

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS  
Programa de Pós-graduação em Letras

Rogério de Vasconcelos Faria Tavares

**ESPAÇO, DISSONÂNCIA, VOZ E IDENTIDADE:  
Rastros do Contemporâneo no Legado romanesco de Elvira Vigna**

Belo Horizonte

2020

Rogério de Vasconcelos Faria Tavares

**ESPAÇO, DISSONÂNCIA, VOZ E IDENTIDADE:  
Rastros do Contemporâneo no Legado romanesco de Elvira Vigna**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientado por: Prof<sup>ra</sup>. Dr<sup>a</sup>. Márcia Marques de Moraes

Área de concentração: Literaturas de Língua Portuguesa

Belo Horizonte

2020

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

F224e Faria Tavares, Rogério de Vasconcelos  
Espaço, dissonância, voz e identidade: rastros do contemporâneo no legado romanescos de Elvira Vigna / Rogério de Vasconcelos Faria Tavares. Belo Horizonte, 2020.  
145 f.

Orientadora: Márcia Marques de Moraes  
Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.  
Programa de Pós-Graduação em Letras

1. Vigna, Elvira, 1947-2017 - Crítica e interpretação. 2. Literatura brasileira - História e crítica. 3. Espaço na literatura. 4. Identidade de gênero. 5. Sexualidade. 6. Dança. 7. Feminismo. 8. O Contemporâneo. I. Moraes, Márcia Marques de. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 869.0(81).09



Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais  
Programa de Pós-graduação em Letras

### ATA DA 218ª. DEFESA DE TESE

**CANDIDATO(A): ROGÉRIO DE VASCONCELOS FARIA TAVARES**

Realizou-se no dia 26 de junho de dois mil e vinte, às 14h, por videoconferência, a 218ª. defesa de tese de doutorado do Programa de Pós-graduação em Letras, da Área de Literaturas de Língua Portuguesa, intitulada “*Espaço, dissonância, voz e identidade: rastros do contemporâneo no legado romanesco de Elvira Vigna*” e apresentada por Rogério de Vasconcelos Faria Tavares.

A Banca Examinadora foi composta pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Karl Erik Schollhammer (PUC-RJ)

Profª Drª Leticia Malard (UFMG)

Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena (PUC-RS)

Profª Drª Priscila Campolina de Sá Campello (PUC Minas)

Profª Drª Raquel Beatriz Junqueira Guimarães (PUC Minas)

Profª Drª Márcia Marques de Moraes (orientadora – PUC Minas)

Após realizada a arguição, a Banca decidiu considerar o candidato:

APROVADO                      ( ) REPROVADO

**Sugestões da Banca Examinadora para a versão final do texto, caso existam:** (o(a) candidato(a) terá 60 dias corridos para entregar o texto final da tese com as sugestões apontadas)

A Banca Arguidora destaca o brilhantismo do desempenho oral do candidato, revelador da consistência de sua tese.

“Esta ata não vale como certificado. A emissão do diploma está condicionada à entrega da dissertação/tese devidamente corrigida nos termos do Regulamento Específico do Programa.”

Belo Horizonte, 26 de junho de 2020.

*Karl Erik Schollhammer*

p/Prof. Dr. Karl Erik Schollhammer (PUC-RJ)

*Leticia Malard*

p/Profª Drª Leticia Malard (UFMG)

*Ricardo Araújo Barberena*

p/Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena (PUC-RS)

*Priscila Campolina de Sá Campello*

p/Profª Drª Priscila Campolina de Sá Campello (PUC Minas)

*Raquel Beatriz Junqueira Guimarães*

p/Profª Drª Raquel Beatriz Junqueira Guimarães (PUC Minas)

*Márcia Marques de Moraes*

Profª Drª Márcia Marques de Moraes (orientadora – PUC Minas)

*À memória de Elvira Vigna, escritora brasileira.*

## **AGRADECIMENTOS**

Sou imensamente grato a Expedito e Diana; a Rodrigo e Júlia; à Sabrina, Carlos e Gabriela; a Bruno Martins, Emílio Maciel e Gleydson Ferreira; à Carolina Vigna e a Roberto Lehmann, e, com especial carinho, à minha orientadora, Márcia. Por tudo.

## RESUMO

O legado romanesco da escritora carioca Elvira Vigna (1947-2017) é examinado à luz das reflexões sobre o contemporâneo formuladas por Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman; das ideias sobre espaço definidas por Doreen Massey e Marc Augé; do pensamento sobre a dissonância de Murray Schafer e de José Miguel Wisnik, entre outros; das reflexões sobre a dança de Marie Bardet, e das teorias sobre identidade e de gênero propostas por Zygmunt Bauman e Judith Butler, respectivamente. Habitando domicílios provisórios, as personagens criadas pela autora vagam, errantes, por lugares sem sentido e sem importância, experimentando sentimentos de inadequação e mal-estar que, em alguns casos, evoluem para a fúria e a violência. Circulando por um universo em que as relações entre mulheres e homens parecem invertidas, transitam por um mundo diverso, plural e incontrolável, que não tem como se definir, mais, como binário.

Palavras-chave: Literatura Brasileira Contemporânea. Elvira Vigna. Teorias das Espacialidades. Teorias da Identidade. Teorias do Contemporâneo.

## ABSTRACT

The fictional legacy of Rio de Janeiro-born writer Elvira Vigna (1947-2017) is examined in the light of the reflections on the contemporary formulated by Giorgio Agamben and Georges Didi-Huberman, the ideas on space defined by Doreen Massey and Marc Augé, the thought on dissonance of Murray Schafer and José Miguel Wisnik, among others, Marie Bardet's reflections on dance, and the identity and gender theories proposed by Zygmunt Bauman and Judith Butler, respectively. Inhabiting provisional homes, the characters created by the author wander erratically through meaningless and unimportant places, experimenting feelings of inadequacy and discomfort that, at times, evolve into fury and violence. Moving around a universe in which men and women relationships seem reversed, they travel in a diverse, plural and unmanageable world no long able to define itself as binary.

Keywords: Brazilian Contemporary Literature. Elvira Vigna. Spatial Theories. Identity Theories. Contemporaneity Theories



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>15</b>
<b>2 ENTRE LUGARES SEM SENTIDO .....</b>	<b>29</b>
<b>2.1 Domicílios provisórios .....</b>	<b>30</b>
<b>2.2 A errância sem pouso .....</b>	<b>38</b>
<b>2.3 O mundo sem importância e sem sentido.....</b>	<b>48</b>
<b>3 A DISSONÂNCIA EM MOVIMENTO .....</b>	<b>53</b>
<b>3.1 Os sons da dissonância .....</b>	<b>55</b>
<b>3.2 A evolução e o ápice da dissonância: mal-estar e fúria .....</b>	<b>65</b>
<b>3.3 As formas da dissonância.....</b>	<b>70</b>
<b>4 A VOZ EM AÇÃO .....</b>	<b>79</b>
<b>4.1 As mulheres falam .....</b>	<b>82</b>
<b>4.2 Relações invertidas .....</b>	<b>96</b>
<b>4.3 O que elas contam deles .....</b>	<b>102</b>
<b>5 O MUNDO NÃO É BINÁRIO .....</b>	<b>111</b>
<b>5.1 As identidades múltiplas .....</b>	<b>111</b>
<b>5.2 Gays e lésbicas .....</b>	<b>119</b>
<b>5.3 Os bissexuais, as travestis, os transexuais e os assexuais .....</b>	<b>127</b>
<b>6 CONCLUSÃO.....</b>	<b>135</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>139</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho é fruto do meu interesse pela literatura brasileira contemporânea. Terra fértil, ela foi capaz de ofertar-me um repertório de valiosas possibilidades, diante das quais precisei fazer escolhas. Desde o início, no entanto, procurei manter-me ciente de que estudar o contemporâneo é um desafio delicado, mas instigante, a exigir o mergulho decidido em suas águas, mesmo sob o risco de deixar-se tragar pela sua força, que pode, eventualmente, dissolver o corpo do observador no *corpus* que constitui o objeto de sua atenção.

