mulheres foram recebidas pelo público leitor ao longo dos anos, se dá a partir das determinações ideológicas, estéticas e culturais predominantes numa determinada época, numa classe social específica e que, por isso, prestigia sujeitos de uma classe, de uma raça e de um gênero em detrimento dos demais. Isso porque o cânone, apesar de suas complexidades de definição, é, sem dúvidas, o espelho da sociedade que o constrói. Por sua formação institucionalizada e que se estabelece por meio de uma tradição crítica e letrada, o cânone representa, antes de tudo, a detenção de um poder que tem por base o discurso e que, como consequência, dita, a partir de seus atos avaliativos, os valores que as obras alcançarão.

Assim, as obras valorizadas são as que tem a continuidade de sua circulação assegurada dentro desse círculo. Se o complexo processo de canonização está assim colado ao processo de reprodução cultural de valor num contexto onde os mecanismos através dos quais o valor é produzido são monopolizados pela classe que detém poder cultural, não há como deixar de

reconhecer que os cânones literários, no espaço de uma sociedade desigual, são expressões de poder político e social e, conseqüentemente, são índices das relações sociais de dominação que existem naquela mesma sociedade (Schmidt, 1997, p. 85).

Como efeito, muito dos percalços, impedimentos e exclusões vivenciados pela literatura de autoria feminina foram resultado de uma posição crítica do cânone que não via nas obras escritas por mulheres uma continuidade com os modelos instaurados nas obras escritas por homens, isso porque o ponto de vista masculino sempre foi interpretado como o ponto de vista universal e, portanto, verdadeiro. Em consequência disso, a produção feminina não era vista como uma produção séria e de qualidade, já que trazia para a cena literária uma nova perspectiva.

A possibilidade de mudança, pensada por Showalter, partia de duas modalidades de construção crítica, ambas desempenhadas e centradas na produção feminina: primeiro a mulher como crítica ideológica, isto é, leitora da produção teórica e literária; e a mulher escritora, produtora de obras literárias. Se a primeira perspectiva apresentava uma pretensão mais revisionista, que tendia à vinculação de novas imagens femininas, principalmente na literatura produzida principalmente por homens; a segunda perspectiva tem uma importância grandiosa por permitir que as escritoras apresentem ao mundo seus pontos de vista e também revisem as estruturas narrativas, a exemplo do narrador, construindo perspectivas emancipatórias.

A primeira tarefa de uma crítica ginocêntrica deve ser a de delinear o *locus* cultural preciso da identidade literária feminina e a de descrever as forças que dividem um campo cultural individual das escritoras. Uma crítica ginocêntrica iria, também, situar as escritoras com respeito às variáveis da cultura literária, tais como os modos de produção e distribuição; as relações entre autor e público, as relações entre elite e arte popular, e as hierarquias de gênero (Showalter, 1994, p. 51).

Vale salientar que a crítica ideológica esteve, por muito tempo, limitada pelos modelos críticos existentes, visto que dependia da revisão da teoria e produção literária masculina. Entretanto, a partir do momento em que se desenvolveu um modelo teórico próprio, muito em consequência do fortalecimento da autoria feminina e da expansão da teoria, houve mais chance de desvinculação do quadro de referência que era majoritariamente masculino.

Para Ria Lemaire (1994), toda a genealogia e a história literária jogam com a ideia de que haja uma só história e, por conseguinte, uma única tradição. Em vista disso, ocorre a ocultação e a exclusão de grupos que poderiam representar um outro lado da história e da tradição, até porque não há condições sociais, políticas e

econômicas para se contestar o que está posto como sendo a única história. Para tanto, repensar e reescrever a história literária e propor uma nova história pressupõe, segundo Lemaire:

Aprender a colocar novas questões que possibilitem a revisão de ideias estabelecidas, das interpretações acerca destas ideias e das teorias decorrentes destas interpretações. Isto implica uma alteração radical no paradigma das ciências humanas, cujo ponto de partida é a descoberta de que, mesmo nas ciências humanas, não há seres humanos, nem existência humana, a não ser como homem e como mulher (Lemaire, 1994, p. 70).

Lemaire afirma acima que uma nova história implica também novas postulações teóricas. Não há como desconstruir ideias arraigadas na cultura por séculos sem que se desestruture, primeiramente, essa construção de unidade humana e de literatura e história única. Felizmente, numa mudança de perspectiva, atribuída principalmente às novas perspectivas teóricas que emergiram após o século XX, que deslocou a literatura do campo essencialmente estético e a qual passou a ser vista e tida como uma produção estético-escritural marcada e significada pelo domínio da cultura, o “belo” literário (totalmente parcial e ideológico) deixou de ser o centro de atribuição de valor ao literário e abriu lugar para práticas analíticas que levaram em consideração a cultura e que problematizaram e questionaram o que anteriormente foi estabelecido pela tradição literária.

Pode-se dizer, que, do ponto de vista da teoria contemporânea, a doxa de um pensamento crítico pressuposto no valor intrínseco de textos definidos sob a rubrica “alta literatura” perde a hegemonia que detinha no passado na medida em que o literário passa a ser considerado uma categoria transitiva, fenômeno histórico contextualizado no campo das formas culturais, inserida, portanto, nos modos de produção material e práticas sociais historicamente específicas (Schmidt, 2012, p. 61).

Rita Terezinha Schmidt (2012) atribui essas transformações a dois movimentos bastante importantes e originados por meio das mudanças culturais e teóricas: o primeiro movimento é a globalização, um fenômeno responsável pelas reestruturações econômicas e sociais muito em função da internacionalização do mercado de consumo, o que favorece a homogeneização cultural. É importante destacar que a globalização, apesar de promover fraturas na cultura, é um resultado do capitalismo avançado, o qual, além de modificar as demandas do mercado e favorecer a política neoliberal, ainda esvazia e empobrece as culturas locais, que, enfraquecidas, cedem à sociedade do espetáculo, em que a arte é mais um item de consumo pautado pelas necessidades do mercado.

Quanto às mudanças de ordem teórica, sua origem se dá a partir dos movimentos provocados pelo desenvolvimento e ampliação das teorias críticas, que fomentaram a produção de saberes e poderes, logo, novos modos de ver e pensar o mundo. Consequentemente, as relações estabelecidas entre literatura, crítica e sociedade foram impulsionadas pela necessidade de se repensar a representação, o que, de certa forma, promoveu deslocamento do ponto de vista (masculino, heterossexual e branco) por tanto tempo propagando na literatura e na produção de conhecimento.

Como os Estudos de Gênero e a Crítica Feminista pontuaram ao longo dos séculos, assim como nas sociedades, as obras literárias, desde suas primeiras manifestações, têm construído papéis femininos marcados por uma perspectiva de dominação masculina e patriarcal, que relegou as mulheres, dentro e fora dos livros, a condições secundárias, subalternas e silenciosas. Felizmente, a historiografia literária, apesar dos inúmeros processos de invisibilidade, trouxe também a perspectiva de mulheres acerca de suas existências e, na contemporaneidade, as escritoras têm construído perspectivas que confrontam o quadro geral da história literária e propõem novas representações e interpretações não apenas da experiência feminina, mas, especialmente, da experiência humana sob um ponto de vista genderificado, o qual pode alterar nosso modo de ver o mundo e de encarar a obra de arte.

Nesse sentido, temos o aprofundamento, principalmente na produção contemporânea de autoria feminina, das reflexões acerca do vínculo estabelecido entre literatura e representação cultural, problematização dos mecanismos de subjetivação e constituição das identidades, crítica às relações de saber e poder pautados nos processos de controle e dominação, entre outras questões. Fica evidente que o contexto atual exige dos(as) escritores(as) um posicionamento e uma reconfiguração dos modelos e dos métodos que por muito tempo proliferaram desigualdades e discursos de dominação. Como veremos na primeira parte desse capítulo, a autoria feminina contemporânea brasileira tem apresentado, em suas produções críticas e literárias, outras perspectivas que trazem para o contexto a voz e a vida dos sujeitos que foram por muito tempo marginalizados. Na segunda parte, apresentaremos um panorama sobre a vida e a obra da autora Elvira Vigna, destacando como sua produção literária contribuiu para o fortalecimento da autoria

feminina contemporânea e para o debate de enfrentamento feminino acerca das violências de gênero.

1.1 Autoria feminina ou mulheres escrevendo gênero e reescrevendo histórias

“A escrita das mulheres é um discurso de duas vozes que personifica sempre as heranças social, literária e cultural tanto do silenciado quanto do dominante.”

Elaine Showalter (1994)

Silenciamento e invisibilidade são duas palavras primordiais para determinar os caminhos percorridos pela autoria feminina na história literária. Como vimos na introdução desse capítulo, ser escritora em uma cultura cujas definições de autoridade literária foram ditadas pelo sistema patriarcal não foi tarefa fácil. Principalmente se pensarmos na literatura como uma herança deixada por antecessores e o texto literário como um corpo habitado por uma longa cadeia de presenças, ecos, alusões e fantasmas de textos anteriores (Gilbert & Gubar, 2017). Afinal, quando não havia uma herança literária feminina ou escritoras predecessoras para que essas mulheres pudessem se inspirar, ou conquistas femininas na construção de gêneros, estilos, entre outras questões, como as mulheres que escreviam poderiam ganhar visibilidade literária? Por esse motivo, dentre as muitas formas de representação das genealogias femininas, na literatura de autoria feminina ou mesmo na própria crítica literária feminista, a leitura que as escritoras e estudiosas fazem, como leitoras, da obra de outras mulheres é um dos principais caminhos para a criação de uma história literária em que as mulheres assegurem a legitimidade de seu espaço e de sua expressão.

Não há como negar que o fortalecimento da literatura de autoria feminina brasileira esteve estritamente ligado às atividades do movimento feminista. Muito dessa luta advém do fato de que escrever sobre literatura de autoria feminina representa escrever, também, sobre a condição da mulher na sociedade, isto porque a autoria feminina foi, e continua sendo, um elemento de transformação da história das mulheres, tendo em vista que a escrita as possibilitou acessarem espaços a que anteriormente somente os homens tiveram acesso. Emergindo oficialmente no Brasil em meados do século XIX, as obras escritas por mulheres representaram, no período,

uma subversão e uma revisão dos estereótipos femininos tradicionais instaurados na literatura dita canônica, mas também uma modificação dos rumos da vida das mulheres escritoras.

No entanto, apesar do que conta a história oficial, muitas mulheres antes desse período escreveram e, mesmo sem terem tido a devida visibilidade, tornaram públicos os seus pontos de vista não somente sobre a condição feminina, mas, sobretudo, acerca da nação brasileira. No período colonial, por exemplo, Eurídice Eufrosina de Barandas se posicionou contra o patriarcalismo e a política irresponsável a partir da escrita da crônica “Diálogos”. Eurídice, nascida em Porto Alegre no ano de 1806, representou, neste período, uma voz feminista contra os preconceitos severos enfrentados pelas mulheres. O fato de ter pertencido a uma família que tinha boas condições financeiras deu a Eurídice a oportunidade de ter acesso a uma boa educação e apesar de ter que seguir os caminhos impostos às mulheres na época (casar e ter filhos) conseguiu ser uma escritora. Inclusive, seus escritos se alocam na literatura neoclássica, num viés considerado pós-colonial devido ao posicionamento crítico frente à opressão imposta pela sociedade patriarcalista e pela coroa portuguesa.

Outro exemplo de exclusão e invisibilidade na historiografia literária é Maria Firmina dos Reis. Nascida em 1825 em São Luís - Maranhão, ela escreveu *Úrsula* (1859), considerado o primeiro romance abolicionista brasileiro, porém, apesar de ser um tema de importante discussão, por ser uma mulher negra e bastarda, Maria Firmina teve suas obras esquecidas por muito tempo e apenas em 1970, após ser publicada uma nova edição de seus livros, a crítica se voltou para sua produção. No romance *Úrsula*, e depois em outras obras, Maria Firmina construiu um relato poderoso acerca da escravidão, e o mais importante: sob o ponto de vista dos escravizados, os quais, a partir disso, podem contar as memórias que têm de sua terra natal e relatar as violências sofridas em solo brasileiro.

Um período depois, em 1919, em Sergipe, nascia Alina Paim, uma escritora bastante preocupada com a luta dos grupos marginalizados. Boa parte da produção literária de Alina é considerada romance de formação, em muitos deles, inclusive na trilogia de Catarina, ela discute a formação da mulher e os desafios impostos ao sujeito feminino. Além disso, é comum em seus textos denúncias sociais, questionamentos acerca das lutas de classe e a exploração da força de trabalho pelo sistema capitalista. Por ser uma mulher envolvida com os debates políticos da época, Alina teve suas

obras invisibilizadas durante a ditadura militar, assim, mesmo tendo escrito um número considerável de romances, foi mais uma voz silenciada e esquecida pelos manuais historiográficos que deram conta da literatura escrita nesse período.

Muitas outras escritoras foram esquecidas e aqui, infelizmente, não conseguimos dar visibilidade a todas elas, mas graças ao movimento de mulheres e à crítica feminista, muitas obras foram resgatas e estudadas. Damos destaque às pesquisas desenvolvidas por Rita Terezinha Schmidt, Constância Lima Duarte (1995), Zahidé Lupinacci Muzart (1999), Mary Del Priore (1997), entre outras, e ao grupo de trabalho da ANPOLL Mulher & Literatura, o qual foi responsável pela publicação de estudos em livros e artigos acerca das obras dessas escritoras deixadas à margem do cânone. O trabalho de resgate, empenhado por essas estudiosas da literatura de autoria feminina, foi importante principalmente porque esses textos literários, que contribuem com o patrimônio cultural do país, trazem a perspectiva feminina, assim como a de outros sujeitos, e não podem ficar de fora dos manuais que contam a história de construção e formação da nação. Para Rita Terezinha Schmidt (2010), estudar as escritoras excluídas do cânone literário é mais do que uma questão de importância política, é reconhecer a relevância do papel de ampliação da história literária que elas desempenharam.

Como podemos constatar, a literatura de autoria feminina, especialmente a brasileira, tem assumido, ao longo dos séculos, uma postura de atenção e reflexão frente à sociedade e aos processos éticos e estéticos que enredam a produção literária. As escritoras além de se posicionarem frente às condições de opressão de gênero, também contribuíram nas reflexões acerca dos dilemas da nação. As mudanças ocorrem no modo como as mulheres e a nação eram representadas e como os enredos eram construídos. Há, então, a criação de personagens que, embora aprisionados a contextos de opressão e violência, problematizam as questões sociais e descobrem a possibilidade de subverter e ressignificar suas existências

Se levarmos em conta a exclusão que enreda a produção feminina no Brasil, entendemos por que durante boa parte da vida escolar muitos alunos (me insiro nessa realidade) de instituições de ensino, públicas ou privadas, tiveram, até o início do século XXI, conhecimento de apenas quatro escritoras: Cecília Meireles, Rachel de Queiroz, Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles. Durante o período que cursei a Educação Básica, entre os anos 1999 e 2009, boa parte do material didático não contemplava uma perspectiva de inclusão das escritoras excluídas pelo cânone, por

mais que já houvesse no Brasil muitos estudos de resgate dessas autoras. Apenas na graduação em Letras, entre 2010 e 2013, tive acesso às obras das escritoras ignoradas pelo cânone e aos estudos feministas que lutaram pela visibilidade delas. Jéssica Kurak Ponciano, em pesquisa que investigou a invisibilidade feminina no material didático do ensino médio de língua portuguesa e literatura do estado de São Paulo, concluiu que “as mulheres se encontram em minoria esmagadora no material didático, seja como escritoras, seja como personagens (2015, p. 138), e ainda que os responsáveis pela organização do material sejam majoritariamente mulheres, os textos e a perspectiva adotada reforçam a ideia patriarcal de que os homens, enquanto sujeitos universais, figuram como referência, enquanto as mulheres continuam invisíveis e sem protagonismo.

Luciana Borges (2013), em capítulo da obra *O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina: um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hirst e Fernanda Young*, no qual analisa o cânone e a autoria feminina, considera que, embora as questões que cercam o universo da escrita feminina tenham sido emudecidas e mantidas numa espécie de antessala silenciosa, qualquer estudo que pretenda compreender a complexidade por trás da literatura produzida por mulheres precisa partir não apenas dos modos de se ler tais obras literárias, mas é necessário que sejam consideradas também a repercussão e a recepção desses textos:

Desse modo, faz-se necessário não desvincular as circunstâncias de produção de um texto literário de sua apresentação final, bem como de seu formato e dos efeitos que este produz na recepção da crítica e dos leitores, habituais ou não, de um escritor ou escritora. Tal posicionamento não significa condicionar a leitura crítica exclusivamente aos fatos externos, mas considerar que, para uma determinada escolha de posição teórica – no caso, a crítica feminista e de gênero – a relevância desses aspectos não pode ser relegada ao esquecimento. Assim, as relações entre o que se considera o dentro e o fora do texto se tornam bastante ambíguas, dado o território limítrofe que habitam (Borges, 2013, p. 44).

Apesar da afirmação de Borges sobre a importância do texto literário se relacionar com que está na exterioridade, e, nesse sentido, deve ser considerado também o modo como a literatura é recebida e acessada pelos leitores, ou até mesmo se ela pode ser acessada por todos, a realidade é que a invisibilidade marcou por muito tempo a produção literária das mulheres não apenas no acesso à escrita e publicação, mas principalmente no acesso do público aos textos de autoria feminina publicados.

Por esse motivo, Cecília Meireles, Rachel de Queiroz, Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles, grandes nomes da literatura do nosso país, foram, por muitos anos, os únicos nomes femininos que, apesar dos preconceitos, suspeitas sobre a qualidade de suas produções e desafios enfrentados, conseguiram alguma legitimidade num período bastante difícil para a autoria feminina. Elas revolucionaram, cada uma a seu modo, não apenas a estética literária, mas, especialmente, o modo como se canta (no caso de Cecília Meireles) e conta literatura.

As produções de Clarice Lispector e Rachel de Queiroz, por exemplo, são consideradas, pela crítica brasileira, pioneiras no modo como desconstroem e reconstróem a vida feminina no espaço social, isso porque suas personagens tendem a deslocar-se e fugir dos espaços que, tradicionalmente, são conferidos aos sujeitos femininos. Conforme Carlos Magno Santos Gomes (2013), tanto os romances de Queiroz como os contos de Lispector ressaltam o quanto os espaços domésticos agem como um lugar de opressão para as mulheres que se desejam emancipadas:

Em *O quinze*, os deslocamentos espaciais da protagonista Conceição guiam-nos da Fazenda da “Mãe Nácia”, sua avó-mãe, aos campos de concentração de refugiados da seca, apontando diferentes papéis para a mulher emancipada em uma sociedade em situação catastrófica. Essa protagonista contribui para amenizar as desgraças dos retirantes durante a seca. Em *Laços de família*, temos deslocamentos pessoais da mulher urbana que se assusta quando se descobre presa às amarras do casamento. Essa obra traz personagens que demonstram o desconforto do espaço da casa. Além disso, a mulher perde a confiança em si e em suas crenças individuais quando se sente ameaçada pelo cansativo cotidiano familiar, apesar de mascarado por uma aparente felicidade (Gomes, 2013, p. 73).

As obras escritas por mulheres têm trazido deslocamentos extremamente importantes para a produção do conhecimento e, também, para as questões que envolvem o fazer literário. Em muitas obras vemos questionamentos dos modelos e dos conceitos que referenciam a cultura ocidental e que é uma herança de produções marcadas pelo pensamento patriarcal branco. Essas escritoras expõem a falsa ideia de universalidade de obras que tiveram seu estatuto centrado apenas no ponto de vista masculino.

Cecília Meireles é um exemplo interessante dessa questão. Além de suas obras poéticas apresentarem valor universal inquestionável, Meireles sempre preferiu, numa atitude subversiva para a época, ser chamada de poeta e não de poetisa, por considerar que o termo poetisa dava à mulher escritora um papel amador, superficial. E como ela mesma afirmava, a mulher também tem muito o que dizer e não somente

sobre si, mas sobre o mundo. Lygia Fagundes Telles também é um nome bastante caro à literatura brasileira. Suas obras literárias, principalmente contos e romances, são marcadas pela problematização das questões de gênero, seja na abordagem das relações da mulher na vida amorosa, nas relações familiares, frente à liberdade sexual, ao envelhecimento, enfim, a autora conseguiu contemplar em suas narrativas várias questões que cercam a vida das mulheres sempre de maneira impactante e comprometida.

Todas as escritoras, as ausentes e invisibilizadas e as lembradas pelo cânone contribuíram para o fortalecimento do que é a autoria feminina contemporânea. Se as primeiras escritoras brasileiras não tiveram o privilégio de “beberem” da fonte da herança deixada por escritoras antecessoras, as contemporâneas não podem se queixar, especificamente, desse problema. É nesse cenário que surgem muitas mudanças culturais e teóricas.

A contemporaneidade vive a emergência dos estudos culturais e o florescimento de uma nova onda dos estudos que envolvem as questões de gênero, os quais, nessa nova ordem, se voltam para as discussões acerca da constituição das identidades, o que, de certo modo, permite o resgate da experiência de sujeitos antes marginalizados e, novamente, questiona o cânone estabelecido. Sob essa perspectiva, podemos dizer que a contemporaneidade inscreve, em certo ponto, uma transformação não só epistêmica, como também hermenêutica, a qual está estreitamente atrelada e fundamentada numa consciência social e histórica das produções literárias, da formação dos cânones, a fim de repensar a produção de saberes e poderes usados, por muito tempo, para estabelecer hierarquias e demarcar privilégios.

No século XXI, os temas de escrita das obras de autoria feminina demonstram um repertório vasto de temáticas, propondo os mais diversos deslocamentos, não só dos modelos tradicionais de opressão, mas também dos modelos de violência atuais. Paralelamente, vozes femininas plurais insurgem numa preocupação com a representação do feminino e da construção da representação de grupos marginalizados, como negros e homossexuais. Dois nomes de destaque da autoria feminina contemporânea, e que se inserem numa perspectiva de representação negra, mas que não se limitam a esse tema, são Conceição Evaristo e Ana Maria Gonçalves. Ambas as escritoras se inserem num espaço de escrita que por muito tempo relegou às margens não apenas escritores negros, mas condicionou

personagens negras, dentro das obras literárias, a papéis secundários ou a sub-representações. No caso das escritoras negras, a publicação da série *Cadernos negros* foi um marco importante para dar visibilidade aos textos de autoria negra. Os *Cadernos negros*, idealizados nos anos 70 pelo grupo *Quilombhoje*, são uma série de publicação literária que, de modo independente, veiculou e publicou textos de autores afro-brasileiros. Para além da divulgação desses artistas, a série objetivava a conscientização e o combate da discriminação racial por vias literárias.

Conceição Evaristo, por exemplo, teve alguns de seus textos contemplados nas publicações organizadas pelo movimento *Quilombhoje*. Apesar de escrever desde os anos 1980, Evaristo teve seu primeiro livro escrito (*Becos da memória*) publicado apenas em 2006. Antes disso, em 2003, a obra *Ponciá Vicêncio* foi publicada e, de lá para cá, Evaristo escreveu outros importantes textos como *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), o notável *Olhos d'água* (2014) – coletânea de contos vencedora do prêmio Jabuti de 2015 –, *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016), entre outras. Mais do que uma denúncia das injustiças sofridas pelos sujeitos negros, a escrita de Conceição Evaristo representa, profundamente, a construção de uma estética literária pautada na experiência negra, isto é, na escrevivência, que se tece a partir da vivência de cada pessoa e no modo como cada sujeito escreve sua experiência e seu modo de estar no mundo. Conforme Mirian Cristina dos Santos (2018), a escritora negra tem exercido um papel importante na literatura e, também, como uma intelectual, ou seja, como uma problematizadora e construtora de um espaço de escrita que intervém na realidade social.

Outro destaque é Ana Maria Gonçalves. Nascida em Minas Gerais, Gonçalves teve seu trabalho como escritora reconhecido no Brasil a partir da publicação do monumental *Um defeito de Cor* (2006), vencedor do “Prêmio Casa de las Américas”. Neste romance, Gonçalves constrói a história de Kehinde, mulher negra, nascida no Benin, e que ainda criança é escravizada e trazida para o Brasil. Em 952 páginas, e narrado em primeira pessoa, o romance, considerado pela crítica uma metaficção historiográfica, recupera a história não só dessa mulher, mas do que foi a vida de grande parte das pessoas escravizadas em solo brasileiro. A prosa de Gonçalves vem compor, de maneira subversiva e provocativa, um panorama social, e também humano, da existência negra no Brasil, além de proporcionar uma leitura diferenciada do romance brasileiro, agora sob um viés étnico e cultural. Esse é um ponto importante para a literatura brasileira, pois por muito tempo qualquer ideia da existência de

romances afro-brasileiros foi afastada da cena das letras, no entanto, o texto de Gonçalves reafirma a presença da autoria feminina e da recuperação da história afro no Brasil.

A literatura produzida por Evaristo e Gonçalves é um excelente exemplo de como a obra de arte é um mecanismo de afirmação dos sujeitos negros, e em especial de mulheres negras, que através das letras têm a possibilidade de se autoinscrever enquanto autoras e construir personagens representativas, além de apresentarem ao mundo, por meio da ficção, a força ancestral negra, repleta da capacidade de resistência e sobrevivência mesmo diante de um cotidiano marcado pela violência e usurpação de direitos.

Quando as mulheres negras, historicamente tratadas como outras, assumem a voz que exerce a agência do contar, elas rejeitam o espaço que lhes foi relegado desde a colonização, processo esse reforçado pela escravidão e que ainda tem influência na cultura e sociedade contemporâneas, quando vê-se que ainda em nossos dias o racismo é perpetrado de muitas maneiras, algumas mais evidentes e outras mais veladas (Araújo, 2021, p. 213).

Como podemos perceber, a escrita de mulheres negras, e principalmente a literatura produzida por elas, reivindica a voz por tanto tempo silenciada e assume a autoridade para falar de si e contar suas próprias histórias. Num sentido mais amplo, alguns pesquisadores afirmam que a escrita das pessoas negras, para além da noção de resistência e escrita de si, recupera as raízes ancestrais e, primordialmente, cria representações que nos conectam com nossa afro-brasilidade.

Numa linha de reivindicação das identidades, mas assumindo outra perspectiva social, temos a escritora e jornalista Cíntia Moscovich, cujas obras trazem à tona problematizações importantes sobre os sujeitos femininos e sobre as construções identitárias e de gênero. No romance *Duas iguais*, publicado em 2004, Moscovich constrói uma crítica importante sobre o patriarcalismo e a heteronormatividade imposta aos sujeitos homossexuais. Embora o foco da representação seja a castração da homossexualidade, a imposição machista e a privação da liberdade da mulher lesbiana, duplamente subjugada pelo patriarcalismo, o interessante neste romance é que mesmo se tratando de um tema de grande importância social, e marcado pela violência, a autora consegue, a partir de um enredo bem articulado esteticamente, apresentar ao público leitor a beleza do amor independente da orientação sexual. O amor vivido pelas personagens Ana e Clara desafia o sistema e a opressão e, mesmo

que ao final a violência e a morte sejam empecilhos maiores para a concretização da união, a memória desse amor acaba se tornando o mais importante dentro do texto.

Conforme Virgínia Maria Vasconcelos Leal (2008), o gênero, enquanto representação, tem norteado a escrita de muitas autoras contemporâneas, que movimentam o conceito e o colocam em debate com outras questões pertinentes dentro do universo feminino. Os destaques dentro da cena literária contemporânea são, segundo Leal, as escritoras Elvira Vigna, Lívia Garcia-Roza, Adriana Lisboa, Cíntia Moscovich e Stella Florence. Essas escritoras têm criado, a partir de diferentes estilos, representações de gênero que problematizam não somente os temas dos enredos e a construção das personagens, mas, especialmente, a presença das mulheres como escritoras de ficção dentro de um campo literário ainda dominado por homens.

No entanto, mais do que observar as contribuições que elas dão acerca da pluralidade feminina e das inúmeras problematizações que cercam as questões de gênero, muitos críticos utilizam do termo gênero como uma ferramenta para, de algum modo, desqualificar as produções e considerá-las menores. Isso se dá pelo fato de que as escritoras sempre movimentaram o campo literário a partir de uma perspectiva de gênero, seja pelo modo como constroem uma consciência feminina sobre o si e sobre mundo, a partir da criação de personagens, ou pelo simples fato de serem uma presença no campo literário. O que se observa é que os estudos feministas e de gênero aliados ao campo literário vivenciado pela autoria feminina criaram um espaço, mesmo diante de limitações, de denúncia das hierarquias estabelecidas entre homens e mulheres (LEAL, 2008).

Para Regina Dalcastagnè (2001), as novas escritoras, independente das conquistas instauradas no universo literário, ainda estão em busca de um teto todo seu. Além disso, a necessidade de se debater os problemas que cercam o ato de escrever ficção continua sendo uma problemática que marca a produção das mulheres, afinal, o que fazer para ter uma produção universal ainda que discuta as questões próprias do gênero feminino? De que maneira é possível estabelecer relação com tradições que foram marcadas por uma ótica masculina?

Nesse sentido, apesar das mudanças positivas instauradas no cenário contemporâneo, e da presença mais regular da autoria de sujeitos marginalizados, a literatura brasileira continua sendo um território contestado, tendo em vista que o campo literário brasileiro é extremamente homogêneo, ainda mais se consideramos

as vozes que permanecem à margem, como as de pessoas pobres, negras e homossexuais (Dalcastagnè, 2012). Assim, o que está em disputa é a oportunidade de falar por si mesmo e de ter legitimidade, isto é, poder construir sua própria voz e não ser, sempre, um objeto dentro do jogo da representação.

É difícil pensar a literatura brasileira contemporânea sem movimentar um conjunto de problemas, que podem parecer apaziguados, mas que se revelam em toda a sua extensão cada vez que algo sai de seu lugar. Isso porque todo espaço é um espaço em disputa, seja ele inscrito no mapa social, ou constituído numa narrativa. Daí o estabelecimento das hierarquias, às vezes tão mais violentas quanto mais discretas consigam parecer: quem pode passar por esta rua, quem entra neste shopping, quem escreve literatura, quem deve se contentar em fazer testemunho (Dalcastagnè, 2012, p. 13).

Como efeito, nem todas as vozes são autorizadas a falar sobre si ou têm condições de exercer esse papel. A discussão parece, então, voltar ao que foi discutido por Woolf no início desse capítulo, isto é, a falta de condições sociais e econômicas favoráveis que se unem às violências já sofridas pelos sujeitos. Infelizmente, a ausência de mulheres, negros e gays no cânone ainda deixa rastros na produção atual, cujo padrão, infelizmente, segue na busca de um modelo descorporificado, assexuado e sem marcas de raça e classe. Conseqüentemente, qualquer representação que apresente uma caracterização mais específica, uma autoria feminina por exemplo, é considerada por muitos como sendo incapaz de representar a experiência humana.

Esse cenário reforça a necessidade de mais escritores e escritoras alinhados às causas feministas, raciais, de classe, entre outros. Como veremos na segunda parte deste capítulo, a literatura construída por Elvira Vigna, um dos grandes nomes da autoria feminina contemporânea, vem para reforçar a qualidade da produção das escritoras brasileiras e mostrar que mesmo utilizando temas mais subjetivos, ou questões postuladas como sendo do universo feminino, não produz uma literatura menor, pelo contrário, suas obras têm qualidade estética inquestionável e não perde a universalidade tão almejada pela crítica por discutir, por exemplo, violências de gênero.

1.2 Uma escritora, três narradoras e muitas vozes femininas representadas ou em busca da história não contada

“Não é agradável. Mas Elvira Vigna não quer ser agradável. Ela quer é enfiar um cisco no seu olho.”
Ronaldo Bressane (2016)

Ao longo de quase 40 anos de carreira, entre a escrita de obras infantis e juvenis e obras voltadas para o público adulto, Elvira Vigna mostrou ao mundo sua voz artística intensa e transgressora. Dona de uma escrita marcante e de um estilo capaz de deixar em quem lê suas obras uma cicatriz, uma marca inebriante, Vigna trouxe para a ficção brasileira contemporânea linhas distantes de qualquer tipo de sentimentalismo temático e tradicionalismo estético. Vencedora de quatro prêmios literários e de um prêmio de ilustração, a autora é considerada um dos grandes nomes da cena literária brasileira contemporânea, isso porque seu discurso literário carregou, como uma marca, o ato e o efeito de transgredir.

Elvira Vigna nasceu no Rio de Janeiro em 1947 e faleceu em São Paulo em 2017, aos 69 anos, vítima de um câncer de mama que havia sido diagnosticado em 2012. Mesmo passando por um tratamento difícil, a autora seguiu produzindo obras literárias e trabalhando na editora (Uva Limão) em que dividia com os filhos e o esposo. Durante esse período, escreveu sete livros e traduziu outros quatro, além de se manter ativa na escrita de textos teóricos sobre arte e literatura. A informação sobre o diagnóstico e o tratamento foi mantida em segredo, principalmente por motivos profissionais.

A carreira de Elvira Vigna se estabeleceu de maneira multifacetada. Na carteira de trabalho, como ela mesma escreveu na biografia de seu site oficial¹, é jornalista, tendo escrito para grandes jornais de circulação nacional, como O Globo, Folha de São Paulo, O estado de São Paulo e Jornal Brasil. Foi também editora e tradutora em empresas próprias. Estudou Literatura francesa, com diploma emitido Universidade de Nancy (França) em parceria com a Aliança francesa, o qual, validado no Brasil, permitiu-lhe cursar o mestrado em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Dedicou-se também ao estudo das imagens, mas especificamente das ilustrações, e, nessa área, fez cursos de extensão universitária, especialização, cursou por um ano história da arte do MASP, fez duas exposições individuais

¹ <https://elvira.vigna.com.br/>

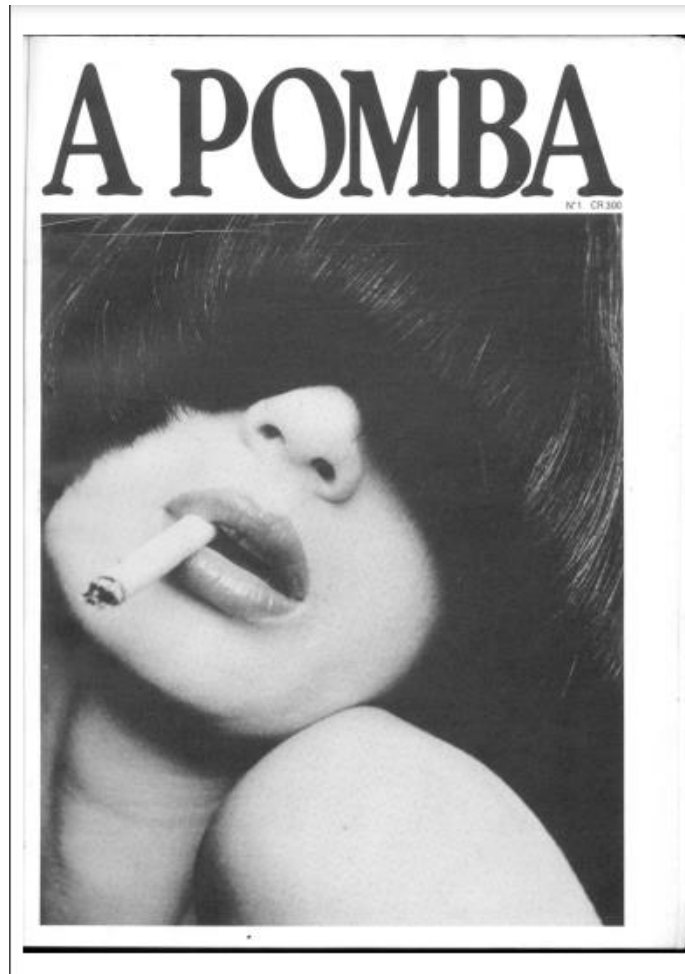
apresentando técnicas experimentais. Ainda cursou Roteiro na escola de Cinema Darcy Ribeiro (RJ), o que a capacitou também como roteirista.



Fotografia de Elvira Vigna retirada do site da editora Companhia das letras.

Apesar da diversidade de formações, todo o trabalho de Vigna esteve, de algum modo, enredado pela escrita, seja ela jornalística ou literária, e mesmo o estudo da ilustração e da roteirização contribuíram para o trabalho que ela desenvolveu em seus livros ou na edição de livros escritos por outras pessoas. Elvira Vigna seguiu, durante toda a vida, uma postura revolucionária. Em 1970, juntamente com seu então companheiro, Eduardo Prado, criou a Revista *A pomba*. Jovens jornalistas e desempregados em plena ditadura militar, a criação da revista era uma decisão puramente política e que buscava contrariar os modelos dominantes no período. De modo arto e inteligente, o casal conseguia trazer para as páginas da revista publicações que atacavam o pensamento imposto na época, mas de modo que não

pudessem ser censurados. Apesar da iniciativa bastante criativa, a revista não conseguiu se manter na ativa e durou apenas dois anos.



Capa do vol. I do ano I da Revista *A pomba*.

Observando o contexto do início da carreira literária de Vigna, e lembrando as considerações de Virgínia Woolf sobre o papel das condições materiais para o desenvolvimento da autoria feminina, é importante destacar que o fato de Vigna ter acesso a essa formação artística rica e variada possibilitou uma experiência de autoria até certo ponto privilegiada, se comparada a outras escritoras que escreveram no final dos anos 1990. Evidentemente, o fato de ser mulher, brasileira, numa época sombria politicamente, e ainda não pertencer à categoria hegemônica do campo literário, não fez com que o caminho dela fosse mais fácil e tivesse o mesmo reconhecimento que um homem escritor, ainda assim, boa parte de suas obras foram publicadas nas maiores editoras do país e indicadas a grandes prêmios dentro e fora do Brasil, o que representa uma visibilidade que muitas escritoras não puderam alcançar.

Como escritora de ficção, Elvira Vigna dirigiu seus primeiros livros ao público infantil e juvenil e nesse viés produziu mais de dez obras, entre os gêneros conto e romance, além de publicar também textos avulsos em jornais e revistas. O destaque dessa produção é a obra *Lã de umbigo*, publicada em 1979, e vencedora do Prêmio Jabuti na categoria literatura infantil em 1980. Em 2018, foi lançada de maneira póstuma a obra *Uma história pelo meio*, também no gênero ficção infantil. O curioso do texto, como o título bem sugere, é que a história começa pelo meio. A indicação para o uso dessa técnica, para além da clássica ideia já utilizada pela autora de instigar os leitores a participarem do enredo, é o fato de que não se sabe mesmo como a história começou, logo, numa busca pelo desvendar dos fatos e pelo estímulo da leitura, o leitor será conduzido às possibilidades de construção de uma história ou de várias.

Após 1988, mesmo permanecendo com as publicações de obras infantis e juvenis, agora de maneira menos frequente, a prevalência de suas produções se voltou ao público adulto. Pudemos ver, estampada nas páginas de uma dezena de romances e contos, uma escrita sempre lúcida, ácida e, ao mesmo tempo, afiada como navalha. Seu primeiro livro dirigido ao público adulto, *Sete anos e um dia*, foi publicado pela José Olympio em 1988, mas havia sido escrito quatro anos antes. A história se passa no contexto brasileiro de abertura política e narra a vida de um grupo de amigos vivendo um contexto em que os sujeitos não sabem o que falar, o que sentir e o que fazer diante do caos outrora instalado e ainda vagando pela vida dos brasileiros: o horror da ditadura militar. Em 1990, foi publicado o romance *A um passo de Eldorado*, obra que passou despercebida pela crítica da época. No entanto, esse texto, reeditado e relançado pela editora Lamparina sob o título de *A um passo* em 2004, é uma das obras mais experimentais da autora e por ter sido esquecido no passado era tido por Vigna como seu preferido. No livro, o experimentalismo se dá a partir da construção diferenciada da estrutura narrativa, que inspirada pela peça de teatro *A Tempestade*, de William Shakespeare, deixa a tarefa do “contar a história” nas mãos do leitor, isso mesmo, a narrativa é uma recusa à ordem e pode ser lida na estrutura de um romance, seguindo uma linearidade, ou como se os capítulos soltos fossem contos, exigindo uma leitura avulsa da história, que combinada, pode apresentar novas leituras. Em 2018, *A um passo* ganhou mais uma reimpressão, agora pela editora Companhia das Letras.

Quase dez anos depois da primeira publicação, Vigna lançaria *O assassinato de Bebê martê* (1997), uma narrativa curta construída a partir das mais diversas sugestões e temporalidades. Neste enredo, uma mulher de meia-idade (característica física utilizada muitas outras vezes pela autora) narra acontecimentos surpreendentes que ocorrem em duas festas, em tempos distintos, e em meio às sugestões, ao mistério e ao suspense. Após o segundo romance publicado, a autora conseguiu atingir uma frequência considerável de um lançamento a outro e seguiu, até 2016, publicando um livro a cada dois anos. De lá para cá publicou *Às seis em ponto* (1998), *Coisas que os homens não entendem* (2002), *Deixei ele lá e vim* (2006), *Nada a dizer* (2010), *O que deu para fazer em matéria de história de amor* (2012), *Por escrito* (2014), e o último livro lançado em vida, *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* (2016). Postumamente foi lançado o livro de contos *Kafkianas* (2018), uma reunião de contos que dão uma nova dicção a alguns célebres contos de Franz Kafka. Em janeiro de 2023 foi lançada, pela Editora Cepe, a última obra deixada por Vigna, que é uma parceria com sua filha Carolina Vigna. Escrito a quatro mãos, o livro *Uma história da arte* passeia por uma das grandes paixões de Elvira Vigna (as obras de arte) e apresenta um copilado de artigos que expõe, de maneira inusitada, cheia de humor e nada sacralizada, as impressões dessas duas mulheres sobre a arte.

Quanto ao teor da ficção produzida por Vigna, os enredos dos romances, e também o livro de contos, se colocam numa postura de coalisção com a tendência de grande parte da literatura atual de repetir fórmulas e de se sujeitar às conveniências impostas pelo mercado, isto é, exercitar o óbvio que vende. A título de exemplo, vemos com bastante frequência no mercado editorial, e com vendagens surpreendentes, obras que trazem como temática central histórias de amor em que as personagens femininas se apaixonam por homens rudes, por vezes machistas e ignorantes, e que ao longo da trama conseguem transformar a personalidade, de desapegados para apaixonados, de violentos para carinhosos, tudo em nome do amor. Obras com essa perspectiva, e com um toque de erotismo, são as preferidas do público, principalmente feminino, e, na maioria das vezes, são adaptados para o cinema.

Por esse motivo, nos atrevemos a dizer que a literatura de Vigna destaca-se por se colocar na contramão do mercado, recusando qualquer tipo de imposição estética e temática. Todas essas narrativas, de algum modo, trazem em seu âmago as banalidades do cotidiano, tudo aquilo que tende a ser considerado sem importância. Assim, ao prosaico misturam-se as violências e todo tipo de hipocrisia

que enreda as relações sociais e por intermédio de uma linguagem ácida e de um humor inquietante cenas cotidianas convidam os leitores a ler, interpretar, olhar – e até contar– a história com olhos de ver, o que significa não ignorar as problemáticas envolvidas na trama e também no mundo que os cerca. É comum em todos os enredos, e com força maior em *A um passo*, a recusa pela estrutura literária tradicional e pelo modo “correto” ou mais eficaz de se contar uma história. É sob essa perspectiva que seus narradores recusam o conforto da onisciência e as facilidades do enredo linear e, contrariando isso, escolhem o discurso fraturado e a estrutura fragmentada.

Quanto aos temas, Vigna não se prendeu na reprodução do que estava em evidência no momento da escrita, ou nas pesquisas de marketing que indicavam os temas de interesse nacional, mas questionando as agruras vividas pelos sujeitos discutiu questões caras à experiência humana, como as crises de identidades, as inadequações sociais, violências de gênero, enfim, ruínas que assolam as vivências de homens e mulheres do mundo de hoje e de ontem. Suas narrativas constroem representações dos mais diversos temas e sujeitos: homens e mulheres jovens ou de meia-idade, nas mais diversas classes sociais, sexualidades, identidades, enfim, são construções plurais que tanto fortalecem concepções quanto estão dispostas a questioná-las.