Pesquisar o contemporâneo é, como escreve Ricardo Barberena (2018), “se aventurar nas estesias provisórias e passageiras. É hesitar sobre o falar e o não falar. É ser beijado por um texto literário mesmo que ainda não seja possível explicá-lo”<sup>1</sup>.

Karl Erik Schollhammer (2011) também contribui para caracterizar o que se entende por “contemporâneo” na literatura, reforçando, por meio de suas definições, visões defendidas ao longo deste estudo.<sup>2</sup>

Inspirado no pensamento de Giorgio Agamben e de George Didi-Huberman, tocou-me, pois, perceber o escuro do contemporâneo, sem descurar, no entanto, de observar os vaga-lumes que insistem em iluminá-lo.

Agamben (2009) defende a ideia de que a contemporaneidade é uma relação singular com o próprio tempo, a que adere e do qual, ao mesmo tempo, toma distância. A adesão ao tempo se dá, segundo ele, por meio de uma dissociação e de um anacronismo. O pensador diz que aqueles que coincidem plenamente com sua época não são contemporâneos, pois não conseguem vê-la.<sup>3</sup> Empregando a metáfora da luz e da escuridão para melhor conceituar o que entende por contemporâneo, sustenta que este é aquele capaz de manter fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas a escuridão, para saber enxergar as obscuridades, as trevas. O contemporâneo é quem percebe o escuro de seu tempo como algo que lhe diz respeito e que o interpela de forma direta e singular.

---

<sup>1</sup> A respeito dos desafios relativos ao estudo do contemporâneo, consultar Barberena (2018).

<sup>2</sup> Escreve o referido autor: “[...] a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam da sua lógica. Ser contemporâneo, segundo esse raciocínio, é ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir [...]” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 10).

<sup>3</sup> Escreve Agamben: “Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo [...]” (AGAMBEN, 2009, p. 58-59).

George Didi-Huberman (2014), no entanto, alerta para a importância de se divisar sinais de luz no meio da escuridão. Tornando mais complexa a visão sobre o contemporâneo, ele critica os que veem somente a noite escura.<sup>4</sup>

Contrapostas, as duas visões levam à síntese possível: o contemporâneo exige a habilidade de enxergar o escuro, de enfrentar as trevas do tempo presente, identificando nelas, no entanto, com idêntica coragem, os sinais de luz que as confirmam, as tornam mais misteriosas e, quem sabe, delineiam sobre elas o momento de passagem para o que virá depois, para o que ainda é desconhecido. Sob essa perspectiva, que o situa como uma etapa de transição entre o passado e o futuro, o contemporâneo ganha movimento e, por isso, é capaz de deixar rastros, sendo presença na ausência e ausência na presença; afinal, só deixa pegadas sobre o chão aquele que se desloca. E ele é um fenômeno em deslocamento permanente. Por isso, fugidio, para uns, e errático, para outros.

Visto como fotografia,<sup>5</sup> como o registro de uma imagem, ou como o “raio-x” de uma dada situação, no entanto, o contemporâneo também emerge como um “sintoma”, ou seja, como um sinal revelador das características e das modalidades da época mais identificada com o que se conhece como “presente”.

Como rastro, como fotografia, ou como sintoma, o contemporâneo será fiel à sua natureza: ele nunca se oferecerá à fácil decifração dos que se voluntariam a “matar a sua charada”. É arisco e desconfiado. Um certo grau de “ilegibilidade” sempre se manifestará em toda relação que se travar com ele, não sendo possível, portanto, escapar à sua “estranheza” e ao “mal-estar” que é capaz de gerar nos que se animam à tarefa de compreendê-lo.

Conformado em conviver com a “estranheza” e o “mal-estar” causados pelo fenômeno do contemporâneo, aceitando as faixas em que se expressa o seu típico grau de “ilegibilidade”, ciente da dificuldade e dos riscos inerentes ao trabalho de refletir sobre a sua natureza, lancei-me a um empreendimento perigoso: o de levantar, reunir e apresentar as marcas por ele deixadas no legado romanesco de uma das autoras mais produtivas<sup>6</sup> da literatura contemporânea, no Brasil, a carioca Elvira Vigna (1947-2017). Tal disposição motivou-me a formular as seguintes perguntas: De que modo Elvira Vigna pautou e tratou os temas postos pelo contemporâneo? Por que sua obra é tão representativa desse tempo?

---

<sup>4</sup> Sobre isso, consultar Didi-Huberman (2014).

<sup>5</sup> Sobre a fotografia, vale lembrar o conceito proposto por Susan Sontag, mencionada por Aleida Assmann, que se alinha ao pensamento desenvolvido neste trabalho: “Uma fotografia não é apenas uma imagem (como a pintura o é), uma interpretação do real; ela é ao mesmo tempo um vestígio, um modelo direto do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária” (SONTAG, 1979 *apud* ASSMANN, 2011, p. 169).

<sup>6</sup> Entre 1987 e 2016, Elvira Vigna lançou dez romances.

Na pretensão de fornecer ao leitor, logo “na capa”, o foco da abordagem nele contida, o presente trabalho ganhou o título de **Espaço, Dissonância, Voz e Identidade: Rastros do contemporâneo no legado romanesco de Elvira Vigna**. Ele se refere aos quatro temas explorados pela pesquisa, na minha avaliação considerados fundamentais para uma abordagem do “contemporâneo”. Não é menor a importância da palavra “legado” no título. Por meio dela, se reconhece a valiosa contribuição dada pela autora à literatura brasileira, altamente representativa de sua geração, e se assume a necessidade de preservar a sua memória.

A opção em pesquisar a obra de uma autora brasileira da atualidade foi fiel ao meu interesse pela sociedade em que vivo e pelo tempo histórico de que sou testemunha. Devido, em alguma medida, à minha origem profissional, o jornalismo, desenvolvi, desde muito cedo, uma atitude de extrema curiosidade em relação ao presente, elemento que inspirou a minha prática como repórter e como entrevistador ao longo de vários anos. Transformada em militância, dotada de técnica e método, a já citada curiosidade certamente atendeu, desde o início, a um anseio mais profundo de minha existência, qual seja, o de produzir alguma narrativa que fizesse sentido para suportar o imponderável que marca a experiência humana, fazendo-a conviver, muitas vezes, com o assombro e a perplexidade.

Foi em razão, provavelmente, do desejo acima mencionado que, do vigoroso mosaico de que se compõe a literatura brasileira contemporânea<sup>7</sup>, eu tenha sido definitivamente tocado pela obra romanesca de Elvira Vigna, potente o bastante para atrair e concentrar a minha atenção.

Assim como várias de suas personagens, Elvira Vigna desenhou no mundo uma trajetória múltipla, diversificada e surpreendente. Sintonizada com seu tempo, não se fixou em um só ofício, desempenhando alguns ao longo da vida. Foi artista plástica, ilustradora, editora, jornalista e crítica de arte, demonstrando, em seu currículo, grande capacidade de circular por distintas áreas da comunicação e da cultura, sem jamais assumir uma posição estável e invariável, inapta para mudanças.

Nascida no Rio de Janeiro, em 29 de setembro de 1947, e falecida em São Paulo, em 10 de julho de 2017, formou-se em Literatura Francesa, aos 28 anos. Quatro anos depois, concluiu o Mestrado em Comunicação, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), quando se dedicou à Teoria da Significação. Sua ligação com as artes visuais sempre ocupou um espaço

---

<sup>7</sup> Ricardo Barberena destaca a riqueza da produção literária atual, enfatizando a sua diversidade: “Ao nos depararmos com projetos estéticos tão plurais, evidenciamos quadrantes absolutamente heterogêneos, que podem variar de uma *palavra-mutilação* de Elvira Vigna à *palavra-respiração* de Amílcar Bettega. Assim sendo, talvez tenhamos que responder que a literatura brasileira contemporânea é constelatória”. (BARBERENA, 2018, p. 460, grifo do autor.).

de relevo em sua atuação artística. Elvira estudou Desenho na *Parsons School of Design*<sup>8</sup> e especializou-se em Gravura, pelo Instituto de Belas Artes do Rio de Janeiro.<sup>9</sup> Fez o curso de História da Arte no Museu de Arte de São Paulo (Masp)<sup>10</sup> e completou a formação como roteirista ofertada pela Escola de Cinema Darcy Ribeiro.<sup>11</sup>

Sua primeira exposição individual foi em 1990 e intitulou-se “Pinturas cafajestes”. A mostra ocupou a biblioteca da Cultura Inglesa, do Rio de Janeiro, e apresentou a tinta automotiva como um recurso técnico a ser explorado pelos artistas. A segunda foi em 1998, na Vila Riso, também no Rio de Janeiro, e ganhou o nome de “Imagens mentirosas”, consistindo em impressões, em grandes dimensões, feitas com o já mencionado material.

Não é possível, pois, negar essa sua consistente incursão por esse universo e o papel que ela certamente desempenhou na sua obra literária. O mesmo pode ser dito de sua longa carreira no jornalismo. Elvira Vigna trabalhou nos maiores periódicos brasileiros, como **O Globo**, **Folha de S. Paulo**, **O Estado de S. Paulo** e **Jornal do Brasil**, para os quais escrevia textos sobre arte contemporânea. Em 2007, passou a publicar suas críticas de arte no *site* **Aguarrás**<sup>12</sup> até seu fechamento.

Atuou em duas editoras: a Bonde, especializada em livros, que durou cinco anos, e a *Poster Graph*, que editava periódicos e pela qual saía a revista literária **A pomba**.<sup>13</sup> Na década de 1980, abriu uma empresa de traduções, dedicando-se sobretudo ao trabalho com a língua francesa.<sup>14</sup> Um ano antes de seu falecimento, voltou ao campo da produção editorial.<sup>15</sup> Competente desenhista, Elvira ilustrou livros infantis assinados por diversos autores.<sup>16</sup>

<sup>8</sup> Escola privada de Artes e *Design* fundada em Nova Iorque, em 1896, por William Merritt Chase.

<sup>9</sup> Criado em 1957 pela Secretaria de Cultura do Estado da Guanabara, foi transferido para o Parque Lage em 1966, dando origem, dez anos depois, à Escola de Artes Visuais (EAV).

<sup>10</sup> Fundado em 1947 por iniciativa do jornalista e empresário Assis Chateaubriand, detém hoje a mais extensa e importante coleção privada de arte ocidental da América Latina e de todo o Hemisfério Sul.

<sup>11</sup> Fundada em 2002 por iniciativa do Conselho Fundador do Instituto Brasileiro de Audiovisual (IBAV), tem sede no Rio de Janeiro.

<sup>12</sup> O *site* **Aguarrás** (<[www.aguarras.com.br](http://www.aguarras.com.br)>) funcionou em formato de periódico científico, entre 2006 e 2012, quando encerrou suas atividades. Publicou trinta e seis edições bimestrais e um total de 963 artigos. Elvira Vigna assinou cerca de 200 deles.

<sup>13</sup> **A Pomba** foi publicada entre setembro de 1970 e julho de 1972. A redação funcionava no apartamento de Elvira Vigna e de seu companheiro à época, Eduardo Prado. A escritora era responsável pela produção gráfica. No último número da revista, aparece no expediente como uma das editoras, ao lado de David Glat.

<sup>14</sup> A empresa de traduções Earte foi fundada por Elvira Vigna em 1988.

<sup>15</sup> A editora Uva Limão foi fundada por Elvira Vigna, seu marido, Roberto Lehmann, e sua filha, Carolina Vigna, em 2016. Dedicar-se a publicar textos acadêmicos (a esse respeito, ver <[www.uvalimao.com.br](http://www.uvalimao.com.br)>).

<sup>16</sup> Autores como Roseana Murray: **Paredes Vazadas** (Editora Memórias Futuras, 1989), **Três velhinhas Tão velhinhas** (Editora Miguilim, 1994), **Receitas de olhar** (FTD, 1997), **Manual da delicadeza** (FTD, 2001), **Arabescos ao vento** (Editora Rumo, 2009), **Fardo de carinho** (Editora Lê, 2009), **Carteira de identidade** (Editora Lê, 2010), **O Mar e os sonhos** (Editora Abacatte, 2010), **Cinco sentidos e outros** (Editora Abacatte, 2014) e **Dois casas** (Editora Abacatte, 2017); Walter Omar Kohan (org.): **Pensar com Sócrates** (Editora Lamparina, 2012), **Pensar com Heráclito** (Editora Lamparina, 2013) e **Pensar com Foucault** (Editora Lamparina, 2014); Tino Freitas: **Primeira palavra** (Editora Abacatte, 2012) e **O menino que falava pouco** (Editora Abacatte,

Depois do nascimento de sua primeira filha, Carolina, começou a escrever livros para crianças. A obra infantil e juvenil de Elvira Vigna é integrada por nove livros infantis e dois que podem ser classificados como juvenis. Dentre os infantis, está **A breve história de Asdrúbal, o terrível**, publicado pela editora Bonde em 1971 e relançado pela Livraria José Olympio Editora em 1978, abrindo a tetralogia de Elvira Vigna dedicada à personagem, um monstro amarelo que nunca é competente o bastante para realizar maldades eficientes. Constatado o fracasso reiterado, Asdrúbal se muda com a família para a Argentina, onde planeja fazer doutorado em Monstrologia. O segundo livro da referida série, também da Livraria José Olympio Editora, é **A verdadeira história de Asdrúbal, o terrível**, de 1979, quando a personagem volta da Argentina e rapta a Borboleta Azul Neto. É nesse volume que o leitor acompanha as várias transformações ocorridas na floresta Dumdum. Da mesma editora, o terceiro livro da tetralogia, de 1980, é **Asdrúbal no museu**, que conta a história de um menino e seus delírios, aos quais se juntam os de Asdrúbal. Da Editora Miguilim, o último é **O triste fim de Asdrúbal, o terrível**, de 1983, quando o monstro amarelo tenta transformar em livro a história da sua vida.