Os três romances *corpus* dessa tese representam em vários graus todas as características citadas anteriormente. *Nada a dizer*, por exemplo, expõe de maneira intensa o quanto Elvira Vigna consegue unir, numa obra literária, estética e temática de modo harmonioso. Mesmo discutindo um tema que gira em torno das relações amorosas, e num certo viés sociológico por problematizar a condição da mulher de meia-idade no século XXI, a autora consegue fazer com que o apuro pela forma não se perca e não deixa que sua leitura de mundo se torne, em algum nível, um panfleto. O enredo de *Nada a dizer* é construído de modo a transportar o leitor para dentro do texto numa busca incessante pela verdade dos acontecimentos que envolvem a vida de um casal de meia-idade que passa por uma crise séria no casamento.

O mesmo ocorre em *O que deu para fazer em matéria de história de amor*, texto em que além de mostrar novamente a importância do trato formal ainda tem complexidade temática e todo o enredo nos apresenta um exercício profundo de linguagem, uma busca por capturar de modo mais profundo os discursos, as incertezas e as ambiguidades que entremeiam as relações familiares e amorosas. Nesse romance, mais do que em qualquer outro, há um exame minucioso da relação

amorosa, uma perscrutação dos sujeitos abertos e vivendo o que poderia ser uma experiência de amor. Aqui, mais uma vez, as complexidades humanas são evidenciadas e o mais corriqueiro do cotidiano é posto à prova.

Em Como se estivéssemos em palimpsesto de putas, último romance publicado em vida, Elvira Vigna exercita, mais uma vez, como diria Ronaldo Bressane (2016), sua verve demoníaca e esquadrinha, de maneira elíptica e fragmentada, no sentido estrutural e temático, os sujeitos contemporâneos, homens e mulheres, e as imbricações que advêm dessa união. O texto é mais uma narrativa fragmentada e se estabelece a partir do constante retorno à memória das personagens. E o palimpsesto, de modo mais claro nessa narrativa, é construído para tecer as mais sutis violências sofridas pelas mulheres. Com a missão de contar as experiências de um homem viciado em garotas de programa, a narradora desse texto se coloca frente a uma postura revolucionária: retirar do silenciamento e da invisibilidade todas as mulheres que passaram pela vida de João.



Imagens de capa dos romances corpus de análise desta tese.

Os três romances, cada qual a seu modo, mas também numa composição que experimenta muitas semelhanças estéticas e temáticas, fazem emergir vozes femininas. Mais do que isso: todos eles foram construídos numa preocupação de que em alguma medida, mesmo diante de uma realidade que esmaga os sujeitos, em

especial o sujeito feminino, houvesse a possibilidade de que essas mulheres pudessem falar sobre si mesmas e sobre suas experiências e contar as histórias não contadas. Por esse motivo as três narradoras desses romances, todas sem nome e numa busca intensa por se reconstruírem enquanto sujeitos, se colocam numa postura subversiva diante da história não contada e lutam por apresentar o que poderia ser um outro lado da história. Consideramos, pois, que o modo como o olhar dessas mulheres é apresentado e construído dentro das narrativas vem a ser um objeto de pulsão e força, isso porque além de se tornarem sujeitos do próprio discurso, nas narrativas elas abrem espaço para que outras vivências femininas, outrora silenciadas, sejam contadas. Assim, essas mulheres, narradoras e personagens, acabam por ser uma ponte para que os discursos de outras mulheres venham à tona. Ou melhor: Mulheres como palimpsestos umas das outras.

Leal (2008), em tese que analisa a autoria feminina contemporânea e o campo literário brasileiro, considera Elvira Vigna uma das escritoras que mais rompe com a perspectiva dominante de gênero, pois suas personagens se colocam numa postura de arbitrariedade e insubordinação em relação aos papéis identitários comumente definidos para homens e mulheres.

Elvira Vigna tem mostrado a arbitrariedade das normas de gênero, trazendo personagens flutuantes e que estão sempre em movimento entre os papéis designados para elas. É a escritora que mais explicita a “representação” da identidade, mostrando o lado ao mesmo tempo sofrido e jubiloso desses transgressores e transgressoras (Leal, 2008, p. 213).

Essas questões se revelam na prosa de Vigna devido às construções sempre associadas aos paradigmas contemporâneos, como a discussão acerca da diferença sexual, a desconstrução dos papéis de gênero, a construção das identidades, enfim, a autora está sempre preocupada em problematizar e denunciar as violências, as assimetrias e as hierarquizações ainda presentes, e o faz a partir também de uma desconstrução das estruturas estéticas e temáticas. Sem contar que as representações se estabelecem de modo relacional com o passado, numa constante reflexão sobre a memória e o impacto dela na construção do presente e do futuro.

2. VOZES DESCENTRADAS: NARRAÇÃO E CONSTRUÇÃO DA EXPERIÊNCIA NARRATIVA

“[...] a narrativa também pode ser uma forma de resgatar outras trajetórias do esquecimento, fazer com que experiências compartilhadas continuem existindo, ainda que apenas através de sua representação.”

Regina Dalcastagnè (2012)

O papel que a voz que conta uma história desempenha dentro da narrativa, o seu ponto de vista, bem como as relações estabelecidas com aquilo que é narrado por ela, são fundamentais para que não só se compreenda a própria narrativa, mas, principalmente, para que nós leitores estabeleçamos um vínculo com o que é narrado. Isso porque a identidade do narrador, e o grau de entrega desta identidade dentro do texto, além das escolhas que estão implicadas dentro desse comportamento identitário, garantem ao texto um caráter específico. Daí a importância, em termos de representação literária, de uma escolha bem acertada acerca da voz que conta a história e da perspectiva que será adotada por ela.

Uma das escolhas mais acertadas da ficção contemporânea está alocada, sem dúvidas, na focalização narrativa do conto “Quantos filhos Natalina teve?” (2014), de Conceição Evaristo. A voz narrativa, em terceira pessoa, nas primeiras linhas do texto, nos apresenta Natalina, a protagonista, a partir de uma descrição feliz e cheia de afeto: “Natalina alisou carinhosamente a barriga, o filho pulou lá de dentro respondendo o carinho. Ela sorriu feliz. Era a sua quarta gravidez e o seu primeiro filho. Só seu” (Evaristo, 2014, p. 43). Como vemos, a construção da personagem feita pela voz do narrador é crucial para que o leitor, desde o início do texto, compreenda que Natalina, apesar de tudo que viverá ao longo do conto, se encontra numa posição positiva em relação a si e à maternidade. Embora o relato que segue as linhas iniciais represente bastante dor, devido às inúmeras violências físicas e psicológicas sofridas pela protagonista, a voz narrativa dá ao texto o tom de sobrevivência e, até mesmo, de cura. Natalina, independente de tudo que viveu, é uma sobrevivente. Não só nesse conto, mas em outros que compõem a coletânea *Olhos d'água*, a escrita de Conceição Evaristo sinaliza para uma construção narrativa fundamentada em estratégias de afirmação da pessoa negra. É comum, por exemplo, que às suas personagens,

outrora silenciadas, seja dada voz. E no caso de Natalina um destino feliz, apesar dos pesares.

O tom de sobrevivência e cura espelhado pela narrativa de Conceição Evaristo nos remete a um famoso aforisma de Walter Benjamin (1995) intitulado “Conto e cura”. Nesse breve texto, Benjamin chama atenção para o poder de cura presente no ato narrativo e como exemplo cita a imagem da mãe que conta histórias à criança doente antes de dormir. Essa mãe, através de suas palavras mágicas, consegue operar a cura. A partir de outros exemplos Benjamin se questiona sobre a possibilidade de a narrativa criar um clima favorável à cura e ter a capacidade de levar as doenças para longe – até a foz na correnteza da narração. Ele escreve que “se imaginamos que a dor é uma barragem que se opõe à corrente da narrativa, então vemos claramente que é rompida onde sua inclinação se torna acentuada o bastante para largar tudo o que encontra em seu caminho ao mar do ditoso esquecimento” (Benjamin, 1995, p.269).

Mas como fazer uma escolha acertada sobre a voz narrativa? Como criar uma narração que evoque, por exemplo, o clima de cura, quando sobre a figura do narrador contemporâneo recai o estigma de “vazio de experiência”? Como tocar o público leitor e estabelecer com ele uma conexão? É possível narrar na contemporaneidade diante de um contexto de espetacularização da sociedade? E ainda, como Elvira Vigna conseguiu, diante das dificuldades que recaíram sobre o romance contemporâneo, estabelecer uma experiência narrativa que se conecta, de maneira tão singular, com o leitor? A partir das questões levantadas, neste capítulo discutiremos os princípios fundamentais para o entendimento do romance e do narrador contemporâneo e, a partir disso, apresentar onde, nesse espaço, está alocada a narrativa produzida por Elvira Vigna.

2.1 O romance e o advento da modernidade: uma voz solitária, observadora e sedenta de experiências?

“O discurso do narrador tem função ordenadora, estabelecendo um foco a partir do qual a narrativa se estrutura. No entanto, da mesma forma que o narrador orienta e influencia os demais elementos, é contaminado pela energia que emana de espaço, tempo, e personagens, já que esses constituintes também o condicionam para um determinado tipo de discurso. O

narrador estabelece as regras da narrativa, que ele próprio deve seguir”.

Cecil Jeanine Albert Zinani (2010)

O romance enquanto gênero literário viveu o seu apogeu no século XIX. Um século depois, escritores ingleses, franceses e russos conseguiram modificar profundamente o gênero e inserir na narração características revolucionárias, a exemplo do monólogo interior. Diante da impossibilidade de a narrativa voltar a assumir uma posição de construção como a da epopeia, capaz de captar a totalidade da vida, grande parte dos discursos produzidos no século XX sobre o romance e sobre a categoria narrador alocam ambos num lugar de crise. Seja intitulada como *crise do realismo*, a partir dos estudos de vertente francesa, seja crise da narrativa, partindo da vertente alemã, o que se pode destacar desses discursos é que a crise se concentra no romance e nas suas categorias estéticas. Nesse sentido, entender o que levou o romance a essa crise teórica nos permite compreender, primordialmente, as construções narrativas do século XXI, o qual também é constantemente associado ao sintoma de crise.

Georg Lukács (2000), na *Teoria do romance*, trouxe para a cena um dos prognósticos mais pessimistas acerca não só do que era o romance, mas, principalmente, acerca do futuro da civilização ocidental que, no período de escrita do livro, vivia o terror da Primeira Guerra Mundial. Para Lukács, o romance não revelava “nenhuma possibilidade essencialmente criativa” (2000, p.160). E, ao contrário da epopeia, que carregava a totalidade da vida, o romance vivia da busca por um sentido da vida, incapaz que era, mesmo diante do desejo de totalidade, de alcançá-lo.

Como podemos ver, a crise que cercou a narrativa e as suas categorias estéticas trouxe à tona obras consideradas sem vínculo com o caráter totalizador e heroico das antigas epopeias. O que se tem, nos romances que inauguraram a modernidade, ou, na atualidade, no que chamamos de romance contemporâneo, são obras que encerraram a própria gênese da narrativa e a representação de um mundo em frangalhos, ruína, não apenas no que diz respeito a um projeto de cidadania, mas também de um projeto de narrativa.

A resposta mais comum a essa situação é o termo *crise*. Tornada um mantra, essa palavra de ordem consegue sintetizar um sentimento de perda de estabilidade que os estudos literários vivenciaram no último século [...]. A recorrência do termo talvez traduza a inscrição da destruição criativa na

matriz da modernidade. Parece-nos a palavra de ordem da segunda década do século XXI: crise humanitária, crise das instituições, crise econômica, crise ética, crise de representatividade, crise da representação (Vieira, 2019, p. 87).

Quando se questiona por que a leitura humanista das obras perdeu sua sustentação, a utilização do termo crise representa que, de algum modo, os princípios humanos tiveram novos valores atribuídos, o que, de certa forma, retira delas a credibilidade outrora conquistada. Consequentemente, a constante sombra de crise que cerca a narrativa acaba por fomentar instabilidade, como a que vemos nos estudos literários, que ora partem da ideia de construção, ora seguem pelos caminhos da desconstrução das categorias estéticas, ou, até mesmo, destruição.

Em um de seus mais profícuos ensaios, *A crise do Romance*, Walter Benjamin aponta para o carácter solitário e mudo do romance: “O romancista segregou-se do povo e de suas atividades. A matriz do romance é o indivíduo em uma solidão, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém” (Benjamin, 2012, p. 55). Este trecho destaca a crença do autor na desconexão do romance moderno com a tradição oral vista nas narrativas dos séculos anteriores (poema épico, contos de fadas, sagas, provérbios, farsas), o que consequentemente significaria a morte das linguagens autênticas:

O narrador retira o que ele conta da experiência: de sua própria experiência ou da relatada por outros. E incorpora, por sua vez, as coisas narradas à experiência de seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição da vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites (Benjamin, 2012, p. 217).

Se a narrativa tradicional se perpetuava a partir do boca a boca, o indício do romance, seu surgimento, tem como marco o período moderno e a consequente modernização. Assim, o que separaria o romance da narrativa tradicional é o fato do primeiro estar vinculado ao livro, difusão possível a partir da invenção da imprensa (Benjamin, 2012). Em contrapartida, preso à solidão da escrita do romance, ao romancista caberia, além da observação da vida que dá conteúdo aos livros, a organização dos capítulos, a escolha do estilo das narrações, enfim, para Benjamin, é como se o escritor não tivesse pressa em se fazer ouvir. No entanto, parece evidente que essa solidão vivenciada tanto pelo escritor de romance quanto pelo seu público leitor tem certa importância dentro do espaço de construção mesma do texto e de sua

recepção, pois, isolados em seus aposentos, ambos, leitor e escritor, encontram o espaço adequado para ter acesso à leitura e para colocar no papel as palavras advindas da observação da realidade. Apesar disso, o isolamento também é uma das causas do emudecimento do homem por retirar dele a capacidade original de narrar as experiências e, a partir disso, estabelecer uma relação com o outro, como visto nos provérbios, por exemplo. Consequentemente, esse dilema evidencia que a crise do romance é, na verdade, uma crise dos sujeitos, do modo como o indivíduo moderno se relaciona com o mundo e com a narrativa, o que faz com que se questione, também, a posição até então soberana do narrador e a forma como ele conduz os elementos estruturais da narrativa, a despeito das personagens.

Outro fator prejudicial ao desenvolvimento do romance foi, e sem dúvidas ainda é, a proliferação da informação enquanto gênero. Se o romance precisou de anos para encontrar um espaço favorável para seu florescimento, a informação, de verificabilidade imediata, tomou rapidamente o seu lugar no mundo. Conforme Benjamin (2012, p. 219), “Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação tem uma participação decisiva nesse declínio”. Isto porque as informações chegam aos leitores já impregnadas de explicações, não há o que refletir. A boa narrativa, ao contrário, evita explicações e assim alcança um patamar que não está presente na informação:

A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se esgota jamais. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de desdobramentos (Benjamin, 2012, p. 220).

Benjamin cita recorrentemente em seus estudos o escritor russo Nikolai Leskov, o qual representaria um narrador nato por sua capacidade de senso prático, por construir uma narrativa útil capaz de se constituir como um ensinamento, uma sugestão prática ou um conselho, de maneira aberta ou latente; características potentes do que Benjamin considera como sendo a verdadeira narrativa. No conto “O tolo” temos uma amostra do que Benjamin afirma sobre a construção narrativa de Leskov. Ao contar a história de Panka, um jovem órfão, que trabalhava como criado numa zona rural, Leskov problematiza, mais uma vez, a moral humana, ou, melhor dizendo, explora o que se entende por “alma russa”. No conto, a extrema capacidade de justiça do protagonista Panka é tomada como tolice. Entretanto, mesmo sendo constantemente acusado de ser tolo, Panka insiste na bondade e na justiça

colocando-se, inclusive, em perigo. Mas como o objetivo de Leskov é explorar os comportamentos humanos e coletivos, a história mergulha no profundo da reflexão e o narrador não está ali apenas para narrar uma observação, mas contar uma história que faz parte de sua experiência, que está enraizada naquilo que é do povo e, mesmo com o passar dos anos, a história não envelhece. Ela permanece trazendo reflexões.

Quando analisamos, por exemplo, o contexto político brasileiro do século XXI, muito do que tem sido vivenciado (chamamos atenção aqui para o fortalecimento do pensamento conservador, da ideologia fascista, do machismo, racismo etc.) foi narrado em obras literárias escritas no século XIX e XX, e as pessoas, recorrendo a essas narrativas, conseguiram estabelecer uma conexão com o presente e, até certo ponto, compreendê-lo a partir de narrativas do passado. Citamos como exemplo duas obras escritas no século XX, distópicas, que são constantemente associados ao contexto político brasileiro, principalmente na internet. *1984*, de George Orwell, é relida e lembrada com frequência por representar muito bem como um sistema político pode operar apenas para alguns e como um discurso falso, muitas vezes repetido, pode se tornar verdade e como essa “verdade” pode ser construída e direcionada para fins de opressão. Esse último tema do livro se relaciona muito bem à produção vasta de *Fake News* que se estabeleceu no Brasil nos últimos anos.

A segunda obra bastante referenciada na atualidade é o *conto da Aia*, de Margareth Atwood, que tem como espaço a República de Gilead, marcada pela ascensão do estado teocrático e totalitário, que se utiliza do fundamentalismo cristão para controlar a vida da população, em especial das mulheres. Infelizmente, as mulheres do Brasil contemporâneo vivenciam muitas questões como as que foram relatadas no romance de Atwood, principalmente quando vemos que uma parcela da população insiste em associar a vivência das mulheres e as decisões sobre seu corpo e também as escolhas de voto de milhares de brasileiros aos preceitos religiosos de alguns. Como podemos ver, algumas narrativas, pela força da ação da experiência cravada nelas, podem reverberar por muito tempo, permitindo que os leitores possam, a partir dessas histórias, tecer outras. Assim, a arte por traz da verdadeira narrativa teria a capacidade e a possibilidade de contar as histórias de novo, de gerar novos sentidos, de se adaptar a novos contextos, de dar ao ouvinte a chance de tecer ideias enquanto escuta essas histórias e, a partir disso, não se esgotar, de sempre se renovar e gerar novos desdobramentos.

Continuando no debate acerca da importância da experiência para a construção da narrativa, no ensaio seminal *Experiência e pobreza*, Benjamin fala um pouco mais sobre a baixa das ações da experiência. Ele começa o ensaio citando uma parábola que remete à importância da sabedoria dos mais velhos e como as narrativas, até um certo momento, eram a ponte de disseminação desse conhecimento:

Em nossos livros de leitura havia a parábola de um velho que, no leito de morte, revela a seus filhos a existência de um tesouro oculto em seus vinhedos. Bastava desenterrá-lo. Os filhos cavam, mas não descobrem qualquer vestígio do tesouro. Com a chegada do outono, porém, as vinhas produzem mais que qualquer outra na região. Só então compreenderam que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho duro (Benjamin, 2012, p. 123).

O ensinamento que a parábola acima transmite, para além do que foi citado, traz à tona a ideia de que, ao longo de toda a história, as experiências eram transmitidas, de modo benevolente ou ameaçador, através dos mais velhos. As experiências que uma pessoa acumula durante a vida correspondem a um certo tipo de saber assim como outros tipos de experiência também o são: “De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias; às vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a filhos e netos” (Benjamin, 2012, p. 123). Essa afirmação serve de questionamento para compreender o que foi feito de tudo isso, quem é capaz de narrar corretamente, quem é ajudado a partir da escuta de um provérbio e, ainda melhor, quem está disposto a ajudar um jovem invocando sua experiência. O que Benjamin se propõe a explicar é o porquê de as ações da experiência estarem em baixa em uma geração que viveu as mais terríveis experiências da história mundial e como a relação dos sujeitos com o mundo pode, de algum modo, ser uma causa para esse empobrecimento. O primeiro ponto destacado é o fato de os combatentes da Primeira Guerra Mundial voltarem silenciosos dos campos de batalha, já que, diante de tanto horror visto na guerra, era curioso que esses sujeitos voltassem sem histórias para contar, sem ter as palavras que representassem as experiências de horror pelas quais passaram.

Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário dez anos depois continham tudo menos experiências transmissíveis de boca em boca [...]. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação,

a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes (Benjamin, 2012, p. 124).

Como vemos, a desmoralização das experiências resultou também na perda da capacidade de comunicá-las, desse modo, os homens, mesmo diante de um contexto que poderia ser considerado rico de histórias, se tornaram inábeis para a transmissão de qualquer tipo de ensinamento.

Assim, uma forma completamente nova de miséria recaiu sobre os sujeitos, o que acarretou desorientação e fragmentação da vida. Muito desse atordoamento, dessa ausência de alicerce psicológico e social advêm do desenvolvimento da técnica, do avanço das tecnologias, da reificação dos valores, da ameaça do capitalismo para as relações sociais, enfim, de uma sociedade vivendo sob a égide da barbárie e sedenta de experiências fortalecedoras do bem comum, “Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se ele não mais o vincula a nós?” (Benjamin, 2012, p. 124). Nesse sentido, a pobreza de experiências se revela não somente na privacidade dos sujeitos, mas é uma pobreza de experiências da humanidade como um todo. De modo mais amplo, a pobreza de experiências e a escrita da história remetem às questões não só da atividade de narração, mas, em grande escala, da própria prática política.

Em outro ensaio de Benjamin, *O narrador*, observamos um diagnóstico mais preciso acerca da perda da experiência. Por mais que a palavra narrador nos soe familiar, Benjamin declarou neste ensaio que a relação do narrador e a das experiências narrativas estavam mais distantes do que nunca. Partindo da ideia já disseminada em *Experiência e pobreza* de que a arte de contar tem se tornado rara, são discutidas as condições de realização da narração e o que torna o cenário distante da possibilidade de transmissão de uma experiência em seu sentido pleno. Quais são essas condições? Por que delas depende a eficácia viva da narrativa? Diante da vivência em uma sociedade capitalista moderna, como a da época em que o ensaio foi escrito, ou na sociedade contemporânea, que vive um capitalismo mais selvagem e, por isso, tem todos os sintomas agravados, são destacadas três principais condições, sendo elas: a) O distanciamento entre os grupos humanos, e em especial entre as gerações, propiciado pelo desenvolvimento do capitalismo e da técnica e da conseqüente diminuição das condições de vida, acarretou na baixa das experiências transmitidas por meio dos relatos em comum que uniam narrador e ouvinte.

A experiência que passa de boca em boca é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos

se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes últimos existem dois grupos que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se tivermos presentes ambos esses grupos. “Quem viaja tem muito a contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair de seu país e que conhece histórias e tradições (Benjamin, 2012, p. 214).

Nesse contexto, houve uma quebra na capacidade de assimilação devido ao distanciamento humano. Se no passado, por exemplo, o velho e o novo encontravam na narração uma ponte para se relacionarem, e o velho era sinônimo de sabedoria e experiência, hoje seu discurso é, muitas vezes, considerado inútil e ultrapassado. b) Além disso, o caráter comunitário estabelecido entre vida e palavra, transmitido através da experiência, também se apoiava na organização do trabalho anterior ao surgimento do capitalismo, isto é, na atividade artesanal, a qual permitia aos sujeitos, justamente, qualidade de tempo, tempo para contar histórias, o que não existe dentro do processo industrial marcado pela rapidez e fragmentação das ações de trabalho. Assim, enquanto no capitalismo o trabalho tem como marca a sedimentação das experiências, no trabalho artesanal era possível um contato global com a matéria prima, sendo possível estabelecer uma relação profunda não só com o trabalho, mas também com a atividade narrativa, o que, de certo modo, é “uma maneira de dar forma à imensa matéria narrável, participando assim da ligação secular entre mão e voz, entre gesto e palavra” (Gagnebin, 2012, p 11). c) O enfraquecimento da relação estabelecida entre narrador e ouvinte, motivada, principalmente, pelo isolamento de cada um em seu mundo particular e privativo, enfraquece a conexão de transmissão da experiência que se obtém por meio da comunidade, e que funda a prática tradicional da narrativa. Se no passado o contador de histórias era tido como um perpetuador do saber que seria bem aproveitado por seus ouvintes, seja a partir de provérbios, conselhos e, até mesmo, advertências, hoje, com o esgotamento do compartilhamento de memórias e tradição, já não é possível.

A arte de narrar aproxima-se de seu fim porque a sabedoria – lado épico da verdade – está em extinção. Mas este é um processo que vem de longe. E nada seria mais tolo que ver nele um “sintoma da decadência”, e muito menos de uma decadência “moderna”. Ele é muito mais um sintoma de forças produtivas seculares, históricas, que expulsam gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo, conferindo, ao mesmo tempo, uma nova beleza ao que está desaparecendo (Benjamin, 2012, p. 217).

Como vemos, o enfraquecimento da arte de narrar advém, sobretudo, do declínio da tradição e memória coletivas, as quais, em outro momento, foram as responsáveis por propiciar e garantir a propagação das experiências que os sujeitos partilhavam. Tudo isso conduzido dentro de uma perspectiva de trabalho que conectava gesto e palavra ao mesmo universo de prática da linguagem. Assim, é em consequência da baixa da experiência coletiva que outras formas narrativas se proliferam, a exemplo do romance e da informação jornalística.

Theodor Adorno (2003), no ensaio *A posição do narrador no romance contemporâneo*, também se propõe a discutir os desafios impostos à arte narrativa no fenômeno que foi o advento da modernidade para a vida social e subjetiva, além das tensões dialéticas que se firmam entre a estética e a forma social, isto porque a modernidade não só inaugurou novos modos de estar no mundo, mas também novas formas artísticas. Adorno inicia o texto afirmando o caráter paradoxal da posição do narrador, isto é, a impossibilidade narrativa de um gênero (romance) que exige e sobrevive por meio da narração:

O romance foi a forma literária específica da era burguesa. Em seu início encontra-se a experiência do mundo desencantado no *Dom Quixote*, e a capacidade de cominar artisticamente a mera existência continuou sendo seu elemento. O realismo era-lhe imanente; até mesmo os romances que, devido ao assunto, eram considerados “fantásticos”, tratavam de apresenta seu conteúdo de maneira a provocar a sugestão do real. No curso de um desenvolvimento que remota ao século XIX, e que hoje se intensificou ao máximo, esse procedimento tornou-se questionável. Do ponto de vista do narrador, isso é uma decorrência do subjetivismo, que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade (Adorno, 2003, p 55).

Torna-se, portanto, difícil para o romance dominar de modo artístico a existência, o que nos faz questionar o real presente na narrativa e a possibilidade de o narrador mergulhar no domínio do objeto. No fim da citação destacada anteriormente, Adorno chama atenção para o subjetivismo e sua capacidade de transformação material, a qual seria responsável pela ruína da objetividade tão cara às epopeias. Consequentemente, esse comportamento interventivo, típico do subjetivismo, retira das narrativas sintomas considerados basilares, por exemplo, da composição de sujeito (Aqui podemos citar o caráter dos heróis épicos, sempre marcado pela ideia de totalização, ou seja, nenhuma adversidade era capaz de modificar seus princípios e moralidade).

Embora o subjetivismo seja tido em algum momento como positivo e favorável dentro do romance, principalmente num contexto de mundo marcado pela ausência de sentido, sua dificuldade de representação do objeto e propensão à figuração imitativa faz com que o romance, conforme Adorno, não dê conta de representar as complexidades presentes na experiência de mundo dos sujeitos. Como consequência, o romance perde parte fundamental da narrativa clássica: a capacidade de narrar as experiências.

Assim como Benjamin, Adorno destaca como um dos motivos para a perda de terreno do romance a ascensão não só das informações, por meio da reportagem, mas, sobretudo, de outros meios da indústria cultural, a exemplo do cinema. Para não perder seu lugar, o romance precisaria ir além, concentrando-se, talvez, no que não é possível apreender por meio do relato, o que não seria possível levando em consideração a limitação pela linguagem.

O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite. Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras. A narrativa que se apresentasse como se o narrador fosse capaz de dominar esse tipo de experiência seria recebida, justamente, com impaciência e ceticismo (Adorno, 2003, p. 56).

Diante desse cenário seria praticamente impossível conceber a ideia de que um leitor pode sentar-se para ler um bom livro. Primeiro porque os leitores estão presos a um contexto de inquietude; segundo, porque falta matéria a ser comunicada e uma forma estética capaz de prender atenção dos leitores. Assim, por mais que não seja necessário a existência de algo especial para ser narrado, a própria conjuntura do mundo está repleta de standardização e mesmice. O mundo em sua constante individuação traz um narrador preocupado em falar de si, numa incessante busca por um objetivo para a sua vida. É como se não houvesse um conteúdo ideológico, pois seu fim está centrado na apresentação das próprias emoções e sentimentos. Como exemplo da individuação, tem-se a proliferação da literatura biográfica, que transforma o romance principalmente no que diz respeito à forma.

Embora estejam mais conectados à subjetividade, os romances psicológicos, conforme Adorno, também não estão excluídos da crise da objetividade literária, pois também tiveram seus objetos surrupiados, isto porque a psicologia tem um caráter inteligível que também foi confiscado pela informação. Logo, surge o processo de

individuação que se desenvolve apartado do mundo, como se os indivíduos, que se emocionam e sentem, não pudessem, presos em si, se aproximar do real. Partiu-se do objeto para o sujeito. E é no interior do sujeito que o narrador contemporâneo pretende fixar-se a fim de compreender sua alma, seu inconsciente. O que acaba tornando a narração um sistema complexo, visto que o objeto é o desvelamento do interior dos indivíduos, os sentimentos, as vozes e até mesmo a ausência de vozes.

Citando a construção psicológica que Fiodor Dostoievski dá as suas narrativas, Adorno elogia a capacidade do romancista de não construir individualidades, pelo contrário, Dostoievski consegue figurar um tratamento psicológico que vai além da subjetividade humana, ou seja, dentro da construção interior de sujeitos ele consegue imprimir as desintegrações sociais que o afetam. Sob essa perspectiva, se o romance deseja “permanecer fiel à sua herança realista e dizer realmente como as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas auxilia na produção do engodo” (Adorno, 2003, p. 57). Isso posto, o verdadeiro romance seria aquele capaz de aprofundar na busca pelo real, tendo como objeto os conflitos humanos e as relações, tentando compreender a vida vivida. Isso não significa, porém, que os romances devam se tornar panfletários, mas o romancista deve ser capaz de explorar terrenos que ainda não foram explorados, de registrar o que não foi registrado, de transfigurar o que é considerado real.

Desse modo, não só a permanência, mas, principalmente, a sobrevivência do romance, que vive em constante crise, depende da competência dos indivíduos para superar todo e qualquer empecilho imposto a sua evolução, seja o individualismo, as relações fluídas, as opressões impostas pelo capitalismo, ou a explosão de informações.

No ensaio *Arqueologia da obra de arte* (2015), que se propõe entender a situação da obra de arte hoje, Giorgio Agamben questiona a constante associação da sociedade com o termo crise. Seja para impor restrições e sacrifícios, seja como palavra de ordem, para Agamben, a existência própria da crise só terá sentido quando essa crise se der pela sua relação com o passado, isto considerando que o único lugar em que se pode avaliar o passado é no presente, logo, se não há uma relação entre esses dois tempos, se o presente se esquece do passado, não só as instituições, mas as obras de arte se tornam problemáticas.

Por mais que a crise se apresente como um sintoma comum da sociedade, ela não se apresenta na obra de arte apenas como um anúncio. Na verdade, as crises

que cercam e que marcam a história social são, dentro da literatura, por exemplo, não apenas tratadas de modo analítico, mas sim traduzidas de modo reflexivo e sensível, além de ser passível de reformulação. E embora as narrativas que se originam na crise possam fazer parte de uma configuração de ruína, elas também têm em si as marcas da renovação. Nesse sentido, o que é considerado como perda de valores do passado, pode também ser visto como reordenação do presente, ou perspectiva de futuro.

Toda crise é um acelerado processo da tempestade do progresso empurrando a história para mais um novo episódio – e que terá inexoravelmente o mesmo fim. Sendo constante, é uma percepção pessimista afirmar que a sociedade está se esvaindo de valores, quando, na verdade, está apenas os reordenando (Vieira, 2019, p. 89).

Talvez, o mais apropriado para o cenário de análise da crise do romance e do narrador seja compreender a questão não como o encerramento ou ruptura de uma perspectiva de narração (a exemplo do modo como as epopeias eram construídas), mas como uma reestruturação. Logo, a crise do romance “ganha no contexto moderno uma conotação de refundação de valores, ainda que sem modificação profunda nestes” (Vieira, 2019, p. 89).

Numa busca por compreender sob outro viés a questão da estética narrativa, Jacques Rancière, em *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna* (2017), se debruça na investigação de mecanismos que possam estabelecer a decadência do regime representativo, bem como o surgimento do novo regime estético que dá características às ficções modernas. Para tanto, Rancière, analisando a obra literária do francês Gustave de Flaubert, percebe a cisão estética que a obra do romancista representa para o gênero narrativo, porém, essa cisão seria o sintoma de uma nova concepção de narrativa literária. Assim, se alguns insistem em dizer que o romance surge carente dos traços estéticos presentes na narrativa clássica, Rancière entende que a palavra-chave não é falta ou carência, mas sim instituição de novos paradigmas estéticos antecidos por novos paradigmas de vida.

Sob essa perspectiva, a ficção moderna e os elementos estéticos que dela fazem parte seriam as marcas de um novo ordenamento social, ou seja, a narrativa moderna “não é mais um campo de operações para os heróis aristocráticos das grandes ações ou dos sentimentos refinados, mas o entrelaçamento de uma multiplicidade de experiências individuais” (Rancière, 2017, p. 27).

Tendo o romance surgido em meio a mudanças sociais que transformaram a organização social, é compreensível que o modo como o escritor encara a experiência sensível também se modifique. Além disso, é importante destacar que quando uma nova ordem de representação surge (principalmente quando, no passado, a ordem que vigorava não levava em consideração as experiências de todos os sujeitos), vem à tona também “a descoberta de uma capacidade inédita dos homens e das mulheres do povo de obter formas de experiência que lhes eram, até então, recusadas” (Rancière, 2017, p.19). Dessa maneira, também é normal que a identificação com a ordem representativa anterior tenha uma queda, o que, de certa forma, desestabiliza as noções forjadas anteriormente.

Luiz Costa Lima, na obra *Mímesis e modernidade* (2003), faz uma revisão radical do conceito de *mímeses*, fenômeno marcado pelo desprezo desde o século XVIII, e nos ajuda a compreender o lugar que, ao longo dos séculos, a arte narrativa ocuparia no processo histórico. Para o teórico, o modo como arte e a sociedade se relacionam impacta diretamente na dissolução das características artísticas ligadas à tradição, principalmente porque a ambiência social, responsável pela integração, atravessa os sujeitos de maneira imperceptível. Por consequência, quanto mais os sujeitos se veem integrados, tornam-se menos sensíveis, por exemplo, ao material simbólico e, assim, não haverá processo de identificação, de pertencimento, ou melhor, de socialização. E a causa, mais uma vez apontada, “é o capitalismo enquanto tal que impede a formulação de canais simbólicos de identificação do indivíduo com a comunidade a que pertence” (Costa Lima, 2003, p. 106). Portanto, a obra literária acaba não realizando sua função, visto que não é acolhida pelo leitor e sua textualidade só funciona quando há participação ativa do público. Apesar desse cenário, a análise de Luiz Costa Lima não condiciona a produção narrativa da modernidade para o título da crise da representação, pois se é o modo de produção que impede a relação do indivíduo com a obra de arte, a dessocialização se dá devido ao caráter hermético que as obras alcançam diante dos sujeitos.

Um das respostas mais radicais à dessocialização da *mímeses* se apresenta por outra forma de *mímeses*, caracterizada por não se apoiar em um quadro de referências prévias, em uma concepção do que é possível na ordem do real, possibilidade quanto à qual a obra apresentaria um *análogo*, mas de engendrar, passo a passo com sua criação, um real apenas minimamente ancorado a um dado referencial (Costa Lima, 2003, p. 231).

É nesse sentido que a ideia de crise no contemporâneo pode não apontar mais para a falta de experiência, como atestou Benjamin sobre as narrativas do século XIX e XX, ou para a ascensão não só das informações, uma das postulações de Adorno, mas o que vemos pode ser o resultado das reformulações sociais, isto é, “o intenso contato entre as massas humanas e seus efeitos nos sujeitos” (Vieira, 2019, p. 91). Efeitos estes que podem dar a essas narrativas outras substâncias, responsáveis até por criar novas conexões entre os sujeitos.

Analisando o cenário da narrativa brasileira, Silviano Santiago, no capítulo O narrador pós-moderno da obra *Nas Malhas da letra: ensaios* (2002), ratifica as reflexões acerca da experiência narrativa propostas por Benjamin e Adorno e vai além na discussão propondo que as narrativas pós-modernas conseguem propor um caminho narrativo que se conecta à alteridade. Apoiando-se da leitura de alguns contos de Edilberto Coutinho, Santiago entende que o narrador pós-moderno, tido como aquele que “extraí a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador” (2002, p.45), não narra enquanto um atuante, pois sua atitude é a de narrar uma ação como se assistisse a um espetáculo, o que o difere do narrador clássico (responsável por intercambiar experiências com seus ouvintes) e do narrador do romance moderno, problematizado pelos teóricos da Escola de Frankfurt.

As transformações por que passa o narrador são concomitantes com “toda uma evolução secular das forças produtivas”. Não se trata, pois, de olhar para trás para repetir o ontem hoje (seríamos talvez historiadores mais felizes, porque nos restringiríamos ao reino do belo). Trata-se antes de julgar belo o que foi e ainda o é – no caso, o narrador clássico –, e de dar conta o que apareceu como problemático ontem – o narrador do romance –, e que aparece ainda mais problemático hoje – o narrador pós-moderno (Santiago, 2002, p. 47).

Conforme Silviano Santiago, apesar da busca do narrador pós-moderno por um certo distanciamento em relação ao fato narrado, essa atitude traz para a narrativa um certo grau de autenticidade, isso porque, ao transmitir uma sabedoria que decorre da observação da vivência de outrem, e que não provém da substância viva de sua existência, o narrador se torna um ficcionista puro, pois a ele cabe o papel de dar autenticidade a uma ação que não tem respaldo da vivência. Sendo necessário, assim, que sua narrativa seja produto da verossimilhança, isto é, das construções da linguagem.

O espetáculo torna a ação representação. Dessa forma, ele retira do campo semântico de “ação” o que existe de experiência, de vivência, para emprestar-

lhe o significado exclusivo de *imagem*, concedendo a essa ação liberta da experiência condição exemplar de um agora tonificante, embora desprovido de palavra. Luz, calor, movimento – transmissão em massa. A experiência do ver. Do observar. Se falta a ação representada o respaldo da experiência, esta, por sua vez, passa a ser vinculada ao olhar. A experiência do olhar (Santiago, 2002, p. 59-60).

Santiago afirma então que o narrador é o responsável, a partir do seu trato com a linguagem, por tornar a ação uma imagem capaz de representar e assim o espetáculo, isto é, o ator de observar, torna a ação representação. É o ato de olhar, de perceber e captar, recoberto de palavras, que constitui a narrativa. Talvez por estar diante dessa capacidade aguçada de observação é que o narrador, situado numa sociedade marcada pela espetacularização, encontra campo fértil para fazer investidas críticas. Afinal, “por ela é investido e contra ela se investe (Santiago, 2002, p. 60).

Regina Dalcastagnè, no capítulo “Narrador suspeito, leitor comprometido” que compõe o livro *Entre fronteiras e cercado de armadilhas* (2005), faz uma interessante comparação entre Dom Quixote de La Mancha e os narradores contemporâneos. Para Dalcastagnè, apesar de Dom Quixote almejar ser um herói de livros de cavalaria, sua construção tem muito mais a ver com as personagens construídas após a modernidade: “É que o cavaleiro da triste figura, no seu desconcerto, combina mais conosco do que aqueles heróis infalíveis que ele tanto admirava e de que ninguém mais se lembra por enfadonhos” (Dalcastagnè, 2005, p. 13).

A afirmação de Dalcastagnè que relaciona o comportamento de La Mancha às características que cercam os narradores protagonistas do nosso tempo – os malogros, a insanidade, a frustração – corresponde ao fato de não haver espaço na narrativa contemporânea para heróis, gestos magnânimos ou palavras eloquentes, pois as vozes que narram a histórias do nosso tempo têm dúvidas, mentem, se precipitam, se deixam enganar. São narradores sempre suspeitos, têm a consciência embaçada, podem ser confusos, se perdem em divagações e, na maioria das vezes, não pretendem ser imparciais, pois estão muito envolvidos com a história que contam:

[O] objetivo é nos envolver também, fazer que nos comprometamos com seu ponto de vista ou, pelo menos, que percebamos que sempre há um ponto de vista com o qual se comprometer. Por isso se desdobram, se multiplicam, se escondem, exigindo o artifício da construção. E cada vez que nos abandonamos aos seus argumentos, eles enfiam a cabeça por alguma fresta, mostram suas falhas, gritam seus absurdos – não estão aí para adormecer nossos sentidos. É que um narrador suspeito exige um leitor compromissado (Dalcastagnè, 2005, p. 13-14).

Diante da emergência do contemporâneo e das questões que cercam os sujeitos do nosso tempo, entendemos que o narrador tradicional, por ser o “todo poderoso” do enredo, poderia não dar o espaço aos questionamentos e complexidades necessárias à literatura. Portanto, os apontamentos de Benjamin e Adorno, para além da ideia de crise do narrador moderno, podem, neste tempo, ser considerados pistas que nos permitem entender os meios pelos quais os sujeitos se relacionam com o sistema de produção e os impactos que essa relação provoca na produção e recepção literária. Como veremos na segunda parte deste capítulo, os processos de reorganização pelos quais o romance contemporâneo tem passado o realocam num lugar mais próximo da ideia de alteridade, numa aproximação com o outro, o que conseqüentemente amplia a possibilidade do potencial de representar e questionar a realidade a qual fazemos parte.

2.2 O que significa narrar o contemporâneo? O descentramento como fuga da espetacularização da sociedade

“A resistência é um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico.”

Alfredo Bosi (1996)

Leyla Perrone Moisés, na conclusão da obra *Mutações da literatura brasileira no século XXI* (2016), afirma que um livro que discute a literatura contemporânea não pode ter uma conclusão. Sendo um momento inapreensível, por conseguir unir passado, presente e perspectiva de futuro, o que representa o contemporâneo é, sobretudo, a ideia de inacabamento, de inconclusão. Nesse sentido, compreender o que é o contemporâneo, bem como o que significa narrá-lo, é se voltar para outras temporalidades, pois entende-se que o compromisso do escritor não se firma apenas no agora, mas se relaciona, acima de tudo, com a consciência acerca do tempo passado.

O final do século XX foi marcado pela declaração de que a chegada de um novo milênio traria não só o fim da humanidade, mas a perda de toda a cultura ocidental, incluindo a arte. Embora saibamos que esta previsão feita por muitos não se concretizou, outras mudanças marcariam a literatura tida como contemporânea, entre

elas, o desaparecimento da figura do autor e a diminuição do público leitor de literatura clássica (Perrone-Moisés, 2016). No entanto, quando se fala de fim da arte ou, nesse caso, fim da literatura, trata-se de entender que esse “fim” é, na verdade, o início da produção de um outro tipo de literatura, diferente da que vinha sendo escrita até então. Essa questão também nos ajuda a compreender que o que se vê não é o fim do leitor de literatura clássica, mas compreender que o público leitor não é mais o mesmo do século passado. Diante de tantas mudanças, a arte precisou não apenas se reinventar, como também reencontrar seu caminho:

A literatura se tornou coisa do passado. Será? Nunca se publicou tanta ficção e tanta poesia quanto agora. Nunca houve tantas feiras de livros, tantos prêmios, tantos eventos literários. Nunca os escritores foram tão mediatizados, tão internacionalmente conhecidos e festejados. Fica claro, então, que quando se fala do fim da literatura, não estamos falando da mesma coisa (Perrone-Moisés, 2016, p. 25).

O que Leyla Perrone-Moisés afirma acima é que a literatura, assim como tudo no mundo, passa por mudanças, encerra ciclos, enfim; e a literatura que “chegou ao fim” assim como o século XX é aquela que, partindo de uma construção estética específica, busca sondar a humanidade e o mundo de maneira profunda e complexa.