Vários são os momentos ao longo dos quatro livros em que é possível ler os enredos à luz do contexto político-social brasileiro da época em que foram lançados. Era o tempo da ditadura civil-militar, conduzida por dirigentes impostos pela cúpula das Forças Armadas para governar o país. Seriam eles fontes de inspiração para a criação de Asdrúbal? No primeiro volume, está escrito: “O pai de Asdrúbal era Sigmundo, o Horroroso. Sua especialidade: entrar nos sonhos das pessoas, transformando-os em pesadelos [...]” (VIGNA, 1978, p. 7). Do segundo, extraio o seguinte trecho: “O mundo tem muitos monstros, tem uns mais conhecidos que outros, tem os que têm nome, retrato no jornal, tem os que só são vistos em pesadelos, sem nome nem cara que se descreva [...]” (VIGNA, 1979, p. 7).

O livro **Viviam como gato e cachorro** foi publicado pela Editora Paz e Terra em 1978 e relançado pela Editora Dimensão em 2005. **Lã de umbigo**, publicado pelas Edições Antares, em convênio com o INL/MEC, de 1979, é um livro de contos formado pelas seguintes histórias:

---

2014); Fernanda Lopes de Almeida: **A fada que tinha ideias** (Editora Bonde, 1971); Eliane Ganem: **O coração de Corali** (Editora José Olympio, 1981); Mino Carta: **Histórias da Mooca** (Editora Berlendis & Vertechia, 1982); Mirna Pinsky: **O canguru emprestado** (Editora Global, 1982); Maria Lúcia Dahl: **A bailarina agradece** (Editora Terceira Margem, 1990); Sylvia Orthof: **Você viu, você ouviu?** (Editora Vertente, 2003); Carlos Augusto Nazareth: **Filomena** (Editora Lamparina, 2004); Donald Schuler: **Refabular Esopo** (Editora Lamparina, 2004); Ruth Silviano Brandão: **Aporias de Asterion** (Editora Lamparina, 2004); Maria Esther Maciel: **O livro de Zenóbia** (Editora Lamparina, 2004); Anna Cláudia Ramos: **Tempo mágico, tempo de namoros** (Editora Larousse, 2005); Ayêska Paulafreitas: **O que o coração mandar** (Editora Dimensão, 2005); Rogério Andrade Barbosa: **Contos de encantos, seduções e outros quebrantos** (Editora Bertrand Brasil, 2005); Iacy Rampazzo: **O gato Tom e o tigre Tim** (Editora Lamparina, 2007), e Angelica Lopes: **Manoo Tatoo** (Editora Lê, 2011).

“O gigante Antão”, “A fada Neide e o sapo Nestor”, “A medusa do Butantã”, “O gênio do sorvete”, “A professora de Inglês da Torre de Babel” e “O garoto que tirava lã do umbigo”.

O livro **Uma história pelo meio** foi lançado em 1982 pela Editora Berlendis e Vertechia e reeditado em 2018, já depois da morte da autora, pela Editora Positivo, com ilustrações de Raquel Matsushita. **Problemas com o cachorro?**, da Editora Miguilim, também é de 1982, quando ganhou o selo de “Altamente recomendável”, da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ). Publicado pela Editora Moderna em 1998 e, depois, em várias edições, a partir de 2010, pela Editora Positivo, ganhou ilustrações de Suppa e mereceu texto introdutório da autora.<sup>17</sup>

Igualmente da Editora Miguilim, **A pontinha menorzinha do enfeitinho do fim do cabo de uma colherzinha de café** foi lançado em 1983, ganhando segunda edição em 2010 pela Editora Positivo. Trata-se de conto em que aparecem um passarinho e uma colherzinha de café, que salva o passarinho depois de ele ter caído de seu ninho.

**Mônica e Macarra** foi lançado pela Editora Miguilim em 1997, sendo considerada uma obra escrita para jovens. Já **Vitória Valentina** é uma novela gráfica, também para jovens, escrita e ilustrada pela própria autora, tendo sido lançada em 2016 pela Editora Lamparina. Na obra, Elvira Vigna conta as peripécias vividas por uma dupla de amigos, Carla Vitória Valentina e Fernando. Em uma breve dedicatória a seus editores, informa o leitor a respeito de um aspecto importante do processo de publicação do livro, qual seja, como ele foi recebido pelo mercado editorial.<sup>18</sup> Na quarta capa, Elvira Vigna assina texto em que apresenta **Vitória Valentina**.<sup>19</sup>

Em 1984, Elvira terminou seu primeiro romance para adultos, **Sete anos e um dia**, lançado somente em 1987.<sup>20</sup> Publicado pela José Olympio Editora, tradicional e prestigiada

<sup>17</sup> No mencionado texto, Elvira escreve, na contracapa: “Fiz uma porção de livros para crianças. Fiz textos, fiz ilustrações. Ganhei um bocado de prêmios. Este ‘Problemas com o cachorro?’, por exemplo, foi considerado o melhor livro infantil de 1982 pela muito importante Associação Paulista dos Críticos de Arte. Na verdade, ele fala da minha vida, de como é essa coisa de ficar inventando história, desenho... Então, eu escrevi neste livro o que aprendi. É muito bom inventar. Sem inventar, sua vida ficaria muito chata. Como, aliás, a minha também. Mas não pode ser só inventar. Você também deve prestar atenção nas coisas reais, na casa, nas pessoas, no que acontece à sua volta. Porque, se não fizer isso, vai acabar sem conseguir inventar nada! E vai ficar, também, sem saber de muita coisa boa, importante e... real [...]” (VIGNA, 2010a).

<sup>18</sup> Registra a autora: “Dedico este livro à Tereza e ao Fernando, donos da Lamparina Editora, e a todos os autores que têm seu livro recusado sistematicamente por todas as editoras, como foi o caso deste aqui [...]” (VIGNA, 2016a, p. 7).

<sup>19</sup> Elvira Vigna escreve: “Fiz ‘Vitória Valentina’ em clima de um entusiasmo com a linguagem dupla: imagem + texto. O texto era antigo. Um juvenil, ainda da época em que escrevia para essa faixa de leitores. Refiz. E refiz para que coubesse nos espaços que os desenhos iam pedindo à medida que ficavam prontos. Ou seja: os desenhos é que ofereceram lugar para o texto, e não vice-versa. [...] O texto é contra o machismo, contra o poder econômico e também contra o consumismo. Mas o que eu gostei mesmo foi dos desenhos em preto e branco, ‘sujos’ [...]” (VIGNA, 2016a, quarta capa).

<sup>20</sup> Das dez histórias para adultos escritas por Elvira Vigna entre 1987 e 2016, três estão classificadas, na ficha catalográfica, como “romances”: **Deixe ele lá e vim** (2006), **Nada a dizer** (2010), e **Por escrito** (2014); seis aparecem como “ficções”: **Sete anos e um dia** (1987); **O assassinato de Bebê Martê** (1997); **Às Seis em ponto**

casa editorial do país, o romance veio assinado por Elvira Vigna Lehmann. O livro, dedicado a Pedro, Hugo, Nazaré e outros fantasmas, é dividido em duas partes. A primeira se intitula “Sete anos” e a segunda, “... e um dia”, referências ao período compreendido entre os anos de 1978 a 1985, considerado como aquele em que se realizou o processo de distensão e abertura da ditadura civil-militar rumo à redemocratização do Brasil.

A epígrafe que abre o volume, “Sete anos e mais um dia era a nau a navegar (Nau Catarineta, do folclore português e brasileiro)”, logo propõe a metáfora da nação como uma embarcação em travessia, envolvida, provavelmente, em uma viagem demorada. O momento político e institucional vivido pelo país é o pano de fundo em que são vividos os dramas de uma turma de amigos, cujas vidas igualmente se situam em fase de mudanças. Ao longo de 161 páginas, o leitor acompanha a trajetória de Carlos Alberto (o Caloca), Bete, Catarina, Pedro, Tânia, Rosário e João, o filho de Caloca. Suas inquietações têm como ambiente, muitas vezes, a casa de Pendotiba, anunciada no primeiro capítulo como uma casa “tão parecida com o Brasil” (LEHMANN, 1987, p. 12). Dentre os temas abordados pela autora na obra, já aparecem alguns cujo tratamento ela ampliaria em livros seguintes, notadamente o papel da mulher na sociedade, sua relação com o gênero masculino e a homossexualidade, focalizada ainda de forma secundária nesse primeiro romance.

É de 1990 a primeira edição de **A um passo**, quando ainda se intitulava **A um passo do Eldorado**, relançado (em versão modificada) em 2004 pela Editora Lamparina e, em 2018, pela editora Companhia das Letras, ambas publicações já com seu título definitivo. Em 1990, o livro ainda está assinado por Elvira Vigna Lehmann, este, um sobrenome que desaparece nas publicações posteriores realizadas pela autora.

Na orelha da edição de 2004, a professora Maria Esther Maciel apresenta a obra.<sup>21</sup> A história, escrita de modo não linear e fragmentário, gira em torno dos personagens Gringo e sua mãe, Evelyn, Nina, Tânia e Próspero, no livro chamado apenas de P. Abusada sexualmente na

---

(1998); **O que deu para fazer em matéria de história de amor** (2012); **Como se estivéssemos em palimpsesto de putas** (2016) e **A um passo** (segunda edição, 2018 – a primeira edição, de 2004, da Editora Lamparina, não qualifica o texto). **Coisas que os homens não entendem** (2010) vem classificada como “Crônicas brasileiras”. Já **Kafkianas** (Editora Todavia, 2018), publicação póstuma, vem classificada como “Contos”. No *site* sobre Elvira Vigna mantido por sua filha, Carolina Vigna, todas são tratados como romances, à exceção de **Kafkianas**, que permanece como livro de contos. Para os efeitos do presente trabalho, os dez livros estudados serão analisados a partir de suas características fundamentais, que são, inegavelmente, típicas do romance.

<sup>21</sup> Escreve Maria Esther Maciel: “Em um tempo em que o exercício do óbvio, a repetição de fórmulas e a sujeição às conveniências do mercado tornaram-se os dispositivos por excelência de boa parte da narrativa contemporânea, *A um passo*, de Elvira Vigna, destaca-se como um dos raros livros de hoje a fazer da recusa nos vários sentidos e rigores da palavra uma de suas linhas de força. Mesmo ao privilegiar como matéria prima o prosaico e o banal, enfocando o aqui-agora do mundo e da realidade brasileira, a violência do cotidiano e a hipocrisia das relações sociais, o romance mina (recusa), através dos ‘ácidos, gumes e ângulos agudos’ da linguagem, toda a previsibilidade que subjaz a essa mesma matéria [...]” (VIGNA, 2004).



adolescência por Gringo, seu professor de matemática, Nina muda de cidade à procura do seu abusador, de quem resolve vingar-se. A esse movimento central se agregam outros, vindos sempre acompanhados de discussões riquíssimas sobre os temas da sexualidade, dos embates entre mulheres e homens, e da realidade social brasileira. A orelha da edição de 2018 – que não vem assinada – refere-se a Elvira Vigna, já postumamente, como “uma das maiores escritoras contemporâneas”.<sup>22</sup> Nessa edição, o posfácio é de José Luiz Passos.<sup>23</sup>

O próximo romance de Elvira, **O assassinato de Bebê Martê**, só seria lançado sete anos depois de **A um passo**, em 1997, pela editora Companhia das Letras. Ao longo das 124 páginas do livro, a narradora, cujo nome não é mencionado, conta a história da morte de Bebê Martê, o pai de Lúcia, sua amiga, no dia da festa de aniversário dos seus 80 anos. Lúcia é suspeita de haver cometido o crime, enigma que não se elucida na obra, que inaugura a galeria de personagens femininas de Elvira que se revoltam contra o pai.

Tal galeria é integrada, igualmente, por Maria Teresa, a narradora de **Às seis em ponto**, publicado pela editora Companhia das Letras em 1998, apenas um ano após o lançamento de **O assassinato de Bebê Martê**. O texto de **Às seis em ponto** foi o ganhador do prêmio de melhor romance no Concurso Nacional de Literatura Cidade de Belo Horizonte, em 1997. Nele, a narradora conta a história da morte de seu pai, em meio a reminiscências da infância, da juventude e da convivência em família. Maria Teresa é suspeita de havê-lo assassinado, o que não ganhará um esclarecimento preciso no texto, a exemplo do ocorrido em **O assassinato de Bebê Martê**, o que permitiu a conclusão de que solucionar os crimes e os mistérios não é o que realmente importa nos romances de Elvira Vigna.

Em **Coisas que os homens não entendem**, de 2002, Elvira Vigna conta a história de Nita, uma fotógrafa que retorna ao Brasil depois de uma temporada em Nova Iorque. Um aspecto largamente evocado no enredo é o da relação das suas personagens com o espaço e o território. Nita é uma mulher que vaga pelo mundo, desgarrada de suas origens e desprovida de apego a uma casa ou a um lugar. No Rio de Janeiro, ela rememora episódios de sua vida, especialmente aquele em que se envolveu na morte de um velho amigo, Aureliano. Mais uma vez, uma personagem feminina de Elvira Vigna mata um homem...

---

<sup>22</sup> É possível ler, na mencionada orelha: “Nos capítulos curtos que formam o romance, cada personagem conta a história de um outro, tornando explícitas as dificuldades do próprio narrar. Há um suposto assassinato, em que estariam envolvidos dois amantes, e a vingança por um abuso sofrido na infância, mas o banal e o cotidiano, tendo como fundo a violenta realidade brasileira e a dureza das relações humanas, é que fornecem a matéria para construir uma recusa da lógica previsível das coisas [...]” (VIGNA, 2004).

<sup>23</sup> Escreve José Luiz Passos: “Há também, e talvez principalmente, a inegável autonomia e prevalência dos personagens femininos sobre um mundo masculino; Evelyn, Tania e Nina guiam a ação e fazem o enredo ir adiante, e o epicentro da ação encontra-se, ao mesmo tempo, no lápis da autora, num sofá, no rio à margem da floresta e no tabuleiro de xadrez tornado caixa de Pandora [...]” (PASSOS, 2018, p. 214).

Já em **Deixei ele lá e vim**, lançado em 2006, o assassinato da personagem Dorothy não é elucidado, e, de novo, não é isso o que importa. Nesse caso, os pontos altos do livro são justamente a presença e a atuação de sua personagem principal, Shirley Marlone (provavelmente, uma mulher *trans*), que começa a ser cada vez mais objeto dos estudos sobre Elvira Vigna, como fonte para reflexões sobre identidade sexual. Narrada pela própria Shirley, a história se passa num hotel de luxo do Rio de Janeiro, onde a movimentação dos hóspedes e dos funcionários é por ela observada até o momento em que ocorre a morte da garota de programa.

Outro assassinato que é sugerido mas não é tampouco confirmado é o de Antônio Carlos, marido da personagem N., de **Nada a dizer**, de 2010, ganhador do Prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras, no ano de sua publicação. Para a narradora da história, cujo nome não é mencionado, a principal suspeita da morte da personagem é a esposa dele, ex-amante de seu marido. Aqui, Elvira Vigna realiza uma fina reflexão política e feminista sobre os vínculos afetivos no âmbito das relações conjugais e de que modo eles sobrevivem no mundo contemporâneo.