Apesar de argumentar em favor de algumas mudanças que cercam o universo literário, Leyla Perrone-Moisés, em outro momento², teceu duras críticas à literatura brasileira publicada a partir da modernidade, por considerar danosa a influência norte-americana exercida em nossa produção e também não ver sentido no forte desejo de escritores e críticos culturalistas de alterar o cânone a fim de incluir nele os escritores e obras excluídos. Conforme a teórica, as abordagens da literatura que levam em conta a culturalidade se alicerçam apenas em temas e acabam por servir a causas de “culturas” particulares (como que tornam as obras uma espécie de manifesto sem valor estético e cognitivo: “os novos escritores, afinados com os hábitos alimentícios deste fim de século, publicam livros light, para serem consumidos rapidamente” (Perrone-Moisés, 2003, p.178).

O que nos surpreende no posicionamento de Perrone-Moisés é a não consideração à problematização que os escritores e críticos culturalistas fazem. Afinal, o que ocorre não é uma desvalorização do que ela chama de literatura do alto modernismo, mas uma reflexão acerca de autores(as) e obras que poderiam também

² As críticas a que nos referimos constam na obra *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos* publicada em 1998.

fazer parte do que se considera “alto” e “bom”. A problematização feita pelos culturalistas visa, justamente, uma revisão da história da literatura (levando em conta o processo evolutivo dos estilos e temas literários) dando ênfase aos aspectos literários e culturais anteriormente negligenciados e postos à margem.

Mesmo que sejam constatadas as mudanças, muito do que é produzido hoje tem assumido espectros do passado. Seja a partir da citação, reescritura ou desconstrução, muitas obras produzidas hoje dependem do passado para apresentar suas perspectivas do presente. Entretanto, mesmo se relacionando com o passado, as referências ganham uma nova roupagem e esse tempo não aparecerá, por exemplo, de modo linear e progressivo, isso porque a memória apresenta-se estilhaçada e desordenada. Há, na literatura atual, uma sede por desconstrução, por trazer à tona algo anteriormente esquecido. Diante de um cenário com tantas nuances, é arriscado para o crítico literário afirmar que não se produz alta literatura na contemporaneidade. Até porque não há ainda distância suficiente do objeto analisado, logo, tudo que se diz desse tempo é ainda uma ideia incompleta.

Cada vez que falamos de *literatura*, devemos levar em conta a heterogeneidade do fato literário. O fato literário não é homogêneo e, desse ponto de vista, a literatura é uma série de constante evolução. Cada termo empregado na teoria literária deve ser o resultado concreto de fatos concretos. Não devemos, a partir de cumes supra e extraliterários da estética metafísica, encontrar à força fenômenos “adaptados” a cada termo. Os termos devem ser concretos, as definições evoluem, assim como evolui o próprio fato literário (Tynianov, 1991, p. 230).

Tynianov, na obra *Formalismo e história literária*, de 1991, já chamava atenção para o caráter vivo que cerca a arte literária e para sua constante evolução. Nesse sentido, e considerando a atualidade desse ponto de vista, seria completamente equivocado buscar traços essenciais na evolução literária, até porque as mudanças não são regulares. Pelo contrário, o que temos visto em toda a historiografia literária são constantes deslocamentos. E a própria vida social é a responsável por fundar novos fenômenos dentro da literatura. Como vimos na primeira parte desse capítulo, as mudanças advindas do desenvolvimento do capitalismo e da técnica foram as responsáveis não só pela transformação social, mas sobretudo pelo desenvolvimento do gênero romance.

A literatura no contexto contemporâneo também está estritamente atrelada à emergência de uma nova fase do capitalismo, que se caracteriza pelo avanço multinacional, pela proliferação do consumo e, principalmente, pela

espetacularização. A espetacularização, fenômeno que tem marcado o entendimento acerca da literatura do nosso tempo, é um termo cunhado por Guy Debord, na obra *A sociedade do espetáculo* (1997). A crítica de Guy Debord se concentra nos problemas decorrentes do capitalismo, em especial no fetichismo da mercadoria, que se apresentaria à sociedade, em uma de suas faces, a partir de imagens que sustentam uma aceitação passiva do sistema capitalista. Isso porque o espetáculo representa o momento em que a mercadoria ocupa a vida social e os sujeitos não conseguem ver nada além do que é oferecido como consumo (Debord, 1997). O espetáculo se dá a partir do momento que as imagens são capazes de mediar as relações sociais, ditando regras e comportamentos. Estaríamos expostos, então, a inúmeros elementos espetacularizadores, entre eles, destacam-se a televisão e a internet.

Diante dessa lógica centrada no consumo não só de produtos, mas também de imagens, os sujeitos perdem seu caráter subjetivo, o que os fazem assumir individualidades produzidas em série, decorrentes da cultura de massa. Quanto mais contemplamos as imagens que nos são passadas, menos temos a possibilidade de viver. Paralelamente, a tendência será o reconhecimento dos sujeitos com as imagens dominantes que nem sempre representarão a realidade. Assim, o que está em voga é a aparência. Tudo isso consequência dos modos de produção existentes, que são a base do capitalismo.

Dentro dessa lógica capitalista, que tem sido potencializada pela tecnologia, presente principalmente pela exacerbação do uso da internet e redes sociais, toda a vida dos sujeitos acaba sendo monitorada e modelada por algum dispositivo. Quanto mais próximos da espetacularização estivermos – o que significa sermos consumidores compulsivos e espectadores da vida que deveríamos viver – mais distantes das produções subjetivas também estaremos. Consequentemente, os traços formais e artísticos das narrativas manifestarão, de alguma maneira, a lógica mais profunda expressa pelo sistema em vigor. Logicamente, se os sujeitos são considerados consumidores, a tendência é que a arte produzida seja vista, primordialmente, como mercadoria. Não que, em outros tempos, não fosse atribuído à obra de arte algum valor capital, no entanto, a problemática se estabelece quando a obra perde sua autonomia estética para o caráter mercantil.

Os escritores de hoje têm uma visibilidade pessoal maior do que em épocas anteriores porque são incluídos na categoria de “celebridades”, e os mais “midiáticos” têm maior chance de vender livros, independentemente do valor

de suas obras. Ao mesmo tempo, nos debates teóricos, assistimos à defesa da “literatura de entretenimento” (nas palavras de Arendt, “preparada para consumo fácil”), contra as exigências daqueles que ainda têm uma concepção mais alta da literatura (Perrone-Moisés, 2016, p. 33).

Diante desse contexto de captura não só das subjetividades, mas de regressão da recepção literária, como os críticos e os escritores devem proceder? Como reagir? Daí a importância de uma crítica literária, embora saibamos que a qualidade atribuída às obras não deve depender somente de uma crítica. O papel da crítica literária, que parte do exame do que a cultura literária de cada período oferece, deve fortalecer a qualidade dos leitores e, assim, evitar que, diante de um cenário como o da espetacularização da sociedade, obras sem valor sejam consumidas como se fossem célebres. Antes até mesmo da crítica literária, é a escola a responsável por tomar essa atitude. Além disso, o tempo também é o responsável por garantir a permanência de obras verdadeiramente relevantes e que continuam suscitando leituras e reflexões mesmo após séculos de sua publicação (Perrone-Moisés, 2016).

Quanto ao papel dos escritores, sabemos que são eles que definem em suas produções todas as mudanças literárias. Por sorte, muitos escritores de literatura são também críticos, o que favorece a construção de obras que se propõem questionar a realidade dentro de uma construção consciente da linguagem e que não se voltam apenas para o valor atribuído pelo mercado e pelas pesquisas de marketing.

Elvira Vigna, autora do *corpus* literário que compõe essa tese, em uma de suas falas³, fez uma discussão bastante profícua sobre as produções literárias contemporâneas e a influência que a industrial cultural, marcada pela espetacularização, tem na produção artística atual. Para Vigna, a construção não só de narradores, mas de todos os outros elementos que fazem parte da estrutura da narrativa, nesse contexto, passa por muitas dificuldades. Assim, a espetacularização, a partir principalmente da despersonalização, agiria, primeiramente, na ausência de mapas espaciais afetivos individualizados, isto é, não há conexão verdadeira dos indivíduos com os espaços; segundo, as personagens e outras categorias narrativas são construídas de modo totalizante e controlado, isso porque o texto é um produto que surgiu de uma pesquisa de marketing, e é resultado do que se apresenta como mais vendável.

³ A fala destacada acima foi proferida em conversa com Professor Leonardo Tonus para o site “Estudos lusófonos” da Sorbonne IV, em agosto de 2011 (<https://www.youtube.com/watch?v=i0M5H6rAjB0>).

Por conseguinte, o contato do texto com o leitor não se estabelece de maneira genuína, pois o seu papel dentro da narrativa é apenas de receptor, de plateia, capaz de receber o mastigado, o efêmero; no máximo, caberá a ele preencher lacunas, “escrever nos pontinhos”. Se a narrativa não provoca o leitor, não o faz evocar mecanismos de análise e questionar a realidade que o cerca, ela não é eficaz, original. Quanto às características do narrador espetacularizado, Vigna destaca que sua construção é marcada por explicações prévias, por conhecimentos rasos, que não permitem a renovação e nem a reflexão. E assim como o leitor, esse narrador também terá suas capacidades de narração limitadas e fechadas em experiências já conhecidas e gastas, incapazes de provocar mudanças (Vigna, 2011).

Sob essa perspectiva, questionamos sobre como a figura do narrador servirá às questões caras à narrativa quando as referências de mundo são a despersonalização, individualização e valorização exacerbada de imagens? Como ser um autor quando a espetacularização impõe que todos estejam em condição de espectadores? Como construir uma narrativa que se conecte de modo profundo com o leitor? Respondendo a essas questões, e se aproximando do perfil de narrador que Benjamin e Adorno consideravam ausente na literatura a partir do final do século XVIII, é que Vigna compõe suas narrativas. Não que sua prática literária fuja das amarras impostas pela sociedade do espetáculo, até porque seria ilusão acreditar que alguém se põe fora da cultura espetacularizada, mas ela consegue encontrar brechas e evitar a tentação do espetáculo.

Sendo a literatura um espaço que privilegia a manifestação da experiência humana, é fundamental que ela seja utilizada não para reafirmar opressões ou proliferar imagens de controle, mas sim democratizar o fazer literário, permitindo legitimidade social. É nesse sentido que vemos em narrativas como as produzidas por Vigna a disposição para quebrar as regras e expectativas impostas à representação. Percebemos em suas obras a narração do vivido, das experiências dos mais diversos sujeitos, pois quanto mais vozes são representadas, mais são estabelecidas conexões e a relação do indivíduo com a obra de arte se torna eficiente.

Regina Dalcastagnè, em pesquisa sobre *A personagem no romance brasileiro contemporâneo* (2005), aponta que a relação da literatura com as perspectivas sociais é um dos caminhos de escrita do gênero romance na atualidade e destaca a importância dos sujeitos se reconhecerem em uma representação artística, ou ainda melhor, reconhecerem o outro dentro dela:

Ao interromper suas atividades e abrir um romance, o leitor busca, de alguma maneira, se conectar a outras experiências de vida. Pode querer encontrar ali alguém como ele, em situações que viverá um dia ou que espera jamais viver. Mas pode ainda querer entender o que é ser o outro, morar em terras longínquas, falar uma língua estranha, ter outro sexo, um modo diferente de enxergar o mundo. O romance, enquanto gênero, promete tudo isso a seus leitores – que podem ser leitoras, que têm cores, idades, crenças, instrução, contas bancárias, perspectivas sociais muito diferentes entre si (Dalcastagnè, 2005, p. 14).

Essa relação da obra com a realidade do mundo e consequente realidade do leitor faz parte de um processo de legitimação de identidades, ainda que reconheçamos as multiplicidades de identificação. Daí a importância de determinados grupos sociais, que em outro momento estiveram à margem das representações, aparecerem dentro de expressões artísticas, o que fundaria uma pluralidade de perspectivas.

É importante reafirmar que a preocupação com a diversidade de vozes dentro das narrativas não é militância desordenada ou modismo acadêmico. A representação de grupos marginalizados tem importância política, primeiro porque a literatura repercute no debate público; e segundo porque pode permitir acesso à diversidade de percepções do mundo e dar voz a quem teve o direito de falar reprimido logo é crucial que seja oferecida não apenas redistribuição de riqueza, mas também reconhecimento das múltiplas expressões culturais dos grupos sociais. Além, é claro, de possibilitar que os leitores se vejam nos discursos, a diversidade de representação permite que tenhamos acesso ao outro e às suas problemáticas.

Evidentemente, a literatura – tida aqui como representação da vida humana, interpretação do mundo e de suas contradições – se coloca frente a esse debate. Assim, a partir da abrangência da cena literária contemporânea, percebemos que novas perspectivas têm sido lançadas. Beatriz Resende, analisando as *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil* (2014), afirma, com bastante cuidado e moderação nos excessos do otimismo, que o que se configura como novo no contexto atual não é apenas político, mas também ético e estético, isso porque quando pensamos a cultura e a literatura o que se tem experimentado, apesar das dificuldades ainda dominantes, é o desejo por denunciar as desigualdades e os desequilíbrios. Essa atitude se deve à ampliação do poder aquisitivo dos brasileiros como um todo, até 2014, o que favoreceu o surgimento de representantes da periferia das grandes

idades em busca de expressar suas subjetividades e conseqüentemente afirmar-se no quadro de produção artística.

Destacando que o hibridismo tem sido um dos pontos fortes contra a uniformidade geral, essa nova configuração artística e cultural ganha, então, ares democráticos por possibilitar, de algum modo, novos modos de pensar. Uma abertura como essa não deixa de possibilitar também os horizontes de esperança, pois, ao criar mais mecanismo de identificação dos sujeitos com a obra artística, acaba por produzir equidade e capacidade de inspirar novos sujeitos, que são levados a se informar, criar e criticar. Perspectiva possível quando “[...] entre centro e margem aparecem olhares oblíquos, transversos, deslocados que terminam por enxergar melhor” (Resende, 2008, p.20). É nesse sentido que a existência de novas vozes, antes esquecidas, trazem a chance de uma reação frente às forças que sempre tenderam para a homogeneização.

O cenário descrito por Regina Dalcastagnè e Beatriz Resende se confirma no ensaio *O narrador na literatura brasileira contemporânea* (2012), de Jaime Ginzburg, para quem as obras literárias produzidas no Brasil, de 1960 a 2012, ano de publicação do texto, trazem para a cena temas que problematizam a história, a cultura e a própria literatura. O que acaba representando um grande desafio para as críticas jornalística e acadêmica, visto que ao longo da historiografia literária ambas se preocuparam exclusivamente com valores canônicos e periodização:

Na literatura recente, alguns escritores têm desafiado essa tradição, priorizando elementos narrativos contrários ou alheios à tradição patriarcal brasileira. As percepções de um prisioneiro, de um pai desafiado pela situação do filho, de uma africana no século XIX, de um espaço religioso em que aflora a homoafetividade e de um perseguido político levam a pensar sobre o país em perspectivas renovadoras. Trata-se de um desrespeito histórico, de uma atribuição de voz a sujeitos tradicionalmente ignorados ou silenciados (Ginzburg, 2012, p. 200).

Obras como *Duas iguais* (1998), de Cíntia Moscovich, *O filho eterno* (2001), de Cristóvão Tezza, e *Um defeito de cor* (2009), de Ana Maria Gonçalves, são exemplos de textos que se afastam da tradição brasileira, centrada nos valores da cultura patriarcal, e trazem para a ficção a perspectiva de sujeitos que são colocados fora do centro branco, heterossexual e classe média/alta. É sob esse prisma que a literatura brasileira contemporânea, representada por uma diversidade de autores, reelaboram seus narradores e traz para a cena grupos sociais historicamente invisibilizados e silenciados. Desse modo, tem sido frequente na narrativa brasileira contemporânea a

representação de personagens que têm sua constituição humana marcada pelo que Ginzburg chama de negatividade, situação em que prevalecem as limitações e as dificuldades dos sujeitos. A narrativa é tomada, então, pelo descentramento.

A principal hipótese de reflexão consiste em que, na contemporaneidade, haveria uma presença recorrente de narradores descentrados. O centro, nesse caso, é entendido como um conjunto de campos dominantes na história social – a política conservadora, a cultura patriarcal, o autoritarismo de Estado, a repressão continuada, a defesa de ideologias voltadas para o machismo, o racismo, a pureza étnica, a heteronormatividade, a desigualdade econômica, entre outros. O descentramento seria compreendido como um conjunto de forças voltadas contra a exclusão social, política e econômica (Ginzburg, 2012, p. 201).

Para Ginzburg, em uma sociedade que semeou inúmeros preconceitos ao longo da história, e onde esses preconceitos são um reflexo do autoritarismo e violência, são muito necessárias narrativas com esse perfil. Grande parte das produções artísticas contemporâneas, principalmente literárias, buscam confrontar, de maneira enérgica, o cânone propondo renovação estética e temática. Contrárias a qualquer ideia de totalização, o objetivo é reavaliar a história a partir de uma postura crítica e afirmativa. Se por um lado a sociedade da espetacularização busca um foco narrativo que agrade a massa (que surge de pesquisas de marketing, por exemplo), isto é, um narrador construído a partir de referências pré-estabelecidas, logo limitado e fechado dentro de uma estrutura imposta, o que muitos escritores, como os citados por Ginzburg, trazem para a cena narrativa é, de certa forma, uma ruptura. A partir de fissuras na estrutura da narrativa, os autores nos apresentam vozes antiegemônicas, principalmente no que diz respeito às questões de gênero. Tem sido comum, portanto, obras que questionam os modelos e paradigmas de opressão, interiorizando questões que atravessam o próprio contemporâneo, como a representação e o estabelecimento de novas subjetividades. Ademais, essas narrativas dão lugar à problematização e desconstrução de identidades outrora pensadas a partir de uma homogeneidade

Dentro desse cenário que desponta na busca por novas posições discursivas, a literatura de autoria feminina é um exemplo na representação imagética de mulheres e no questionamento do cânone que, por muito tempo, negou às escritoras destaque e acesso ao campo representacional. Tem sido, portanto, preocupação de muitas escritoras, a exemplo de Elvira Vigna, construção de representações que não reafirmam discursos de exclusão e opressão por tanto tempo já proliferados. Assim, as produções literárias femininas procuram trazer uma ótica distinta da masculina em

termos de representação, já que propõem questionamentos acerca da condição feminina e da dominação masculina, além do mais, muitas personagens femininas são lançadas a uma busca de si mesmas e de suas identidades.

Na terceira parte desse capítulo, apresentaremos como Elvira Vigna faz parte dessa cena literária que fortalece novas posições discursivas e como o ato narrativo presente em seus enredos torna a narração da experiência possível novamente, mesmo que o contato dos sujeitos com a narração não se dê como no passado, ademais, será possível compreender como essa escrita se constrói como nova perspectiva, como prevê Ginzburg, e também como uma forma de enfrentamento a uma literatura que, por muito tempo, privilegiou a voz dos sujeitos com perfil dominante.

2.3 Elvira Vigna e a construção de uma experiência narrativa possível

“Narro porque sou mulher, narro porque desde os meus primórdios cumpro uma crença proteica. Sob o ardor da vida sob a epifania das palavras, cabe-me assumir todas as formas humanas.”

Nélida Piñon (2022)

Considerando a importância da arte em geral, e mais especificamente da literatura, para dar sentido e ordem à vida, levando em conta também o quanto o leitor – que lê, ouve e reflete –, se forma com o texto e efetiva o caráter transformador da literatura, é importante que indaguemos sobre os caminhos construtivos das obras literárias e quais recursos são acolhidos pelos(as) escritores(as) a fim de captar os leitores para dentro dos enredos. Na introdução dessa tese destacamos como papel do (a) escritor(a) eficiente do século XXI, tomando como base as premissas de Agamben, a capacidade de não se deixar ofuscar pelas luzes do presente, e nem cegar diante da obscuridade do passado. Nesse sentido, e entendendo as questões problemáticas que cercaram e cercam a categoria narrador, que nos interessa nessa tese, pretendemos compreender os dispositivos construtivos que marcam a escrita de Elvira Vigna em três romances e que tornam suas obras uma das mais importantes produções do nosso tempo.

Embora tenha tecido duras críticas à literatura contemporânea, especialmente a que ela considerada culturalista (a exemplo de obras com vertente feminista), Leyla Perrone-Moisés (2016, p. 238) afirma que “entre as várias correntes da prosa atual, há uma que poderíamos chamar de literatura exigente”. Esse tipo de literatura, conforme Perrone-moisés, destaca-se pela experimentação de formas do passado, principalmente da alta modernidade, sem, no entanto, repeti-las. Por já terem assimilado as conquistas estéticas de outras épocas, os(as) autores(as) dessa literatura exigente caminham livremente por todos os gêneros, sem experimentar limites estruturais e temáticos. Acreditamos que a prosa de Vigna, em especial as produções analisadas aqui, faça parte do que seria essa literatura exigente; sobretudo quando consideramos a tendência de sua escrita para a experimentação do discurso, pela utilização da fragmentação, situada nas intrigas presentes no texto e nos elementos que compõem a narrativa.

Anteriormente, falamos da importância da escolha de uma voz narrativa, da identidade do(a) narrador(a) e como, dependendo da escolha feita pelo(a) autor(a), uma voz narrativa pode representar cura, sobrevivência e subversão. Uma das mais acertadas leituras que se pode fazer acerca do cerne narrativo da obra romanesca de Elvira Vigna caminha pela análise da ruptura e subversão que suas construções de narradoras estabelecem dentro do cenário literário. Como já discutido, a teoria da narrativa passou, nos últimos séculos, por grandes mudanças, muitas delas envolvendo uma possível crise do romance e das categorias narrativas, a exemplo do(a) narrador(a). Paralelamente, a prosa produzida por Elvira Vigna se insere no contexto não só da narrativa contemporânea, embalada pelos abismos criados pelas mudanças históricas e literárias, mas também nos processos de inovação, ruptura e subversão vivenciados pela literatura brasileira atual. Sob essa perspectiva, questionamos quais elementos construtivos dão vigor as narrativas produzidas por Elvira Vigna: De quais materiais se compõem os três romances aqui analisados? Quais grandes emoções e sentimentos estão embricados nessas construções? Essas narradoras apresentam discursos que têm como base a denúncia social? Enfim, quais anseios e preocupações vemos em cada uma dessas vozes?

Apesar de considerar que a escrita de Elvira Vigna concilia experiência e ato narrativo, sua prosa não se trata, por exemplo, de uma tentativa de reconstruir o universo incerto do romance, pautado, desde sua origem, conforme Benjamin, no esfacelamento da arte de narrar, ou na busca objetiva de uma nova identidade

narrativa. O que percebemos na prosa de Elvira Vigna, e que não se limita aos três romances estudados nessa tese, é resistência, sobrevivência e subversão. Ao mesmo passo em que sua prosa se conecta com o desejo por narrar experiências, e conseqüentemente com o ouvinte, a partir de um anseio de entender, de compreender o passado, há, também, uma proximidade com o presente, uma aproximação problematizadora da realidade.

Concebemos, portanto, como chaves fundamentais de leitura e entendimento da prosa produzida por Vigna três procedimentos/estratégias recorrentes nos enredos dos romances *corpus* dessa pesquisa: *descentramento*, *metalinguagem* e *fragmentação*. Esses três procedimentos de escrita nos ajudam a compreender não só a prosa de Vigna, mas sobretudo as fraturas que o gênero romance vivencia na contemporaneidade. Além disso, essas estratégias estão presentes em todos os romances produzidos pela autora, apesar da escolha por analisar apenas três textos em detrimento de outros. Como vamos perceber ao longo da análise, a recorrência dessas características impacta no direcionamento dado à focalização narrativa e também nas configurações estruturais e temáticas que o enredo alcança. Como foi explicado na introdução dessa tese, tanto o descentramento, quanto a metalinguagem e a fragmentação são conceitos que fazem parte da produção contemporânea, no entanto, nossa tese propõe esses três procedimentos, juntos, como chaves de leitura e compreensão da literatura escrita por Elvira Vigna, o que até o presente momento é uma novidade quando comparamos com outras análises desenvolvidas sobre o legado romanesco da escritora.

Como vamos perceber ao longo da análise, a recorrência dessas características impacta no direcionamento dado à focalização narrativa e também nas configurações estruturais e temáticas que o enredo alcança. Sendo assim, a primeira estratégia é uma evidência da focalização escolhida pela instância produtora do discurso, ou seja, pela narradora (*Descentramento*); a segunda diz respeito ao modo como a narradora se conecta à trama (*Metalinguagem*); a terceira estratégia é uma consequência da segunda e que impacta diretamente na estrutura do texto (*Fragmentação*).

- a) O *Descentramento* narrativo tem a ver com a focalização desempenhada pelas narradoras, ou seja, quando o discurso narrativo construído é colocado em oposição a qualquer tipo de exclusão social. Nesse caso, o centro é compreendido como o discurso dos grupos que dominam a história

social e a narradora descentrada cria um discurso contra a exclusão social, política e econômica estabelecida pelos dominantes. Além disso, é comum que essas narradoras, devido ao descentramento e à estratégia utilizada para subverter os discursos, desloquem o foco narrativo e não se concentrem, por exemplo, em narrar apenas sob um ponto de vista ou focalizando apenas a si mesmas.

- b) A *metalinguagem* apresenta-se não somente como um exercício de linguagem nos romances, mas como um elemento constitutivo e construtivo dos discursos e das vidas das narradoras, pois mais do que uma reflexão sobre o modo como as histórias são contadas há um desvelamento de todo o processo de narração, que vai desde os acontecimentos que antecedem o ato enunciativo até o momento em que a coisa narrada acontece. Durante todo o enredo, as narradoras se questionam sobre os acontecimentos, sobre a maneira como eles devem ser contados e se são capazes de contá-los e de construir uma experiência narrativa.
- c) A *Fragmentação* do discurso é uma consequência do processo metalinguístico presente nos romances, isto porque diante de uma narradora que problematiza o seu papel dentro do enredo e o modo como poderia construir a narração há a quebra da ordem cronológica, responsável pela marcação temporal objetiva, e da ordem psicológica, a qual se caracteriza por acompanhar o tempo da experiência subjetiva das personagens. Assim, os enredos perdem a linearidade e os acontecimentos são narrados de modo estilhaçado e no fluxo de consciência das narradoras, as quais, por sua vez, estão em constante monólogo interior para desenrolar determinada situação dramática que envolve suas vidas e a de outras personagens da história.

A fim de compreendermos de maneira mais completa esses procedimentos enquanto aspectos construtivos da prosa de Vigna, e como se dá sua utilização, é interessante antes compreender os pormenores narrativos (operadores de leitura da narrativa) que influenciam nessas escolhas maiores. Por exemplo, nesses romances, quem é a voz que conta a história? De qual posição e ângulo essas narradoras contam a história? É uma visão de cima, do centro, é periférica, ou há constante movimento? Por meio de quais canais as informações são dadas a quem lê a história? Há mais proximidade ou distanciamento com o leitor dentro da história?

Dentre as construções narrativas de Elvira Vigna estão narradoras sem nome (como vemos nos romances aqui analisados), com muitos nomes, narradoras que não conseguem contar suas histórias, ou aquelas que optam por não o fazer. Os três romances *corpus* dessa tese são narrados em primeira pessoa, com focos narrativos que poderíamos classificar num primeiro momento como sendo de narradoras protagonistas, visto que têm todos os pensamentos, percepções e sentimentos partindo das vozes que narram essas histórias. No entanto, é comum que em alguns momentos do texto haja deslocamento do foco narrativo, o que acarreta uma maior movimentação do foco dado às personagens, pois o narrador não se mantém em um ponto fixo, ou focalizando, na maior parte do tempo, apenas uma personagem.

Assim como o movimento do enredo tende a aumentar devido os deslocamentos da focalização, a participação do leitor no texto é acionada de maneira mais potente, tendo em vista que as informações, em sua maioria, não chegam para ele de modo pronto e acabado. Pelo contrário, o leitor é convidado a se comprometer com o texto, a perceber os rastros, indícios e as sugestões lançadas pela voz narrativa. Para Lia Duarte Mota (2019, p. 2), “são os rastros que nos permitem entrar na história criada por Elvira Vigna, compô-la ao mesmo tempo que a narradora o faz”.

Temos, portanto, três narradoras: são mulheres que não têm seus nomes identificados, uma com vinte e poucos anos e outras duas na meia-idade e que têm suas características pouco exploradas (em alguns casos há a omissão de aspectos físicos e em outros são ocultados detalhes da vida ou aspectos psicológicos); o que, de certo modo, também é algo que conecta essas narradoras, considerando que o mistério acerca de algumas características das personagens protagonistas é um recurso bastante explorado na prosa de Vigna.

Por exemplo, em *A um passo*, romance publicado em 2004, o narrador principal tem apenas uma letra que o identifica e não um nome. Em outro romance, *Deixei ele lá e vim* (2006), a narradora brinca e cria jogos de palavras com os nomes das personagens. Em *Por escrito* (2014) as personagens têm nomes, porém muitos deles são de personagens de outros romances escritos por Vigna, que além de repetir o nome repete a identidade. A lacuna que parece existir em torno dos nomes das personagens e a incerteza e o andar vagaroso do enredo na caracterização de muitos aspectos das identidades das narradoras protagonistas é um artifício de construção de suas narrativas, que, embora jogue um pano sobre alguns aspectos, convida o

leitor a desvelar outras questões. Talvez sobre o que realmente importa dentro da história, quando em todas elas alguém perdeu a vida de maneira misteriosa.

2.3.1 Descentramento

O modo como a autora construiu suas narradoras ao longo de sua carreira literária atinge o ápice nesses três romances e entendemos que esse *modus operandi* contempla em algum nível todas as suas outras obras romanescas. O deslocamento da posição discursiva das narradoras é, então, uma dessas características que se faz presente em boa parte das produções de Vigna e remete ao conceito de *descentramento* discutido por Jaime Ginzburg no texto *O narrador na literatura brasileira contemporânea* (2012). Quando Jaime Ginzburg denomina o descentramento como sendo “um conjunto de forças voltadas contra a exclusão social, política e econômica” (2012, p. 201), ele reforça a necessidade de obras literárias contrárias a uma sociedade que historicamente cultivou preconceitos. Diante desse cenário, o descentramento das vozes narrativas é importante para que se consiga confrontar as ruínas deixadas pela violência histórica.

Mesmo o conceito tradicional de representação, pautado pela mimese e associado à expectativa de uma homologia entre literatura e realidade, tem de ser reavaliado em tempos sombrios. Trata-se de falar, narrar, em condições que nunca foram possíveis, e interpretar o país a partir de horizontes historicamente condenados à mudez. Grupos sociais historicamente oprimidos elaboram, em novos autores, em narradores ficcionais, as condições para a presença dos excluídos. Escritores dispensados pelo cânone, grupos sociais reprimidos historicamente (Ginzburg, 2012, p. 203).

Portanto, suas narradoras se colocam em oposição a qualquer tipo de exclusão e o cruzamento das histórias e memórias das personagens é o modo que essas narradoras encontram para poder representar perspectivas identitárias que subvertam o contexto histórico e cultural que há tanto tempo tem definido o formato ficcional das personagens. O descentramento ocorre, então, por meio de dois procedimentos: 1) mudança do foco narrativo, que pode ocorrer por meio do deslocamento da primeira para a terceira pessoa, ou pela percepção de uma narração que oscila entre a noção de protagonismo e testemunho; 2) deslocamento do foco do discurso centrado no ponto de vista masculino para a focalização no ponto de vista feminino.

É sob esta perspectiva que a escrita de Vigna pretende se distanciar dos mais diversos espetáculos promovidos pela cultura da imagem – terreno onde a imagem tem predomínio sobre a palavra oral e escrita – a fim de buscar uma voz narrativa que rompa toda e qualquer expectativa de representação. A partir dessa narração descentrada as vidas invisibilizadas e silenciadas das personagens são trazidas à tona nas narrativas de Elvira Vigna, que além de desconstruir o foco narrativo também problematiza as personagens masculinas e o ideal de masculinidade, expondo suas fragilidades.

Em *Nada a dizer*, a narradora é uma tradutora de meia-idade, casada e com filhos adultos. O enredo, que se inicia com o foco narrativo em terceira pessoa, conta a história de um adultério. Nesse ponto a narração acontece totalmente de modo onisciente e se volta para o encontro de Paulo com sua amante (N.). Durante todo o primeiro capítulo constam apenas descrições da cidade, dos ambientes e do período em que ele passou com a amante: “No dia 16 de novembro, Paulo abriu os olhos e voltou-se para a nesga de luz que passava pelas duas cortinas – a mais pesada, de um plástico cinza, e a mais leve, de um tecido branco transparente que ficava por cima da outra” (Vigna, 2010, p. 7).

Ao fim do segundo capítulo, a narradora assume um foco em primeira pessoa e do ponto de vista da mulher traída, que conta todo o caos que enfrenta após descobrir a traição do marido, com quem divide uma relação que dura mais de duas décadas: Durante todo o primeiro capítulo constam apenas descrições da cidade, dos ambientes e do período em que ele passou com a amante: “Nem quando chegou em São Paulo e me viu, nem nessa hora voltei a existir para ele” (Vigna, 2010, p. 20). A mudança de focalização é uma estratégia para mostrar como o marido conseguiu anular totalmente a presença da esposa no momento em que esteve com outra. E o deslocamento para a primeira pessoa faz o contrário, que é mostrar que sempre existiu uma esposa e um casamento que deveria ter sido lembrado. O curioso do enredo é que por mais doloroso que seja vivenciar uma situação como essas, o que encontramos em grande parte do livro é uma investigação atenta e rigorosa das motivações de cada uma das personagens envolvidas na traição, além de uma discussão forte sobre a perda de identidade e da possibilidade de entendimento amoroso.

Quando a desconfiança sobre a traição de seu esposo Paulo com uma mulher mais jovem (que tem como identificação apenas a letra N.) se confirma, a narradora

sem nome expõe sua intimidade, medos, silêncios e dúvidas a fim de compreender o marido e a si mesma. Por meio do seu olhar sobre tais acontecimentos, ela narra toda a história do adultério e, principalmente, as perdas e os danos que a traição e a procura pela verdade em relação ao acontecido trouxeram para a sua vida conjugal e pessoal. Esse exercício de descoberta e revelação faz com que o enredo se torne uma busca minuciosa pela verdade e a partir do desencadeamento da trama é possível perceber a precisão e a veracidade dos acontecimentos, pois dentro do enredo todos os episódios da traição são revisitados e detalhados obsessivamente: “Foi Paulo quem me contou isso, dentre tantas coisas, porque eu pedia que contasse, e insistia, e ele não tinha outro jeito senão contar” (Vigna, 2010, p. 34). Apesar do acentuado rancor presente na trama, a narradora se mostra lúcida e vê na verdade a possibilidade de recuperação, descoberta de sua identidade e autoconhecimento. Ademais, entende-se que a precisão com que os fatos são relatados representa o exagero da protagonista em questionar e interrogar o marido desejando compreender a situação e assim encontrar um motivo para a traição a qual ela, apesar do esforço, não consegue aceitar e, muito mesmo, compreender.

O que deu para fazer em matéria de história de amor traz também como narradora uma mulher madura, sem nome, com um filho adulto, e com a vida amorosa e profissional ainda indefinidas, pois trabalha na galeria de arte de Roger, homem com quem mantém uma relação que não sabe nomear, o que, de certa forma também traz instabilidade para o trabalho que ela desempenha. A narradora segue o foco narrativo em primeira pessoa durante todo o enredo, no entanto, o foco é direcionado à ideia de testemunho, pois os acontecimentos narrados são basicamente da história de Rose e Arno, pais de Roger. O objetivo apresentado pela narradora é contar a história desses personagens, no início do século XX, e assim entender a sua própria história.

Vou precisar detalhar porque é nos detalhes que está o todo. É por isso que me ponho aqui nessa recuperação/invenção de minúcias. Preciso ver [...]. É nos detalhes que, tenho esperança, esteja o todo que busco [...]. É a partir deles que monto um todo que ainda não sei qual vai ser, e do qual dependo para decidir se vou para um lado. Ou outro. Se continuo, ou sumo (Vigna, 2012, p. 24-25).

Estando em Guarujá, no apartamento que esse casal ocupou por grande parte de sua vida e com a desculpa de organizar e despachar objetos para que o lugar seja posto à venda, a narradora se vê, então, presa à história de duas pessoas já falecidas, buscando vestígios de uma vida sobre a qual é difícil fazer qualquer tipo de afirmação.

Apesar disso, ela acredita que o entendimento acerca da vida desse casal, o qual ela supõe ter vivido uma história de amor, seja um indício para que ela também defina e coloque um ponto final em sua história com Roger. São lançados, a partir dessa premissa, vários acontecimentos que levam esta narradora a reinventar a história desse casal e das demais pessoas que os cercam. Presente e passado se entrecruzam e por meio da criação e suposição das histórias vividas um futuro é também lançado.

Em *Como se estivéssemos num palimpsesto de putas*, quem dá voz à narrativa é uma designer, jovem, que também passa por desafios financeiros e profissionais. A narradora, sem nome, se coloca frente a um dilema: contar uma história que não viveu, e da qual pouco ouviu. Então, enquanto conta a história de João, um homem viciado em garotas de programa, a vida da narradora e a de outras personagens (Mariana, garota de programa, e Lola, esposa de João) também entram na história. Mas, tecendo os vazios deixados por João, ela supõe chegar próximo ao que poderia ser o real – mais próximo da linguagem do que do real propriamente dito, tendo em vista o distanciamento entre narradora e experiência vivida.

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 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 (Vigna, 2016, p. 7).

O primeiro parágrafo do romance evidencia o discurso “quebrado”, “mutilado” da narradora. O “fazer hora” é uma referência tanto à vida de narradora-personagem quanto a seu modo de narrar. Enquanto personagem da história, ela não se coloca como protagonista, mas sim como testemunha, como ouvinte: “Nas nossas conversas também não espera por ficções da minha parte. Nas nossas conversas ou no que chamo de, na falta de melhor palavra, sou um par de orelhas. Não existo, de fato” (Vigna, 2016, p. 37). A postura de testemunha que a narradora apresenta inicialmente decorre do modo como João trata não apenas a narradora, mas todas as mulheres que de algum modo fazem da vida dele, isto é, como objeto. A esposa tem uma função determinada (cumprir o papel tradicional de mãe e esposa sem questionar), as garotas de programa devem dar a ele o prazer sexual e a sensação de ser um homem transgressor e a narradora deve ouvi-lo falar, relatar suas histórias e memórias. Todas devem ter uma postura passiva e sem existência própria, enquanto ele detém o discurso. À narradora cabe vislumbrar os acontecimentos, preencher as lacunas

deixadas por ele, afinal, os relatos de João são feitos pela metade, de maneira incompleta, como ele acha conveniente.

O curioso, nas três histórias, é que por mais que à primeira vista as narradoras pareçam contar histórias em que são as protagonistas, e as quais terão o centro fixo vinculado necessariamente as suas próprias experiências, a focalização oscila sempre entre a vida das narradoras e a de outras personagens. Na verdade, são narrados os acontecimentos da vida de outras pessoas em grande parte dos textos e, por entre brechas, essas narradoras falam de si mesmas. Os enredos trazem, então, três narradoras em primeira pessoa que oscilam entre a noção de protagonismo e testemunho das histórias que narram. Essa ideia de deslocamento de posição discursiva do narrador é analisada aqui nesta tese como um diferencial da prosa de Elvira Vigna e é o que torna o seu texto tão original, pois essa construção tem como ponto fulcral a busca por uma maneira mais eficiente de narrar uma situação que, nos três casos, não tem uma maneira certa de ser contada.

Se no romance *Nada a dizer* a mudança do foco narrativo é, num primeiro momento, mais brusca, pois a narrativa tem início numa focalização em terceira pessoa que depois parte para primeira pessoa, em *O que deu para fazer em matéria de história de amor* e em *Como se estivéssemos num palimpsesto de putas* não há mudança abrupta de focalização, visto que os enredos são apresentados sempre em primeira pessoa, entretanto, mesmo as narradoras dizendo que contarão suas histórias, acabam por ocupar uma posição secundária e, às vezes, até periférica em relação à história que estão narrando.

O descentramento age, então, como um processo de hibridização, pois as narradoras, que vivem uma espécie de deslocamento identitário, personificam em si as identidades das outras personagens. Essa personificação acontece quando, ao contar as histórias de outras personagens femininas, as narradoras se identificam com os acontecimentos vividos por essas outras mulheres (principalmente quando a história envolve algum tipo de violência de gênero) e decidem a partir disso fazer algum tipo de reparação da história dessas mulheres e, conseqüentemente, de suas vidas, como é o caso das narradoras de *O que deu para fazer em matéria de história de amor* e *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*; ou quando a narradora

resolve, numa busca por reconstrução identitária⁴, assumir as identidades de outras mulheres que aparecem no enredo, como é o caso de *Nada a dizer*.

A troca de foco narrativo foi um procedimento necessário, principalmente em *Nada a dizer*, visto que permitiu à investigação um olhar mais amplo em relação aos acontecimentos que não é possível quando o olhar se dá em primeira pessoa, pois, segundo Friedman (2002, p. 177), a focalização em primeira pessoa encontra-se limitada às próprias percepções, emoções e pensamentos, isto é, sua visão é um centro fixo. O que não acontece com outras focalizações, a exemplo do narrador-testemunha, que possui mobilidade e fontes variadas de informação por não estar envolvido de maneira central na ação.

No romance *Nada a dizer*, além do deslocamento de foco narrativo, a narradora se coloca numa busca constante de si, o que a faz vestir as características de outras personagens, criar outras possibilidades de histórias, as quais coloquem as mulheres numa posição diferente das que vivem. Em *O que deu para fazer em matéria de história de amor*, a narradora conta a história e a vida de outras pessoas como base para o entendimento de si e da sua história, nessa troca, os silenciamentos que vivencia e os que são impostos a outras mulheres são questionados. Em *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, a narradora, ao ouvir as histórias de João, reconstrói a imagem das mulheres que o cercam e que são constantemente invisibilizadas por ele. As três narradoras, enquanto voz que também contam histórias de outras pessoas, estão, entre tantas possibilidades de discursos, opiniões e significados, em constante busca de suas próprias vozes. Vozes que estão interpenetradas e em interação com o meio social. Cada uma respondendo a uma determinada posição dentro da estrutura social, articuladas com uma linguagem e também com determinados hábitos corporais.

Outrossim, é interessante como, apesar de trazer a história de personagens masculinos como um dos pontos do enredo, a esses homens não é dada voz. Tudo que sabemos da história deles é contada por uma voz feminina. Em *Nada a dizer*, por exemplo, a narradora faz Paulo contar a história da traição muitas vezes, mas ela deixa claro que muito do que foi narrado é o modo como ela interpretou a história. O mesmo acontece em *O que deu para fazer em matéria de história de amor*, pois a narradora não deseja contar a perspectiva masculina. Ao falar da história de amor dos

⁴ No terceiro capítulo, esse tópico será abordado de maneira mais aprofundada.

pais de Roger, apenas o ponto de vista de Rose interessa: “Esvazio, pouco a pouco, o apartamento. Começo a tirar deles os traços da guerra que Rose e Arno travam por uma vida inteira. Na verdade, tirar os traços da vitória de Rose. É dela a vitória” (Vigna, 2012, p. 126). Em *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* tudo o que João conta sobre sua esposa e sobre as garotas de programa é questionado pela narradora, e desde o início do texto ela deixa claro que a história dela é só um ponto de vista dentre muitos e, no caso, para ela não é o mais importante, pois “João não sabe de muitas coisas”, logo, ela “concorda com o que ele não diz” (VIGNA, 2016, p. 13).

Cabe observar que essa recorrência percebida nos enredos, de certa forma, contribui para o fortalecimento de representações do feminino, uma vez que os narradores criam para as personagens um enredo diferente do que é comumente sancionado pelo modelo patriarcal – como é o caso das narrativas em que a personagem é morta ao final da trama por ter apresentado alguma postura subversiva e contrária ao esperado para o sujeito feminino.

Sob esse pressuposto é que afirmamos que a prosa de Vigna exerce uma postura revisionista no que diz respeito à representação, visto que a autora constrói, de maneira recorrente, uma narração descentrada, que retira do centro a voz masculina, comumente detentora do discurso, e, neste lugar, reposiciona o sujeito feminino. Nessa nova forma de representação, é alterada tanto a noção de realidade e experiência da narradora quanto o estabelecimento dos sujeitos/personagens, que passam a ter suas experiências questionadas e problematizadas.