De 2012, **O que deu para fazer em matéria de história de amor** igualmente trabalha com a hipótese de um assassinato, que, no entanto, também não é comprovada. A narradora, cujo nome não é mencionado, arruma o apartamento de praia dos pais de um amigo/namorado para a venda, enquanto faz uma revisão de sua vida e de seus relacionamentos, sobretudo no que diz respeito a Roger, que conhece desde a infância e com quem trabalha em uma galeria de arte. Bissexual, o rapaz se divide entre a narradora e Santiago, um argentino que, no final do romance, morrerá em virtude da AIDS. Mais uma vez, o tema da sexualidade é pautado pela autora, que aí já aborda o tema da bissexualidade.

Em 2014, Elvira Vigna publica **Por escrito**, em que conta, em 308 páginas, a história de personagens como Valderez (a narradora), Molly, Pedro, Aleksandra, Zizi Resende, dentre outros, uma galeria de tipos que inclui homossexuais e bissexuais, reiterando o interesse da autora em retratar a diversidade de identidades sexuais do Brasil contemporâneo.

O último romance publicado por Elvira Vigna foi **Como se estivéssemos em palimpsesto de putas**, lançado em 2016, um ano antes de seu falecimento. Nele, a autora apresenta ao público mais uma narradora que não tem nome, João e as várias garotas de programa com quem se relaciona, Lola, Mariana e o filho Gael, Lurien, Cuíca e outros, pautando, mais uma vez, a difícil relação entre homens e mulheres e problematizando, assim, as questões de gênero.

Lançado depois de sua morte, em 2018, pela Editora Todavia, **Kafkianas** reúne vinte contos de Elvira Vigna inspirados pela obra do escritor tcheco Franz Kafka. O volume tem texto de apresentação de Carolina Vigna Prado,<sup>24</sup> filha da autora, e posfácio do editor André Conti.<sup>25</sup> Em 2019, o livro ganhou o Prêmio Literário da Biblioteca Nacional.

Dado de modo absolutamente casual (como Elvira gostaria), o primeiro encontro com o meu objeto de estudo ocorreu depois da leitura de uma breve nota alusiva à autora no jornal literário **Rascunho**, editado no Paraná, por Rogério Pereira. A ela se seguiu a imediata decisão de adquirir um livro de Elvira, no caso, o seu **O que deu para fazer em matéria de história de amor**. A compra e a leitura dos demais foram decorrências esperadas do crescente impacto provocado pelos textos da autora.

Paradoxalmente, mesmo identificando-me como um jornalista “sedento de sentido,” deixei-me rapidamente fascinar, na interação com a obra de Elvira Vigna, dentre outros aspectos, pela contundência de suas reflexões sobre as questões do espaço, da voz e da identidade, na contemporaneidade, e pela perspectiva inversa que ela oferece ao seu leitor: a da falta (ou da impossibilidade) de sentido, a da absoluta aleatoriedade dos acontecimentos da vida. Não foi necessário muito tempo para concluir que, diante de mim, apresentava-se, sedutor, um *corpus*-esfinge, a requerer a tarefa da decifração, sobretudo porque hábil na arte de intrigar, de provocar estranhamentos e de produzir lacunas e ambiguidades, desafiando, em suas narrativas, a coerência e a coesão que tanto facilitam o trabalho dos intérpretes das construções literárias. No curso da pesquisa, ficou clara a necessidade de negociar com a esfinge, o que resultou em uma nova formulação da frase clássica, agora assim pronunciada, a partir do pacto celebrado entre as partes: “Decifra-me enquanto te devoro”.

Permitindo-me penetrar gostosamente nas entranhas do texto de Elvira, entregue à sua força e impressionado pela sua intensidade, precisei, por um lado, precaver-me para, perdendo-me nos meandros dos romances da autora, não perder de vista minha posição de observador e analista. Por outro, também recusei a postura fria, distanciada e impessoal que caracteriza alguns estudiosos. Dessa complexa relação – e amparado por bibliografia pertinente, fundamental no fornecimento dos marcos teóricos essenciais à construção da reflexão empreendida –, cheguei ao texto que agora vem a lume.

---

<sup>24</sup> No texto, intitulado “(Nem) tudo sobre minha mãe”, Carolina escreve: “Minha mãe foi a pessoa mais inteligente, intensa e, ao mesmo tempo, difícil que eu conheci. E isso não quer dizer pouco. Ela era difícil porque não fazia concessões à banalidade. Tolerância zero para a mediocridade [...]” (VIGNA, 2018c, p. 9).

<sup>25</sup> Escreve André Conti, no referido texto: “Havia uma densidade incomum em seus romances, um raro encontro de linguagem nova com força narrativa. Eram extraordinários quando descreviam o banal, numa recusa constante ao óbvio. Desinteressavam-se dos próprios motivos centrais e focavam-se nas margens, largando pontos grandes da trama em troca de observações miúdas tão reveladoras quanto oblíquas [...]” (VIGNA, 2018c, p. 118).

Destinada a cumprir parcialmente os requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor, pelo programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, a produção da presente tese se deu, no entanto, sob a preocupação de utilizar os recursos linguísticos necessários para tornar a leitura do texto fluida e agradável, resistindo à forma hermética ou empolada. Tal providência, de natureza ética, atende à preocupação de ampliar as condições de circulação dos resultados da pesquisa, que não podem confinar-se aos círculos da comunidade acadêmica.

Apaixonado pela divulgação cultural, considero fundamental popularizar o máximo possível o conhecimento gerado pela Universidade, atitude ainda mais necessária em um país em que são poucos os que têm acesso à formação superior.

Tomando, pois, a providência de preservar a clareza e a objetividade do trabalho ora exposto, cuidei de dividir o seu conteúdo em quatro partes, precedidas deste primeiro capítulo introdutório e seguidas da conclusão. No segundo capítulo, apresento as reflexões sobre o Espaço, que ganharam o título de “Entre lugares sem sentido”. Na Seção 2.1, estudo como algumas das personagens de Elvira Vigna lidam com os ambientes pelos quais se deslocam, sobretudo aqueles que escolhem para habitar, muitos dos quais marcados pela dimensão do provisório, do improvisado, do transitório. As ideias de Doreen Massey auxiliam a reflexão sobre o assunto. Dentre os exemplos arrolados, estão a casa de Pendotiba, de **Sete anos e um dia**, em permanente construção e reforma, o que pode ser visto como uma metáfora do país, e o apartamento da narradora e de Paulo em São Paulo, no romance **Nada a dizer**, habitação também caracterizada por sua estrutura nada sólida. O prédio em que moram os personagens João e Lurien, em **Como se estivéssemos em palimpsesto de putas**, é mais um caso a merecer a devida reflexão, bem como o carro para o qual se muda a personagem Cuíca, do mesmo livro, depois de divorciar-se da mulher. Destacando sua natureza instável, que desliza entre pontos diversos, é possível ver o lar de tais personagens como algo precário e frágil. Na Seção 2.2, são estudados os chamados “lugares de passagem” (aeroportos, rodoviárias, hotéis etc.) que formam o cenário para as diversas ações descritas nos romances de Elvira Vigna. O pensamento de Marc Augé, estudioso dos “Não Lugares”, fornece, aqui, contribuição inestimável para a reflexão empreendida. Várias das personagens da autora firmam uma trajetória errante pelo mundo, desapegada de vínculos estáveis com grupos ou comunidades. Típica da literatura brasileira contemporânea, merece estudo a temática da errância, bem como o fenômeno do entrelugar, retrato dos tempos atuais, caracterizados pela proliferação de territórios indefinidos, de fronteiras movediças e incertas, e marcados pela natureza nômade e indecisa dos seres que sobre eles se movem. As personagens narradoras Nita, de **Coisas que os homens não**