Os modos discursivos e a focalização que as narradoras alcançam, quando se deslocam de suas próprias consciências e partem para a análise do outro, seja para falar em nome de outra pessoa, seja para se apropriar do discurso do outro, não são aleatoriedades. O discurso do narrador carrega uma ideologia, que se modificará assim como também ocorrem variações históricas, as quais serão determinantes para que haja mudanças sociais. Mikhail Bakhtin (1986), em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, aponta que a capacidade de mudança que a comunicação sócio verbal possui é um fator determinante não só para a transmissão dos discursos, mas também para que possamos compreender o que é dito. Faz parte do que o romance representa enquanto gênero literário a interação com o meio social, como acontece com qualquer fenômeno da linguagem. Dentro do que a interação verbal representa, há sempre a existência de um sujeito que fala e um sujeito que ouve, a partir disso, a situação

social será uma marca determinante da estrutura da enunciação. Nesse sentido, o romance pode ser tido como um lócus enunciativo onde várias instâncias discursivas se organizam e será essa interação, presente no enredo, a responsável para que o romance permaneça vivo.

Dessa forma, as mudanças de focalização percebidas nos romances aqui analisados são determinadas, principalmente, pelas mudanças sociais, ou pela necessidade delas; ora, se os contextos sociais se transformam, as condições comunicativas e sócio verbais também se alteram. Não é equivocado entender as construções narrativas a partir das condições históricas e sociais, das quais elas são, com certeza, resultado. Michel Zeraffa (2010), na obra *Pessoa e personagem: o romanesco dos anos de 1920 aos anos de 1950*, faz importantes considerações sobre o modo como a realidade opera dentro da ficção, isto é, o quanto o discurso vivido pela pessoa impacta na construção das personagens. Muito do que Zeraffa discute se relaciona com as questões tratadas na primeira parte deste capítulo, pois, para ele, o que poderíamos considerar como uma inovação no romance, ou uma nova ótica romanesca, é, na verdade, resultado das necessidades históricas de mudança, pois dois modelos narrativos diferenciados correspondem a duas formas de sociedade.

As descentralizações que encontramos, então, em várias obras são justificadas pelas mudanças que operam na sociedade, isto é, se a relação do indivíduo com a sociedade muda, a voz presente nas narrativas romanescas, bem como a construção das personagens, também mudará. Assim, tanto a proposta de Bakhtin quanto a proposta de Zeraffa dão à análise literária contornos sociais e históricos. É importante observar que em outro momento essas questões eram tratadas como sendo essencialmente de caráter textual ou comunicativo.

2.3.2 Metalinguagem

A metalinguagem é, quase sempre, um movimento presente nas obras literárias. No caso das obras de Vigna, é frequente a reflexibilidade acerca da linguagem e, sobretudo, do gênero narrativo enquanto temática e estética. Há quase que o desejo por não reafirmar as convenções que sempre marcaram o que entendemos como narrativa, o que acaba resultando num movimento de reflexão muito natural. Além de se colocarem em posição de descentramento, em todos os

romances temos vozes narrativas que problematizam o ato de narrar na contemporaneidade. Mais do que isso: as narradoras, no que poderíamos chamar de movimentação constante de focalização, estão a todo momento problematizando o papel do narrador e das condições de narração.

Para Ginzburg, as construções narrativas da contemporaneidade “têm apresentado situações que exigem a construção de novas teorias do narrador, diferentes das que foram construídas há várias décadas” (Ginzburg, 2012, p. 204). E para isso, um dos primeiros pontos, dentro da obra literária, é rever o papel desempenhado pelas vozes que contam as histórias e, conseqüentemente, trazer novas teorias sobre o ponto de vista narrativo, para que essas discussões contemplem os novos modos de narrar a vida e de apresentar essas memórias invisibilizadas por tanto tempo. Até porque a grande questão não será a confiabilidade do(a) narrador(a), visto que um(a) narrador(a) problematizador(a) estará mais preocupado em trazer à tona as complexidades humanas do que um discurso que seja, por exemplo, considerado o detentor da verdade narrativa.

Segundo Mota (2019), nas obras de Vigna, a literatura é sempre questionada, seja a sua função, os elementos que fazem parte do sistema literário, ou de modo extratextual, como esse texto se encontra no mundo, e os modos como ele é apreendido e compreendido. Há uma passagem interessante em que a narradora de *Como se estivéssemos num palimpsesto de putas* questiona o conteúdo dos livros, a verdade por trás de cada história e tudo o que fica soterrado quando uma história é contada:

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.

Vou vendo os livros, enquanto João fala. A luz vai diminuindo, o uísque não faz mais diferença e o cheiro de maconha já sai de livros e paredes e não mais do cigarro de João (Vigna, 2016, p. 42).

Ademais, em Vigna, essa problematização parte, principalmente, das condições sociais, culturais e pessoais vivenciadas pelas narradoras. Há sempre um contexto complexo que as faz questionar a possibilidade de contar as histórias. Dessa maneira, suas obras colocam em questão as dificuldades narrativas e os mecanismos de silenciamento e de opressão que cercam as vozes femininas.

Me mantenho num lá que nem sei mais se é o lá que foi.

Porque quero contar, eu, o que é de outra autoria. E não estou falando de João.
 Porque é isso que faço agora: estabeleço uma autoria. Não a minha. Nem a de João.
 De Lola, a grande ausente, a de quem não falávamos. A que estava fora de tudo.
 É sobre ela isso (Vigna, 2016, p. 42).

No fragmento acima, retirado de *Como se estivéssemos num palimpsesto de putas*, a narradora se coloca em posição de questionamento da história contada por João, ao mesmo tempo em que deseja dar a Lola, esposa dele, direito de resposta. Lola é uma ausência dentro das histórias que João conta. E, por isso mesmo, a narradora sem nome deseja contar sua história. Estabelecer autoria sobre a história de Lola significa contar uma história que não foi contada, sequer lembrada.

Nas páginas iniciais de *O que deu para fazer em matéria de história de amor* a metalinguagem aparece como um modo de questionar não apenas os discursos, mas de questionar os leitores das histórias contemporâneas. A narradora reafirma a dificuldade de narrar no contexto atual, marcado pela liquidez dos laços, quando as histórias são sempre recebidas em meio ouvido, sem que o público dê muita importância: “Todos meio ouvintes que, mal se iniciam na narrativa, já pensam em outra coisa” (Vigna, 2012, p.13).

Nízia Villaça (2011) desenvolve, no ensaio *A espetacularização do literário na era do consumo*, uma importante discussão sobre a literatura produzida a partir dos anos 80, período em que o mercado já apresenta grande influência na produção das obras literárias e quando já se consegue perceber o impacto das novas tecnologias na circulação e recepção literária. Para a autora, num contexto social de espetacularização, é comum a existência de narrativas que tendem para a construção metalinguística, para a desfronteirização dos gêneros e saberes e para o diálogo da literatura com as novas tecnologias da comunicação, bem como a popularização do gênero policial:

Fazer literatura hoje, é frequentemente, discutir o processo de criação, a difícil passagem ao plano propriamente artístico, aquele que transfigura o real. Na era da supercomunicação e hiperinformação, os textos, por vezes, submergem num mar de diálogos com o discurso midiático e seus diferentes suportes, repetindo estereótipos numa estética de simulacros (Villaça, 2011 p. 30-31).

Sobre a metalinguagem, Villaça afirma que ela é tema presente em muitas narrativas contemporâneas e geralmente aparece a partir da discussão sobre a capacidade de narrar, mas também das novas necessidades da narrativa. Outrossim,

o crescimento da metalinguagem, enquanto artifício, tende a afetar não só o lugar do narrador como também a identidade e a existência das personagens, isto porque seu desenvolvimento torna mais complexa a relação do narrador com o mundo narrado, sem contar os crescentes atravessamentos e cruzamentos do real e da ficção (Villaça, 2011).

Pela dificuldade enfrentada para contar o que precisam contar, as narradoras se colocam numa posição de incerteza não apenas sobre como devem contar as histórias, mas também sobre a veracidade da coisa a ser narrada. É sob essa perspectiva que afirmamos que as vozes narrativas que compõem os três romances representam, de modo mais amplo, uma metáfora acerca do ato de narrar.

Também tenho, eu, minhas faltas de sentido. Já disse, é para explicá-las que me alongo em ilações, baseada em pouco mais que névoas.
É só o que tenho.
E a própria história que crio, e que tem um modo próprio que arredonda e complementa, a cada vez que conto. Que conto para mim, e não para outros, não mais (Vigna, 2012, p. 89).

A metáfora construída nessas narrativas pode ser considerada como uma transgressão literária, pois a dificuldade de narrar esboçada por elas ou o aparente desinteresse por fortalecer os artifícios que marcaram a narrativa clássica é colocado mais como um jogo de subversão da matéria narrada, que na atualidade não permite que se conte histórias como nos séculos passados.

Num momento de crise da representação, o escrever a figuração do sujeito e do objeto oscila incessantemente entre o estímulo de criar, inventar, construir, e o vazio, a impotência, provenientes da exacerbação crítica de tipo niilista, de um saudosismo de tipo conservador, e ainda um trânsito na indiferenciação (Villaça, 2013, p. 76).

O que acontece nos enredos é a construção de possibilidades e impossibilidades. É como se os procedimentos narrativos não pudessem ser colocados como contrários (construir x destruir), visto que ao mesmo tempo em que uma versão é desconstruída, outra é construída e colocada no lugar. No caso do fragmento abaixo, retirado de *Nada a dizer*, a narradora crítica a dominação e a credibilidade que o discurso masculino possui, nas narrativas em geral e, especificamente, por muito tempo, em narrativas que contavam histórias de mulheres.

Agora era a hora de, aqui, neste relato que faço principalmente para mim mesma, assumir um papel de detetive. Entregar meus pensamentos para algum modelo masculino, desses entojados, cheios de cacoetes, mas que

dominam tudo, tomam a palavra. Um homem, e aqui eu engrossaria minha voz para personificá-lo (Vigna, 2010, p. 160).

A atitude da narradora além de ser uma exposição do modo como constrói a sua narração, ao assumir o tom de exposição e investigação, é também um questionamento do padrão narrativo assumido pelo narrador clássico masculino⁵, que possuía autoridade inquestionável dentro do enredo. Ao longo do enredo, a narradora demonstra preocupação diante do tom que utiliza para contar essa história, afinal, o ponto de vista escolhido é o da mulher traída. Talvez por isso a escolha do tom dessa voz, apesar da autoexposição, apresente mais acidez, e até um humor cruel, do que o sentimentalismo (o que, numa perspectiva machista, seria o esperado para a voz feminina).

Em *O que deu para fazer em matéria de história de amor*, a narradora, em vários momentos aponta que o que ela faz ao contar essa história é algo muito pequeno, são narradas apenas “batalhas corriqueiras”, “invenções modestas”, como se não houvesse nada de grandioso ou nada de novo. Sobre as mulheres contam-se sempre as mesmas histórias. E o que há para fazer é narrar, independente dos empecilhos postos a quem deseja assumir uma voz autoral. Se nesse romance a narradora assume que narrar é uma ação problemática e difícil, e que levar a narração adiante significa, muitas vezes, “fazer o que deu”, em *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, a narradora assume uma postura diferente, pois ela não quer apenas contar uma história em que as mulheres são invisibilizadas, mas há um desejo por reparar. E nesse caso, reparar pressupõe dar voz a quem não pode contar o seu lado da história.

Há nesse enredo algumas atitudes que nos levam a essa constatação, mas uma em especial demonstra essa atitude de maneira mais forte, que ocorre quando a narradora expõe o momento em que Lola venceu o prêmio de melhor corretora e, no momento do anúncio, há uma surpresa quanto ao gênero da vencedora, uma surpresa geral com o fato de uma mulher vencer o prêmio que era considerado sempre uma vitória masculina.

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

⁵ Em *A hora da estrela*, Clarice Lispector fez algo parecido. A escolha do narrador Rodrigo SM confirma, além da busca de uma identidade própria, uma crítica ao machismo que cerca a escrita das mulheres e a representação feminina na literatura.

“E agora, o prêmio de Melhor Corretô.”

Uma pausa.

“Ra.”

E o sorriso mais largo do que precisava, para cobrir o embaraço. (Vigna, 2016, p. 147)

Nesse trecho a narradora questiona e confronta a ideia de neutralidade da língua e o fato de as mulheres terem constantemente que ceder ao masculino considerado universal. Ao pontuar a existência da desinência nominal de gênero, a narradora retira a personagem de uma invisibilidade que teve origem muito antes do seu ingresso na profissão, visto que, ainda no início do casamento, há uma passagem em que Lola diz a João que deseja fazer o curso de corretagem e ele sorri e debocha da escolha, como se ela não tivesse capacidade de exercer a profissão, como se fosse “coisa” de homem. Assim, a persistência por seguir na carreira e o prêmio por fazer um serviço de excelência podem ser consideradas um ato de resistência por parte de Lola e a percepção aguçada da narradora acerca dos mecanismos que expõem as diversas violências sofridas pelas mulheres, mesmo quando elas aparecem de maneira mais sutil dentro da história, como é o caso da violência simbólica ocorrida durante a entrega da premiação, a qual demonstra que “A língua pode, então, tornar incompatíveis mulheres e vida pública, mulheres e destaque no exercício de uma vida pública” (Ferrara; Carrizo, 2019, p.132).

A presença da metalinguagem como um elemento de descentramento e reparação de vozes silenciadas é o reflexo do que a literatura pode significativamente representar para as mulheres e para a construção do discurso. Representar, nesse caso, permite o entendimento e a problematização de inúmeras chagas sociais, como os diversos tipos de violências. A representação é, então, uma via de mão dupla, pois por muito tempo foi um dos mecanismos de dominação masculina, mas tem sido, ao mesmo tempo, um lugar em que se pode construir discursos contra a dominação, onde mulheres podem legitimar suas vozes e trazer à tona novos discursos, reafirmando o caráter político do termo representar.

2.3.3 Fragmentação

Na prosa de Elvira Vigna muito mais do que a história narrada o que importa é o ato mesmo de escrever. Não a matéria, mas como se constrói essa matéria. A isso corresponderia um texto que não parte da ação em si, e que não busca apenas relatar,

mas que se constrói enquanto os acontecimentos (já ocorridos) refletem e se propagam no presente de quem vive e conta essas histórias. No mais, o descentramento não só desloca a focalização narrativa, como também promove ininterruptos outros deslocamentos, sendo eles estruturais, pois alteram a noção de trama e também promovem *fragmentação*.

Como bem sabemos, a presença da fragmentação não é uma novidade dentro da cena literária. Obras do século passado, e até mesmo de períodos anteriores, utilizaram a fragmentação como um mecanismo para desenvolver determinadas representações ou simplesmente como uma nova forma de conceber as estruturas literárias e a organização da linguagem. Embora a construção fragmentada não seja um artifício relativamente novo, sua utilização na literatura contemporânea tem adquirido cada vez mais presença. O que podemos afirmar com clareza é que a fragmentação, no presente ou no passado, apresenta novas possibilidades de olhar, de entender e ler o mundo representado na literatura. Karl Erik Schøllhammer (2009) afirma que a fragmentação tem sido utilizada como um modo recorrente de narrar as questões que cercam o contemporâneo, tanto sob a forma de narrativas curtas, aforísticas, ou como uma estratégia no interior das narrativas longas.

Dentro de uma busca contínua de demarcar e representar o real, a popularidade das formas complexas e fragmentadas pode ser entendida como um sintoma do hibridismo crescente que tem se instaurado na escrita literária. E apesar de a construção fragmentária não se originar exatamente na atualidade, suas configurações e características estão inteiramente relacionadas às problemáticas que emergem em nosso tempo, principalmente quando levamos em consideração a velocidade das informações e a fluidez que marca as relações pessoais e instituídas socialmente. Assim, a fragmentação pode ser tida não apenas como um movimento narrativo que proporciona a quebra de uma estrutura, mas, sobretudo, como um movimento que dá ao texto literário velocidade, simultaneidade e permite ao público leitor um novo modo de ler e conceber o enredo.

A fragmentação é, sem dúvidas, um dos principais repertórios da literatura contemporânea e seu entendimento no contexto pode aparecer a partir de duas vias. A primeira, relacionada à ideia da perda, coloca a construção fragmentária distante dos textos clássicos; já a segunda via posiciona a fragmentação como fundadora da modernidade e sinônimo de potência criadora (Vieira, 2019). Mesmo havendo uma tensão entre os autores e a crítica sobre seguirem por um caminho experimental ou

pelo engajamento social, Schøllhammer destaca que “é possível mostrar que a busca por um efeito literário ou estético, com força ética de transformação, de fato existe e se apresenta claramente na preocupação em colocar a realidade na ordem do dia” (2009, p. 56). A criação de formas romanescas complexas, ou consideradas experimentais, é mais um mecanismo importante para que os autores consigam fertilizar novas experiências formais dentro da ficção contemporânea, tendo em vista que esses usos, seja na predominância da fragmentação e do descentramento, seja na utilização de recursos estéticos outros, reafirmam o compromisso dos escritores com novos modos de relacionar conteúdo, forma e realidade.

No caso específico das narrativas de Elvira Vigna, sua construção conserva o desejo pela experimentação, cuja prevalência é marcada pelos recortes de cenas, pela quebra da expectativa, sobreposição temporal, enfim, a fragmentação aparece das mais diversas formas, não apenas nos dispositivos que compõem a estrutura, mas também na maneira como os temas são explorados, encadeados e, principalmente, no modo como a sintaxe e a semântica são manipuladas. Conseguimos perceber, também, que suas construções formais exercem insubmissão em relação à narrativa linear tradicional e ao posicionamento narrativo centrado e totalizado da categoria narrador, isso porque toda a construção do enredo leva o narrador a não seguir um raciocínio sequencial e fechado. Por isso, afirmamos, sem dúvidas, sua prosa como marcadamente fragmentária e entrecruzada. Além disso, a fragmentação abre caminhos interessantes de leitura devido ao fato de não haver predeterminações, assim, os enredos nos desafiam a compreender o modo como a história é abordada e de que maneira ela deve ser interpelada pelo leitor.

A linguagem fragmentada nos apresenta uma escritora que tem habilidade para manejar as estruturas narrativas, mas que consegue, a partir dessa construção, experimentar ao mesmo passo em que problematiza a realidade. Ginzburg destacou a fragmentação na literatura contemporânea como uma necessidade dentro de qualquer movimento emancipatório, pois seria estranho que se reproduzissem “valores, condutas, linguagens e pontos de vista consagrados em tradições autoritárias” (2012, p. 203). Se no passado a fragmentação era vista como simples experimentalismo que não tinha em vista qualquer tipo de questionamento político e social, na literatura atual, como é o caso das obras de Vigna, as construções fragmentárias agem como forças desierarquizantes.

Para Nízia Villaça (2013), as transformações pelas quais a literatura passa são, sem sombra de dúvidas, decorrentes das mudanças sociais, políticas e filosóficas do mundo. Logo, o que chamamos de prosa fragmentária também decorre das esfacelações diárias que os sujeitos vivenciam. A própria ausência de nome das personagens ou a caracterização menos delineada decorrem da condição contemporânea de perda da subjetivação, mas também são um recurso da fragmentação.

Em artigo que analisa a obra *Por escrito* (2014), Suely Leite destaca como característica estrutural do texto a não linearidade e a construção de capítulos que forma um mosaico multifacetado. Tais aspectos, bem como o modo como as personagens e os temas são lançados, revelam, a “condição do sujeito contemporâneo que, fragmentado por excelência, concentra em si as marcas do passado, presente e futuro, num emaranhado desconexo e excessivo de informações que, ininterruptamente, o caracterizam e descaracterizam” (Leite, 2020, p.224). Assim, a desconstrução estrutural advinda da fragmentação corresponde a outras alternativas de leitura, como se o texto lançasse o público leitor para uma nova possibilidade, isto é, ler não somente o que está escrito, mas ir além, em direção a outra voz, outro sujeito e outras memórias:

Os relatos de Valderez trazem a marca da fragmentação. Na tentativa de acessar a si com o auxílio das reminiscências, a protagonista interliga, coerentemente, as rupturas e descontinuidades de um tempo de outrora, pois ao tentar acessar o quebra-cabeça do passado, as frinchas da memória são percorridas na ilusão de poder recapitular uma vida toda, conseqüentemente as recordações se constituem de fragmentos de memórias que acabam por representar pedaços compostos e restos discrepantes imersos em características heterogêneas (Leite, 2020 , p.224).

Estamos diante (não apenas em *Por escrito*, mas nos três romances corpus dessa pesquisa) de narrativas pautadas na ideia de entrelugar, de movimentação não só espacial, mas sobretudo memorialística e identitária; as tramas de cada uma delas se agarram à fragmentação, ao trânsito, tanto no que diz respeito às ideias, sempre inacabadas, quanto às pessoas, que não se prendem a essa ou aquela atitude. Se o leitor busca desde o início um fio narrativo que o direcione, não é isso que vai encontrar. Não há uma linearidade, um caminho visivelmente costurado. É preciso que o público leitor mergulhe nos deslocamentos, nos discursos dissidentes, para assim captar a narrativa.

A maior fragmentação ocorre, nas três narrativas, a partir da quebra da narração, que em vez de focar numa perspectiva, como vimos anteriormente, parte para focalizações diferentes. Apesar da quebra de focalização ser diferente em cada um dos romances, todos eles favorecem um tratamento fragmentado e multifacetado da realidade, o que se dá através do entrecruzamento de discursos. *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, por exemplo, é uma narrativa elaborada a partir dos mais diversos tipos de fragmentos – de palavras, histórias, memórias, entre outros – e aborda acontecimentos que foram traumáticos para as personagens e que, de algum modo, acabam por fomentar a narração. A narrativa é estruturada sem divisão de capítulos. Não dá fôlego ao leitor. A partir de parágrafos curtos e frases concisas as histórias de João com as inúmeras prostitutas com quem sai são lançadas. E entre um encontro e outro a narradora apresenta a si e a outras mulheres que cercam a vida de João, direta ou indiretamente. O mais evidente das características que compõem a estrutura, e que se articula diretamente com a voz que conta a história, é a presença da fragmentação, pois os “possíveis” acontecimentos não são narrados de forma linear. Pensamentos, memórias e suposições estão em constante relação. Essa ocorrência de fragmentação permite a montagem de um painel que, embora não organize a narrativa, dá ao público leitor uma noção da velocidade com que as prostitutas entram e saem da vida de João, o delírio dos encontros e, até mesmo, a falta de respostas para o que aproxima narradora e (provável) protagonista. A narradora sem nome experimenta a fragmentação em todo o enredo e o utiliza para ter acesso ao vivido pelas personagens por meio da escuta e, também, por meio da autoria, quando se coloca em posição de narrar e dar voz ao que ouviu.

O romance *Nada a dizer* estrutura-se em dezoito capítulos predominantemente curtos e intitulados por datas específicas que marcaram os acontecimentos referentes à traição, os meses que seguem a tentativa de recuperação e dois capítulos, em especial, são nomeados como Casa e Morte. A organização da narrativa em datas e o tom de autoexposição que marcam o enredo indicam, como característica estrutural do texto, que a prosa apresenta nuances confessionais, o que a aproxima do gênero diário, tão presente no cenário da literatura contemporânea de autoria feminina. Essa construção, conforme nossa análise, é mais uma das características utilizadas pela autora como forma de dar à voz da narradora um tom de autoconhecimento. A proximidade com o gênero carta, o tom confessional e essa revisitação do passado,

por mais que possa parecer ser algo antigo, ultrapassado, se considerarmos o contexto contemporâneo, são construtos que reforçam uma busca pela identidade. À vista disso, a adjacência com este gênero possibilitou à protagonista o caminho para a recuperação do trauma vivenciado, pois a escrita de si acaba sendo um dos meios para que ela, ao distanciar-se de seu próprio eu em ruína, consiga reformular sua identidade perdida e invisibilizada.

Esta autoexposição, no entanto, diz respeito a temporalidades distintas, isso porque o tempo da escrita do texto não corresponde, inicialmente, aos acontecimentos que dão liga ao enredo, como a traição e a sua descoberta, e somente a narração do capítulo final corresponde aos acontecimentos vivenciados pela narradora no momento da escrita, que se encontra em um quarto de hóspedes, um ano após a traição, computando as perdas e confessando as possíveis mentiras do relato que ela assume ter escrito para si mesma. O não confinamento discursivo da narradora em um tempo determinado pode ser visto como uma estratégia narrativa, pois é a partir dessa volatilidade que ela tem a oportunidade de revisitar as inúmeras cenas que compõem a trama. Logo, o distanciamento entre o acontecimento e o ato da escrita contribui com o olhar investigativo ao permitir que a narradora pudesse pensar e repensar toda a história.

O romance *O que deu para fazer em matéria de história de amor* está dividido em três partes. Em cada uma dessas partes, marcadas pelo deslocamento temporal e pela fragmentação, a narradora lança as informações acerca de Rose e Arno, pais de Roger, sobre outras personagens que fazem parte do círculo social e ainda relata sua vida e sua relação com Roger. Além de percorrer os acontecimentos do presente, que ocorrem enquanto a narrativa é construída, a narradora incorre pelo passado de todas as personagens e também pelo próprio passado e consegue, de maneira clara, alinhavá-lo com o presente. Inclusive, este romance apresenta saltos temporais mais abruptos que em *Nada a dizer* e *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*.

Nas três obras, essa fragmentação do discurso aparece como uma decorrência do processo metalinguístico, pois dentro da problematização do papel do narrador e dos modos que ele utiliza para construir a narrativa há uma quebra estrutural que afeta, por exemplo, a ordem de apresentação da trama. Não apenas sob a ideia de início, meio e fim, mas determinando deslocamentos constantes, que influenciam nessa divisão interna e também na apresentação temporal da narrativa. Há, então, uma fissura da ordem cronológica, que faz a marcação objetiva do tempo, e da ordem

psicológica, que acompanha a experiência subjetiva das personagens. Não seguindo uma ordem cronológica, a narrativa fragmentária acaba por não ditar um padrão, por exemplo, de início, meio e fim em ambos os aspectos. Por exemplo, não conseguimos perceber, nas narrativas de Vigna, o surgimento da personagem protagonista, pois a voz do narrador não filtra, no primeiro momento, essas informações. Pelo contrário, a fragmentação mobiliza recursos que provocam uma desestabilização da narrativa em vários aspectos, não havendo condicionamento a um tempo e a um espaço.

Essa característica da estrutura é percebida não apenas na construção da narrativa, mas também no aspecto circunstancial do modo como o enredo é elaborado, o que revela não somente a instabilidade da história e das personagens, mas desconstrói a ideia de que se pode crer no que é narrado, como foi discutido anteriormente. Ademais, as construções fragmentadas de narrativa parecem representar um tipo de exigência, de certo modo informal, dos tempos contemporâneos. É como se os leitores, presos num mundo instável e líquido, não pudessem ver em narrativas circulares e estabilizadas um reflexo da realidade.

Podemos pensar que esse tipo de construção tem como objetivo uma relação dialógica com o leitor, visto que é uma tendência comum o desejo por fazer com que o texto se comunique com o receptor, o que faz com que a fragmentação em alguma medida seja uma orientação dialógica. Ademais, podemos sugerir também, em alguma medida, a comunicação com outras formas do passado, que aconteceria, por exemplo, por uma dissociação ou estilização da forma, resultado das mudanças temporais e culturais. Até porque qualquer mudança supõe a existência de um modelo anterior.

Talvez a mudança mais abrupta na estrutura provocada por Vigna seja a construção de um romance que se relaciona falsamente com o gênero policial. Como dito anteriormente, em todos os seus romances ocorre um assassinato e, geralmente, o texto coloca em dúvida quem o cometeu. O curioso acerca dos assassinatos, e do mistério que os ronda, é a possibilidade de as narradoras terem cometido o crime.

Os romances de Elvira trabalham em um gênero literário “falsamente” policial. Apesar de suas narrativas poderem ser “vendidas” como gênero de massa, pois sempre aparecem cadáveres, policiais e crimes, não é a “resolução” de um assassinato o principal mote do enredo. O foco narrativo de seus romances é sempre em primeira pessoa e suas protagonistas são (ou poderiam ser, em alguns casos) as perpetradoras dos assassinatos ou acidentes causadores das mortes (Leal, 2008, p. 204).

A utilização de uma atmosfera que remeta ao gênero policial é, na verdade, o modo construído para que as narradoras tivessem seus interesses resguardados pela forma como os acontecimentos são relatados, isso tudo devido aos recursos estilísticos e ideológicos utilizados por Vigna. Apesar de terem um crime como ponto importante dentro das tramas, Elvira não se utiliza dos esquemas narrativos da literatura policial. A confirmação disso é a possibilidade de as narradoras serem as assassinas. De certo modo, as narradoras, a partir desse clima, experimentem a contradição em toda sua essência; o que também faz com que o público leitor caia ora na armadilha da autopunição, ora na armadilha da inocência atribuída a essas personagens.

A fragmentação aparece também na construção dos espaços. A todo momento as narradoras acionam espaços e se movem por entre eles de maneira ziguezagueante. No texto, conseguimos perceber a agilidade evocada na representação dos espaços e na construção das imagens. É como se a narradora se colocasse como uma observadora do espaço. Em *Nada a dizer*, os espaços onde se situa o enredo refletem a própria instabilidade que marca a vida do casal: a vida dividida entre Rio de Janeiro e São Paulo e um apartamento cheio de caixas e malas por todos os cômodos, provenientes de uma mudança repentina e sem sentido. A narradora descreve as constantes movimentações e a desorganização do espaço como um espelho da vida conjugada que levava com o marido, pois em nenhum momento eles tinham se preocupado em construir algo que fosse “certinho”, ordenado. E do mesmo modo como eles não se atentavam para fazer com que a casa se parecesse com um lar, ambos escolhiam seus próprios espaços:

Durante todos esses anos, tivemos, tanto eu como ele, apartamentos alternativos. Ele, mesmo indo morar comigo, manteve por algum tempo o aluguel do seu apartamento anterior, montado e mobiliado, onde pernoitavam amigos momentaneamente sem teto, uma categoria sempre numerosa. E onde ele também pernoitava, de vez em quando, por um motivo ou outro. Eu, durante um período em que nossa casa estava cheia de crianças, tive um estúdio alugado e montado por ele, onde eu conseguia trabalhar e, eventualmente, quando ficava tarde para voltar para casa, pernoitar. Esses apartamentos, sempre os considereei como substitutos confortáveis para os dias de chuva, quando andar a esmo pelas ruas, ou pegar uma estrada para lugar nenhum, provocaria gripes, sinusite, labirintite. Nas paredes em branco desses nossos vários apartamentos alternativos projetávamos as cenas e cores de nossas vidas, e as que gostaríamos de que a elas pertencessem. Além de projetos, mas para o delirante, de trabalho criativo. (Vigna, 2010, p. 72).

A ambiência construída em *O que deu para fazer em matéria de história de amor* também corresponde à fragmentação e de modo bem mais complexo do que no fragmento acima, isto porque a narradora dá saltos espaciais constantemente: “Fixo o olhar em um ponto de um espaço “entre”. Um espaço de quebra, de vazio” (Vigna, 2012, p. 43). Num momento ela narra da mesa de um bar, depois de um apartamento situado em décadas diferentes dos anos 1990, com conexões estabelecidas entre Brasil e Alemanha; voltando para o presente, se divide entre sua casa, a casa de Roger e o apartamento velho e cheio de caixas situado no Guarujá.

Como se estivéssemos em palimpsesto de putas tem a fragmentação espacial comparada à sofreguidão com que a personagem João se encontra com as prostitutas. A narradora representa essa movimentação espacial constante de modo tão apressado e ansioso que passa a ideia de imprecisão da localização onde a personagem se encontra e o número de mulheres com quem ele se deitou:

João salta do Olaria-Copacabana e vai para a Barbarella de onde sai com uma garota de programa que pode não ser uma garota de programa profissional, ele acha. Ela vai com ele para o Fredimio Trotta, que é um edifício de paredes azulejadas logo ali. O Fredimio tem doze andares, cada andar com doze conjugados. Sua entrada é por uma galeria ligando a Prado Júnior à Princesa Isabel (Vigna, 2016, p. 10).

Esse tipo de construção espacial detalhada ocorre durante todo o romance e passa por várias cidades dentro e fora do Brasil. Mas o interessante é que a descrição espacial é mais detalhada, por exemplo, do que a caracterização das garotas de programa com quem João sai. Ele dá mais informações sobre o edifício Fredimio do que sobre qualquer uma das mulheres presentes na narrativa.

Como foi apresentado, as narradoras de Vigna compartilham, em muitos pontos, as mesmas características. O engenho por trás dos enredos é marcado pela insegurança, pelo menos aparente, pelas dúvidas, incertezas, ambiguidades e, primordialmente, pelo discurso titubeante e pela fragmentação. A escrita fragmentada, que ocorre em todos os romances de Vigna – seja na estruturação do texto, do espaço, na indefinição do tempo e até mesmo do gênero –, traz, em cada intervalo e pausa, não ditos que serão desvendados pelo leitor. É importante ressaltar que o leitor contemporâneo, por conviver diariamente com vários tipos de rupturas, aprendeu a notabilizar procedimentos como a fragmentação. Talvez, por esse motivo, a cada dia mais escritores mobilizam em seus textos estratégias como essa, que de certa forma

rompem com uma anteriormente estabelecida, mas que provocam nos leitores atuais a sensação de pertencimento e proximidade com a arte.

Os três romances, apesar de construírem a fragmentação cada qual a seu modo e com a sua própria intensidade, compartilham o fulgor por movimentações que parecem fazer parte da voz narrativa, ou seja, a escrita fragmentada surge como movimentação da trama. No lugar das lacunas e vazios que as fragmentações parecem supor, são colocadas pistas para uma possível leitura da história das personagens. Por exemplo, em *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* a narradora joga, a todo momento, várias pistas que parecem ser suposições e até mesmo respostas para dúvidas que temos acerca das personagens. A semelhança entre os nomes *Lorean*, *Lurien*, *DeLorean*, nomes que inclusive aparecem com frequência no texto, pode ser considerada pista acerca da sexualidade de João, da sua relação com seu vizinho e até mesmo da relação complexa que ele tem com o sexo, com as garotas de programa e com sua esposa. Em vários momentos da narrativa os três nomes são lançados na busca por problematizar tais questões e sempre seguidos de acontecimentos que marcaram a vida de João, a exemplo da sua primeira relação sexual, de quando não conseguiu “funcionar” durante o sexo, entre outras situações.

Além disso, nos três romances, as narradoras supõem e lançam pistas de possíveis assassinos e assassinatos ocorridos e de mortes suspeitas. E, em certo momento, colocam essas dúvidas acerca de si mesmas, da verdade sobre o que contam e do motivo que teriam para fazer tais suposições. Em *Nada a dizer*, a narradora afirma ter motivos para pensar que N. é responsável pela morte do marido Antônio Carlos. Segundo a narradora, além do trabalho na indústria farmacêutica, N. também havia afirmado em uma de suas conversas sobre a facilidade de envenenar alguém e esconder o ocorrido. A narradora de *O que deu para fazer em matéria de história de amor* também supõe que Rose foi envenenada aos poucos por Arno e sua última obra de arte, a qual ela encontrou atrás do espelho do banheiro e que foi confeccionada com as drágeas do medicamento de Rose, é uma prova irônica do crime. Apesar de a morte de Cuíca não ser um assassinato, em *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* a narradora duvida da atitude de Lola diante do afogamento e supõe que ela poderia ter feito algo se quisesse.

Todo esse jogo de pistas que cerca as narrativas está fortemente conectado à fragmentação constitutiva do enredo, pois é a partir delas que conseguimos, de certa

forma, refletir sobre o que é lançado no texto. Dessa maneira, para além de estabelecer um caminho estrutural diferente ao texto, a fragmentariedade diz muito sobre os movimentos que dão vida ao enredo, sobre o jogo que se cria entre quem escreve, quem narra e quem lê, enfim, a fragmentação expõe que um texto não se fecha dentro de suas páginas, mas que ele pode também se constituir pelo que está no exterior e que toma forma a partir da relação com o leitor.

3. NARRAÇÃO E CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA: O OUTRO COMO METÁFORA DO EU

“[...] a identidade marca o encontro de nosso passado com as relações sociais, culturais e econômicas nas quais vivemos agora [...] a identidade é a intersecção de nossas vidas cotidianas com as relações econômicas e políticas de subordinação e dominação.”

J. Rutherford (1990)

Como vimos no capítulo anterior, a construção de uma voz narrativa descentrada, como a que percebemos na prosa de Elvira Vigna, conecta-se diretamente com as discussões que cercam a constituição das identidades. Quando consideramos o sujeito feminino, e o modo como as relações de gênero implicam em sua existência, a presença de uma voz narrativa feminina descentrada – e por esse motivo disposta a reconfigurar os papéis exercidos pelas mulheres – pode agir como uma afirmação de uma identidade não mais pautada pelo machismo.

Perspectivas como essa que retiram a discussão identitária do campo da fixação e naturalização de comportamentos são extremamente importantes, principalmente quando a busca por uma identidade cultural da nação foi tema presente em toda a historiografia da literatura brasileira. Devido aos processos vivenciados na base da formação do nosso país, a exemplo da colonização e da escravização de indígenas e africanos, todo o processo de construção identitária se forjou por meio de discursos eurocêntricos, marcados pela exclusão, separação e inferiorização de uma grande parcela de sujeitos, principalmente mulheres e homens negros e indígenas.

Diante disso, quando analisamos a representação feminina na literatura, percebemos que grande parte das produções literárias brasileiras, do período colonial ao período moderno, relegaram a representação da identidade feminina a papéis marcados pela ideologia machista e patriarcal. É comum, por exemplo, abrir uma obra literária do romantismo brasileiro e nos depararmos com construções femininas angelicais ou extremamente maléficas, com representação de mulheres que “servem” aos propósitos matrimoniais ou que, de modo contrário, servem apenas para aplacar o desejo masculino e que nunca poderão se tornar esposas. Outra curiosidade é o fato dessas obras, em sua maioria, terem sido escritas por homens e, se examinarmos

os manuais de literatura, que analisam e apresentam essas obras como sendo canônicas, não encontraremos até boa parte do século XX textos literários escritos por mulheres⁶.

Como podemos constatar, a realidade feminina e também sua representação literária se estabeleceu a partir de papéis sociais constituídos por meio de uma série de valores e crenças pautados pela dominação patriarcal. Por esse motivo, tanto na vida real quanto na ficção, as mulheres tiveram suas experiências limitadas por mecanismos de dominação que justificaram, ao longo da história, sua opressão. Esse fato, representado não apenas pela escola romântica, mas que se estende a boa parte da produção literária brasileira, depõe sobre um projeto de literatura, e de nação, que limitou as mulheres a uma identidade subalterna, silenciada e invisibilizada.

Apesar disso, segundo Zilá Bernd (1992, p 19), “a construção da identidade é indissociável da narrativa e conseqüentemente da literatura”, assim, uma das funções das artes, no geral, e nesse caso da literatura, é pensar a sociedade e buscar formas de transformar a realidade. Daí decorre a necessidade de uma crítica literária que não se volte apenas para a análise das representações problemáticas do passado, mas que se preocupe em evidenciar o caráter heterogêneo das representações que foram invisibilizadas e postas à margem e dar destaque às produções atuais que, de algum modo, reescrevem novas perspectivas identitárias que estão mais próximas dos sujeitos contemporâneos.

A transformação do papel exercido socialmente pela mulher, e representado na literatura, implica na desconstrução desse padrão tradicional imposto e na retomada de seu lugar tanto no espaço privado quanto no espaço público. Uma vez que a mulher se estabelece como escritora, ela acaba inscrevendo a possibilidade de subverter todo o silêncio e a invisibilidade a qual foi submetida, atitude que é considerada por Zinani (2013, p. 26) como um rito de passagem que “se opera na medida em que acontece a travessia do invisível para o visível, e que o silêncio se transforma em fala”.

Felizmente, desde o início do século XX, temos vivido a emergência de uma série de estudos que se voltaram para a literatura produzida pelas mulheres e, conseqüentemente, para as discussões sobre gênero e sobre a constituição da

⁶ Conforme Duarte (1997), a relação entre literatura de autoria feminina e cânone é bastante complexa. Essa complexidade decorre do fato de boa parte da produção intelectual das mulheres ter desaparecido da história literária, ou por terem obras consideradas inferiores (se comparadas aos textos masculinos), ou por condições adversas que dificultavam a publicação e a permanência no campo literário.

identidade, o que oportunizou a recuperação de muitas experiências femininas que haviam sido apagadas e o questionamento dos sistemas responsáveis por esse apagamento.

Beatriz Resende (2014), ao analisar as possibilidades da nova escrita literária no Brasil, afirma que o novo da nossa literatura é a passagem do âmbito do provável para o âmbito do possível, isto é, diante do surgimento de tantos escritores e críticos, podemos perceber vozes emergentes e já consistentes não apenas buscando espaço, mas lutando por ele. Todos esses movimentos, a exemplo da luta feminina por espaço e direito à representação, contrastam com tudo que vimos na produção literária do passado e são mais um sintoma da redemocratização política, e também literária, que o nosso país tem vivido.

Sob essa perspectiva, esse capítulo tem como premissa entender os pressupostos teóricos que cercam o debate identitário e investigar como a construção das identidades femininas se realiza no *corpus* literário dessa pesquisa. Voltaremos, então, nossa análise para o modo como Elvira Vigna constrói em sua produção literária as identidades de gênero, mais especificamente a feminina, e, em que medida, essa construção pressupõe uma subversão dos conceitos tradicionais de identidade, os quais fixaram as mulheres dentro de estereótipos idealizados, maniqueístas e inferiores. Para tanto, terá importância singular dentro de nossa análise os mecanismos de desconstrução e reconstrução identitária utilizados pela autora para representar o posicionamento feminino não mais enquanto objetos, mas como sujeitos da enunciação.

O modo com Vigna construiu o descontentamento pessoal e social dessas personagens pode ser percebido tanto no desenvolvimento do conflito dramático presente no enredo, quanto no grau de densidade psicológica dada a cada uma delas. Daí afirmamos que a abordagem pelo viés da desconstrução e da reconstrução partiu de necessidades percebidas no interior desses três enredos, os quais apresentam narrativas de mulheres em vias de expressão literária não apenas de suas contradições e modos de estar no mundo, mas que questionam, sobretudo, sua constituição enquanto sujeitos femininos que lutam pelo direito de falar sobre si mesmas.

3.1 Interrogando a identidade

“[...] o corpo não é meramente matéria, mas uma materialização contínua e incessante de possibilidades. Não se é simplesmente um corpo, mas, em um sentido absolutamente fundamental, faz-se o próprio corpo e, é claro, cada um faz seu corpo de modo diferente de seus contemporâneos, e também de seus antecessores e sucessores corporificados.”

Judith Butler (2018)

Os estudos contemporâneos em torno do conceito de identidade se acentuam, principalmente, na desconstrução de postulações que posicionaram a identidade dentro da ideia de estabilidade e fixidez. O pensamento desenvolvido por Stuart Hall, por exemplo, desde o final do século passado tem sido referência nos Estudos Culturais exatamente por estudar as novas identidades, marcadas, entre outros aspectos, pela fragmentação decorrente das mudanças sociais, políticas, culturais e econômicas, além de assumir uma postura crítica acerca da influência que a linguagem tem operado na interpretação da realidade, na estruturação de poderes e no estabelecimento de identidades.

Em “Quem precisa da identidade?”, capítulo que compõe a obra *Identidade e Diferença*, organizada por Tomaz Tadeu da Silva, Stuart Hall (2014) declara que, nos últimos anos, o conceito de identidade tem sido potencialmente discutido e severamente criticado. Tendo em vista a explosão discursiva e os paradoxos que cercam esse conceito, Hall se questiona sobre a necessidade de mais uma discussão sobre identidade, isto é, haveria quem ainda precise que ela seja discutida? O questionamento feito por Hall surge num contexto de completa desconstrução das perspectivas identitárias em todas as áreas do conhecimento; além disso, os valores preconizados no passado, como a ideia de uma identidade integral, unificada e natural, têm sido intensamente questionados, o que mais uma vez põe em xeque a validade desse conceito.

Segundo a perspectiva de Hall, a identidade pode ser entendida como um ponto de encontro, tanto dos discursos e das práticas que tentam nos questionar ou convocar para que possamos assumir lugares como sujeitos sociais, que produzem discursos particulares, quanto dos processos responsáveis por produzir subjetividades e nos constituir como sujeitos.

Apesar desse cenário de incertezas, as discussões sobre identidade sobrevivem, pois, conforme Hall, a identidade é um dos poucos conceitos que operam sob o signo da rasura, pois mesmo que ela não possa mais ser pensada como no passado, precisa de questões-chave para que consiga sequer ser pensada. Isso ocorre pelo fato de que as identidades, ao contrário do que foi postulado por longos anos, não é fixa e determinada, mas está sempre em processo de construção, assim, para compreendermos esses estabelecimentos, é necessário entendermos primeiro a origem desse processo.

Daí a necessidade de vinculação das discussões identitárias aos acontecimentos históricos e práticas culturais que, de alguma maneira, têm desestabilizado as sociedades, a exemplo do processo de globalização, cuja existência tem provocado, no mundo todo, modificações profundas, tanto econômicas quanto culturais, o que, conseqüentemente, modifica o modo como as identidades são concebidas. Inclusive, boa parte dos estudos contemporâneos analisam a identidade a partir das noções de fluidez e fragmentação, implicações provenientes das alterações provocadas pelos processos de globalização.

Por mais que as noções teóricas passadas compreendessem a identidade como tendo sua origem e existência fixadas num passado histórico específico, e com o qual deveriam manter relações eternas, da mesma forma que os recursos históricos, culturais e linguísticos estão em constante movimento, também a identidade está em constante processo e construção, ou seja:

é precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas (Hall, 2014, p. 109).

A afirmação de Hall parte da ideia de que as identidades, dentro dessa relação com a linguagem, surgem da narrativização do eu, suturadas a partir da história. Ademais, tudo isso se dá no interior das relações de poder, sendo assim, elas são mais produtos da diferença e da exclusão do que da essência e da unidade.

Conforme Silva (2014), identidade e diferença são conceitos que vivem sob uma estreita relação de dependência e, embora tenham sido concebidos como signos contrários – a identidade como sendo autocontida e autossuficiente e a diferença como autorreferenciada –, compreender o que um conceito representa é crucial para o entendimento do outro. Em outros termos, quando afirmamos algo sobre nós

mesmos estamos também estabelecendo uma série de negativas: aquilo que somos e aquilo que não somos. De igual modo, quando afirmamos uma diferença, ela só faz sentido quando posta lado a lado com uma identidade. Entre identidade e diferença existe, então, uma relação de interdependência, o que significa que “a marcação da diferença é crucial no processo de construção das posições de identidade” (Woodward, 2014, p. 39).

Além de manterem uma relação estreita entre si, identidade e diferença são, segundo Silva, produtos dos atos de criação linguística. Isso nos revela que a existência de ambos os conceitos se dá por meio da criação, isto é, elas não são dadas naturalmente e não fazem parte de uma essência humana. Para existirem, identidade e diferença precisam ser ativamente produzidas no seio de uma sociedade e através das relações culturais e sociais.

Quando afirmamos o caráter linguístico por trás da origem da identidade e da diferença reafirmamos a relação de ambas com os atos de linguagem, o que, à primeira vista, pode parecer óbvio, mas o comum é que essa relação acabe passando despercebida e isso, num certo ponto, pode também acabar naturalizando o modo como elas são concebidas. É nesse sentido que se torna importante que a identidade e a diferença sejam declaradas como um resultado dos atos de fala, até porque, como atos de linguagem, elas serão submetidas às características que constituem a linguagem.

A identidade e a diferença não podem ser compreendidas, pois, fora dos sistemas de significação nos quais adquirem sentido. Não são seres da natureza, mas da cultura e dos sistemas simbólicos que a compõem. Dizer isso não significa, entretanto, dizer que elas são determinadas, de uma vez por todas, pelos sistemas discursivos e simbólicos que lhes dão definição. Ocorre que a linguagem, entendida aqui de forma mais geral como sistema de significação, é, ela própria, uma estrutura instável (Silva, 2014, p. 78).

De modo geral, a instabilidade presente na linguagem traz para a identidade e para a diferença uma característica interessante: sendo definidas, pelo menos em parte, a partir da linguagem, a identidade e a diferença também carregam, como uma marca, a indeterminação e a instabilidade. O que significa que elas nunca terão um centro fixo e natural, mas que comportam estruturas que estarão sempre em movimento.

Como vimos, a linguagem traz importantes consequências para a questão da identidade e da diferença. Já sabemos, por exemplo, que ambas são o resultado de

processos de produção simbólica e discursiva, que não são estáveis e fixas e que estão em constante movimento. Essas características, por sua vez, também nos revelam que os processos linguísticos, por meio do qual elas são produzidas, estão longe, no entanto, de ser simétricos. E muito disso decorre do fato dessa definição – discursiva e linguística – ser fortemente impactada pelas relações de poder. O que, de certa forma, implica menos em definição e mais em imposição. Por consequência, as identidades acabam não convivendo de maneira harmônica, mas residem num campo movimentado pelas hierarquias e, em sua maioria, disputado:

Não se trata, entretanto, apenas do fato de que a definição da identidade e da diferença seja objeto de disputa entre grupos sociais assimetricamente situados relativamente ao poder. Na disputa pela identidade está envolvida uma disputa mais ampla por outros recursos simbólicos e materiais da sociedade. A afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais, assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais (Silva, 2014, p. 81).

A estreita conexão entre identidade, diferença e relações de poder é a responsável pela definição das identidades e pela marcação das diferenças, o que representa que a identidade e a diferença não são, em tempo algum, inocentes. Dessa forma, podemos dizer que a diferenciação é um processo fundamental dentro da produção da identidade e da diferença, até porque será a partir da diferenciação que outros processos, como incluir/excluir/classificar/demarcador/normalizar, entrarão em curso. E do mesmo modo que afirmamos uma identidade estamos também marcando uma diferença; dessa forma, nossas afirmações podem incluir e excluir; demarcar fronteiras; estabelecer classificações, separações, enfim, nossas afirmações identitárias sempre culminarão em algum tipo de exclusão (Silva, 2014).

É por isso que a existência das identidades se dá a partir das relações de poder, pois é a partir delas que são feitas as separações e as distinções. Dentro das relações de poder, e conseqüentemente no processo de produção da identidade e da diferença, são definidos o *eu* e o *outro*, quem está incluído e quem está excluído, quem pertence e quem não pertence, quem está dentro e quem está fora. Para Silva (2014, p.82), “dividir o mundo social entre “nós” e “eles” significa classificar. O processo de classificação é central na vida social”, já que é a partir da classificação que o mundo social é dividido em grupos. E o mais importante, a produção da identidade e da diferença será a base para a divisão social, cujo processo, como pudemos ver ao longo da história, se deu por meio de oposições binárias: masculino e feminino, branco

e preto, entre outras. Nesse sentido, quem tem o poder de estabelecer hierarquias e de classificar também detém o privilégio de atribuir os mais diversos valores aos grupos sociais e o modo como cada uma dessas oposições binárias tem sido tratada socialmente é uma confirmação dessa questão.

Kathrin Woodward (2014), no *texto Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*, apresenta algumas discussões em torno do conceito de identidade e mostra que, apesar dos avanços alcançados a partir dos estudos identitários, ainda é necessário que a identidade seja debatida, principalmente quando se considera que há, na base dessas discussões, a tensão entre perspectivas essencialistas e que, com frequência, reivindicam posições fixas e imutáveis de determinado grupo identitário ou desejam ditar quem pertence ou quem não pertence a determinado espaço. Sendo o corpo um dos locais mais envolvidos nessa reivindicação, por em parte definir quem somos, Woodward considera fundamental que ele não seja usado como uma ferramenta para justificar essencialismos e “verdades” biológicas.

Para que isso não aconteça, a teórica reafirma a necessidade de investigar o modo como as identidades têm sido produzidas, bem como os processos envolvidos nessa produção. O circuito cultural, por exemplo, é um espaço importante a ser investigado e, mais especificamente, o espaço da representação, pois dentro da representação estão incluídos tanto as práticas de significação quanto os sistemas simbólicos através dos quais os significados são produzidos. Segundo Woodward, é por meio dos significados produzidos dentro das representações que os sujeitos dão sentido às suas experiências e àquilo que são. Além disso, a representação não só dá significado às existências, mas pode também tornar realidade aquilo que somos e aquilo que desejamos ser.

A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar. Por exemplo, a narrativa das telenovelas e a semiótica da publicidade ajudam a construir certas identidades de gênero (Woodward, 2014, p.18).

Assim, considerando que diferentes significados são produzidos pelos sistemas de representação, e que eles podem ser contestados e reconstruídos, é urgente que questionemos as práticas de significação e as relações de poder envolvidas nesse

processo. Quando, por algum motivo, questionamos o modo como esse processo se estabelece estamos, igualmente, questionando como as relações de poder ditam as oposições binárias ligadas à construção da identidade e da diferença. Isso é importante principalmente quando se considera que os processos de classificação, pautados pelas relações de poder, têm fixado determinadas identidades como sendo uma norma e, por consequência, sua diferença como anormal.

Quando pensamos, por exemplo, a construção da identidade de gênero dentro da literatura brasileira produzida até o século XX nos deparamos com um punhado de construções marcadas pelas mais diversas oposições binárias, entre elas, mais fortemente, as oposições homem x mulher, branco x negro, heterossexual x homossexual. Na grande maioria das vezes, o homem branco heterossexual foi representado de maneira positiva e central nos enredos, já as demais construções apresentavam, em relação a esse estereótipo centralizador, uma posição secundária e inferior.

Segundo Silva (2014), mesmo que seja um processo sutil, a normalização elege e hierarquiza, de modo arbitrário, uma identidade que será o parâmetro para outras. Se a primeira identidade é considerada positiva, natural, normal e desejável, as demais serão avaliadas de modo contrário. Observando o contexto brasileiro, por exemplo, percebemos que ser branco, homem e heterossexual está bem acima na hierarquia quando se considera as diferenças que cercam essas identidades. Há, portanto, uma força homogeneizadora que torna uma identidade tão normal a ponto de nem ser considerada uma identidade, mas uma norma. E como resultado, quem viola essa norma é colocado à margem ou punido.

Na medida em que é uma operação de diferenciação, de produção de diferença, o anormal é inteiramente constitutivo do normal. Assim como a definição da identidade depende da diferença, a definição do normal depende da definição do anormal. Aquilo que é deixado de fora é sempre parte da definição e da constituição do "dentro". A definição daquilo que é considerado aceitável, desejável, natural é inteiramente dependente da definição daquilo que é considerado abjeto, rejeitável, antinatural. A identidade hegemônica é permanentemente assombrada pelo seu Outro, sem cuja existência ela não faria sentido (Silva, 2014, p.84).

Apesar disso, por se constituir na linguagem, o processo de produção da identidade e da diferença oscila. E assim como ele pode fixar identidades, há também a possibilidade de subvertê-las, isto é, do mesmo modo como são criados mecanismos que fortalecem as identidades, ao longo dos anos, muitos movimentos

foram os responsáveis por questionar o motivo da marginalização e exclusão do outro, do diferente.

A relação que a identidade e a diferença estabelecem com os sistemas de significação, e toda a influência cultural, social e linguística que decorre dela, também se estende aos sistemas de representação. É por meio da representação, nas suas mais diversas manifestações, que a identidade e a diferença são materializadas, ou melhor, é a partir da representação que elas adquirem sentido e passam a existir. Não podemos esquecer, que por ser um sistema linguístico e cultural, e por consequência arbitrário, a representação também sofrerá influência das relações de poder. Dessa maneira, quem tem o poder de representar, tem o poder de determinar e definir a identidade (Silva, 2014).

Apesar do cenário difícil vivenciado pelas identidades desviantes durante toda a historiografia literária brasileira, muitos escritores e escritoras (principalmente) desafiaram o cânone e construíram representações que retiram do limbo essas identidades. Rachel de Queiroz, escritora alocada na segunda fase do modernismo brasileiro é um desses nomes. Tendo publicado seu primeiro romance *O Quinze* (1930) aos vinte anos de idade, Rachel de Queiroz foi a primeira escritora a tratar do tema da seca. Além disso, o seu primeiro romance surpreendeu não só pela habilidade estética no trato sutil e bem elaborado da forma, mas no modo como o feminino era representado: a personagem protagonista, Conceição, era uma mulher considerada à frente do seu tempo por ter uma profissão, ser independente e leitora de obras feministas. Não obstante, Rachel não excluiu de sua narrativa o conflito que a personagem trava consigo mesma quando precisa tomar a decisão de se casar, e ter a vida de uma típica dona-de-casa, ou seguir um caminho diferente do que era destinado às mulheres de sua época.

Como pudemos ver, questionar os sistemas de representação é um ponto fulcral dentro da crítica ao modo como a identidade e a diferença são estabelecidas, afinal, é a representação que endossa e dá sustentação aos processos de classificação, exclusão e fixação de identidades. É preciso, no entanto, que a circunstância de como se faz esse questionamento seja cautelosamente pensada, pois uma pura e simples descrição do processo pode acabar se tornando mais uma ferramenta de fixação e não de subversão.

Judith Butler, no texto *Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista* (2018), traz uma importante

contribuição teórica para estudos da identidade, mas especificamente de gênero, a qual nos ajuda a pensar, principalmente, as construções que cercam os sujeitos femininos. Os apontamentos de Butler partem, inicialmente, da teoria fenomenológica dos atos, para quem a realidade social se constitui por meio da linguagem e de todo e qualquer tipo de signo social simbólico, para depois, tomando como base a citação de Simone de Beauvoir, “não se nasce mulher, torna-se”, desenvolver a ideia de que a identidade de gênero é instituída por atos performativos.

Segundo Butler, tanto a teoria feminista quanto a teoria fenomenológica apresentaram críticas às explicações naturalistas em torno do sexo e da sexualidade. Para a teoria fenomenológica, partindo principalmente dos estudos de Merleau-Ponty (1999), o corpo além de ser histórico é, ainda, um conjunto de possibilidades em movimento. De acordo com essa ideia, o corpo não poderia possuir uma essência interior, pois sua expressão se concretiza a partir de uma materialização contínua de possibilidades. A teoria feminista também não validou os estudos que ditavam a existência feminina como sendo pautada por alguma característica de sua fisiologia; mais especificamente dos estudos de Beauvoir (1986), pautados nas reflexões de Merleau-Ponty, surgiu a premissa de que as mulheres são uma ideia histórica e que o gênero é uma interpretação cultural que reproduz determinada situação histórica.

Uma das maneiras de reprodução dessa ideia é a imposição de que existe um sexo, sexualidade, gênero ou raça centralizadora, e conseqüentemente compulsória, cuja existência denota determinados comportamentos e esses comportamentos são apresentados à sociedade como sendo naturais e normais. Esse tipo de construção faz com que se acredite na centralidade e naturalidade dessas performances embora elas sejam meras ficções reguladas. Como resultado, os sujeitos que não materializam essa identidade totalizante, ou a vivenciam de modo adverso, são regularmente punidos e concebidos como detentores de uma identidade desviante.

Para Butler, a asserção de Beauvoir nos leva a compreender que o gênero não poderia ser, nunca, uma identidade pautada pela estabilidade, pois ela desloca o conceito de identidade do campo substancial e natural para o domínio da temporalidade social constituída, ou seja, a identidade de gênero é uma noção construída por meio do tempo e a partir da repetição generalizada de atos performativos. Isso significa que a identidade se realiza através da performance e do mesmo modo que a repetição dos atos no tempo faz uma identidade existir, ela não

poderia, de modo algum, possuir um caráter homogêneo, fixo, devido às constantes transformações operadas.

Sob essa perspectiva, Butler afirma que os atos não apenas constituem uma identidade, como também podem ser um objeto de crença, por isso, ao longo do ensaio, são apresentados de que modo as concepções reificadas e naturalizadas de gênero foram constituídas e como elas podem ser constituídas de modo diferente, tudo isso por considerar que “a identidade de gênero é uma realização performativa compelida por sanções sociais e tabus” (Butler, 2018, p. 2), logo, é o caráter performativo da identidade que permite o questionamento dessa condição reificada e gera possibilidades de transformação cultural do gênero.

Um ponto interessante destacado por Butler é a preocupação da teoria feminista em compreender como as estruturas culturais e políticas são instituídas e como elas afetam os sujeitos e são reproduzidas por eles em seus atos e práticas individuais. A teoria feminista afirma, conforme Butler (2018, p. 7), que o “pessoal se torna uma categoria ampla, que abrange as estruturas políticas geralmente consideradas públicas, mesmo que apenas implicitamente. Desse modo, o próprio significado do domínio político também se expande”. Com efeito, essa questão é interessante quando se considera que, mesmo dentro de uma individualidade, certos mecanismos de opressão podem ser compartilhados pelos sujeitos, pois, apesar do caráter subjetivo que cada um carrega, ainda reproduz uma situação específica do seu gênero. Quando olhamos por esse ponto de vista, entendemos que o pessoal é político e, em termos práticos, a performance explicita, mesmo dentro de uma subjetividade, as leis sociais.

Para Silva (2014), as discussões de Butler sobre performatividade se tornam importantes exatamente por retirar a identidade do campo da descrição e deslocá-la para o campo da transformação e do movimento. Dentro dessa ótica o indivíduo não é simplesmente algo pronto e acabado, mas ele pode vir a tornar-se algo, estando aberto à mudança, pois da mesma forma que a repetibilidade de um ato performativo garante a existência das identidades hegemônicas, ela também permite sua interrupção.

A repetição pode ser interrompida. A repetição pode ser questionada e contestada. É nessa interrupção que residem as possibilidades de instauração de identidades que não representem simplesmente a reprodução das relações de poder existentes. É essa possibilidade de interromper o processo de "recorte e colagem", de efetuar uma parada no processo de

"citationalidade" que caracteriza os atos performativos que reforça as diferenças instauradas, que torna possível pensar na produção de novas e renovadas identidades (Silva, 2014, p. 95-96).

É dentro da possibilidade de mudança que Butler argumenta a favor de uma representação feminina que não reforce ou reifique os problemas existentes, porque o objetivo deve ser emancipar e não produzir mais limitações. Quando voltamos o olhar para a historiografia literária nacional, por exemplo, podemos considerar a importância do movimento de mulheres não só para desconstruir as representações femininas marcadas pelo pensamento machista e patriarcal, que reduzia as mulheres a estereótipos maniqueístas e inferiores, se comparados às representações masculinas (os quais eram representados, em sua maioria, dentro de posições-sujeito, sendo sempre o ponto de referência na narrativa), mas também para reconstruir representações que demonstrassem a diversidade dos papéis femininos.

Analisando obras literárias de autoria feminina no contexto da América Latina, mas também preocupada com a construção da identidade feminina, Cecil Zinani (2013), em obra que analisa a literatura da escritora nicaraguense Gioconda Belli, mais especificamente o romance *A mulher habitada* (2000), afirma que qualquer transformação social e mudança pessoal que envolva as mulheres deve ser perpassada pelo discurso, visto que foi a partir da linguagem que as normas, os modelos e as redes de dominação foram criados:

Assim, por meio da desconstrução do discurso patriarcal, a voz da figura feminina passa a ser ouvida, possibilitando-lhe revelar a sua experiência e expressar uma nova ordem social e simbólica, cujos parâmetros desvelam o universo da mulher, com a intenção de projetar uma estética com caráter feminino, na medida em que esse universo é representado na literatura, e que pode se converter em elemento político influente na transformação dos sistemas de poder existentes (Zinani, 2013, p. 17).

Zinani pontua que na obra de Belli além de haver uma abordagem do feminino, há também uma preocupação em estabelecer relação com a problemática social que circunda o espaço habitado pelas mulheres e construir uma conscientização feminina capaz de subverter os mitos tradicionais. Dentro dessa perspectiva, Belli produz um enredo que discute as relações de dominação exercidas pelo poder patriarcal, que se estende a todas as camadas sociais, e constrói personagens femininas dispostas a superar essa situação e os conflitos pessoais que também estão envolvidos pelo machismo e pela violência de gênero.

Sendo a questão da linguagem uma perspectiva bastante significativa para a crítica feminista, principalmente porque, enquanto construção simbólica, a linguagem é uma instauradora de violência e propagadora de preconceitos, a discussão da formação da identidade feminina na literatura constitui-se, então, como um aspecto de extrema relevância não apenas nos estudos de gênero, mas, sobretudo, nas discussões que cercam o fazer literário, o qual, como bem sabemos, sempre reproduziu as relações de poder existentes. Ademais, quando consideramos que nós nos constituímos a partir da linguagem deve ser também por meio dela a criação e a reafirmação de experiências que valorizem o feminino e possibilitem a desconstrução das opressões por tanto tempo proliferadas.

3.2 Elvira Vigna: Contando histórias e des/re construindo identidades

“Nada se fixa, nada se acomoda neste universo. Tudo ondula, dança; tudo é rapidez e triunfo.”

Virginia Woolf (1992)

Como constatamos nas discussões anteriores, o discurso é um caminho para o estabelecimento das identidades consideradas estáveis e também o caminho para a desconstrução dessa perspectiva. Isso ocorre pelo fato de a literatura, enquanto sistema de representação, ser uma das responsáveis pelo estabelecimento de práticas de significação, que instauram e produzem significados, por meio dos quais os sujeitos dão sentido às suas vidas, experiências e àquilo que são. Nesse sentido, quando determinada obra literária é construída de modo a problematizar o que é posto para os sujeitos como sendo natural e estável, ocorre uma articulação que retira a fixidez dos processos de construção identitária, por exemplo, e instauram outros modos de se exercer a masculinidade e a feminilidade.

Conforme Dalcastagnè (2011), a literatura pode ser considerada um espaço em que as representações do mundo social são construídas e validadas. Nessa perspectiva, a literatura pode ser tida como um terreno em que se reproduz, sustenta e perpetua determinadas identidades, tudo isso ancorado à ideia de que são meros retratos da realidade. Dentro, dessa lógica, ao escritor são dadas algumas opções:

incorporar essas representações, reproduzindo-as de maneira acrítica; (b) descrevê-las, com o intuito de evidenciar seu caráter social, ou seja, de construção; (c) colocar essas representações em choque diante de nossos olhos, exigindo o nosso posicionamento – mostrando que nossa adesão, ou nossa recusa, que nossa reação diante delas nos implica, uma vez que fala sobre o modo como vemos o mundo, e nos vemos nele, sobre como se dá nossa intervenção na realidade, e as consequências de nossos atos (Dalcastagnè, 2011, p. 106).

Quando da escolha por um caminho dissonante, há a possibilidade de que sejam gerados estranhamentos, entretanto, é papel do(a) escritor(a) eficiente construir novos modos de identificação do leitor com o que é representado, isto é, gerar vínculos que permitam a identificação do exterior com o interior visto na obra, pois “a diversidade na narrativa, além da importância estética, possui importância política” (Dalcastagnè, 2011, p 107). Portanto, a representação que reconhece a diversidade das experiências sociais é uma contribuição poderosa e que permite aos sujeitos as mais diferentes perspectivas sociais.

Toda a produção romanesca de Elvira Vigna se propôs, de algum modo, a representar questões ligadas à construção identitária. Em sua maioria, o foco dessas representações esteve conectado ao questionamento dos comportamentos sexuais e de gênero considerados normais e impostos aos sujeitos. Vemos, então, estampadas em muitas de suas produções, principalmente nos romances, sujeitos considerados inadequados, sujeitos inconformados, e em todos os casos, sujeitos que lutam pelas suas identidades, desconstruindo-as e em busca de uma reconstrução.

Os três romances *corpus* dessa tese são exemplos caros de dissonância principalmente por apresentarem enredos que, de maneira potente, interrogam a sociedade e as ideias históricas inscritas nos corpos dos diferentes sujeitos. Conseqüentemente, é comum que essas obras apresentem personagens dissidentes e dispostas a não seguirem as regras vigentes e não reverberar as performances previstas para o seu gênero; logo, as narradoras e as demais personagens são construídas de forma a não sustentarem qualquer tipo de determinação social, política ou cultural. É sob essa perspectiva que esses enredos reafirmam um projeto literário em que as vozes femininas posicionam-se contra as exclusões que, por muito tempo, aprisionaram as mulheres em papéis inferiores e identidades consideradas fixas e imutáveis.

Como afirmamos no segundo capítulo dessa tese, as narradoras apresentam vozes descentradas, isto é, que se posicionam de modo contrário às assimetrias e exclusões sociais, principalmente as de gênero; e, no decorrer das narrativas, essas

vozes se colocam em perspectivas insurgentes e insubmissas em relação às imposições identitárias e aos papéis sociais marcados pelas mais diversas formas de opressão e violência. A partir de um olhar minucioso voltado para o *corpus* literário dessa pesquisa, consideramos que esse descentramento, tido como ponto fulcral dentro da análise do estilo das vozes narrativas, é o responsável por dois movimentos importantes para o entendimento da constituição das identidades representadas nos três romances: o movimento de *desconstrução* e o movimento de *reconstrução* identitária. Nosso foco é, pois, observar como a constituição das vozes narrativas resultou na desconstrução e reconstrução das identidades femininas presentes nesses enredos. Para isso, tomaremos como ponto de partida algumas importantes ideias que darão liga às discussões identitárias: o conceito de *Desconstrução* (2001), desenvolvido por Jacques Derrida, aliado à teoria dos *Atos performativos* (2018), de Judith Butler.

A análise dos usos da linguagem empreendidos nos enredos de Vigna será a responsável pelo esclarecimento desses dois processos. Assim, consideraremos de que modo essas obras exercem os processos de desconstrução identitária e, em que nível, essa desconstrução afeta a própria estruturação do gênero narrativo e, em especial, a construção da categoria narrador. Ademais, é importante pensar até que ponto as identidades de gênero presentes nos romances problematizam não apenas a constituição dos sujeitos femininos, mas de que maneira contribuem para o questionamento das essencializações que por muito tempo pautaram a existência dos sujeitos e fortaleceram a fixação de identidades totalizantes e hierarquizadas.

A ideias de desconstrução e de reconstrução estão presentes não apenas nos romances *corpus* da pesquisa, mas aparecem em boa parte da produção romanesca da autora. Logo, faz parte do que declaramos ser o legado de Elvira Vigna a produção de uma literatura subversiva temática e esteticamente. Ademais, esses processos ocorrem recorrentemente na produção de autoria feminina, que busca recriar a representação das mulheres num processo diferente do que foi comumente sancionada pelas obras escritas por homens e que seguiam perspectivas patriarcais.

3.2.1 Desconstrução

Os processos de desconstrução são evidenciados nos enredos a partir dos atos de criação linguística, isto é, dos mecanismos utilizados pelas narradoras para caracterizar as identidades das personagens e para demarcar as diferenças. Quando explicitamos a presença marcante dos atos de linguagem para a constituição identitária, tomamos como base a ideia de que a linguagem está imbricada aos processos de construção da identidade e da diferença, além disso, devido a sua capacidade de transformação e movimento, essa mesma linguagem responsável pela fixação também está sujeita a oscilações e é a partir disso que há a desnaturalização das bases culturais e a desconstrução dos papéis anteriormente vistos como fixos e imutáveis.

Nas discussões de Derrida, principalmente na obra *Gramatologia* (2004), a *desconstrução* aparece como uma premissa poderosa pelo fato de se propor questionar todo o pensamento metafísico ocidental produzido e estabelecido. Nesse sentido, podemos compreender que a desconstrução é um trabalho investigativo que vai além das questões literárias e filosóficas e que está disposto a transformar muitas ideias que foram, ao longo da história, postuladas como verdades imutáveis. Portanto, desconstruir significa mostrar que determinada ideia ou crença não surgiu naturalmente e nem pode ser considerada inevitável. Toda e qualquer hierarquia que se constrói dentro de discursos e de relações de poder é passível de desconstrução, ou seja, “desconstruir é de certo modo resistir à tirania do Um, do logos, da metafísica (ocidental) na própria língua em que é enunciada, com a ajuda do próprio material deslocado, movido com fins de reconstruções cambiantes” (Derrida & Roudinesco, 2004, p.9)

Assim sendo, a desconstrução se apresenta sob o signo da decomposição de uma estrutura. Primeiramente, é importante destacar que essa ideia de desconstrução parte da premissa de que é imprescindível a inversão das hierarquias que sustentam o pensamento ocidental, isto porque essas hierarquias além de se posicionarem em um lugar “mais alto” ainda agem de maneira violenta, logo, a desconstrução significa, antes de tudo, inverter a hierarquia, o que, conforme Derrida, implicaria operar no interior dos sistemas, a fim de desestabilizar e desintegrar os discursos e revelar suas ambiguidades e contradições (Derrida, 2001).

Entretanto, desconstruir não deve ser tomado como uma destruição de conceitos, ou de sentidos; como falamos anteriormente, a desconstrução se instaura por meio da reestruturação e decomposição. Nesse sentido, sua sustentação se dá

como um dispositivo de questionamento, que pretende incorrer no interior do pensamento buscando o melhor modo de desconstruir uma oposição sem, contudo, criar novas escalas hierárquicas, isto é, a ideia é mostrar que toda e qualquer identidade não é natural e nem incontornável, pelo contrário, são construções que se apoiam em produções discursivas e nas relações de poder estabelecidas socialmente e historicamente.

Antes é preciso compreender que o termo desconstrução não está ancorado no sentido de dissolução ou de destruição, longe disso, a ideia por trás dessa premissa é a de análise das estruturas sedimentadas e que, por muito tempo, formaram os elementos discursivos, a discursividade filosófica que cercou o pensamento humano, o que evidencia que a desconstrução também deve envolver a língua, a cultura ocidental, pois tudo isso forma o conjunto do que define nosso pertencimento a uma história e a uma filosofia (Derrida, 2004). Em vista disso, o trabalho da desconstrução é, num primeiro momento, interrogar as construções que estão postas e determinadas e buscar maneiras de desmantelar os sistemas e reinscrevê-los a partir de novos funcionamentos não mais pautados pelo pensamento dominante empreendido pelas teorias de base ocidental.

Para Zinani (2013), qualquer transformação das estruturas e das instâncias culturais que pretenda modificar a constituição das identidades femininas perpassa pela linguagem, pois é o processo discursivo que transforma indivíduos em sujeitos, ou seja, é a partir da linguagem que se constrói qualquer ideia de sujeito, embora saibamos que, na contemporaneidade, as subjetividades tendem a ser mais instáveis, precárias e contraditórias do foram em outros períodos.

Alicerçada nisso, a desconstrução se desdobra em duas outras características bastante evidentes nos enredos: a) a construção espacial desestruturada e marcada pelo constante deslocamento, o que, como veremos, também refletirá na construção identitária das personagens e na maneira como elas se veem e como estão situadas socialmente; e b) a presença da voz narrativa descentrada e, por isso, desempenhando um papel dissidente e questionador da realidade.

Quando pensamos na construção de personagens, é comum que, à primeira vista, centremos nossa análise nos atributos que caracterizam cada uma delas, sejam eles físicos ou psicológicos. Caso estejamos lidando com personagens que contam suas próprias histórias, nos preocupamos também com o modo escolhido por essa

voz para construir a narrativa. No caso das narradoras de Elvira Vigna, há raras ou quase nenhuma caracterização física detalhada das personagens protagonistas.

Sobre as narradoras de *Nada a dizer* e *O que deu para fazer em matéria de história de amor* há apenas a descrição da profissão, uma sugestão aproximada da idade (meia-idade) e a apresentação de um conflito que as faz questionar suas existências. Sobre a narradora de *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* temos um pouco mais de informação, cuja descrição no texto é, inclusive, usada para defini-la como lésbica – considerando um ponto de vista binário – embora ela não confirme essa impressão: “As botas, a calça de napa preta, a camisa masculina sem sutiã, o cabelo curto. [...] E a cara de quem está com raiva do mundo” (Vigna, 2016, p. 111). Fora isso, tudo o que sabemos sobre essas personagens nos é dado a partir de vestígios lançados por elas ao falarem de outras personagens, pelo modo como lidam com os conflitos instaurados no enredo e pela configuração do espaço, que, nesses três romances, parecem agir como uma extensão da existência feminina.

A constatação sobre a pouca caracterização das personagens protagonistas pode ser confirmada ainda pelo fato de que outras personagens femininas consideradas secundárias, ao contrário das narradoras, apresentam sempre algum tipo de caracterização um pouco mais aprofundada, sejam características acerca do tipo físico ou de sua psicologia. Em *Nada a dizer*, por exemplo, a narradora faz uma série de constatações sobre a personalidade e o corpo de N., a amante de seu marido e, num determinado momento, ela aparenta estar mais a par da vida de N. do que de sua própria vida. Sobre N. há uma série de constatações sobre os gostos, sobre o vestuário, a maneira de agir, o modo como ela encarava o mundo, a família e o amor: “[...] ela era uma mulher briosa, de valor, independência e coragem, capaz de tudo arriscar por amor” (Vigna, 2010, p. 112).

Em *O que deu para fazer em matéria de história de amor*, Rose, a mãe de Roger, é caracterizada praticamente durante todo o enredo. A narradora perpassa tanto pela descrição física de Rose, a qual contém detalhes íntimos sobre o corpo e os hábitos, quanto pelas suas angústias psicológicas, principalmente as dificuldades dela em relação à maternidade, ao casamento e à vida no Brasil: “Não sei se eu disse, ela é alemã. Mais dias. Agora Rose, prática, adianta providências em suas tardes de sol. Não mais danças, mas andanças. Ela é branca, os móveis quase pretos” (Vigna, 2012, p. 26). A narradora se preocupa, durante todo o enredo, em demonstrar o porquê de Rose ser uma mulher importante para sua história, e essa importância

decorre principalmente do fato de Rose ser uma mulher que enfrentou o casamento e todos os dilemas que dele decorriam sem se deixar silenciar:

[Rose] Dança porque dança. Nunca para seguir roteiros por outrem determinados. Daí que, no seguir dos dias, não dança. Apenas fica lá parada e nua. E não fecha mais a cortina. Dane-se. Diz dane-se, e não foda-se. [...] a mulher nua tem um nome, Rose. E marido, Arno. E uma coleção infinita de dane-se, o maior deles dirigido justamente para o próprio Arno, dane-se, porque, mesmo com ele em casa, ela fica lá [...] nua. E de pernas abertas (Vigna, 2012, p. 20).

De igual modo, em *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* grande parte das personagens femininas, principalmente as garotas de programa, apresentam algum tipo de caracterização; e embora o perfil dessas mulheres seja sempre o mesmo aos olhos de João, ainda assim elas têm algo revelado no enredo. Mariana, a garota de programa com quem a narradora dividia o apartamento é um desses exemplos. Sobre Mariana há descrições acerca de seu corpo: “Mariana era toda certa, quero dizer, previsível. Pequena, magra, dois peitinhos, toda certa, a cara também. Bonita” (Vigna, 2026, p. 59); relatos acerca do seu passado, da vida dela com o filho Gael e prospecções sobre o futuro, sobre como ela pode viver após voltar para sua terra natal.

Apesar da pouca caracterização das personagens protagonistas, consideramos que a leitura da construção do espaço é uma maneira de compreender as identidades dessas mulheres. Essa possibilidade advém do fato de a representação do espaço servir aos mais variados propósitos, que vão desde a caracterização das personagens, contextualizando as questões identitárias que passam pelo viés psicológico e social, até a representação dos sentimentos e estabelecimento das ações do enredo. Nessa perspectiva, o espaço assume papel importante seja para caracterizar, seja para situar.

Gaston Bachelard, no clássico livro *A poética do espaço* (1989), publicado em 1958, teoriza sobre a importância do espaço para a construção de narrativas e lembranças humanas, principalmente porque é a partir dos espaços que circulamos, ou que são evocados pela nossa memória, que criamos uma noção de tempo. Nesse sentido, podemos afirmar que toda narrativa se constrói também a partir do espaço. Todos os espaços habitados impactam a vivência humana: a sala, o quarto, o porão, ou até mesmo os pequenos espaços que servem para guardar ou esconder objetos, como gavetas e armários, são capazes de produzir sentimentos e lembranças, e,

dessa maneira, dizem respeito aos sujeitos que desses espaços fazem parte, isto porque “A casa é o nosso canto no mundo. Ela é, como se diz frequentemente, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos” (Bachelard, 1989, p. 200). Sob esse viés, não só a casa, mas todos os espaços habitados, são um reflexo e também refletem os sentimentos bons e ruins, os sonhos e os desejos humanos.

Entendemos que todos os espaços dentro das narrativas não são construídos apenas como pano de fundo. Pelo contrário, tudo que está em volta dessas personagens, todo o espaço circundante, reflete a desestruturação vivenciada por elas. O constante trânsito, o estado contínuo de mudança, a casa desarrumada, inacabada, a incerteza do lar, são um reflexo da instabilidade identitária vivida pelas personagens e da sensação de inacabamento. E da mesma forma que cada espaço habitado por elas é apresentado de modo desestabilizado e desorganizado, também suas identidades estão desalinhadas. Não no sentido de não seguirem o padrão estipulado para o gênero, mas pelo fato da vida dentro desse padrão imposto tê-las levado, de alguma maneira, à ruína.

Os espaços que compõem o enredo de *Nada a dizer* são tão instáveis quanto a própria vida do casal representado. O início do texto, por exemplo, apresenta uma série de deslocamentos de Paulo e os arranjos que ele precisou fazer para encontrar a amante; devido a isso, e buscando situar o leitor, os dois primeiros capítulos têm como títulos datas em que os fatos ocorreram. Já o terceiro capítulo, momento em que a narradora posiciona-se no texto a partir da primeira pessoa, é intitulado como “A casa”. E é só a partir desse ponto que a história deixar de ter o foco centrado em Paulo e se volta para as consequências da traição na vida da narradora.

A maior parte dos acontecimentos de *Nada a dizer* ocorre em locais de alta rotatividade de pessoas, como aeroportos, hotéis. Além desses espaços que supõem constante movimento, a narradora ainda dá bastante destaque ao espaço fluido dos bate-papos, e-mails, mensagens e ligações de celular, o que traz ao texto a volatilidade tão presente no tempo contemporâneo. Os demais acontecimentos se passam na intimidade do apartamento do casal, local marcado pela incompletude e inacabamento, o que como veremos no fragmento abaixo é um reflexo da vida conjugal:

Nesse período da nossa chegada em São Paulo, de visitas sem diálogo e caixotes fechados, o que menos me incomodava eram os caixotes. Achava-os divertidos. E a seu empilhamento acabamos dando uma certa lógica: os

mais perto de uma determinada parede era onde deveríamos procurar os sapatos e roupas; os que ficavam embaixo da futura estante, claro, estavam com nossos livros. Os caixotes, na verdade, combinavam com o resto – o resto do tempo presente, o tempo já paulista, a casa como ela era, e o resto no tempo passado de nossas vidas, como éramos, desde sempre. Afinal nunca tínhamos, em nenhuma de nossas caras anteriores, nos dado ao trabalho de organizar um índice único, uma única aparência a um todo que pudesse ser chamado A Casa (Vigna, 2010, p. 25).

Ademais, todos os locais em que o casal morou durante o tempo em que estiveram juntos sempre esteve desorganizado, muito disso devido às constantes mudanças de cidade. Apesar de estarem há algum tempo nesse apartamento de São Paulo, ainda havia malas por todos os cômodos, caixotes cheios de objetos ainda sem um destino certo. O empilhamento de objetos, a desorganização fazia parte da vida deles. Paulo e a narradora nunca tinham se preocupado em organizar um espaço que pudessem chamar de lar. Além disso, cada um deles parecia ter dentro do apartamento uma vida que não era compartilhada com o outro. Ambos tinham seus próprios espaços, armários, estantes, alimentos na geladeira que não podiam dividir com o outro. Tudo dentro da casa os posicionava numa vida distante da que seria a de um casal.

O que deu para fazer em matéria de história de amor e Como se estivéssemos em palimpsesto de putas repetem a caracterização espacial marcada pelo constante trânsito e desordem visto em *Nada a dizer*. Em ambos os enredos vemos uma série de deslocamentos espaciais das personagens que ora estão em ruas movimentadas, ora estão em bares, restaurantes e hotéis dos mais diversos tipos. Quanto à caracterização da casa, em nenhum dos casos há a representação tradicional do que poderíamos chamar de lar, pois as narradoras das duas histórias vivem o dilema de não ter uma casa a que possam chamar definitivamente de lar, pois, devido a problemas financeiros ou no local de trabalho, elas precisam sempre dividir a casa ou o apartamento com outra pessoa.

Boa parte do enredo de *O que deu para fazer em matéria de história de amor* se passa no Guarujá, num apartamento caindo aos pedaços, herança de Roger, e para onde a narradora foi a fim de se desfazer dos objetos antigos e, ao que tudo indica, colocar o local a venda. Todavia, essa cidade vazia, e que no inverno parece bem menos festiva e acolhedora, será o ponto de partida necessário para ela, ao se debruçar nas memórias guardadas nas caixas e nos vestígios deixados pelo antigo casal, Rose e Arno, conseguir deixar seu próprio passado para trás e se reconstruir.

É por isso que me ponho aqui, nessa recuperação/invenção de minúcias. Preciso ver. E vejo melhor enevoada [...] pela poeira que invento através da invenção de Rose. Em meio a buzinas da hora do rush, espantosamente raras. Pois há uma concordância, uma aquiescência dos habitantes dessa cidade ao engarrafamento diário [...]. É nos detalhes que, tenho esperança, esteja o todo que busco [...]. É a partir deles que monto um todo que ainda não sei qual vai ser, e do qual dependo para decidir se vou para um lado. Ou outro. Se continuo, ou sumo. Com ou sem Guarujá. Ou mesmo depois de Guarujá (Vigna, 2012, p. 24-25).

Diferentemente de *Nada a dizer*, que traz a desorganização do lar como uma incorporação do desajuste matrimonial, *O que deu para fazer em matéria de história de amor* trata o desarranjo e a bagunça como possibilidades de reestruturação. É dentro desse ambiente “fechado para balanço” que a vida da narradora será posta em xeque. Enquanto organiza uma bagunça que não é dela, revivendo um passado que também não é o seu, ela pretende dar ordem à própria vida.

A narradora de *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* é uma designer em busca de emprego, e por mais que sua posição profissional não seja nada positiva, pela falta de perspectivas, a sua percepção aguçada dos espaços e estruturas da cidade aparecem durante todo o enredo e é a partir do “desenho” que ela faz das personagens que ocupam de maneira transitória e instável os espaços da cidade que essa narrativa se constrói. De modo geral, os espaços desse enredo contemplam hotéis, prédios em construção ou deteriorados, boates e inferninhos sujos. Além do desarranjo desses espaços públicos, a descrição das casas das personagens segue a ideia de que tudo é provisório. João vive num apart hotel mobiliado enquanto não compra o próprio apartamento, a narradora por necessidade precisa dividir seu apartamento com Mariana (uma garota de programa) e o seu filho pequeno. Entretanto, o espaço mais complexo é o escritório em que a narradora e João se encontram e conversam. O escritório é, na verdade, uma sala de uma editora em falência, caracterizada pela estranheza, abandono e pela desorganização:

O escritório com os vidros quebrados, teias de aranha pendendo do teto. Eu e João mortos, fossilizados em nossos respectivos lugares [...]. Eu, João e o escritório irmanados, nossas estranhezas aplainadas nessas histórias inconclusas e a cada dia menos reais. Eu, João e o escritório, nós. Incluindo o escritório que nunca foi de João nem muito menos meu. Porque o escritório, igual a nós dois, também não devia ser aquele, também desconfortável nele mesmo, tendo sido montado por outra pessoa, de outro tamanho e biografia, nós lá, os três, nos estranhando” (Vigna, 2016, p. 40-41).

A narração apresentada no fragmento acima lança a ideia de que sujeitos e espaços estão mimetizados dentro uma mesma desordem. Como se um dissesse algo

do outro ou como se sentissem um mesmo desconforto. Essa desordem é utilizada para explicar a configuração dos sujeitos, mas também servirá como uma ponte para o entendimento que eles terão de si mesmos. Como é o que acontece nos três romances.

Se a representação das identidades das personagens é apresentada aliada à construção dos espaços das narrativas, marcados, primordialmente, pela desordem e transitoriedade, os processos de percepção pessoal e a consequente desconstrução das identidades tem como ponto de partida a presença de vozes narrativas dispostas a questionar e subverter a lógica social no qual estão inseridas e, portanto, tomadas pelo descentramento.