**entendem**, e Valderez, de **Por escrito**, ganham, aqui, análise especial. Na seção 2.3, o estudo avança sobre o modo como a autora ergue o universo pelo qual se movem suas personagens. Reiterando a escolha por uma visão que destitui o mundo de importância e de sentido, o legado romanesco de Elvira Vigna fomenta uma atitude cética e questionadora diante das coisas. Seus livros podem ser lidos como denunciadores das falsas hierarquias de valores e das narrativas produtoras da ordenação da realidade, consideradas frágeis e precárias, expressões de um poder que tenta disfarçar ou negar o caos em que todos estão mergulhados desde sempre, outra faceta absolutamente fiel ao que se entende, hoje, como contemporâneo.

No terceiro capítulo, intitulado “A dissonância em movimento”, descrevo a trajetória de várias personagens de Elvira Vigna, igualmente marcadas por um comportamento que destoa das regras impostas à vida em sociedade. A metáfora da dissonância é empregada, na Seção 3.1, para demonstrar como tais tipos “desafinam” ou divergem diante dos padrões majoritários e como, de resto, se consagram como absolutamente contemporâneos, nos termos de Agamben, por não aderirem completamente ao seu tempo. Esses comportamentos, somados, resultam na evolução e no ápice da dissonância, gerando o “mal-estar” e a “fúria” a que se faz referência na Seção 3.2, quando a pesquisa tenta demonstrar que há, dentre os exemplos estudados, o acúmulo de uma tensão que leva, primeiro, a um desconforto e, depois, a uma reação incontrolável e violenta. Na Seção 3.3, o presente estudo registra os vários momentos, na obra da autora, em que algumas de suas personagens se exprimem por meio da dança. Tal menção permitirá, ainda, uma reflexão sobre os chamados “corpos inocentes”, aqueles que dançam no meio da escuridão do tempo presente, acendendo, com seu movimento, uma vela de esperança entre as trevas do contemporâneo, como se fossem vaga-lumes, nos termos de Georges Didi-Huberman, a anunciar que outros mundos são possíveis.

No Capítulo 4, intitulado “A voz em ação”, a voz feminina das personagens narradoras de Elvira Vigna é estudada em detalhe, nas suas tonalidades, nuances e potências logo na Seção 4.1, em que às mulheres é atribuída a condição de “sujeito” do verbo, em uma clara alteração do que comumente se verifica na sociedade. As personagens femininas da autora se posicionam e agem por meio da palavra, recusando a omissão e a neutralidade. Fazem de seus relatos seus momentos de força, de militância pela construção de uma história diferente da já conhecida, dominada pelo verbo masculino, assentado nas estruturas patriarcais e machistas que erguem o mundo ocidental. Já na Seção 4.2, o foco recai sobre a operação de inversão que a autora propõe no âmbito do relacionamento entre mulheres e homens em seus romances, quando privilegia aquelas, a quem confere ação, força e poder, em detrimento destes, vistos como fracos, inclusive quando se relacionam sexualmente. Finalmente, a Seção 4.3 focaliza o modo como as

narradoras criadas pela autora desenham as personagens masculinas de seus romances, sendo possível caracterizá-las como objetos do verbo feminino. Os homens são conhecidos somente pelo que deles contam as personagens femininas, não tendo acesso direto à narração. Sua personalidade é conferida pelo olhar das personagens narradoras, que a ela acrescentam dados oriundos de ilações, inferências e suposições.

No quinto capítulo, conduzo uma reflexão sobre o tema das identidades múltiplas, tão estudadas hoje em dia, para, logo depois, examinar como tais assuntos emergem na literatura da autora. Aqui, foi possível comprovar seu pioneirismo no tratamento de questões ainda pouco elaboradas pelos escritores brasileiros, como as relacionadas à comunidade LGBTQIA+ (Lésbicas, *Gays*, Bissexuais, Transexuais, *Queer*, Intersexuais, Assexuais e mais). Desde os anos 1980 do século XX, quando lançou **Sete anos e um dia**, com personagens como Pedro e seu tio, Elvira Vigna aborda o tema da homossexualidade. No começo dos anos de 1990, quando lançou a primeira versão do romance **A um passo**, à época intitulado **A um passo do Eldorado**, criou importantes personagens bissexuais: Gringo e Próspero. Ao longo de seus romances seguintes, eles sempre estiveram presentes. Basta lembrar de Nita e Eva, de **Coisas que os homens não entendem**, e de Roger, de **O que deu para fazer em matéria de história de amor**. Com **Deixei ele lá e vim**, de 2006, a autora definitivamente amplia seu foco e escapa do sistema binário utilizado majoritariamente para efetuar a compreensão social sobre os gêneros. Com a personagem Shirley Marlone, Elvira Vigna pauta as outras formas possíveis de vivência da sexualidade humana, gesto reiterado na concepção de personagens como Mamãeoutrinha, travesti que aparece em **Deixei ele lá e vim**, e Lurien, travesti de **Como se estivéssemos em palimpsesto de putas**. Com Shirley Marlone, talvez seja possível afirmar que as identidades *trans* ganharam visibilidade inédita, já que se trata de um romance publicado há mais de 14 anos. Na Seção 5.1, trato, pois, das identidades múltiplas, com base, entre outros, no pensamento de Zygmunt Bauman e de Judith Butler. Na Seção 5.2, escrevo sobre os *gays* e as lésbicas. Na Seção 5.3, estudo os bissexuais, travestis, transexuais e assexuais presentes na obra de Elvira Vigna.

## 2 ENTRE LUGARES SEM SENTIDO

Várias das personagens criadas por Elvira Vigna errarão indefinidamente pelos lugares mais diversos, não se fixando nem gerando os vínculos típicos da adesão a um sítio ou a outra pessoa.<sup>26</sup> Seus domicílios estão marcados pela provisoriedade e pela transitoriedade, como se, em vez de residências com ânimo definitivo fossem estações de passagem. A precariedade com que se instituem comprova o que digo. Por essa razão, será fácil encontrá-las e reencontrá-las como que à deriva, avulsas, soltas, sem fidelidade a um eixo condutor de suas experiências vitais, como é típico do contemporâneo. Elas estão, muitas vezes, “entre” (o dentro e o fora, o claro e o escuro...)<sup>27</sup> Isso também ocorrerá no plano das relações pessoais, em que será difícil formar os laços característicos das associações afetivas, sejam amistosas, amorosas ou sexuais.

Na próxima seção, trato justamente dos chamados “domicílios provisórios”, com destaque para a casa de Pendotiba, de **Sete anos e um dia**, e para o apartamento em que a personagem narradora vive com o marido, em São Paulo, no romance **Nada a dizer**. Um elemento igualmente privilegiado na mencionada seção é o que conecta os espaços em que as personagens moram à sua vida psíquica ou à sua realidade interior, o que, de resto, ajuda a mostrar que, em um mundo instável, formado por ambientes instáveis, as pessoas são igualmente alcançadas pela instabilidade.