O descentramento vivenciado pelas narradoras pode caracterizar tanto o que representa suas subjetividades quanto o lugar social e cultural em que elas estão, temporariamente, situadas. O descentramento é resultado das crises identitárias que abalaram a existência dessas mulheres e que são consequência dos processos de transformação de identidades desamarradas de qualquer fixidez. Além disso, o descentramento pode ser a base para o reposicionamento dos sujeitos e rearticulação desses sujeitos com as práticas discursivas envolvidas no processo de representação.

As três narrativas partem da autorreflexão e têm, cada qual a seu modo, um tom de insatisfação. São três narradoras anônimas, instáveis e que colocam o ato narrativo como uma meta de busca de sentido. A essa construção narrativa feita pelas narradoras alia-se também a retomada de um imaginário feminino, de ideias e de ideais que cercaram a existência dessas mulheres e que agora, no momento mesmo em que elas narram, não faz mais sentido. E é desse estado de desequilíbrio e insatisfação que surgem os mais diversos questionamentos.

Apesar do tom de descontentamento, não há em nenhum desses três enredos sentimentalismo, culpa ou medo de desestabilizar para compreender e transformar. Todas as narradoras, dentro de suas estratégias, são vozes racionais e insurgentes que buscam a mudança mesmo que as relações em que estão inseridas não colaborem para isso. Afinal, assim como há um devir capaz de fixar certos comportamentos, há também outros efeitos que podem agir de maneira a deslocar tais proposições. No caso desses romances, os conflitos instaurados em cada um dos enredos são o ponto fulcral para o estabelecimento dos questionamentos que dão liga ao processo de desconstrução, cuja representação

pode assumir no texto diferentes posições: personagens em frente ao espelho que buscam uma identidade própria ou personagens que testemunham as condições socioculturais de outros sujeitos (Reisner, 1999).

Nada a dizer é, dentre os três romances, o que apresenta maior densidade autorreflexiva. A narradora está, durante todo o processo de narração da história buscando, compulsivamente, entender o que a levou a esse papel invisível e marcado pelo abandono: “Ele não achava que tinha me humilhado ao me pôr num papel merda [...]. Não via que ele tinha me transformado em personagem coadjuvante de uma história de outrem. Que ele havia me retirado de mim” (Vigna, 2010, p. 109).

A narradora tenta compreender o motivo do apagamento da existência dela na vida do marido, pois não compreendia como ele pode fazer tantas coisas em um fim de semana sem nem ao menos lembrar-se dela e da sua existência; como, depois de compartilhar toda uma vida, ele conseguiu trai-la sem ter motivo nenhum para isso, simplesmente porque podia, porque era homem.

A certeza da invisibilidade dentro de um casamento que durava décadas, bem como a sensação de ter sido ridicularizada por Paulo, fez com que a narradora fosse retirada da inércia que há anos a mantinha confortável dentro da relação. Consequentemente, a imagem positiva que ela tinha de si mesma se foi e a vergonha de se imaginar sendo considerada coitada por todos que a conheciam se instalou. No entanto, a ideia que ela fazia de si mesma era, devastadoramente, mais inferior do que a que qualquer pessoa poderia supor. Afinal, sua inexistência para alguém com quem ela dividiu toda uma vida foi o sinal para que ela não pudesse existir para si mesma e, como resultado, ocorre o processo de desconstrução. O trauma representado pela traição fez com que essa mulher não conseguisse mais “vestir” a identidade que, em outro momento, a deixava confortável e questionar e entender o que a levou a passar por essa situação.

Em *O que deu para fazer em matéria de história de amor* temos uma narradora insatisfeita com a sua vida, tanto profissional quanto amorosa. O papel que ela tem desempenhado em ambos os casos não faz sentido e nem a faz feliz, mas ela segue representando-os de maneira automática, pois acostumou-se a viver assim. A protagonista passou uma vida inteira sem saber o que fazer no trabalho, onde se diz sócia, mas acaba servindo de faz-tudo, e numa relação que nem mesmo pode ser chamada de relação, tendo em vista que ela e Roger não estão juntos e nem

separados. O mais curioso é o fato de terem tido um filho no passado e mesmo depois de terem reatado a relação não há segurança para trazer à tona essa história. Apesar disso, essa narrativa não é sobre as irrealizações do passado, mas sobre o entendimento de si mesma dentro dessa relação, quem ela é e o que ela pode vir a tornar-se:

Quero descobrir, ficando uns dias longe de Roger, mas ao mesmo tempo mais perto (na casa onde Arno morou), em que pé estamos, nós dois. Eu: sentindo a cada dia mais vontade de redesenhar um cotidiano que se apresenta a cada dia mais medíocre. Nossa vida, construída com base no que chamamos de exercícios de liberdade (de parte a parte), revelando, e mais a cada dia, um outro tipo de exercício. O da indiferença e da indiferenciação. Preciso descobrir como, sem nunca termo sido próximos, conseguiremos nos separar (Vigna, 2012, p. 98).

A retomada dessa narradora sobre a sua condição de vida tem ponto inicial quando, estando em situação de ruína existencial, ela decide questionar as muitas histórias vividas por ela dentro da “relação” que estabeleceu com Roger. E numa busca conflitante de si mesma ela decide se debruçar sobre a vida de outras pessoas: “Também tenho, eu, minhas faltas de sentido. Já disse, é para explicá-las que me alongo nas ilações, baseada em pouco mais que névoas. É só o que tenho” (Vigna, 2012, p. 89). Revisitando esse passado, as memórias por trás dele, às vezes inventando histórias que preenchem as lacunas desse passado, ela inicia o processo de desconstrução e questionamento de como as coisas aconteceram, como elas poderiam ter acontecido e como elas podem vir a acontecer: “Tento fazer, disto que vejo e descrevo, um fim, em vez de um começo. Quem sabe, assim acaba. Antes de começar” (Vigna, 2012, p. 102).

No enredo de *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* a representação das identidades femininas se dá, inicialmente, a partir do olhar de João. Nas histórias relatadas à narradora, as mulheres, como um todo, apresentam sempre as mesmas características rígidas, os mesmos papéis estigmatizados que podem oscilar entre feminino santa ou prostituta, anjo ou demônio:

“Uma garota novinha, tesudinha.” E descrevia mais ou menos uma Mariana. 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. 60).

A falta de características individuais, que poderiam implicar numa subjetividade, percebidas nas garotas de programa se estendia também à Lola, a ex-esposa, e à narradora, pois nenhuma delas parecia ser um indivíduo com existência própria: “Vem por cima de todas as outras. Lola incluída aí. Eu também. Nenhuma de nós de fato com uma existência separada. Só traços sobrepostos, confusos, não claros. Como se estivéssemos, todas nós, num palimpsesto” (Vigna, 2016, p. 178).

No entanto, também desde o início do enredo, essa narradora se propõe a questionar a narrativa construída por ele e trazer à tona outras perspectivas acerca das mulheres que passaram pela vida de João e que, pelo discurso dele, foram invisibilizadas e anuladas. Mais uma vez a desconstrução dentro da narrativa será operada a partir da quebra dos discursos que tendem a fixar as identidades femininas, bem como naturalizar comportamentos sexistas e que colocam as mulheres dentro de existências limitantes.

A quebra do discurso masculino é mais um dos mecanismos que as narradoras utilizam para questionar os homens e desconstruir os papéis femininos. É dentro dessa perspectiva que a narradora de *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, embora continue ouvindo tudo o que João tem a dizer, passa a desconstruir as falas deles sobre Lola e as inúmeras prostitutas que passaram pela vida dele. De certa forma, o que a narradora faz é estabelecer uma nova autoria, trazer à tona tudo o que ele deixou para trás. Em *Nada a dizer* ocorre o mesmo, pois à esposa traída é dada voz e em nenhum momento da narrativa ela apresenta um discurso direto do marido que a traiu. O ponto de vista dele é totalmente ocultado e tudo o que sabemos da história é o que ela nos diz que descobriu. O enredo de *O que deu para fazer em matéria de história de amor* segue pelo mesmo caminho, pois colocando Rose como centro, as perspectivas de Roger, Arno e Gunther também são deixadas de lado.

Daí podemos afirmar que os processos que movimentam a desconstrução são estratégias que possibilitam o deslocamento e a reestruturação, que, caso da construção identitária, pode ser o responsável por romper com as oposições binárias que limitam os sujeitos. Esse deslocamento, no caso das narrativas de Vigna, e também a contestação discursiva, abrem espaço para o novo e para todas as possibilidades que estiveram à margem da lógica interna desses sujeitos. Assim, podemos considerar que a reconstrução identitária se torna uma possibilidade devido ao processo de desconstrução. Afinal, tudo que é construído pode também ser desconstruído e reconstruído.

É importante evidenciar que os processos de desconstrução também acarretam mudanças que podem gerar algumas dificuldades, isso porque a modificação dos papéis femininos socialmente impostos resultará numa nova constituição da subjetividade (Zinani, 2013). Além disso, retomando Derrida, a desconstrução não supõe destruição, mas uma transformação que age sob o signo da rasura. Assim, é preciso destacar que embora essas mudanças acarretem dificuldades para mulheres e homens, considerando que podem não mais se espelhar nos modelos postos anteriormente, elas são o passo inicial para a retomada da consciência feminina sobre si e sobre o poder de discurso para que sejam capazes de construir novos paradigmas. Ao não se sentirem impelidas a seguir um padrão tradicional, haverá uma mudança na maneira de lidar com a organização interna e externa, o que, de certa forma, faz com que as mulheres tenham a oportunidade de assumir um lugar no espaço privado e no social.

3.2.2 Reconstrução

Como afirmamos anteriormente, o processo de desconstrução empenhado pelas narrativas de Elvira Vigna acaba sendo mais do que um questionamento das estruturas literárias, isso porque é partir da desconstrução que se abrem as possibilidades de reestruturação das identidades ou reconstrução e reposicionamento de papéis outrora postos à margem.

Para entender melhor essa questão, voltaremos ao processo de produção das identidades estreitamente ligado à constituição linguística e à capacidade de repetibilidade instaurada pela linguagem. Para explicar a capacidade de instauração de identidades no tempo, Silva traz para o contexto o fato de que uma sentença, muitas vezes repetida, pode se tornar uma verdade considerada imutável, ou seja, “é de sua repetição e, sobretudo, da possibilidade de sua repetição, que vem a força que um ato linguístico desse tipo tem no processo de produção da identidade” (Silva, 2014, p.94). A ideia lançada pelo estudioso encontra explicação na teoria da "citationalidade" desenvolvida por Derrida (1991), para quem o poder de repetibilidade da escrita e da linguagem é capaz não somente de instaurar a ideia de estabilidade identitária quanto é responsável por retirar do centro as identidades consideradas hegemônicas:

A repetição pode ser interrompida. A repetição pode ser questionada e contestada. É nessa interrupção que residem as possibilidades de instauração de identidades que não representem simplesmente a reprodução das relações de poder existentes. É essa possibilidade de interromper o processo de "recorte e colagem", de efetuar uma parada no processo de "citacionalidade" que caracteriza os atos performativos que reforçam as diferenças instauradas, que torna possível pensar na produção de novas e renovadas identidades (Silva, 2014, p. 95-96).

Considerando isso, compreendemos que não apenas a tessitura narrativa de Vigna contribui para os processos de desconstrução das estruturas que regulam as identidades de gênero, a partir das construções espaciais em deslocamento e desordem e do questionamento dos papéis de base patriarcal impostos aos sujeitos femininos (como vimos anteriormente), como também evocam e articulam novos modos de interpretação e reconstrução da identidade. Mais um vez, a utilização do foco narrativo em primeira pessoa, cuja recorrência é uma das marcas da construção narrativa de Vigna, será o responsável não apenas pela desconstrução de paradigmas, mas pela reconstrução da voz narrativa consciente ou em vias de tomar consciência das representações sociais desempenhadas pelas personagens do enredo.

O discurso proferido pelas narradoras é parte fundamental da retomada pessoal dessas mulheres, pois a narração acaba sendo posta como uma forma de dar sentido a uma existência que se encontrava em ruína. Narrar é para elas uma necessidade fundamental, pois é através da narração que elas criam a possibilidade da revelação de si e da tomada de consciência acerca de suas identidades. Narrar acaba sendo, por si só, um ato político, pois ao estabelecer uma narração de si essas mulheres se constroem, ou se reconstroem enquanto sujeitos.

O primeiro movimento de reconstrução é estabelecido dentro das narrativas pela quebra dos discursos totalizantes, isto é, pela reconfiguração da própria linguagem. E partir da narração estabelecida por meio de uma voz descentrada é que se instaura à resistência, não só no sentido de apontar uma problemática, mas, principalmente, por reposicionar o sujeito feminino. Embora a presença da primeira pessoa traga sempre a desconfiança acerca da versão de quem conta a história, a preocupação das narradoras não parece estar ancorada na confirmação de uma voz onisciente que tem certeza de tudo e que carrega a verdade sobre o que é falado. O objetivo dessas narradoras é trazer à tona histórias e perspectivas deixadas de lado.

Uma etapa importante do processo de reconstrução acontece quando as narradoras tomam consciência de si mesmas e da condição que vivenciam dentro das relações amorosas e familiares. Esse processo é importante, tendo em vista que leva as narradoras a se enxergarem enquanto mulheres e a perceber os papéis que elas desempenham, principalmente dentro do casamento e como mães. Em *Nada a dizer*, a narradora relata que sempre se considerou uma mulher feminista e à frente do seu tempo, principalmente pelo modo como ela e Paulo lidavam com o casamento:

Eu, com a filha que decidi ter. Paulo, experimentando sexualidades e estilos de vida em grupo. Eu à La Leila Diniz – que inclusive conheci bastante bem –, levando minha barriga alegre e solta, ao sol. Paulo com suas letras de música proibidas, com seu carrinho velho, enfrentando o perigo, para levar amigos clandestinos de um lugar para o outro (Vigna, 2010, p. 82).

Ela afirma que nunca havia perdido uma chance de proferir algum discurso feminista que mostrasse como as mulheres, se enganadas, deveriam expulsar o homem de casa. No entanto, toda essa situação a faz perceber que tudo foi um grande engano, que na verdade ela esteve tão inferior dentro do casamento quanto outras mulheres que ela considerou fracas a vida toda. A relação que ela considerou à frente do tempo, como exemplo de prática da liberdade, era apenas sinônimo de liberdade para Paulo. Ele sempre pode fazer tudo o que quis, estar onde queria estar. Já ela, sempre esteve preocupada demais com todas as demandas que faziam parte do casamento para perceber que não exercia a liberdade que tanto pregava.

Como se estivéssemos em palimpsesto de putas também explora de modo potente a quebra dos discursos totalizantes para fins de reconstrução identitária. A narradora afirma durante todo o enredo que João se considera um homem transgressor, que vive o que tem direito de viver, ele é um homem que “não se impede, não obedece a regras, [...] ele é um fodão” (Vigna, 2016, p. 35). No entanto, nem João e muito menos os seus colegas de firma, que também andam de prostíbulo em prostíbulo contando vantagens, são transgressores. Todos eles estão apenas vivendo o que é permitido ao sexo masculino. Na verdade, a verdadeira transgressão, segundo a narradora, é a vivida por Lurien, travesti vizinho da narradora e que ao fim da narrativa se torna vizinho de João:

No tema da liberdade e da transgressão, coisa que João buscava para ele mesmo através das suas garotas de programa, Lurien deve ter sido um banho de água fria. Transgressão é a de Lurien. 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, 2016b, p. 113-114).

Lurien vive o que deseja viver independente do que é imposto a ele. Por isso, segundo a narradora, Lurien representa o contrário do que é o padrão hegemônico tanto na aparência física quanto no modo como ele se comporta diante do olhar e do comportamento do outro. Diferentemente de João que utiliza o privilégio masculino para fazer exatamente aquilo que esperam que ele faça enquanto sujeito do sexo masculino. Em *O que deu para fazer em matéria de história de amor* a narradora utiliza a experiência de Rose com a maternidade para desmistificar o papel representado pela mulher na maternidade e a importância que a sociedade dá ao pai. O assunto surge diante da possibilidade de Roger ser filho de Gunther, cunhado de Rose, e não de Arno, seu marido.

Somos nós no proscênio. Não o homem.
 Não o homem. Que pode, inclusive, ter ido embora, não ter sua identidade determinável ou, ao contrário, estar grudado em nós a cada consulta. Mas fulano ou beltrano, ele é apenas um nome. Que custamos um pouco, até, a lembrar, quando nos perguntam de supetão, a ficha a ser preenchida já na mão. Filho de? Hesitamos um segundo. E isto nos diverte e envergonha, em graus iguais (Vigna, 2012, p. 64).

A discussão da narradora explora o fato de a condição feminina ser extremamente desestabilizada pela gravidez e, depois, pelo parto. Esses dois processos são tão complexos, modificam tanto as mulheres que saber quem é o pai é a menor das questões. Talvez por esse motivo, a narradora nunca tenha contado a Roger que o filho que ela tem, e que agora já é um adulto, é dele e não de Santiago, amigo homossexual da narradora e também massagista de Roger. Apesar de ser considerado um ponto importante dentro da relação dos dois, a narradora não contou porque não faria diferença. Não contou porque a mais consumida nesse processo todo – a mulher que se torna mãe – não era preocupação de ninguém em nenhum momento.

Médicos, homens e demais pessoas que cercam futuras mães e seus fetos, costuma escutar e comentar as batidas de coração. É até onde vão. Escutam e comentam as batidas do coração do feto. E para isso se dispõem a toda simpatia e benevolência. As batidas do coração da mãe, nestes dois casos pelo menos, o meu e o de Rose, isto já interessa bem menos. Não houve conversas, palavras. Ninguém perguntou: e você? (Vigna, 2012, p. 64).

Além de representarem um ponto de vista narrativo que critica o sistema machista e patriarcal, a discussão dessas narradoras aponta para a ideia de que os dilemas da condição feminina também são percebidos a partir da presença do outro, da percepção das diferenças. Não apenas na construção individual dos sujeitos, na sua subjetividade, mas na comparação da vivência social. Esses dilemas envolvendo o Outro, e o que ele representa, são uma parte própria da subjetividade que se estrutura nos conflitos que os sujeitos travam com a pós-modernidade. Entender essa construção implica também entender que os sujeitos não são concretos, mas que estão em constante deslocamento, tanto no modo como agem quanto no modo como veem o mundo.

A identidade não é um elemento colocado *a priori*. Ela se estrutura através da interação do sujeito com a sociedade, evidenciando-se essa interação por meio das práticas sociais, as quais lhe conferem um caráter polifônico. Como produto de interações, a identidade se organiza através de um sistema de representações, daí sua relação com o simbólico, pois, tal como a realidade, a identidade é uma construção simbólica (Zinani, 2013, p. 58).

A interação entre os sujeitos e o compartilhamento dos dilemas têm, nos enredos, uma forte razão de ser, pois é por meio da proximidade com o Outro, do entendimento da realidade que é, aparentemente, alheia que esses sujeitos encontram maneiras de lidar com a própria existência.

Judith Butler (2018), ao discutir a teoria dos atos performativos, destaca o empenho da crítica feminista em considerar que o pessoal é também político. Essa asserção nos diz da importância que os sujeitos femininos, e sua subjetividade, têm para os estudos de gênero, visto que a análise do que é considerado pessoal é uma forma de compreender como cada sujeito vivencia sua identidade e como essa performance é perpassada pelas questões culturais, sociais e políticas, as quais acabam sendo compartilhadas pela grande maioria das mulheres, embora elas vivam experiências diferentes.

Então, do ponto de vista feminista, o que é considerado individual, na verdade, é uma categoria extensa, pois mesmo que cada ação seja individual, e as performances estejam postas de diferentes modos, ainda assim elas reproduzem a situação do gênero ao qual pertencem. Nas palavras de Butler, e conforme a teoria feminista desenvolvida por ela, “pode-se buscar reconceber o corpo generificado mais como o legado de atos sedimentados do que como estrutura, essência ou fato predeterminados ou fechados, sejam naturais, culturais ou linguísticos” (2018, p. 7).

Assim, é importante entendermos que a generificação do corpo ocorre de várias maneiras, seja pela renovação dos atos, por sua revisão ou consolidação no tempo. O curioso é que, sob essa perspectiva, a performance de gênero de cada sujeito pode tanto ser uma representação que inclui certos atos políticos femininos quanto pode desafiar a categoria mulher. Por isso, Butler reafirma a necessidade de políticas que, antes de quererem transformar a categoria “mulheres”, se proponham a compreender a construção social da categoria “mulher”.

É nesse sentido que afirmamos a prosa de Vigna como um espaço de contestação, no qual está em jogo não apenas o direito de contar suas próprias histórias, mas de apresentar uma visão de mundo outrora ocultada, ou seja, cria-se a possibilidade de contar o outro lado da história e com todas as implicações decorrentes desse movimento, inclusive subverter identidades e conclamar novos atos performáticos. Almejando esse resultado, narradoras e personagens são lançadas numa busca de si mesmas, a qual seja capaz de dar legitimidade às suas vozes e às suas existências.

Enquanto vozes descentradas, as narradoras passam por um processo de hibridização, o qual é percebido, principalmente, a partir dos mais diversos deslocamentos identitários vivenciados por elas. Além disso, essas narradoras personificam em si mesmas as identidades das outras personagens dos romances e passam a experimentar hábitos, atitudes e costumes outros, os quais as transformam e ressignificam o modo como elas viverão suas próprias vidas. Em outras palavras, podemos dizer que essas narradoras, ao falar do Outro, narrando as histórias de outras mulheres, acabam, de algum modo, por falar também de si mesmas.

O processo de reconstrução identitária da protagonista de *Nada a dizer* tem início quando ela, ao se sentir invisível para o marido, e conseqüentemente entrar em estado de ruína emocional, resolve vestir outras identidades, experimentar novas possibilidades de ser mulher, pois para ela não servia mais a imagem de esposa traída, da mulher de meia-idade que fora enganada, cuja existência não era sequer percebida.

Não existente, me multiplicava por mil, milhões. Em cada uma dessas histórias em que eu estava, estava também um pedaço da minha dor – e da minha acusação. Eu colava em mim, ou melhor, na minha casca vazia, essas dores e essas acusações [...] buscava, em pequenos detalhes [...], um eu que escapasse, que renascesse desse nada genérico em que eu morria (Vigna, 2010, p. 107).

As identidades femininas vestidas pela narradora se apresentavam, muitas vezes, em mais estado de ruína do que sua própria vida. Ela vestia corpos em ruínas e em fragmentos pela necessidade de que cada um deles talvez pudesse fazê-la entender como continuar vivendo essa vida “banal e de merda” em que ela havia sido colocada.

Nesse momento ela passa a assistir a séries e filmes buscando se ver em alguma personagem de uma história que fosse diferente da sua, mas que também a fizesse, de algum modo, refletir sobre si. Numa dessas histórias, ela assistiu a um filme bastante deprimente que tratava da vida uma manicure que viveu inúmeras decepções amorosas marcadas pelo machismo e, no empenho de descobrir como poderia viver sendo uma mulher numa vida mais difícil que a dela, passou a ser a manicure: “Andava na rua como uma manicure andaria, olhando as coisas com olhos de manicure e sentando em ônibus com as costas curvadas de manicure” (Vigna, 2010, p. 118).

Essa é apenas uma das imagens femininas que a narradora toma para si, pois também se espelha em outras personagens de séries e filmes e na própria N., a amante de Paulo. Apesar de ser difícil encarar a vida de todas essas mulheres também sofridas, porque ela reconhecia as dificuldades vividas por todas elas, inclusive por N., e de ser doloroso se sentir um nada, invisível para si mesma, é todo esse processo que leva a narradora a reinventar-se, a buscar para si uma nova identidade, um lugar onde pudesse encontrar tudo o que ela havia perdido, que pudesse fazê-la se sentir viva novamente:

Mesmo assim, longe de mim, numa tela, num papel ou alto-falante, mesmo sendo qualquer coisa que desse, mal que fosse, mas que por um instante fosse eu, eu uma manicure ou um porto-riquenho das montanhas. Era bom me ver, me ser. Era boa a dor que, então, nesses momentos, dava para sentir (Vigna, 2010, p. 122).

O curioso desse processo é o caminho escolhido por ela para se reinventar, pois a modificação de sua constituição enquanto sujeito feminino perpassa pelo lugar da diferença, ou seja, em busca de sua transformação, a narradora passa a se comportar e a se vestir a partir de outras referências femininas que não tinham, aparentemente, nada a ver com sua personalidade. Todavia, ser esse Outro, de alguma maneira, a colocava dentro de si mesma. É como se ela adentrasse a vida desse outro ser a fim de se desdobrar dentro das diversas instâncias e possibilidades

de atuação no plano social e pessoal. Segundo Leite (2020), esse processo, motivado principalmente pela construção fragmentária, também ocorre em *Por escrito*:

O modo como a enunciativa constrói sua trajetória passa pela história de vida de outras mulheres que fazem parte da sua caminhada e com quem ela, muitas vezes, concorda ou discorda, trazendo para a narrativa questionamentos sobre a condição feminina. São cinco mulheres que compõem esse mosaico: Tereza, Aleksandra, Zizi, Molly e a própria narradora, Valdez. Nosso foco será observar a construção de duas personagens: Valdez e Molly (Leite, 2020, 226).

Em *O que deu para fazer em matéria de história de amor*, a narradora estreita os laços com Rose, a mãe de Roger. E é a partir da história dessa mulher intrigante que ela pretende se reestruturar. Mas, já de início, a narradora afirma que nem tudo o que ela conta sobre Rose é exatamente como aconteceu. Haverá, portanto, muita imaginação:

Invenções menores e parciais, vou avisando. Quase que não, as invenções. Porque depois de tantos superpoderes, um em cada esquina, é o que funciona: o contar apenas, como se fosse uma história. Mesmo quando não é. Ou quase não. Ir me contando, como se não fosse eu, como quem fala dos outros." (Vigna, 2012, p. 12).

A narradora sempre considerou Rose uma mulher diferente das outras do seu tempo. Para ela, Rose era uma mulher que sabia viver e que também por isso não teria tido uma morte simples e razoável (a narradora sugere que Rose havia sido assassinada por Arno). Talvez por esse motivo esperasse encontrar na existência de Rose uma resposta para sua própria vida. Nesse sentido, estando no Guarujá, no apartamento que Rose viveu grande parte de sua vida, ela tenta desvendar, e também criar, uma trajetória que explique a existência potente de Rose. O olhar lançado para Rose se dá através, principalmente, do movimento da dança. Em muitas partes do enredo a caracterização dela retoma as experiências proporcionadas pelo dançar, que pode simbolizar resistência feminina, erotismo e também liberdade:

A mulher dança na década de 50, a guerra logo ali mal terminada, a não estrela uma escolha. Como também escolha é o dançar nua que, ao ameaçar se tornar, isto também como tudo, símbolo de alguma coisa (por exemplo, erotismo, feminilidade), é imediatamente interrompido. Não ela. Dança porque dança. Nunca para seguir roteiros por outrem determinados. Daí que, no seguir dos dias, não dança. Apenas fica lá, parada e nua (Vigna, 2012, p. 20).

Embora, inicialmente, ela tivesse construído outra imagem de Rose, talvez mais forte, erótica e independente, a de uma mulher que não seguia roteiros determinados,

a cada encontro com as memórias que Rose deixou no apartamento ela percebe, por trás daquela casca resistente, uma mulher que viveu uma vida difícil, um casamento e uma maternidade infeliz. E por esse motivo muito mais próximo da vida da própria narradora:

Se recomeço com Rose mais uma vez (tentei antes, e muito), cineasta que sou de fins de tarde, é porque com ela acho que preciso de menos palavras. E recomeço especificamente com a dança, porque dança não se descreve. E esta dança de Rose, que não me exige palavras, a imagino a partir de outra dança, que é minha. E esta dança de Rose, além de partir de outra dança, a minha, vem misturada com o que vi e vivi junto a ela, e que não é a dança, embora à dança se remeta [...]” (Vigna, 2012, p. 22).

A narradora precisa de menos palavras se contar sua história aliada à história de Rose, porque enquanto mulheres elas compartilham, apesar de suas subjetividades, muitas experiências em comum: “é de Rose principalmente que falarei, então. Será através dela, todo o resto. É o mais fácil. Ou mesmo a única possibilidade” (Vigna, 2012, p. 21). E no caso das duas personagens, boa parte do que as levou para esse caminho de perda de si foi estabelecido dentro das relações amorosas e da dificuldade enfrentada na maternidade. Não só nesse romance, mas em boa parte da produção narrativa de Vigna, o cerceamento, a invisibilidade e o silenciamento feminino são representados principalmente pela figura masculina do marido ou do namorado e a mulher aparece como um sujeito que não tem uma voz ou um espaço próprio, ou que perdeu sua voz e seu lugar por estar numa relação limitadora. E o lugar que o processo de reconstrução a posiciona é o lugar da procura de si mesma, onde, a partir da relação com outro feminino, a subjetividade e a imaginação serão acionadas para que o que é representativo do ser mulher possa vir à tona.

A narradora sem nome de *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, diferentemente das narradoras dos outros dois romances, compreende, desde o início do enredo, todas as raízes históricas e sociais que implicam na construção dos sujeitos femininos e é a partir dessa consciência que ela consegue ter o cuidado de olhar para esse outro feminino que não tem uma relação direta com ela: “É em Lola que penso. Em como ela 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 a regras, porque ele é um fodão. Não é [...]” (Vigna, 2016b, p. 35).

Ao ouvir as histórias que João conta sobre os encontros com as garotas de programa, ela percebe a invisibilidade e o grande silêncio que há em torno da

existência dessas mulheres, de Lola, mas também de si mesma. A primeira vez que João a viu, percebendo o modo como ela se vestia e se comportava e também por saber que ela dividia uma casa com Mariana, criou para ela uma identidade que não se confirmava dentro do que ela vivia. Para João ela era lésbica. Ela também era, para ele, um tanto faz. Era alguém que por ser “vivida” podia ouvir as histórias sobre suas transgressões e apreciar. Mesmo que as dificuldades enfrentadas por ela não tenham uma relação direta com João, pois eles são apenas dois estranhos que conversam sobre a vida, o modo como ele a invisibiliza e menospreza por supô-la lésbica, a faz questionar a história dele e também querer revelar a história das mulheres de quem ele apenas cita como se a existência delas não fizesse diferença dentro da narrativa. Entre essas mulheres, Lola.

A casa 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 (Vigna, 2016, p. 134).

Além de colocar Lola num papel limitado de esposa, João também apagou qualquer traço que poderia caracterizar a sua subjetividade e o que a tornava um indivíduo. A violência moral que se observa na construção dos papéis de gênero, e em especial na construção da identidade da mulher esposa, se estabelece desde a forma como ela é tratada em casa, principalmente por que deve servir o homem a partir dos afazeres domésticos, da companhia e também do sexo. No enredo há muitos episódios em que ele ignora os desejos de Lola, mas quando ela, nervosa, conta da vontade de fazer um curso para se tornar corretora, percebemos na narração da atitude dele não apenas a apatia que ele tem pela vida que ela poderia construir para si, que não estivesse ligada ao casamento, mas também o desprezo e desinteresse por ela enquanto ser humano:

Depois de muitos meses no sofá, João iniciando suas viagens pela firma, ela fala, o coração aos pulos, que está com vontade de fazer um cursinho de corretagem de imóveis. Soube de um.
João ri.
“Corretora?!”
Ela baixa os olhos, cora.
“Não sei se vou gostar” (Vigna, 2016, p. 20).

Enquanto era casada com João, além de ser compulsivamente traída, Lola foi silenciada, tratada como nada e violentada moralmente. Durante boa parte do

casamento ela esteve sozinha e não teve ajuda do marido na criação do filho, bem como para lidar com as mínimas questões do dia a dia. E do mesmo modo como as garotas de programa pareciam ser, para João, todas iguais, Lola também era só mais uma esposa, que precisava ser como as esposas são.

O que a narradora nos mostra é que Lola não era essa figura estável como João pensou que ela fosse. E o divórcio ocorre devido a isso, por ela não aceitar o papel de esposa traída, por não querer permanecer numa relação como essa. Isso é importante, pois dentro da sociedade está impregnada a ideia de que o gênero é natural e que, assim, não há uma origem para ele, logo o normal é se manter dentro do estabelecido. Para Butler (2015), o gênero, do modo como é posto, parte da premissa de que, além de exercer, produzir e sustentar a distinção e polarização entre sujeitos, faz das ficções culturais identidades essenciais, o que conseqüentemente representa punição e penalidade para quem recusa essa essencialidade. Tudo isso é resultado da sedimentação do gênero, cuja fenômeno cria a ideia

de um “sexo natural”, uma “mulher real”, ou qualquer das ficções sociais vigentes e compulsórias, e que se trate de uma sedimentação que, ao longo do tempo, produziu um conjunto de estilos corporais que, em forma reificada, aparecem como a configuração natural dos corpos em sexos que existem numa relação binária uns com os outros (Butler, 2015, p. 241).

A voz da narradora é imprescindível para a crítica e compreensão dos sistemas que ditam o funcionamento das identidades de gênero, bem como a sua superação. O olhar que ela lança para Lola, Mariana e para as demais garotas de programa, traz à tona e descortina tudo o que a narração de João excluiu, estigmatizou e apagou; conseqüentemente, a fixidez instaurada como sendo fundamental dentro do processo de identificação acaba sendo substituída por processos que estão em contínuo deslocamento. É então que se observa no enredo a reconstrução da imagem feminina não mais pautada por processos de apagamento e silenciamento. No caso de Lola, a narradora mostra uma outra imagem, que por muito tempo esteve recoberta pelo casamento: a de uma mulher que pode ser desejada e que tem uma carreira promissora, mesmo sem apoio do ex-marido

Para as garotas de programa, há, acima de toda a narração de João que as excluiu, a narração de características que nunca foram atribuídas, mas que, de alguma maneira, deu a essas mulheres subjetividade, que pode defini-las enquanto sujeitos: “Ela gosta dela mesma de um jeito assim meio triste. Passa creme no corpo

depois do banho, passa bem devagar, aproveita para se fazer um carinho” (Vigna, 2016, p. 12). Por consequência, ao mesmo passo que a narradora traz para o contexto a vida dessas mulheres, e reescreve o que foi apagado, ela acaba por posicionar sua força discursiva, o que potencializa não apenas a vida dos outros sujeitos femininos, mas a sua própria voz e existência.

Isso é uma possibilidade devido ao fato de, conforme Butler (2003), o gênero ser uma fabricação. Sendo uma fantasia instituída e inscrita sobre os corpos, nada no gênero pode ser considerado verdadeiro ou falso e sim como sendo construídos e produzidos. O status de verdade só se aplicaria ao gênero se as identidades fossem dadas naturalmente, de modo estável e fixo, o que, como podemos ver, não é o caso. Principalmente se considerarmos, ainda de acordo com Butler, que a desconstrução em torno das identidades é resultado próprio do processo que as constrói. Portanto, da mesma maneira que a repetibilidade cria identidades, essa mesma repetibilidade faz com que exista a possibilidade de subvertê-las:

É precisamente nas relações arbitrárias entre esses atos que se encontram as possibilidades de transformação do gênero, na possibilidade da incapacidade de repetir, numa deformidade, ou numa repetição parodística que denuncie o efeito fantástico da identidade permanente como uma construção politicamente tênue (Butler, 2015, p.243).

A identidade das personagens é, com certeza, um resultado das condições históricas e culturais inscritas no gênero feminino. Assim, seus corpos acabam funcionando como um papel onde vários significados são inscritos e instaurados como verdade. Como uma corporificação de ideias históricas, felizmente, o feminino pode também inscrever em si novas estratégias, uma nova situação histórica. E do mesmo modo que a relação do eu com o outro foi tido como base para a desconstrução, será também a partir dessa relação que o eu feminino encontrará um caminho que a leve a outras possibilidades. E é isso que ocorre durante o processo de reconstrução identitária.

O mais interessante de tudo é que essas narradoras se colocam diante do leitor de maneira totalmente aberta, expondo suas fragilidades. Não há nenhum tipo de vergonha. Isso pode ser percebido logo na leitura dos títulos quando é mostrado que não há “nada a dizer”, que a história foi “o que deu para fazer”. O início e o fim das narrativas também expõem essas fragilidades da narração, haja visto que não há a necessidade de construir finais que agradem ao leitor. Tudo, na verdade, é colocado em aberto, possível de deslocamento e mudança.

Em *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* a narradora inicia o texto afirmando que sente dor, que está numa posição desconfortável, mas que mesmo assim irá narrar. O encerramento do texto remete ao fato de que nenhuma história pode ser apagada. Por fim, todas elas se colocam numa posição de não ter que construir histórias que as coloquem como narradoras eficientes e que sabiam exatamente o que deveriam contar, como das narrativas épicas, ou construir finais que o público e o mercado esperam ler. Essas narradoras comunicam uma “recusa à espetacularização das suas narrativas, desde logo avisando o leitor de que elas não serão grandiosas nem incluirão os heróis que muitos esperam, pelo contrário, versarão sobre assuntos mais banais” (Faria Tavares, 2020, p. 91).

Ademais, as narradoras irrompem, durante todo o enredo, críticas às estruturas hierárquicas que tendem a classificar, determinar e regular as mulheres. Por esse motivo, as narrativas são um compilado de reflexões e problematizações do passado, da situação presente e as perspectivas de futuro. Tudo isso para que seja possível uma transformação da situação presente, numa busca por sentido, por ressignificação. A perspectiva adotada por Vigna para falar sobre a traição, sobre o relacionamento amoroso em ruína e sobre a prostituição rompe com muitos modelos anteriores apresentados em narrativas consideradas clássicas. Primeiro por apresentar o ponto de vista feminino sobre todos esses temas e por não idealizar nenhum discurso ou torná-los sentimentais. Pelo contrário, os pontos de vista são postos através, principalmente, de discursos irônicos, carregados por um humor ácido e, muitas vezes, cruel.

Quando voltamos a representação de personagens consideradas subversivas, temos em Vigna uma abordagem completamente diferente do modelo comumente apresentado em narrativas de escritores renomados da literatura clássica brasileira. Por exemplo, *Lucíola* e *Iracema*, personagens criadas por José de Alencar, foram ao final de suas histórias castigadas por terem um comportamento que não era esperado para as mulheres do período. Mariana, a prostituta de *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, quebra esse padrão de infelicidade que marca a representação de prostitutas na literatura. A narradora, aos poucos, dá a Mariana uma identidade que a profissão retira e no decorrer do enredo vamos ver aspectos que dificilmente são apresentados:

A explicação da Mariana.

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 (Vigna, 2026, p. 35).

Portanto, trazer à tona as histórias de outras mulheres é um modo não apenas de questionar as experiências de opressão vividas, mas sobretudo de reconstruir identidades que foram apagadas e invisibilizadas. Essa postura narrativa contribui para a recriação de papéis femininos, pois são criadas representações diferentes do que é regularmente estipulado pela tradição patriarcal dentro das obras literárias, isso não só no modo como as mulheres foram por muito tempo representadas, mas também pela maneira como a relação entre as mulheres foi construída.

Como foi analisado na terceira parte do segundo capítulo dessa tese, Elvira Vigna construiu suas narradoras a partir de algumas estratégias, entre elas, a fragmentação e o descentramento, cuja utilização remete não apenas a uma tessitura da voz narrativa, mas tem a ver, sobretudo, com a representação das identidades femininas contemporâneas, visto que a construção das identidades em ruínas, ou completamente marcadas pela inconsistência e fragilidade, além de revelar a impossibilidade de identidades fixas e naturais, revela a marca constitutiva dos sujeitos contemporâneos, o que também acaba por ser um caminho de ressignificação, considerando que o que é instável e impermanente pode ser reconstruído.

4. NAS TRAMAS DA FEMININA DESMEMÓRIA: REDESCOBRINDO HISTÓRIAS E EXPERIÊNCIAS

“E, aliando a memória aos fios da imaginação, nasce outro eu, o eu poético, cuja linguagem transforma vida e realidade em figuras, figuras poéticas preñes de simbologia – metáforas e metonímias que paralisam o tempo.”

Cristina Prates (2010)

Como vimos ao longo dessa tese, o legado literário de Elvira Vigna, sejam as obras estudadas aqui, ou os muitos outros romances, livros de contos e até mesmo a sua produção infantil e juvenil, trouxe para a cena cultural textos que representam forte subversão: por fazer emergir discussões importantes sobre os sujeitos em suas existências plurais; por desvelar assuntos ocultados e silenciados; mas, primordialmente, por retirar a representação feminina do sintoma de clausura ao dar voz a mulheres em busca de expressão por meio de mecanismos que sejam capazes de dar sustentação às histórias que desejam narrar.

A construção de narrativas que dão vozes aos sujeitos femininos ou ainda a construção de textos que recuperam memórias femininas são estratégias importantíssimas para emersão das mulheres no universo literário. Para Norma Telles, a recuperação da memória pressupõe o enfretamento de muitos silêncios e, para se chegar a essa memória, “é preciso ler através das ocultações que evidenciam conflitos sincrônicos entre as representações da mulher, as representações de sua desfiguração e a afirmação pela escrita” (Telles, 1992, p. 45-46). Além disso, a literatura de autoria feminina pode ser considerada, em certo ponto, um texto estruturalmente palimpséstico, tendo em vista que sua construção alcança, na superfície e na profundidade, um nível de significado que, em outro momento, esteve inacessível ou obscurecido socialmente. Sendo, assim, uma arte que, ao mesmo tempo, expressa e disfarça.

A criação de romances mnemônicos ou que possuem a memória como ponto fulcral da narrativa tem sido amplamente utilizada pela autoria feminina contemporânea. Conceição Evaristo, por exemplo, em *Ponciá Vicêncio* (2003) e *Becos da memória* (2006), utiliza a memória como característica crucial não apenas para a construção das narrativas, mas, principalmente, para a desconstrução e

reconstrução das identidades de suas personagens. É a partir da rememoração que as vozes narrativas costuram o tecido narrativo, revisitam o passado de personagens femininas muitas vezes marcadas pela violência racial e de gênero e reivindicam espaço e lugar de fala.

Apesar de não ter escrito obras declaradamente memorialísticas, os romances de Elvira Vigna utilizam amplamente a memória, tanto como um mecanismo de recuperação do vivido por meio da revisitação do passado, quanto como uma estratégia de reconstrução de identidades. Este último ponto nos interessa mais, pois a construção da memória tem sido um caminho para o fortalecimento da representação de histórias femininas esquecidas e silenciadas, isso porque nos textos de Vigna as memórias se conectam de maneira profunda à imaginação e à criação e se tornam a base para leitura e entendimento do enredo.

A análise da memória dá sustentação ao exercício de leitura proposto por Elvira Vigna e se destaca por fazer com que o leitor leve em conta o que está na superfície, mas também busque desvelar o que se esconde na profundidade; o que significa que é preciso levar em consideração o que afeta as experiências femininas no presente e também no passado, fazendo girar o caleidoscópio, como sugeriu Virgínia Woolf, desvelando novas perspectivas, pois como mostramos durante todo esse texto, o silêncio e a invisibilidade cercaram, por muito tempo, o patrimônio cultural feminino.

Sob essa perspectiva, neste capítulo, discutiremos, inicialmente, as intersecções teóricas estabelecidas entre experiência, memória, narrativa e identidade, buscando entender de que maneira esses conceitos se relacionam e como, juntos, representam um caminho de visibilidade e fortalecimento da narrativa de mulheres; para, depois, compreendermos como a construção da memória, em especial a palimpséstica, desdobra-se como um mecanismo que age para além de uma narração de memórias em camadas, ou de uma estratégia que visa trazer à tona memórias femininas, e passa a ser uma ferramenta de produção de histórias e de conhecimento, ao mesmo passo em que permite às mulheres repensar o passado e o presente, desenvolvendo novas perspectivas de futuro.

4.1 Experiência, memória, narração e identidade: postulações e intersecções teóricas

“Sob a história, memória e esquecimento. Sob a memória e o esquecimento, a vida. Mas escrever a vida é uma outra história. Inacabamento”

Paul Ricoeur (2007)

Em todos os tempos, os seres humanos contaram e ouviram histórias no aconchego do lar ou nos mais variados espaços sociais. Talvez porque o ato de narrar cerca o cotidiano de homens e mulheres de todas as culturas, crenças e de todas as idades. Isso acontece, pois o relato de experiências, característica fundamental da narrativa, é também uma substância basilar da comunicação e da existência humana. Narramos, portanto, como forma de nos relacionarmos com o outro, mas, sobretudo, como uma maneira de darmos significado às nossas próprias experiências.

Narrar e memorar, ou rememorar, são vocábulos que, à primeira vista, apresentam certa semelhança, principalmente quando entendemos que, em ambas as situações, o sujeito que narra, ou rememora, está disposto a trazer à tona, a partir de palavras e imagens, experiências e acontecimentos vividos por ele ou por outrem. Essa relação de semelhança pode ser apontada pelo fato de a narrativa ser um lugar de emergência das experiências individuais ou sociais dos sujeitos e situadas num tempo e num espaço. Essa relação se estreita quando entendemos que, mediados pela experiência, memória e narrativa se articulam e são capazes de nos formar enquanto sujeitos.

Em *Experiência e pobreza* (1993), Walter Benjamin declara de maneira potente a importância que a experiência desempenha na vida humana, principalmente no que concerne aos aprendizados transmitidos de uma geração para outra. Confirmando essa importância, Benjamin lamenta que uma das marcas profundas do início do século XX seja a baixa das ações da experiência, a qual trouxe inúmeras consequências; dentre elas, o modo apático e silencioso que os sujeitos passaram a encarar os acontecimentos históricos traumáticos, ou melhor, a perda de memória frente ao caos, como o ocasionado pelas guerras mundiais que assolaram o período.

Observando esse cenário de entorpecimento, Benjamin afirma, veementemente, que um povo sem experiência é também um povo sem memória que os conecte. Felizmente, uma das possibilidades de retorno da experiência se dá também por meio do resgate das memórias, pois os significados despertados pela palavra memória se entrelaçam de maneira profunda e perspicaz à ideia de vivência

e experiência, o que também nos conduz, por conseguinte, à narração e à construção da identidade.

A narração conectada à construção identitária, presente na mitologia e na literatura, a título de exemplo, nos ajudam a conceber a capacidade de recordação e imortalidade presente na memória. Num retorno à mitologia grega, podemos lembrar que a deusa da memória, Mnemosyne, era a responsável por inspirar e aconselhar os poetas a se conectarem com seu passado, divulgando seus feitos à posteridade, a fim de se tornarem imortais, ou seja, serem lembrados para sempre. Quando tomamos como ponto de partida a cena literária, podemos citar centenas de autores que, mesmo após séculos da publicação de suas obras, ainda são lembrados e louvados pelo modo como narraram as experiências vividas e as imortalizaram. Entretanto, para além da capacidade de eternizar acontecimentos por meio de sua narração, a memória possui, como ponto fulcral de sua existência, a capacidade de movimento, de trazer à cena do presente lampejos e fragmentos que podem recompor um passado sob novas perspectivas capazes de reconstruir o sentido da vida e mudar sua trajetória.

Uma confirmação da conexão entre experiência, memória, narração e identidade pode ser vista no fato de que um dos sintomas da crise narrativa que assola o contemporâneo está instaurado no modo como os sujeitos negam o passado, o que, por consequência, relega a memória, que deveria ser parte fundante da experiência coletiva de uma comunidade, à falência. Para Pierre Nora (1993), a contemporaneidade vive o fim da história-memória devido à aceleração da vida e da história. O ritmo acelerado, a massificação e a mediatização da vida, impostos aos sujeitos pelos sistemas econômicos e pela industrialização, substituem a necessidade de memória, e de um elo de identidade com o passado. Além disso, “é o modo mesmo da percepção histórica que, com a ajuda da mídia, dilatou-se prodigiosamente, substituindo uma memória voltada para a herança de sua própria intimidade pela película efêmera da atualidade” (Nora, 1993, p. 8).

Apesar desse cenário de crise, segundo Benjamin (1993), a experiência, recordada através da memória, continua sendo a fonte a que recorrem todos os narradores, dado que a experiência, trazida à tona por meio da memória, tem capacidade formadora e transformadora. As experiências, inscritas na memória, e repassadas dentro da narrativa, podem não apenas criar, mas também recriar:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesanato – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o 'puro em si' da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (Benjamin, 1993, p. 205).

Nesse fragmento, Benjamin chama atenção para a força viva da narrativa, que desemboca, como rastro da união entre memória, experiência e narração, em processos formativos capazes de transformar, desconstruir e reconstruir a linguagem falada e escrita, o narrador, o leitor e a realidade que os cerca.

Paul Ricoeur, em *Tempo e narrativa I* (1994), faz uma discussão notável acerca da relação estabelecida entre esses dois vocábulos. Para o estudioso, o modo como um texto é construído, isto é, os seus mecanismos de representação, tem a função de transformar a experiência humana. Dessa maneira, todos os atos envolvidos no discurso (tempo, espaço, símbolos, entre outros) se articulam à práxis humana. Quando voltamos para a questão da narrativa e do tempo, Ricoeur acredita que

[...] 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. Ou, em outras palavras: que o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal (Ricoeur, 1994, p. 85).

A tese de Ricoeur aponta que a intriga presente na narrativa é a transfiguração da vida e dos conflitos humanos. Em vista disso, haveria uma reciprocidade entre o ato, a atividade de narrar uma história (a narratividade), e o caráter temporal que circunda a experiência humana (temporalidade). A experiência humana seria, então, a ponte que liga narrativa e tempo. Nesse sentido, não há como pensar o ato narrativo sem conectá-lo à experiência dos sujeitos na vida, ou seja, ao tempo e à memória.

Na obra literária, como um todo, a memória desempenha e representa uma função fundamental não apenas na estrutura do texto, pois é um elemento de recuperação de experiências, mas, sobretudo, na construção da identidade das personagens, visto que no processo de formação de si mesmos, enquanto seres que são marcados pelas experiências, os sujeitos encontram, por meio da narração de memórias, maneiras diferentes de se conduzir no mundo, refletindo e resgatando conhecimentos. Isso ocorre, conforme Ecléa Bosi (1979, p.09), pelo fato de a memória permitir que o corpo relacione o presente com o passado e, paralelamente, interferir no processo de representação vigente:

[...] Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” estas últimas, ocupando o espaço toda da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora (Bosi, 1979, p.09).

Como podemos perceber, a linguagem, dentro da narrativa, acaba agindo como um dispositivo capaz de socializar as memórias a partir do momento que é a responsável por trazer à baila tudo o que é invocado por nós, não apenas no sentido de criar uma ponte que une presente e passado, e de simples retorno ao passado, mas buscando, se necessário, redescobrimto e restauração de vivências, numa postura transgressiva e crítica. Ou melhor dizendo, o retorno ao passado, aliado ao que conhecemos do presente, é uma postura que envolve a criação e permite a imaginação de novos modos de ser e saber, o que faz da memória um processo de deslocamento que nos permite reelaborar os espaços de significação.

Conforme Michael Pollak (1989), mais do que movimento, a memória apresenta-se também como um filtro. Assim, devemos levar em consideração não apenas o que vem à tona através da memória, mas também o que é esquecido e silenciado, ou seja, os “não ditos” pelos relatos que fazemos e que guardamos na memória. Os estudos de Pollak (1992) demonstraram que grande parte das pessoas acometidas por algum trauma, ou marcadas de maneira profunda pelo sofrimento, tinha a tendência de desenvolver um bloqueio de memórias proibidas, dolorosas e indizíveis, o que confirma a correlação entre memória e esquecimento. Apesar disso, faz parte da memória a capacidade de se organizar e se reconstruir, logo, há a possibilidade de manutenção das imagens do passado que podem implicar na reconstrução do presente e das perspectivas de futuro. É nessa ótica que, para o estudioso, a análise das memórias deve ter como ponto central a união e manutenção da lembrança e do esquecimento, pois a existência de uma memória coletiva é de extrema importância quando está em jogo a tomada de poder dentro das lutas sociais. Afinal, quem detém o poder não domina apenas uma sociedade, mas se torna também detentor do que será lembrado e do que será esquecido. Assim, a posse da memória, além de ser um mecanismo que permite ao dominante a presença duradoura no poder, dá a ele a chance de instaurar uma única leitura da história, apagando outras vozes e a memória que une o outro lado dessa história.

Como sabemos, muitos pontos de vistas, histórias e memórias foram perdidos devido ao apagamento de grupos sociais marginalizados ou mesmo pela falta de

acesso desses grupos à produção literária e histórica. Como resultado, é comum que comunidades inteiras tenham a sensação de não possuírem um passado, uma herança que os conecte enquanto povo. Maurice Halbwachs (1990), ao discutir a produção da memória, observou que o que dá significado a um acontecimento, o que o torna importante, é o seu sentido coletivo. Dessa forma, é o pertencimento de um sujeito a uma comunidade que faz com que as memórias se conectem e formem pontos de referência. Quando, por algum motivo, as memórias de uma comunidade são apagadas, os acontecimentos que unem esse povo se perdem e não são transmitidos.

Pensando a construção da história a partir da memória, Jeanne Marie Gagnebin (1998) inicia o texto *Verdade e memória do passado* com os seguintes questionamentos: “por que falamos hoje tanto em memória, em conservação e em resgate? E por que dizemos que a tarefa dos historiadores consiste em estabelecer a verdade do passado?” (1998, p. 213). As questões propostas por Gagnebin levam em conta a relação fundamental que existe entre presente e passado e, a partir daí, ela estabelece algumas teses sobre o estatuto da verdade do passado e sobre a importância que a memória tem para nós nos dias de hoje. Ancorada no texto *Sobre o conceito de História* (1940), de Walter Benjamin, a aparência da exatidão científica acerca dos fatos históricos é posta em dúvida, o que significa que a história, muitas vezes, é uma narração que obedece a interesses específicos. Assim, trazendo Marx para o contexto, a ideologia dominante é a ideologia da classe dominante:

No rastro dessas reflexões, não é surpreendente que os debates mais estimulantes da história contemporânea sejam também discussões historiográficas. Essas discussões concernem duas questões essenciais, já presentes no início da história, em Heródoto e Tucídides, mas adquirem um estatuto explícito de problema científico, *grosso modo*, somente depois da Segunda Guerra; também na história, a experiência do horror e da extermínio metódica parece ter provocado um abalo sem precedentes da confiança na ciência e na razão. Essas duas questões são aquelas da *escrita* da história, em particular seu caráter literário, até mesmo ficcional, e da *memória* do historiador (de seu grupo de origem, de seus pares, de sua nação), em particular dos liames que a construção da memória histórica mantém com o esquecimento e a denegação (Gagnebin, 1998, p. 215-216).

Como a estudiosa aponta, há uma íntima ligação entre a memória, considerada instável e subjetiva, e a narração, que pode ser charmosa e persuasiva. Quando se leva em consideração a instabilidade e a subjetividade presentes na construção da memória e da narração, é possível ao historiador, por exemplo, compreender que há um caráter literário e, até mesmo, retórico que cerca a construção do que chamamos

de real. Isso significa, portanto, que não há mais ancoragem possível em uma certa objetividade e que há sempre uma diversidade de interpretações acerca dos documentos existentes? O que se pode afirmar sobre essa questão é que o objetivo não deve ser o estabelecimento de uma verdade indiscutível e exaustiva, mas sim a compreensão de que a história é sempre, ao mesmo tempo, narrativa e processo real.

Mas como manter certa especificidade do discurso histórico sem se perder na ficção que o compõe? Respalhada pelas reflexões de Paul Ricoeur (1995), Gagnebin defende uma postura que se afasta do relativismo complacente e do positivismo dogmático presente na historiografia, e propõe que o caminho talvez seja a preconização de um conceito de referência, ou melhor, de refiguração da verdade que dê conta do enraizamento e da pertença que precedem a relação do sujeito com o mundo. É preciso que se tome consciência sobre a fragilidade da memória e da escrita na aquisição do real, principalmente quando se deseja lutar contra o esquecimento, a denegação e o apagamento de histórias.

Um ponto crucial é a procura do rastro, que, em sua origem, traz como uma marca fundante a presença da ausência e a ausência da presença. Essa complexidade do rastro parece inscrever em sua conceituação, conforme Gagnebin (1998, p. 218), “a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente”. O rastro tem, por conseguinte, potencial quando levamos em consideração a importância do processo de rememoração e reconstrução da experiência vivida pelo sujeito, isso porque o discurso dele trará como uma marca os rastros de sua própria memória (experiência individual) ou da memória do outro (experiência coletiva), numa relação de alteridade.

A experiência é, pois, não apenas um dado que a partir da estreita relação com a narração possibilita o contato com a memória individual e coletiva, mas, dentro dessa vinculação, proporciona formação identitária e recuperação da memória que um grupo compartilha. Sendo a identidade formada em contato com o outro e ancorada na ideia de movimento, e portanto passível de reconstrução, será a sua intersecção com a memória e com o desejo de futuro os responsáveis pela tessitura de novas imagens que o sujeito fará de si.

Para Sandra Regina Goulart Almeida (2013, p. 66), “o ato de narrar encena um espaço de memórias em meio a uma topografia de traços, mas também desvela a inerente característica dos rastros, isto é, a ambiguidade constitutiva de evocar a presença de uma ausência”. Isso ocorre porque a evocação de memórias a partir da

narrativa traz à superfície do texto também os esquecimentos, as lacunas e as incertezas. É nesse sentido que podemos afirmar que a narração de memórias esquecidas para além da ideia de resgate de histórias e experiências esquecidas, se revela também uma reestruturação e reconfiguração da história, por outras vias – a contrapelo – e acaba por inserir no contexto vozes silenciadas do tecido da memória:

A narrativa teria, portanto, dentre os motivos que a tornavam elementar e absolutamente necessária, este desafio de estabelecer uma ponte com “os outros”, de conseguir resgatar o sobrevivente do sítio da outridade, de romper com os muros do Lager. A narrativa seria a picareta que poderia ajudar a derrubar este muro (Seligmann-Silva, 2008, p.66).

Assim, a narrativa, tendo a capacidade de mobilizar e afetar os sujeitos, pode ser um mecanismo transformador e que dá força ao resgate da memória coletiva. É nesse sentido que podemos também conceber a memória, em sua conexão com a narração e a identidade, como um processo de reinterpretação e reconstrução de um passado esquecido e silenciado. Isso é possível pelo poder simbólico presente na memória, e que a torna uma arma dentro da luta pela desconstrução dos discursos e reposicionamento de saberes. Outrossim, considerando que a memória age num espaço de fronteiras entre o que é individual e o que é coletivo, entre a realidade e a ficção, ela é um componente constituinte da identidade. Por esse motivo, como propõe Gagnebin, é urgente a construção de discursos que estejam atentos a todas as possibilidades do real e que não se voltem apenas para as memórias produzidas por um único grupo

Sobre memória e como ela se conecta à identidade, Le Goff afirma que “A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia” (2003, p. 469). Se a memória é, de fato, um fenômeno construído socialmente, o qual experimenta, também, flutuações decorrentes de um dado momento em que ela está sendo expressa, Pollak (1992) nos diz que:

[...] há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade. Aqui o sentimento de identidade está sendo tomado no seu sentido mais superficial, mas que nos basta no momento, que é o sentido da imagem de si, para si e para os outros. Isto é, a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros (Pollak, 1992, p. 5).

Essa ideia decorre do fato de a memória não ser apenas de ordem individual, mas também por ser construída de modo coletivo. Embora, à primeira vista, os acontecimentos se refiram a um sujeito, conseqüentemente a coletividade também se insere na história, isto porque não há como construir uma identidade isenta de mudanças, de transformações:

Quais são, portanto, os elementos constitutivos da memória, individual ou coletiva? Em primeiro lugar, são os acontecimentos vividos pessoalmente. Em segundo lugar, são os acontecimentos que eu chamaria de "vividos por tabela", ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. Se formos mais longe, a esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo (Pollak, 1992, p. 2).

Pollak evidencia acima as memórias que unem grupos. Historicamente há muitos exemplos de memórias individuais, mas que projetadas podem se referir a uma coletividade. Memórias que talvez possam dizer mais das pessoas envolvidas "por tabela" nos acontecimentos do que somente de uma. Isso porque memórias e identidades, como afirma o próprio autor, podem ser perfeitamente negociadas, logo não devem ser compreendidas como essência, mas sim como construção. Como veremos na segunda parte desse capítulo, os romances de Vigna representam bem essa perspectiva, já que as memórias narradas dizem respeito tanto ao individual quanto ao coletivo, e, sobremaneira, do modo com uma memória pode dar vida a muitas outras.

4.2 Narrando femininas desmemórias

"No gesto de destecer a teia, Penélope constrói um outro tecido, um outro texto: invisível, inabordável, imprevisível, mas definitivamente outro. A esse outro lugar chamamos aqui de desmemória feminina".

Lúcia Castello Branco (1991)

Quando dá início à palestra *Literatura e experiência*, ministrada em 2014 na cidade de Belo Horizonte, Elvira Vigna diz ter muita clareza sobre o que a motiva a fazer literatura: "Pretendo, com ela, tornar minhas as histórias que fui obrigada a viver. Só tem um jeito de elas se tornarem minhas: é passarem pelos outros" (Vigna, 2014,

p. 1). A afirmação da autora sobre sua criação literária se confirma como uma tentativa de criar um “mundo comum” – como o conceituado por Hannah Arendt na obra *A condição humana* (1958). O pensamento desenvolvido por Arendt parte da ideia de que a sociedade de consumo, estabelecida pela burguesia, concebeu indivíduos apáticos e hostis em relação à vida pública, o que torna comum, também entre as camadas sociais exploradas e excluídas, a não participação nos processos políticos do país, mas, sobretudo, nos processos que ocorrem no seio da sua própria classe.

Nesse contexto, a existência de um mundo comum e de uma teia de relações é extremamente importante, ainda mais quando pensamos na integração humana, a partir da qual os sujeitos podem se vincular, seja ação ou discurso, principalmente no contexto atual em que o isolamento faz com que os indivíduos não se conectem com os discursos políticos. Seria, então, dentro desse mundo comum, onde as diferenças podem separar e aproximar os sujeitos, a possibilidade de se estabelecer uma teia de relações e, por meio dela, compartilhar experiências e memórias perdidas.

Como discutido na primeira parte desse capítulo, a narração de memórias é um mecanismo de mobilização e transformação social. Paralelamente, toda a prosa de Vigna se conecta profundamente com a memória, seja pela escolha afirmada pela autora sobre representar histórias vividas por ela no passado, ou por escolher recriar histórias que ouviu de outras pessoas. De um modo ou de outro, a narração dessas experiências aparece travestida de memórias pessoais das personagens protagonistas ou, a partir da transmissão oral, do relato indireto da memória de outras personagens, numa postura de revelação de um passado ocultado ou invisibilizado.

Os romances de Vigna, e principalmente a construção de suas vozes narrativas, bem como de suas personagens femininas, representam nesta análise uma experiência totalmente palimpséstica, considerando, sobretudo, o fato de haver entre narradoras e personagens um potente diálogo com as instâncias que configuram o plano do texto e que, do modo como são instaurados na narrativa, tendem a desconstruir as hierarquias outrora impostas pelo pensamento patriarcal.

Portanto, é na tentativa de contar o que precisa ser contado que as narradoras se utilizam da *memória palimpséstica*. Consideramos o termo palimpsesto a partir da teorização de Genette, para quem “Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo” (Genette, 2010, p. 21). A

memória em palimpsesto se formaria, então, por meio de camadas de memórias, uma posta sobre as outras, sem, no entanto, que haja apagamento.

A presença da memória palimpséstica vem para destacar a construção de histórias que têm como ponto de partida muitos rastros e incompletudes, o que, talvez, em outra narrativa pudesse apenas significar um vazio, mas no texto de Vigna todas as lacunas têm um porquê. Assim, a *memória palimpséstica* além de ser a representação das memórias a partir de camadas sobrepostas de histórias, é, também, uma dupla estratégia narrativa, pois ao mesmo passo em que dita o tempo e os recursos de subjetivação das personagens também é utilizada como uma estratégia de subversão que traz à tona memórias de personagens e os discursos outrora silenciados ou invisibilizados.

Jaime Ginzburg afirma que as alterações estruturais presentes na literatura contemporânea também afetam os modos de configuração da memória, que nesse contexto renuncia a ilusão realista e se torna dissociativa, fragmentária, e articulada a elementos voluntários e involuntários, que tem como objetivo trazer à tona um passado esquecido ou invisibilizado:

Se existem ruínas de catástrofes históricas, é importante que elas sejam observadas, e que delas emanem questões sobre o passado. A literatura, em busca de uma poética dos restos, ganha potência expressiva e permite empatia com aqueles que viveram o Brasil como espaço de repressão ou trauma (Ginzburg, 2012, p. 204).

Para Ginzburg, a combinação, presente na literatura, de recursos que se propõem repensar a história, propiciando interpretações que se afastam, por exemplo, do memorialismo ufanista, e que se reconhecem numa marginalidade, numa ruína, numa potência de memória, é muito importante, isto porque o resgate de memórias, principalmente as marginalizadas, silenciadas e esquecidas, ou até as experiências traumáticas, é uma forma de resistência, de se voltar contra as amnésias impostas. (Ginzburg, 2012).

É exatamente por esse motivo que, para Hélène Cixous (1986, p.97), um texto feminino é sempre subversivo, pois se posiciona num território marcado e continuamente contestado por velhas hierarquias, o que coloca a mulher em deslocamento incessante. Será justamente esse deslocamento um dos mecanismos que permitirá a mulher inscrever a si mesma e, a partir da invenção de uma escrita nova e rebelde, é que se dá a possibilidade de rupturas e mudanças indispensáveis a sua liberdade

Uma dessas rupturas acontece no modo como as escritoras, e aqui especialmente Elvira Vigna, recriam o ato memorialístico de suas narradoras e personagens, pois é na representação da memória enquanto palimpsesto que a relação entre as figuras femininas que compõem o enredo se estabelece, ao mesmo passo em que se entrecruzam. Tendo em vista que ao mesmo tempo em que essas mulheres se inscrevem na narrativa há, também, em suas existências rastros da experiência de outras mulheres, como se fosse uma evocação.

A representação da memória palimpséstica age, nessa perspectiva, como um mecanismo que visa tanto desarticular as hierarquias do universo patriarcal, quanto estabelecer novos parâmetros de representação, isso porque é através do relato memorialístico que as vidas de outras mulheres, bem como suas vozes e pontos de vista, são trazidos à tona. Dessa maneira, o palimpsesto se torna um instrumento de evocação do feminino, imagem e experiência, o qual é o responsável, em sua relação com a construção de uma narrativa, por dar ao feminino a possibilidade da inscrição de si mesmo em histórias a que anteriormente sua existência havia sido apagada.

Sandra M. Gilbert e Susan Gubar, em *The Madwoman in the Attic* (1979), ao discutir a relação simbólica que se estabelece entre o falo e a escrita, postulam que a literatura foi vista e marcada, ao longo de toda a história, como um espaço masculino. À vista disso, foi e, infelizmente, continua sendo, uma tendência dentro do universo literário a repetição dos mecanismos de dominação patriarcal, assim como das relações de poder estabelecidas e forjadas a partir do falo, o que justifica a presença esmagadora de textos masculinos no que se considera literatura canônica, o afastamento e a subpresença de escritoras na tradição literária, ou, ainda, as representações femininas marcadas pelos estereótipos maniqueístas e machistas.

Num contexto marcado pelas inúmeras assimetrias de gênero, a mulher que se torna escritora acaba, de algum modo, reagindo contra uma tradição que sempre a posicionou fora do universo da criação literária. Se apropriar da pena, como quem se apropria também da escrita, é por si só uma atitude subversiva. Mas, para além disso, há toda uma história contada sem sua participação que, nessa retomada da voz, precisará ser rearticulada e reposicionada sob um ponto de vista feminista, mesmo que, para que isso seja possível, as mulheres construam em seus textos “significados submersos, significados ocultados ou escondidos no que é mais acessível” (Gilbert & Gubar, 2000, p. 72).

Gilbert & Gubar acreditam que esses textos, com significados ocultados, são, de certo modo, *palimpsestos*, isto é, “obras cujos planos superficiais dissimulam ou obscurecem níveis de significado mais profundos, menos acessíveis (e socialmente menos aceitáveis)” (Gilbert & Gubar, 2000, p. 73). Considerando a dificuldade de adentrar um sistema que sempre considerou a produção de mulheres como sendo sublitéria, as escritoras, num jogo de conformação e subversão com os padrões literários, utilizaram o sub/lugar, sub/texto para executar a verdadeira autoridade literária feminina.

[...] o palimpsesto pressupõe marcas invisíveis deixadas na solidez de uma superfície que um dia foi escrita, posteriormente apagada, e então reescrita. As marcas deixadas tornaram-se impossíveis de apagar e um dia, quando menos se espera, elas emergem depois de se combinarem entre si numa lógica caótica, revelando tudo que foi reprimido; tudo que antes parecia desaparecido; tudo que sempre esteve presente, mas de forma invisível, em um funcionamento similar ao inconsciente humano (Rossi, 2007, p. 33).

Para Aparecido Donizete Rossi, podemos encarar o palimpsesto, que age como um subtexto, não apenas como uma oposição às produções falocêntricas, mas, sobretudo, como um mecanismo fundante da escrita de autoria feminina. Assim, o palimpsesto posiciona-se como um interdito, aquilo que fica entre o dito e o não dito, e que pode ser um espaço de contradições e paradoxos quando se interpreta e traz à tona suas marcas ocultas, afinal, descobre que “nem tudo é como parece, descobre-se que a literatura feminina não é tão “estranha” como pensa o patriarcado. Descobre-se, enfim, que o que estava oculto não se opõe ao que estava revelado: o oculto sempre esteve no revelado e vice-versa, o que os torna indissociáveis (Rossi, 2007, p. 34).

É, portanto, a partir das marcas e dos rastros presentes no palimpsesto que se vislumbram as possibilidades de revelação de significados, de vozes silenciadas e pensamentos considerados irresolúveis e que, a partir dessa exposição, podem ser desarticulados e repensados sob uma nova ótica. Sob essa perspectiva, o palimpsesto nada mais é do que uma possibilidade de inscrição da voz feminina que se fortalece também quando descobre marcas deixadas por outras vozes que foram apagadas e silenciadas.

Prado e Taam (2017), em texto sobre a construção da memória como palimpsesto, analisam a última obra lançada por Elvira Vigna como uma narrativa com “camadas de histórias”. Segundo os estudiosos, o romance “demonstra claramente

que a memória não é apenas construída em camadas, como as camadas interferem umas nas outras, sendo, portanto, impossível apagar o passado” (Prado e Taam, 2017, p. 49). O ponto de vista desenvolvido pelos estudiosos leva em consideração que o passado pode até ser superado, mas não apagado. O que ocorre é a reconstrução deste, a escrita “por cima”. Isto porque a memória só existe no tempo e assim o passado se une ao presente e, também, se torna perspectiva de futuro.

Como se estivéssemos em palimpsesto de putas é o romance que mais trabalha essa estratégia. O título, em especial o vocábulo “palimpsesto” (aquilo que se raspa para escrever de novo) supõe a sobreposição, o vai-e-vem de mulheres. No entanto, quando adentramos o texto, não só mulheres são colocadas umas sobre as outras. Muitas histórias e lembranças são narradas e memórias construídas. Por exemplo, a história tem início com a narradora falando de si mesma, de sua condição física e psicológica e do clima, entretanto, em seguida, ela acrescenta a sua narração às histórias de Lola e João; depois parte para a história específica de João; volta para Lola; narra sobre a vida da primeira garota de programa, outras entram na trama e assim a história segue com a narradora contando várias histórias, umas sobre as outras. Sem ordem, sem linearidade. Não só memórias são trazidas à tona. As histórias são contadas uma sobre as outras, mas também as mulheres são colocadas umas sobre as outras, numa velocidade obsessiva e todas sem importância, vestindo a mesma invisibilidade: “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).

Sobre esse tom (o tom de João), são construídos outros tons. Do enredo nasce um desenredo. Uma identidade forja outras identidades. É dessa forma que as memórias relatadas se tornam um indício de memórias que foram esquecidas. E o romance é exatamente isso: um conglomerado de memórias que não podem ser apagadas e que mesmo invisibilizadas, e contadas de modo fragmentado, têm muito a dizer. E embora a narradora do romance não narre diretamente apenas experiências vividas por si mesma, fica a encargo dela a reconstituição do passado de outras personagens. Inclusive, numa tentativa de esclarecimento do que ela constrói dentro da narrativa, de como as histórias surgem e de como se dá a relação com João no escritório, a narradora diz que não só a narração não possui ordem, na verdade, “o que acontecia no escritório não estava nessa paralela de ordem-não ordem. Era

similar ao resto todo que eu vivia, que nós vivíamos, na época” (Vigna, 2016, p. 120-121).

Em *Nada a dizer*, a narradora se vale da sobreposição de suas memórias e das memórias do seu esposo para compreender o que o motivou a traí-la, mas também para compreender a si mesma e o que a fez parar nesse “papel” de esposa traída de meia idade. Ademais, numa tentativa desesperada de se livrar do peso da lembrança de ter sido enganada, ela “veste” as personalidades e as memórias de diferentes mulheres da ficção e da realidade e, até mesmo, da amante de seu marido.

Não existente, me multiplicava por mil, milhões. Em cada uma dessas histórias em que eu estava, estava também um pedaço da minha dor – e da minha acusação. Eu colava em mim, ou melhor, na minha casca vazia, essas dores e essas acusações [...] buscava, em pequenos detalhes [...], um eu que escapasse, que renascesse desse nada genérico em que eu morria (Vigna, 2010, p. 107).

No texto, a narradora de *Nada a dizer* lança, a todo o tempo, as suas memórias vinculadas às memórias de Paulo e às memórias construídas por meio das personagens de filmes e séries assistidas, das músicas ouvidas, enfim, da arte em geral. Assim, a noção de construção identitária associa-se ao processo de memória a fim de entender o passado e, quem sabe, renovar a si mesma e abandonar os comportamentos anteriores que a levaram à ruína emocional.

Em *O que deu para fazer em matéria de história de amor* a situação é bem mais complexa, pois a narradora joga com a sobreposição das memórias de várias personagens do romance, inclusive do modo como uma mesma memória é acionada por uma e outra personagem. Logo, dependendo de como essas memórias são contadas, ganham perspectivas outras:

Recupero esta parte a partir de alguns fatos que tenho documentados até hoje. E muitas névoas, restos de névoas esgarçadas, que preenchem espaços entre os fatos que de fato sei e os que já não sei se sei. Não tenho certeza. Faz muito tempo. Fiz e refiz estas frases muitas vezes. Não sei mais. Há alguns documentos que ajudo a catalogar, em meu trabalho na galeria. Há pedaços entreouvados de frases ao longo de muitos anos. Há alguns retratos que me são mostrados, em que rostos e olhares, fixados lá para que eu os olhe, mostram o que não queriam mostrar. Pois mostram momentos em que se queriam rápidos, fugidios – e inobservados (Vigna, 2012, p.85).

Isso ocorre, por exemplo, quando ela tenta montar um painel que explique o triangulo amoroso vivido por Rose, Arnold e Gunther. Para entender se houve de fato uma relação amorosa entre Rose e seu cunhado Gunther, toda a história é revisitada e através de múltiplas perspectivas as memórias dessas personagens são lançadas,

entrecruzadas no romance e unidas às memórias da narradora. O curioso, em todas as histórias, é que tudo o que não pode ser completado a partir da realidade tem, mais uma vez, a ficção como preenchedora de lacunas.

As narradoras usam diferentes recursos para trazer à tona tudo o que foi esquecido e deixado para trás e, conseqüentemente, movimentar as memórias latentes. Como constatamos, toda a dinâmica da construção memorialística nos enredos se estabelece a partir da ideia de revelação, de retomada a partir dos rastros, do interdito, do não dito e do esquecido. Dessa maneira, a representação da memória se pauta tanto nos acontecimentos ausentes e esquecidos, quanto no que é lembrado e presentificado. A partir de muitas imagens criadas e postas no texto, camada por camada, um emaranhado de ideias e associações são entregues ao leitor. Assim, lugares, músicas, filmes, fotografias, obras de arte, enfim, tudo isso se torna uma peça dentro da diversidade de evocações que emanam do texto e que se apresentam como vestígios a serem desvelados.

Como podemos perceber, as memórias lançadas além de serem costuradas a partir de camadas de memórias, em vários momentos do enredo unem-se à imaginação das narradoras. Em vista disso, as memórias nos três romances se articulam por meio de dois movimentos: o ato de *escutar memórias* (entendemos o escutar como uma escolha, aquilo que se faz buscando perceber, compreender a partir das sensações e dos sentimentos) e o ato de *recriar memórias* (recriar no sentido de desconstruir e trazer para a superfície memórias que foram apagadas ou esquecidas).

Sob esse prisma, as memórias palimpsésticas se tornam, nos romances, um canal de comunicação que as narradoras escolhem para dar informações e lançar pistas a quem lê a história. Escutar e recriar memórias passam a ser dois pontos importantes dentro da narrativa, pois as narradoras não narram diretamente experiências vividas apenas por si mesmas, embora os três textos sejam narrados em primeira pessoa; pelo contrário, aliadas a memórias de outras personagens, fica a encargo delas a reconstituição das memórias passadas, as quais são, constantemente, submetidas a distorções. Logo, cabe às narradoras ouvirem e recriarem as memórias que lhe são contadas. E, a partir daí, as vozes silenciadas de muitas mulheres se reverberam e o narrar torna-se então um esforço de superação dentro das possibilidades que são lançadas.

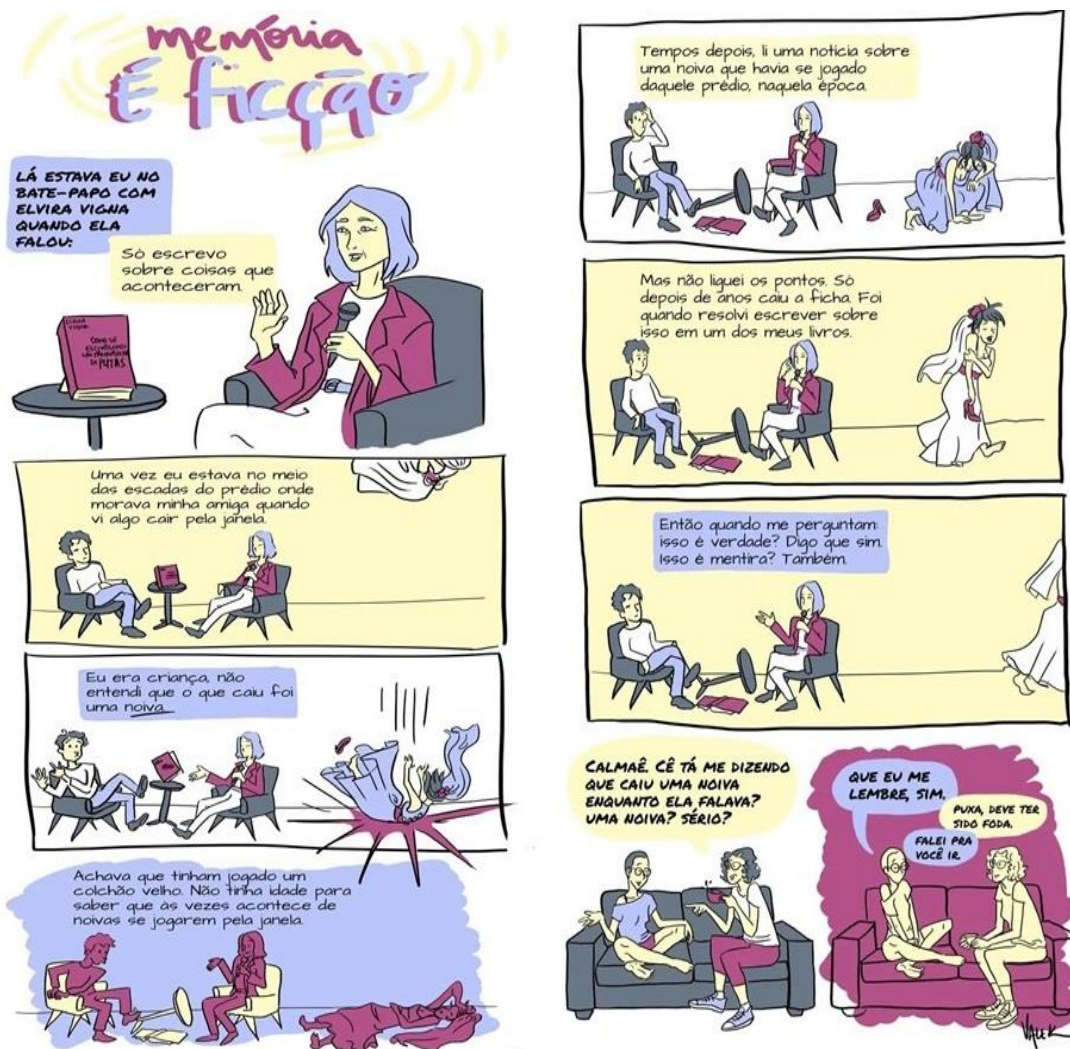
As memórias narradas pelas vozes construídas por Vigna entrelaçam o interno ao externo numa relação do eu com seu próprio corpo, mas sobretudo do eu com o outro e com o mundo que o cerca. Daí surgem os atos de ouvir e contar as memórias. Sob essa perspectiva, a urdidura do texto nos leva a muitos desdobramentos da memória das personagens. Isso porque as histórias contadas têm como característica o movimento e a busca pelos desvios. Por esse motivo é que afirmamos que o olhar de Vigna, enquanto criadora e contadora de histórias, caminha pelos vãos da história, revelando aspectos subterrâneos. Narrar uma história torna-se um mecanismo que transforma não apenas a experiência individual de um sujeito, por modificar sua identidade, mas pode ser o responsável por criar uma conexão com o outro.

Os três romances trazem como base para a construção do enredo as memórias de outras personagens. As três narradoras se colocam como ouvintes dessas memórias e, a partir delas, todo o painel das histórias é montado. Em *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* e *Nada a dizer*, as narradoras são ouvintes, à primeira vista, das histórias contadas por dois homens: João e Paulo. A narradora de *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* chega inclusive a afirmar que em sua relação com João ela é apenas um par de orelhas. Já a esposa traída e sem nome de *Nada a dizer* percebe, ao ouvir as histórias que forçou o marido a lhe contar, que não existia para ele, pois em nenhum momento ele se lembrou dela, mesmo quando estava no motel que costumavam frequentar. Ambas sentem que os homens as invisibilizam e silenciam no processo de comunicação, ora são apenas ouvidos para ouvirem o que eles têm a dizer, ora são esquecidas em situações e narrativas em que elas deveriam ser lembradas.

Em *O que deu para fazer em matéria de história de amor* a voz narrativa é centrada inicialmente nas histórias de Rose, Arno e Gunther e a partir das histórias deles, contadas por pessoas que foram próximas, a narradora consegue ter uma noção do que foi vivido por eles. Nesse ponto, ela se coloca como uma ouvinte das histórias e busca, por onde passa, saber mais sobre a vida deles a fim de comprovar o que supõe que eles viveram: “A cliente do consultório de ortopedia e fisioterapia já é bem idosa quando vem corroborar tudo que digo e sempre disse. É com voz falha, a se somar ao sotaque carregado, que conta ter sido uma das participantes do grupo de bridge” (Vigna, 2012, p. 36).

Todavia, as narrativas não se encerram no ato de ouvir e contar essas histórias, pois as narradoras, a todo tempo, se colocam também como recriadoras das histórias

que ouvem. Por esse motivo, nos enredos, o ato de ouvir memórias está estritamente conectado à criação. Até quando se colocam como ouvintes, elas precisam preencher lacunas, pois as histórias que ouvem são contadas ou de modo incompleto, ou fragmentado. Assim, a relação que se estabelece entre memória e futuro se dá a partir da criação, mediada, por meio da imaginação, o que, conseqüentemente, traz para as narrativas uma tensão entre realidade e ficção.



HQ “Memória é ficção”, de Aline Valek (2016).

A HQ de Aline Valek relembra uma fala de Elvira Vigna sobre a relação da memória e da imaginação em sua produção literária. Como podemos ver, a linguagem verbal e visual da HQ exploram como o vivido e o imaginado podem caminhar juntos na produção de uma história e, às vezes, até se confundirem. A história relevada nos quadrinhos pode se relacionar com vários acontecimentos narrados por Vigna –

principalmente por serem acontecimentos considerados cotidianos, aquilo que poderia acontecer com qualquer pessoa –, mas sobretudo com duas características fundamentais das narradoras: a observação, o olhar atento para as outras personagens e para os detalhes que cercam os acontecimentos, e a capacidade inventiva, imaginativa, que acaba dando liga e fulgor às histórias narradas.

A criação, e até mesmo a experiência inventiva, se faz presente em boa parte das vozes narrativas construídas por Vigna. *Deixei ele lá e vim*, por exemplo, representa bem essa questão. A personagem protagonista, Shirley Marlone, afirma desde o princípio que a sua história está cheia de lacunas e que será preciso preenchê-las. Seu nome, identidade, o nome de outras personagens, os detalhes de alguns acontecimentos, tudo pode ser uma grande invenção:

Na varanda, registram depoimentos. Perguntam meu nome, para onde vou, pedem o número da minha carteira de identidade. Minto desde menina, sou profissional em mentiras. Fiz como sempre faço. Informo tudo quase certo, que é a melhor forma de mentir: mentir não mentindo, nem bem mentira, desvios, omissões, pequenas falhas, coisinhas, num todo qualquer que seja verdadeiro. Isto aqui, por exemplo (Vigna, 2006, p. 138).

Andrei Cunha, na tese *O livro de travesseiro: questões de autoria, adaptação e tradução* (2016), afirma que o silêncio é um tema presente em muitas obras literárias, aparecendo, muitas vezes, através da representação de vozes literárias em sub-representação ou em desvantagem dentro do texto e também como uma referência à página em branco, enquanto metáfora. Tomando como exemplo a arte literária japonesa, Cunha aponta que há, na representação do silêncio, um cuidado com aquilo que não é expresso dentro do texto, havendo uma tensão entre duas tendências artísticas: a do vazio e a do preenchimento. Conforme Cunha, aliada à ideia de vazio está o conceito de fragmentação, o qual “por definição faz alusão a uma parte que está faltando, e que precisa ser completada. O preenchimento, pelo contrário, cria a ilusão de que todas as partes de algo se encontram presentes – a sensação de plenitude ou de completude” (Cunha, 2016, p. 265).

Há, na história literária, muitas obras que escolheram incorrer pelos caminhos do silêncio e da fragmentação. Inclusive, mesmo quando o vazio e o silêncio não aparentam ser uma escolha estética do(a) escritor(a), é possível que, devido à construção da voz narrativa, certas perspectivas sejam ocultadas e silenciadas. Além disso, assentadas nessa possibilidade de desvelamento das lacunas, os leitores são

convidados a preencherem o que seria uma ausência no texto, o que, para Cunha, é uma característica do texto narrativo: a expectativa de completude.

Nesse sentido, as vozes narrativas dos romances articulam durante toda a narração de suas histórias a capacidade não apenas de rememorar o vivido, mas de imaginá-lo, de ficcionalizá-lo. Numa atitude que beira a reinvenção de si mesmas, mas sobretudo de um outro eu feminino apagado e silenciado. Como consequência, é comum que essas narradoras, a partir da imaginação, se apropriem de momentos, acontecimentos e espaços, nem sempre vividos por elas, a fim de arquitetar memórias.

Numa tentativa de questionar os modos como os discursos são postulados, a própria figura caracterizada pela voz narrativa em primeira pessoa, como é o caso dos romances analisados, não segue um modelo representacional anterior em que essa voz protagonista apresentava, por exemplo, a verdade dentro do enredo, ou era a única perspectiva a ser considerada. De modo contrário, dentro das narrativas não são consideradas apenas um lado da história, mas as narradoras parecem navegar pelas vidas de todas as personagens, enfrentar os desafios impostos à narração, e nesse processo opinam e refletem sobre os acontecimentos, captam as informações, mas sem entregar para os leitores uma trama pronta. É por isso que as histórias se assemelham a uma recuperação do vivido, sob muitos primas, a partir da capacidade de rememoração e criação.

No romance *Coisas que os homens não entendem*, a personagem Nita brinca de maneira astuta com a memória e, no ato de lembrar, joga com as versões e possibilidades de uma mesma história ser contada. E, ao contar sua versão, a personagem confirma que o faz sem nenhuma inocência, pelo contrário, em tudo há uma intencionalidade, inclusive nas versões de uma mesma história, e que isso tem a ver com os próprios arranjos da narrativa:

Já faz tempo e é dessas coisas que a gente conta e reconta até perder completamente o que queria dizer e nem que soubesse. Porque é dessas coisas que você nunca soube bem o que queria dizer, mas apenas queria dizer algo. O que já é muito num mundo em que tão pouca coisa quer dizer alguma coisa. Mas, enfim, é uma dessas coisas então. E faz muito tempo. Mas eu estava em Nova York e eu já voltei a esta cidade muitas vezes, depois, a ponto de não haver mais nada daquela Nova York, a primeira, nas Nova Yorks posteriores que eu fui colando por cima. Então ficou só isto. Um conto, um caso, algo que vou contando sozinha, sem precisar lembrar, no piloto automático (Vigna, 2002, p. 7).

As narradoras confirmam, dentro do próprio ato de contar suas histórias, a presença da imaginação como um modo de preenchimento de lacunas. Seja pela necessidade de completar uma informação tida pela metade ou um acontecimento que foge à memória. De qualquer maneira, essa atitude acaba não sendo apenas uma perda de uma informação narrativa, mas acaba por caracterizar o modo como essas histórias são contadas, isto é, a capacidade de imaginar faz parte dos recursos utilizados para criar os enredos. Ademais, o interessante dos relatos é que as narradoras, em nenhum momento, posicionam-se como detentoras da verdade, ou como tendo certeza do modo e das circunstâncias de cada acontecimento. Elas reconhecem que em muitos momentos supõem o que poderia ter ocorrido numa determinada situação e os possíveis desdobramentos, o que, com efeito, pode ser encarado como sendo fruto da imaginação.

Apesar desta tensão, é significativo destacar que memória e imaginação não estão distantes uma da outra. Conforme Silvana Augusta Barbosa Carrijo (2010, p. 199), “a faculdade de rememorar é considerada como exercício dinâmico e os fatos, objetos e seres rememorados sofrem a ação desse dinamismo que modifica, complementa e transgride o pretérito”. Dessa maneira, podemos afirmar que memória é também imaginação e o ato de trazer memórias à tona traz, em seu enlevo, novas perspectivas, novas cores. É preciso não reduzir a memória a simples reprodução do passado assim como a imaginação não supõe apenas ficção. Ambos os movimentos estão interrelacionados.

No caso dos romances de Vigna, as cores e perspectivas novas, permitidas devido à junção entre memória e imaginação, são as vozes femininas outrora apagadas. Por exemplo, as memórias de João, em *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, passam a trazer à baila não apenas as experiências vividas por ele, ou rastros de sua identidade, mas se transformam num amontoado de memórias, principalmente de memórias femininas: memórias de sua esposa, das inúmeras prostitutas com quem ele se relacionou e da própria narradora. O palimpsesto criado por Vigna concentra, então, numa mesma teia, memória e imaginação. E essa junção é a responsável por questionar o silenciamento feminino e, pela primeira vez dentro da narrativa, permitir que outras vozes sejam ouvidas:

Lorean é uma das primeiras garotas de programa da vida de João, mas não uma das primeiras a ser narrada. Porque não é só o filme com sua cronologia inexistente. É o escritório, igual. As coisas ditas sem ordem, e essa frase nem

é muito boa. Não é que sejam ditas sem ordem, já que algo que não tem ordem é julgado a partir da existência suposta de uma ordem, que então estaria ausente (Vigna, 2002, p. 46).

A ausência de uma narração organizada de Lorean por parte de João soa, à primeira vista, como falta de capricho dele como narrador, no entanto, o que a narradora mostra ao longo da narrativa é que há algo a mais nessa história, que a falta de importância atribuída à primeira garota de programa tem uma motivação que, no decorrer do enredo, é sutilmente revelada através de pistas, como a coincidência dos nomes Lorean, Lurien, DeLorean.

Isso ocorre porque as memórias que a narradora ouve são constantemente submetidas a distorções, ou seja, a narradora ouve e recria as memórias que lhe são contadas. O texto de Vigna faz exatamente esse deslocamento: a narradora, ao ouvir as memórias de João – e conseqüentemente a memórias das mulheres que o cercam – lança mão das rasuras, do silêncio e da ficção. A partir das lacunas deixadas, a recriação se torna possível. Como a narradora domina a arte do desenho, é possível perceber ao longo de todo o romance pistas sobre essa reconstrução, a partir da tarefa de desenhar. Não só a história das mulheres que João apaga são reconstruídas por meio dos desenhos (e, também, das palavras), mas também a história dele:

Aí o que resta é um pedaço de papel, nunca muito grande. Os desenhos são no tamanho A3. Cabem na parte de dentro de uma porta de armário. Talvez outra pessoa, olhando aquilo, perceba um rastro do que foi vivido durante o acontecimento do desenho. Um rastro, um vestígio. E só. O vivido ficando para trás, mas reaparecendo, como tinta que reaparece quando outra é posta por cima sem o selante, transpirando por cima da que lhe é posta em cima, sempre e sempre. Mas aparecendo como vestígio (Vigna, 2016, p. 211).

Em *Nada a dizer*, as memórias de Paulo revelam não apenas a história por trás da traição ou o seu verdadeiro caráter, mas, principalmente, as conseqüências que a traição trouxe para sua esposa: a invisibilidade, as renúncias, tudo em prol de um casamento que, claramente, não tinha o mesmo sentido para os dois. Além disso, ao reconstruir com sua imaginação as lacunas deixadas por seu esposo, a narradora consegue vislumbrar novas possibilidades sobre si mesma, ao mesmo passo que nos mostra como o silêncio por trás de uma história cabe muitas interpretações, e é isso que ela faz, age a partir da falta, da ausência de explicações: “Parte disso soube pelo blog de N. E a outra parte adivinhei” (Vigna, 2010, p. 87).

As memórias das personagens Rose, Arno e Gunther de *O que deu para fazer em matéria de história de amor* também são responsáveis por trazer à tona não

apenas as memórias da própria narradora, mas sua capacidade de criar explicações para muitos dilemas vividos por esse suposto triângulo amoroso. Ademais, a capacidade de imaginação e as memórias da narradora a colocam numa situação de reflexão sobre si mesma. Nesse processo de escuta e recriação, a narradora consegue perceber com mais clareza várias nuances da sua própria vida e como o passado dessas pessoas influenciou de alguma forma no seu próprio passado. A narradora chega a afirmar que a invenção, a imaginação e busca por vestígios e memórias subterrâneas é uma maneira de tentar lidar com os acontecimentos da vida: “[...] há a necessidade de mais e mais camadas duras, que estendemos por cima de outras camadas duras. Pois temos de sobreviver ao mingau morno das afetividades instantâneas [...]” (Vigna, 2012, p. 76).

As narradoras, como podemos ver, não são entidades narrativas, marcadas pela soberania e pela capacidade de contar tudo sobre os acontecimentos, como diríamos, por exemplo, de um narrador onisciente, que, às vezes, traz em sua composição características quase divinas. Vigna confirma a humanidade de suas narradoras trazendo para a narrativa traços de personalidade cheios de errância, vulnerabilidade e incerteza. Assim, quando analisamos a relação da memória com a narração percebemos a potência do ato imaginativo, que se apresenta por meio da capacidade de supor, julgar, inventar e imaginar.

Os títulos dos romances, inclusive, podem ser lidos como vestígios dessa atitude. *O que deu para fazer em matéria de amor*, por exemplo, parece ser o resultado de uma tentativa de narração. Para Mata (2014, p.266), o título desse romance representa uma provocação acerca do fracasso da narradora, a qual se vê frente a experiências que não consegue encontrar lógica e que, por esse motivo, precisa, dentro do papel de contadora da história, atribuir um sentido, porém, no fracasso dessa empreitada, a invenção acaba sendo um caminho possível. Talvez, para a narradora de *O que deu para fazer em matéria de história de amor*, a maior subversão seja contar sua própria história, independente do final. Falar sobre si quando, na maior parte de sua vida, esteve sempre aos pés do outro, numa espera por definição sobre uma relação que nunca foi nada.

Nada a dizer expõe, desde o título, a falta de diálogo, de explicações, as lacunas e os vacilos que podem decorrer da narração, a exemplo de todas as fugas de Paulo diante da revelação da história por trás da infidelidade, a falta de justificativa para a traição e a falta de reação da esposa frente a um acontecimento que a levou à

ruína. Afinal, parece não haver uma explicação racional para nenhum dos acontecimentos. E a conclusão que a narradora chega é a de que não tem motivo ou explicação, o marido não tem mesmo nada a dizer. Tudo o que aconteceu surgiu daquilo que é permitido, normalizado, ou “sancionado”, socialmente para os sujeitos masculinos:

[...] Mas eu continuava sem entender como ele podia meter o pau dele em qualquer buraco, só porque podia. Não exatamente porque queria. Mas porque podia. Porque era esse o ponto não dito, e não dito não porque não pudesse ser dito, não por eu deixar de oferecer acolhida para que fosse dito. Não era dito porque ele, Paulo, não dizia isso nem para si mesmo. Ele fazia porque podia. Assim simples. Assim capitalista. Assim quanto-mais-melhor. Assim burro (Vigna, 2010, p. 106).

Para Leite (2020, p. 81), esse título é uma indagação: “*nada a dizer*. Sobre o que calar? Sobre o que silenciar? O que há para ser dito e não o é? O que se diz significa realmente o que se quer dizer? [...] O nada a dizer de Vigna insere-se nesse contexto: produz significados, significa o não querer dizer”.

Já o título de *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* faz referência tanto à composição da estrutura do texto, ao vício de João em garotas de programa, quanto à multiplicidade de pontos de vista do enredo e às diversas possibilidades de entendimento das situações que fazem parte da ação da história. Nesse e nos outros enredos, as narradoras, sem exceção, rompem com qualquer ideia fixada acerca da narração enquanto simples externalização de histórias e, enquanto narram, põem em xeque a centralidade da voz narrativa e, principalmente, a certeza sobre o que é narrado. O que, ao fim da leitura dos romances, dá ao leitor a sensação de que elas deixam suas histórias em aberto e dão a si mesmas a possibilidade de escolha sobre quem devem ser, amar, sobre onde fincarão suas raízes, ou melhor, se ficarão suas raízes em algum lugar.

Quando nos referimos à imaginação como ferramenta fundamental de construção narrativa, e representação feminina, não estamos questionando a importância do real e do vivido, nem muito menos estamos relacionando a imaginação à mera invenção. Na verdade, a imaginação surge como uma possibilidade de evocação daquilo que, por algum motivo, não pode vir à tona, ou que não pode ser representado. Nesse sentido, a utilização da imaginação não se dá como um mecanismo de invenção, mas como uma estratégia para a reconstrução e expressão daquilo que foi ocultado.

O dado inimaginável da experiência desconstrói o maquinário da linguagem. Essa linguagem travada, por outro lado, só pode enfrentar o real equipada com a própria imaginação: por assim dizer, só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada – mas nunca totalmente submetida (Seligmann-Silva, 1999, p. 41).

Para Márcio Seligman-Silva, a utilização da imaginação, ou do que ele chama de “registros ficcionais”, é uma maneira de dar vida e voz dentro das narrativas. Quando analisa, por exemplo, narrativas de testemunho, Seligman-Silva afirma que quem testemunha, principalmente numa situação de sobrevivência da morte, reencena a criação da língua, visto que “imaginação, exteriorizada em forma de reflexão poética, perpassa o romance” (1999, p. 45). Dessa maneira, como os estudos de gênero bem nos mostram, toda a dinâmica social e cultural reflete nos valores e normas que configuram a nossa experiência no mundo. Assim, o nosso corpo, marcado pelas experiências de gênero, também é um espaço de memória, que embora, muitas vezes, enclausure lembranças traumáticas, pode também ser um local de transgressão e recusa do esquecimento.

Como apresentado anteriormente, as vozes femininas presentes nos romances corpus desse estudo também se alimentam, durante a construção das histórias que perpassam o enredo, do entrelaçamento que se estabelece entre memória e imaginação. Mais do que trazer à tona um passado, nesses romances, a memória carrega uma característica fundamental: ser retomada de existências. Quanto a essa característica, Lúcia Castello Branco no capítulo “Feminina desmemória”, presente no livro *O que é escrita feminina* (1991), se volta para uma nova face da memória, ou seja, uma vertente distinta dos relatos que se empenham em contar o passado de modo fidedigno. Centrando seu olhar na estreita relação entre o feminino e a memória, a estudiosa faz uma interessante análise sobre essa afinidade:

Muito já se disse acerca das estreitas afinidades entre o feminino e a memória. A figura mítica de Penélope, esposa devotada de Ulisses que, durante os vinte anos da ausência do marido, guarda-lhe a mais absoluta fidelidade, acaba por funcionar também como uma das figuras emblemáticas da memória. Através de seu gesto feminino de destecer à noite a teia tecida durante o dia (adiando, assim, interminavelmente, o possível encontro com um de seus inúmeros pretendentes), Penélope termina por funcionar como a guardiã da memória de Ulisses (Branco, 1991, p. 29).

A referência que Branco faz à história de Penélope chama atenção para as mulheres como modeladoras da memória. Ademais, quando se analisa a escrita feminina, é verídico que as mulheres muito se dedicaram à escrita do gênero

memorialístico (por vários motivos). Além da costumeira escrita de memórias, a teórica traz também como motivo para a afinidade existente o fato de as mulheres buscarem resgatar o vivido, de modo nostálgico. Entretanto, Branco vai muito mais longe do que se costuma pensar sobre a relação entre o feminino e a memória. Longe no sentido de que essa outra proposição tenha mais a ver com o futuro que as mulheres desejam, do que com o passado vivido, isso porque o processo memorialístico não é um simples resgate do real de modo absoluto, mas é, também, lacuna, “perda, rasura e decomposição da imagem” (Branco, 1991, p. 32).

O que a teórica analisa acerca da escrita feminina da memória é que ela não se fecha numa fidelidade total ao passado, ao contrário, há vislumbres de futuro, além de ter como marcas a fragmentação, a rasura, o silêncio e, também, o esquecimento. Outrossim, essa escrita se aproximaria muito mais da ficção do que se pode imaginar. Afinal, segundo ela, há perdas irre recuperáveis, “E é exatamente em face desse vazio irremediável, dessa rasura definitiva que a memória vai operar com sua extrema habilidade, construindo, em lugar do que já não há (e às vezes do que nunca houve) um enredo, uma história, um texto” (Branco, 1991, p. 35-36, grifos da autora). Nesse sentido, a *feminina desmemória* corresponderia a uma ação que, em vez de se manter fiel à experiência vivida (o que poderíamos chamar de memória tradicional), se propõe a fazer da perda e da lacuna matéria discursiva. A partir desse tipo de relato é possível que se evidencie o esquecimento, a invenção e, primordialmente, a criação.

Urdida no esquecimento (como toda narrativa de memória) e admitindo ser o esquecimento sua urdidura, a narrativa da desmemória não apresentará um sujeito pleno, não acreditará no resgate do original, não procurará seduzir o leitor a propósito da veracidade de seu relato, não buscará o Sentido maiúsculo da vida e do texto, mas se perderá na multiplicação dos vários e minúsculos sentidos do corpo e da escrita (e de uma escrita do corpo) (Branco, 1991, p. 40).

Diferentemente de um texto memorialístico tradicional, na obra de Vigna as narradoras não tentam encobrir os vazios e as perdas. Não há o desejo por resgatar o mais fundo possível do que consideramos ser o original do relato. Até porque isso tende a ser uma impossibilidade. O anseio de todas elas é exibir as perdas, apresentar os vazios, e fazer disso objeto, matéria de linguagem. Ademais, em todos os romances, a exploração dos limites existentes entre a memória e imaginação faz com que as personagens descubram mais de si mesmas e, conseqüentemente, criem novas possibilidades de viver o presente e pensar o futuro. Por exemplo, em *Como se*

estivéssemos em palimpsesto de putas o relato de João, um viciado em garotas de programa, é apenas um subtexto para uma discussão profunda feita pela narradora acerca das relações de poder estabelecidas entre homens e mulheres, sobre como as mulheres, no caso específico do romance representadas a partir da esposa e das garotas de programa, são invisibilizadas, silenciadas e têm sua existência reduzida ao papel que desempenham no casamento ou ao desejo que o seu corpo pode proporcionar ao outro masculino.

Em *Nada a dizer*, o relato das memórias de Paulo sobre a traição revelam mais do que sua infidelidade, mas fazem com que a narradora se volte para sua existência, há tempos esquecida e colocada em segundo plano, e procure redescobrir a si mesma. Em *O que deu para fazer em matéria de história de amor*, a narradora traz à tona memórias e completa suas lacunas com a imaginação enquanto desvela sua própria vida e as complexidades que enredam os relacionamentos. E faz isso sem precisar romantizar essas histórias de amor, as relações amorosas e familiares e a maternidade. No fim dos três enredos as narradoras mostram que é partir da narração – marcada pela poder linguagem, do ato enunciativo –, aliada à memória e à imaginação, que emana o poder de se desconstruir e de se reconstruir.

Se é a partir da linguagem que a mulher é construída pelo homem, também é por meio dela que uma identidade própria feminina acaba sendo construída e a cada desenho, a cada palavra, uma camada de memória é recriada. Não simplesmente como um movimento de recuperar o vivido – num sentimento de nostalgia. Pelo contrário, o motivo das narradoras não clarearem as ideias, ou serem objetivas e didáticas, é porque elas não apenas preenchem lacunas, mas também abrem outras. Dizem e desdizem constantemente. Deixam indícios, vestígios. É, então, como afirma Branco, “No gesto de destecer a teia” (1991, p.46), que se constrói um outro tecido, um outro texto, um outro enredo, ou melhor, desenredo (anteriormente invisível e inabordável), o que podemos chamar aqui de feminina desmemória.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O modo como a voz, a memória e a identidades foram construídas nos enredos de Elvira Vigna tem sido, desde a primeira leitura de cada uma dessas obras, uma válvula propulsora para esta pesquisa, visto que a partir da investigação de cada uma dessas características podemos compreender as questões que impulsionaram a produção estética da autora e, por meio das análises, fomos capazes também de perceber nessa construção um indício forte da representação feminina em voga na contemporaneidade.

Em meio às características que implicam a construção da voz narrativa, da constituição da memória e da desconstrução e reconstrução das identidades femininas, podemos enxergar uma tentativa de trazer à tona marcas e rastros ocultados e silenciados e que resultam no modo como a vida dessas mulheres é representada nos enredos, isso porque as narradoras tecem (no sentido mesmo de construir e não apenas no sentido de desvelar o passado) histórias femininas, que se transmutam como uma tentativa de recriar o presente e trazer novas perspectivas de futuro.

Apontamos como um conjunto de estratégias para compreensão da representação feminina nos enredos o descentramento, a fragmentação, a metalinguagem e a memória palimpséstica. Estas chaves de leitura além de contribuírem para a construção da voz, da memória e da identidade dentro dos enredos, apresentam-se também como um modo possível de conexão entre os textos da autora e as perspectivas de leitura do potencial que se exprime por meio do tempo contemporâneo.

Evidentemente, a existência desses traços formais implica consequências para a experiência narrativa e a primeira delas é a percepção de narrativas que buscam agir de modo contrário às hierarquias impostas (criando alternativas que dão voz aos sujeitos e que os retiram da invisibilidade), tendo em vista as construções estruturais das narrativas que resultam na desconstrução e reconstrução das identidades femininas. Como vemos, a prosa produzida por Elvira Vigna se preocupa, em diversos níveis, com a não propagação de uma sociedade do espetáculo e isso se apresenta, principalmente, na maneira como a escritora dá voz as suas personagens femininas, ou seja, de modo descentrado, o que faz com que a construção dessas personagens

aconteça de modo a quebrar, em algum momento da trama, as expectativas baseadas, por exemplo, nos padrões esperados e impostos socialmente às mulheres.

Os três enredos analisados aqui foram construídos sem a linearidade tradicional e os acontecimentos são narrados de modo fragmentado, fraturado, seguindo o fluxo de consciência das narradoras, que utilizam como guia suas próprias memórias e as memórias que elas constroem para as outras personagens. Em vista disso, é presença constante nesse tipo de construção da trama um monólogo interior bastante obsessivo, que gira em torno de situações dramáticas vivenciadas pelas narradoras e pelas personagens secundárias que compõem os enredos, e com foco metatextual, pois além de questionar as problemáticas vividas pelas mulheres que compõem a trama, questiona também a construção da narrativa. É sob esse ponto, inclusive, que o projeto literário de Vigna inova, pois a autora se propõe a repensar o foco narrativo, bem como a identidade das personagens, e a ressignificação das memórias é um dentre os muitos caminhos escolhidos por ela. A partir de uma memória individual, dentro de uma construção palimpséstica, outras memórias são construídas e outras, antes apagadas e invisibilizadas, são reveladas.

As narradoras dos romances, de modo muito parecido, raspam, vasculham o passado, muitas vezes a fim de compreender o presente e repensar suas vidas e suas identidades, almejando novos modos de viver a vida. Por consequência, as memórias, atreladas a uma construção discursiva e potente da voz feminina, são responsáveis por erguer várias vozes que, a partir da desconstrução e reconstrução identitárias, são responsáveis pela libertação de algum tipo de situação que pode ser a causa de muitas prisões existenciais.

Além disso, quando pensamos nos arranjos utilizados pelas narradoras para dar ao público leitor acesso à história, temos a noção de como as histórias construídas se tornam histórias narradas, ou seja, como se desenvolvem os acontecimentos. Na prosa de Vigna, toda a trama, originada de uma memória ou de um acontecimento do presente da narrativa, ou as relações que unem os diversos elementos que se articulam e caracterizam a história narrada, partem da necessidade de contar como algo aconteceu. Não que ao final esse objetivo seja alcançado, mas narrar, fazer emergir uma história, em algum momento, foi uma necessidade. É nesse ponto que a relação com quem lê a história se constrói de modo estreito, como se fosse necessário o estabelecimento profundo dos laços de sociabilidade e, também, da capacidade de imaginação. É importante destacar que as técnicas e os arranjos narrativos têm uma

finalidade, que não se esvaem em si mesmos, mas são criados, construídos para que alcancem o público leitor a partir de determinados efeitos, os quais podem ser pensados através de artifícios no plano ideológico, fraseológico, enfim.

Os três romances jogam com a noção estabelecida de narrativa, de construção de memória, com o papel desempenhado pela figura que narra a história, pelo leitor, e com a ideia de real e imaginário. Assim, a quem lê não cabe uma postura de receptor passivo do texto, pelo contrário, ele precisa mergulhar na narrativa e entender esse jogo, pois as narradoras não apenas comunicam que não têm certeza acerca das informações narradas, como também sugerem que mentem, que intuem e que criam. Os acontecimentos são narrados no momento mesmo em que são vivenciados ou projetados nas memórias de cada uma das narradoras e o esquadramento fica a cargo da criação, imaginação, da ficção e dos leitores.

O fato de os romances de Elvira Vigna não se proporem, em nenhum momento, a contar uma verdade definitiva pode passar a impressão ao leitor de que ele está diante de uma narrativa fantasiosa, em que seria necessário suspender a descrença⁷ e entrar no “jogo da mentira” criado pelas narradoras. Entretanto, não só as obras de Elvira Vigna, mas grande parte da literatura produzida neste século não se valem mais de narradores que buscam sua afirmação por meio de um discurso que se coloca como centro da verdade, do real, isto é, como totalizante. Segundo Leyla Perrone-Moisés, a desconfiança enreda a prosa atual, os leitores “desconfiam do sujeito como ‘eu’, do narrador, da narrativa, das personagens, da verdade e das possibilidades da linguagem de dizer a realidade” (2016, p. 244), isso porque tanto quem escreve quanto quem lê estaria cansado das emoções literárias costumeiras e convencionais.

O que percebemos, diante dos contextos que surgem das narrativas de Vigna, é que as narradoras, e talvez isso seja um indício do que caracteriza o narrador contemporâneo, almejam, para além da ideia de se colocarem como discurso duvidoso ou persuasivo, novas possibilidades para construir suas vozes e credibilidade. Se no passado a figura que dava voz ao enredo procurava ao máximo se distanciar da coisa narrada, a fim de preservar a integridade e a verdade da história, na prosa de Vigna, um dos objetivos é trazer à tona perspectivas que façam emergir novas vozes narrativas, como pontuado por Ginzburg. Assim, a questão não é

⁷ O termo “suspensão da descrença” foi cunhado por Samuel Taylor Coleridge em 1817 e se refere à ideia de que os leitores selam um pacto de leitura com o autor, confirmando como verdadeiras as premissas apresentadas na obra de ficção.

suspender a descrença ou aceitar que estamos diante de um discurso mentiroso ou de uma falsa memória, mas entender que a verdade é mais um ponto de vista que se altera dependendo da posição em que ocupa e da pessoa que conta.

Considerando que o tom utilizado pelas narradoras dentro dos enredos pode ser um definidor, por exemplo, de um possível regime de verdade, as narrativas de Vigna quebram, de antemão, a ideia de que a narradora é confiável. Não há, em nenhum dos romances, a pretensão de que os discursos sejam entendidos como a única verdade. As narradoras apresentam novas perspectivas, ou seja, o outro lado da história, que é o que acontece com todas as histórias narradas em primeira pessoa, ou seja, apresentação apenas do ponto de vista de quem narra. Mas o interessante é que em suas obras Elvira Vigna evidencia que a pretensão não é convencer sobre um ponto de vista, mas apresentar uma possibilidade. Nesse sentido, a clássica autoridade da voz narrativa, que se inicia quando ela começa a narração, aqui ganha outros ares, democráticos, talvez. É preciso, portanto, que os leitores se coloquem como agentes dentro da narrativa e façam parte das elucubrações e das possibilidades que essas vozes lançam nos textos.

Retomando Walter Benjamin, e a afirmativa dele sobre a perda da autoridade dos narradores modernos para narrar a experiência, podemos pensar que o fato de, nos últimos séculos, os escritores se atentarem mais à observação seria, na verdade, um caminho de abertura para novos escritores, principalmente para a autoria feminina, isto porque as mulheres por muito tempo estiveram restritas ao lar, diferente do homem que desbravava o mundo, e não havia, além da capacidade inventiva e imaginativa, ou do resgate de suas memórias, a possibilidade de construir uma narrativa pautada nas experiências de viagem ou de guerra. Não é preciso, então, desconsiderar a experiência adquirida na observação, mas compreender que a observação e a imaginação não têm menos peso que a experiência.

Conforme a hipótese levantada inicialmente e os procedimentos apresentados e analisados nesta tese, foi possível constatar que a prosa de Vigna estabelece um caminho metanarrativo, desconstrói e reconstrói o papel estabelecido pelas narradoras, a relação do leitor com a leitura do texto literário, ao mesmo tempo em que questiona as estruturas literárias e narrativas marcadas pela cultura machista e patriarcal. Ao investigar a construção narrativa vigente no *corpus* literário em questão, constatamos que Vigna não só estabelece um *modus operandi*, que se apresenta como um caminho de leitura de suas obras, mas nos fornece repertório para uma compreensão

acerca do sujeito contemporâneo, em especial o feminino. Portanto, esta pesquisa, além de contribuir com a fortuna crítica sobre a autora e com novos resultados acerca da representação feminina na literatura, é uma declaração forte sobre os novos movimentos que emergem e se articulam na prosa de autoria feminina contemporânea e que trazem desafios outros à crítica literária e à crítica feminista.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Tradução: Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades. Ed 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio, HONESKO, Vinícius Nicastro. Arqueologia da obra de arte. *Princípios: Revista de Filosofia (UFRN)*, [S.l.], v. 20, n. 34, p. 349-361, jul. 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/7549/5618>. Acesso em: 10 de outubro de 2022.
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. O legado da rememoração: traços e vestígios memoriais nas Américas. *ALEA: Rio de Janeiro* | vol. 15/1 | p. 58-79 | jan-jun 2013. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33027017005>. Acesso em: 13 de fevereiro de 2023.
- ANÔNIMO. Fotografia da escritora Elvira Vigna. 1 figura. Companhia das letras: Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/colaborador/00517/elvira-vigna>. Acesso em: 04 de janeiro 2024.
- ANÔNIMO. Imagem de capas de livros. 1 figura. 2017. Disponível em: <https://www.listasliterarias.com/2017/03/10-livros-de-elvira-vigna-para-ter-na.html>. Acesso em: 04 de janeiro 2024.
- ARAÚJO, Eliza de Souza Silva. *Morrison, Angelou e Evaristo: mulheres negras e escrita revolucionária*. 2021. 225 p. Tese (Doutorado). João Pessoa: UFPB, 2021. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/21268?locale=pt_BR. Acesso em: 03 de outubro de 2022.
- ARENDT, H. *A Condição Humana*. 13 ed. Tradução: Roberto Raposo. Revisão de Adriano Correia. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016.
- ATWOOD, Margaret. *O conto da aia*. Tradução: Ana Deiró. Rio de Janeiro: editora Rocco, 2017.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução: Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Tradução: Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1986.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN. *Obras escolhidas II: Rua de mão única*. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BERND, Zila. *Literatura e identidade nacional*. 2 ed. Porto Alegre: UFRGS, 1992.

BLANCHOT, Maurice. *A Escritura do Desastre*. Tradução de Eclair Antônio Almeida Filho Bauru: Lumme Editor, 2016.

BORGES, Luciana. *O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina: um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hirst e Fernanda Young*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2013.

BORGES, Luciana; CARRIJO, Silvana Augusta Barbosa (Org.) . *Letras insubmissas: ensaios sobre literatura e transgressão*. 1. ed. Campinas: Mercado de Letras, 2020. v. 1. 256p .

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. *Itinerários*, Araraquara, nº 10, 1996. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2577/2207>. Acesso em: 17 de abril de 2022.

BRAGANÇA, I. F. S. Memória, narração e experiência: um “círculo virtuoso”. In: BRAGANÇA, I. F. S. *Histórias de vida e formação de professores: diálogos entre Brasil e Portugal* [online]. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012, pp. 95-130. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/f6qxr/pdf/braganca-9788575114698.pdf>. Acesso em: 14 de janeiro de 2022.

BRESSANE, Ronaldo. Ácida e sulfúrica. São Paulo: *Revista Cult*, Ano 19, nº 216, 2016.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. Chão da Feira, Caderno n. 78, p. 1-16, 2018. Disponível em: Acesso em: https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2018/06/caderno_de_leituras_n.78-final.pdf. 24 de janeiro de 2023.

CARRIJO, S.A.B. *Trama tão mesma e tão vária: gêneros, memória e imaginário na prosa literária de Lya Luft*. 2009. 406 p. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

CIXOUS, H. Sorties. In: CIXOUS, H.; CLÉMENT, C. *The Newly Born Woman*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 1986.

DALCASTAGNÈ, Regina. Vozes femininas na novíssima narrativa brasileira. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, v. 11, p. 19-26, jan./fev. 2001. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/8866> Acesso em: 07 de abril de 2022.

DALCASTAGNE, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo. *Estudos de literatura brasileira contemporânea, Brasília*. Número 26, 2005. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9077>. Acesso em: 07 de abril de 2022.

DALCASTAGNÈ, R. Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. *Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília. 2011, p. 87–110. Disponível em: Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea Acesso em: 07 de abril de 2022.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*/Regina Dalcastagnè. – Vinhedo, Editora Horizonte / Rio de Janeiro, Editora da Uerj, 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina. Narrador suspeito, leitor comprometido. In: DALCASTAGNÈ, Regina. Entre fronteiras e cercado de armadilhas: problemas da representação na narrativa brasileira contemporânea. Brasília: Editora da Universidade de Brasília: Finatec, 2005.

DANIELI, LISIANE ANDRIOLLI. *Materializando a sexualidade do eu em Elvira Vigna*. 2019. 79 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019.

DEBORD, Guy. *Sociedade do espetáculo*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

DERRIDA, Jacques. *Limited Inc*. Tradução: Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papiros, 1991.

DERRIDA, Jacques. *Posições*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2001.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elizabeth. *De que amanhã . . . diálogos*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

EVARISTO, Conceição. Quantos filhos Natalina teve? In: EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2014.

EVARISTO, Conceição. *Histórias de leves enganos e parecenças*. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017, p. 24-25.

EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. 1ª. Ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

FARIA TAVARES, Rogério de Vasconcelos. *Espaço, dissonância, voz e identidade: rastros do contemporâneo no legado romanesco de Elvira Vigna*. 2020. 145 p. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2020. Disponível em:

https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=9322824. Acesso em: 22 de agosto de 2022.

FERRARA, Jéssica Antunes; CARRIZO, Silvina Liliana. Palimpsesto de agressões cotidianas: a estrutura da violência de gênero em Elvira Vigna. *Scripta Uniandrade: Revista da Pós-graduação em Letras – UNIANDRADE*, Curitiba, v. 17, n. 2, pp. 117-137, 2019.

FERRÃO, Ana Carolina Schimdt. *Desdobramentos da personagem prostituta: a guará subjetiva e o palimpsesto de estereótipos*. 2018. 89 p. Dissertação (Mestrado). Programa de pós-graduação em Letras, PUCRS, 2018. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/7890>. Acesso em: 30 de agosto de 2022.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras*. Porto Alegre: Zouk, 2020.

FRIEDMAN, Normam. *O ponto de vista na ficção*. Tradução: Fábio Fonseca de Melo. Revista USP, São Paulo, n 53, p. 166-182, Março/Maio, 2002. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4108842/mod_resource/content/1/Friedman%20O%20ponto%20de%20vista%20na%20fic%C3%A7%C3%A3o.pdf. Acesso em: 19 de julho de 2021.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 8º Ed. Revista. São Paulo: Brasiliense, 2012.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Verdade e memória do passado. *Projeto História*. São Paulo, n. 17, 1998, p. 213-221. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11147/8178>. Acesso em: 12 de maio de 2022.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução: Cibele Braga et al. Belo horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GILBERT, Sandra & GUBAR, Susan. Infecção na sentença: a escritora e a ansiedade de autoria. In: BRANDÃO, Izabel et al (orgs.). *Traduções da cultura:*

perspectivas críticas feministas (1970-2010). Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017.

GILBERT, S. M.; GUBAR, S. *The Madwoman in the Attic*. New Haven; London: Yale University Press, 2000.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas*. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, Milano, v. 2, p. 199-221, 2012. Disponível em: <https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2790>. Acesso em: 10 de agosto de 2021.

GÓIS, Edma Cristina Alencar de. *Cartografias dissonantes: corporalidades femininas em narrativas brasileiras contemporâneas*. 2013. 196 p., il. Tese (Doutorado em Literatura) — Universidade de Brasília, Brasília, 2013. Disponível em: <http://www.realp.unb.br/jspui/handle/10482/13522>. Acesso em: 02 de janeiro de 2022.

GÓIS, Edma Cristina. Papéis criados, papéis forjados no romance Nada a Dizer de Elvira Vigna. *Revista Diacrítica*, vol. 27 no. 3, 2013. Disponível em: https://www.scielo.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0807-89672013000300014&lang=pt. Acesso em: 31 de agosto de 2021.

GOMES, C. M. S. A escritora entre espaços e tradições. In: Edilene Ribeiro Batista. (Org.). *Gênero e literatura*. 1ed. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2013, v. 1, p. 73-86.

GONÇALVES, Ana. Maria. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz. T. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2014.

HANS FEURES. Revista A pomba. 1 figura. 1970. Disponível em: <https://apomba.vigna.com.br/>. Acesso em: 04 de jan. 2024

HELENA, Lúcia. A queda das ações no mercado dos afetos: medo, amor e solidão em Ana Luiza Escorel, Mariana Portella e Elvira Vigna. *Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 48, p. 67-86, 2016. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/10110>. Acesso em: 08 de fevereiro de 2022.

KEHL, Maria Rita. O espetáculo como meio de subjetivação. In: BUCCI, Eugenio; KEHL, Maria Rita. *Videologias: ensaios sobre televisão*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 43-62.

LEAL, Virginia Maria Vasconcelos. *As escritoras contemporâneas e o campo literário brasileiro: uma questão de gênero*. 2008. 243 p. Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. Editora Malagueta: campo literário e identidade lésbica. *Cerrados* (UnB. Impresso), v. 20, p. 385-406, 2011.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: LE GOFF, Jacques. História e memória. Tradução de Bernardo Leitão et al. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003, p. 419-477.

LEITE, Suely. Duas mulheres e um homem: nada a dizer. In: Luciana Borges; Silvana Augusta Barbosa Carrijo. (Org.). *Letras insubmissas: ensaios sobre literatura e transgressão*. 1ed. Campinas: Mercado das Letras, 2020, v. 1, p. 79-87.

LEITE, Suely. Por escrito: a representação da mulher em uma perspectiva pós-moderna. In: GOMES, Carlos Magno (Org.); RAMALHO, Christina Bielinski (Org.); CARDOSO, Ana Maria Leal (Org.). (Org.). *Escritas de Resistência: Intersecções Feministas da Literatura*. 1ed. Aracaju: Criação Editora, 2019, v. 1, p. 223-234.

LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses. O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade (Formas das sombras)*. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família: contos*. Rio De Janeiro: Rocco, 2009.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000.

MATA, Anderson Luís Nunes da. *As fraturas no projeto de uma literatura nacional: representação na narrativa brasileira contemporânea*. 2010. 180 p. Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

MATA, Anderson Luís Nunes da. Elvira Vigna: a traição como modo de representação. In: Ricardo Barberena; Vinícius Carneiro. (Org.). *Das luzes às soleiras: perspectivas críticas na literatura brasileira contemporânea*. 1ed. Porto Alegre: Luminara Editorial, v. 1, p. 263-289, 2014.

MOSCOVICH, Cíntia. *Duas iguais*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

MOTA, Lia Duarte. Um corpo de leitura. *Estud. lit. bras. contemp.*, Brasília, n. 57, e573, 2019

NOTARGIACOMO, Tanay Gonçalves. *Uma trilogia de balanços afetivos: Azul e dura, de Beatriz Bracher, Hotel novo mundo, de Ivana Arruda Leite, Nada a dizer, de Elvira Vigna*. 2013. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, SC, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/122884>. Acesso em: 12 de março de 2022.

ORWELL, George. *1984*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009

PARAIZO, Mariângela de Andrade. *Silêncio e Eco: uma leitura do narrador, na obra de Elvira Vigna*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras, 1990.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das letras, 2016.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

PERROT, Michele. *Mulheres públicas*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Edunesp, 1998.

PIÑON, Nélida. “Eu me legítimo quando escrevo”. *Nordestinados a ler*, 2022. Disponível em: <https://nordestinadosaler.com.br/2022/05/nelida-pinon-eu-me-legitimo-quando-escrevo/>. Acesso em: 20 de março de 2023.

PONCIANO, Jéssica Kurak. *A mulher escrita: notas sobre a (in)visibilidade feminina no material didático do ensino médio de Língua Portuguesa e Literatura do estado de São Paulo* 2015. 174 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Tecnologia, 2015.

PRADO, Carolina Vigna; TAAM, Pedro. “A construção da memória como um palimpsesto”. *Revista ARA*, nº 2 (maio), p. 39-58, 2017. Disponível em: <https://www.museupatrimonio.fau.usp.br/wp-content/uploads/2017/03/06-ARAYma2-AConstrucaodaMemoria-PradoTaam.pdf>. Acesso em: 10 de novembro de 2020.

PRATES, C. *Discurso étnico-literário: memórias poéticas em Conceição Evaristo*. Scripta, Belo Horizonte. v. 14, n.27, p. 133-142, 2 sem. 2010.

QUEIROZ, Rachel. *O Quinze*. 82ª. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*. Tradução: Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

REISNER, Gerhild. A transformação dos mitos sobre o feminino na literatura brasileira contemporânea. *Revista Mulheres e Literatura*. Rio de Janeiro, Ano 3, vol. 1, 1999.

RESENDE, Beatriz. Possibilidades da escrita literária no Brasil. In: FINAZZI-AGRÓ, Ettore; RESENDE, Beatriz (Org.). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2008.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução: Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1994.

RICOEUR, Paul. *Réflexion faite: autobiographie intellectuelle*. Paris: Ed. Esprit, 1995.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROSSI, Aparecido Donizete. Seria a pena uma metáfora do falo? Ou a inquietante presença da mulher na literatura. *Ícone: Revista de Letras* (UEG. São Luís de Montes Belos), v. 1, p. 20-41, 2007. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/icone/article/view/3422>. Acesso em: 11 de junho de 2023.

RUTHERFORD, J (org.). *Identify: community, culture, difference*. Londres: Lawrence and Wishart, 1990.

SANTIAGO, Silvano. *Nas malhas das letras: ensaios*. 2ª ed. Rio de Janeiro. Rocco, 2002.

SANTOS, Mirian Cristina. *Intelectuais negras: Prosa negro-brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

SANTOS, Gardênia Dias. *Um palimpsesto de violências contra as mulheres em Elvira Vigna*. 2021. 114 p. Dissertação (mestrado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2021.

SARLO, Beatriz. *Paisagens Imaginárias: Intelectuais, Arte e Meios de Comunicação*. Tradução: Rúbia Prates e Sérgio Molina. São Paulo: EDUSP, 1997.

SCHMIDT, R. T. Cultura e dominação: o discurso crítico do século XIX. *Letras de hoje*: Porto Alegre, v. 32, n. 3, p. 83-90, set. 1997.

SCHMIDT, R. T. Cânone, valor e a história da literatura: pensando a autoria feminina como sítio de resistência e intervenção. *El Hilo de la Fábula*, v. 10, p. 59-74, 2012. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/184829>. Acesso em: 15 de julho de 2022.

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

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura*. O testemunho na Era das catástrofes. Campinas: Editora UNICAMP, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, vol.20, n.1, p.65 – 82, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pc/a/5SBM8yKJG5TxK56Zv7FgDXS/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 14 de novembro de 2022.

SHOWALTER, E. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, H, B de. (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SILVA, Tomaz Tadeu (org). *Identidade e diferença – a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2014.

TAAM, Pedro. Resenha: Por escrito (Elvira Vigna, 2014). *São Paulo Review*, 25 set. 2014. Disponível em: <http://saopauloreview.com.br/resenha-por-escrito/>. Acesso em: 27 de agosto de 2021.

TYNIANOV, Iouri. *Formalisme et histoire littéraire*. Trad. De C. Depretto-Genty. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1991.

VALEK, Aline. Memória é ficção. Figura. 2016. Disponível em: <https://medium.com/literatura-ilustrada/mem%C3%B3ria-%C3%A9-fic%C3%A7%C3%A3o-ebcef5c4aec7>. Acesso em: 04 de janeiro de 2024.

VIEIRA, Gabriel Carrara. *Da ausência à visibilidade: repertórios de literatura brasileira contemporânea*. 167 p. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/30702>. Acesso em: 01 de julho de 2022.

VIGNA, Elvira. *Lã de umbigo*. São Paulo: Antares/INL-MEC, 1979.

VIGNA, Elvira. *Sete anos e um dia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

VIGNA, Elvira. *O assassinato de bebê martê*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VIGNA, Elvira. *Às seis em ponto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VIGNA, Elvira. *Coisas que os homens não entendem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

VIGNA, Elvira. *A um passo*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

VIGNA, Elvira. *Deixei ele lá e vim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

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

VIGNA, Elvira. *O que deu para fazer em matéria de história de amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

VIGNA, Elvira. *Por escrito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

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

VIGNA, Elvira. *Kafkianas*. São Paulo: Companhia das letras, 2018.

VIGNA, Elvira. *Uma história pelo meio*. São Paulo: Positivo, 2018.

VIGNA, Elvira. Literatura E Experiência. Elvira Vigna, 2014. Disponível em: <https://elvira.vigna.com.br/divexperiencia/>. Acesso em: 29 de janeiro de 2022.

VILLAÇA, Nízia. A espetacularização do literário na era do consumo. *Contexto (UFES)*, v. 20, p. 13-39, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/6524/4768>. Acesso em: 21 de setembro de 2022.

VILLAÇA, Nízia. Articulações e desarticulações: transversalidades dos códigos narrativos. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 9, p. 69-83, 2013. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/17291/14350>. Acesso em: 21 de setembro de 2022.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In. SILVA, Tomaz. T. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2014.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Tradução: Vera Ribeiro. 2 Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

WOOLF, Virginia. *The Waves*. Londres: Penguin, 1992.

ZÉRAFFA, Michel. *Pessoa e personagem*. O romanesco dos anos de 1920 aos anos de 1950. Tradução Luiz João Gaia e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *Literatura e gênero: a construção da identidade feminina*. 2 ed. Caxias do Sul: Educs, 2013.