Na Seção 2.2, abordo o tema da errância, recorrente na obra da autora, o que mais uma vez comprova sua integral inserção no contexto da literatura brasileira contemporânea. O foco, aí, recai sobre Nita, de **Coisas que os homens não entendem**, e sobre Valderez, de **Por escrito**, duas mulheres que vagam por variadas partes, praticamente sem pouso.

Na Seção 2.3, analiso como, nas histórias contadas pela autora, o mundo perde seu sentido e sua importância. Se o mundo não é o lugar do sentido, não se pode esperar de uma história que ela tente arranjar algum para as suas personagens, que acabam como começaram, desamparadas pelo destino e vagando, desorientadas, por aqui e por ali, como se nada fosse, de fato, importante.

A reflexão empreendida neste capítulo é o ponto de partida necessário à identificação, no seguinte, de outro rastro do contemporâneo percebido ao longo da leitura da obra da autora,

---

<sup>26</sup> Cf. Vigna (2016d), palestra proferida por Elvira Vigna em 20 de maio de 2016, no Programa de Pós-Graduação da PUCRS: “Se eu e meus personagens vivemos na corda bamba, indo e voltando, sem meta, hesitando a cada passo, nossos lugares físicos não podiam ser territórios demarcados”.

<sup>27</sup> “Acho que todos os meus romances apontam sempre para um ‘espaço-entre’. Os ‘espaços-entre’ de conteúdo: entre lugares diferentes, entre gêneros, entre classes sociais, e até mesmo entre as várias possibilidades de se entender o crime geralmente apresentado no enredo. [...] Acho que os ‘espaços-entre’ que reconheço como meus são, portanto, uma maneira de pensar do Contemporâneo [...]” (VIGNA, 2016d).

qual seja, o dos movimentos dissonantes, o modo possível pelo qual muitas vezes suas personagens conseguem mover-se por esse “mundo instável”, que destoa de qualquer conceito de harmonia ou coerência com o qual se pretenda relacioná-lo.

## 2.1 Domicílios provisórios

Os espaços habitados pelas personagens criadas por Elvira Vigna refletem, em muitos casos, o mundo interno de seus moradores, espelhando suas angústias, seus medos, sua solidão.<sup>28</sup> Em outros casos, dão visibilidade ao contexto social ou político em que essas mesmas personagens se inserem. Possuem, portanto, significados que ultrapassam a função de fornecer teto e chão a seus moradores. Na maior parte dos casos, como se verá, são prolongamentos, ou materializações, expressões, enfim, da vida psíquica de seus proprietários, quase sempre pessoas instáveis, atravessadas por humores oscilantes. Tais lugares, por essa razão, assumem um papel importante nos enredos que ajudam a estruturar. Não é possível ser indiferente a eles, que não se resumem a cenários ou a panos de fundo das histórias relatadas. Pelo contrário, são elementos ativos, dinâmicos, sediando múltiplas interações entre os participantes da história e sendo, ao mesmo tempo, o resultado (em permanente mudança) dessas múltiplas interações.

O modo como são tratados por Elvira Vigna, portanto, está alinhado com o que se tem escrito de mais atual e instigante no campo de estudos das espacialidades, de que é expoente o pensamento de Doreen Massey, que ressalta o espaço como o produto das relações humanas, múltiplas e plurais, em permanente reelaboração.<sup>29</sup> O caráter essencialmente indeterminado dos aqui chamados “domicílios provisórios” também pode ser lido à luz do que ensina a teórica inglesa, que reflete sobre as relações entre os espaços e as identidades.<sup>30</sup>

Em **Sete anos e um dia**, a tão sonhada casa de Pendotiba, por tanto tempo planejada por Caloca, é projeto que demora a sair do papel e é empreendimento que, uma vez iniciado, não chegará a ser finalizado. Nas últimas páginas do livro, sua aparência permite evocar a famosa canção de Caetano Veloso e de Gilberto Gil, em que se diz: “Aqui, tudo parece que é construção

---

<sup>28</sup> Como escreve Gaston Bachelard: “Toda grande imagem simples revela um estado de alma. A casa, mais ainda que a paisagem, é um ‘estado de alma’. Mesmo reproduzida em seu aspecto exterior, ela fala de uma intimidade [...]” (BACHELARD, 1988, p. 84).

<sup>29</sup> A professora britânica vê “[...] o espaço como o produto de inter-relações, como sendo constituído através de interações, desde a imensidão do global até o intimamente pequeno [...] compreendemos o espaço como a esfera da possibilidade da existência da multiplicidade, no sentido da pluralidade contemporânea [...] o espaço como estando sempre em construção [...]” (MASSEY, 2015, p. 29).

<sup>30</sup> Escreve Massey: “Um espaço, então, que não é nem um recipiente para identidades sempre-já constituídas nem um holismo completamente fechado. É um espaço de resultados imprevisíveis e de ligações ausentes. Para que o futuro seja aberto, o espaço também deve sê-lo [...]” (MASSEY, 2015, p. 32).



e já é ruína [...]” (VELOSO; GIL, 1993).<sup>31</sup> Em dado momento, a dificuldade para concluir as obras da casa surge como metáfora da própria vida de seu dono, homem marcado por gestos indecisos, hesitantes, que não se completam. Assim também é a transição da ditadura para a democracia, no Brasil, que segue arrastada, precária, imperfeita, cujos agentes são incapazes de punir os crimes cometidos durante o período que termina e inábeis para instaurar, de imediato, a plenitude das liberdades políticas. Daí o título do primeiro capítulo do referido livro: “A casa de Pendotiba, tão parecida com o Brasil.”.

A primeira referência feita ao projeto da casa aparece, contada pelo narrador, na voz de Bete, então esposa de Caloca, que duvida de sua capacidade de erguer a moradia e menospreza as qualidades do terreno, deixando entrever como será difícil levantar a construção – quem sabe uma metáfora das agruras enfrentadas pelos que se dispuseram a erguer outro edifício institucional na transição para o regime civil. A menção desfavorável ao lote pode ser igualmente vista como citação pejorativa do país e da precariedade das suas condições, já que, ao longo de todo o texto, são feitas várias críticas ao Brasil, retratado como nação subdesenvolvida, submetida ao jugo de uma ditadura civil-militar.

Mais adiante, o narrador relata o que ocupava a mente de Caloca, absorvido pelo sonho da construção de sua tão sonhada morada.<sup>32</sup> A casa é pensada em pormenores. A personagem quer uma varanda sombreada, com rede, em que possa descansar e onde tenha como realizar seus sonhos.<sup>33</sup> A casa surge como o lugar ideal, paradisíaco, em que é possível a realização de todos os desejos, das mais variadas naturezas.<sup>34</sup> Alguns deles, inclusive, revelam o caráter contraditório de Caloca, em cuja personalidade se reúnem o amante das mucamas e o militante de esquerda. A realidade que se segue a tal especulação, no entanto, é bem distinta, confirmando as previsões de Bete e o poder do atraso e da improvisação sobre as intenções de concretizar um desejo de melhorar de vida.<sup>35</sup> Depois de descrever como a casa ficaria se tivesse sido

---

<sup>31</sup> Verso extraído da música “Haiti”, composta por Caetano Veloso e Gilberto Gil.

<sup>32</sup> “E então Caloca pôde continuar a fazer o que fazia, e o que Caloca fazia era pensar nos detalhes da casa que construiria no terreno de Pendotiba [...]” (LEHMANN, 1987, p. 8).

<sup>33</sup> “[...] com Caloca dentro da rede, ouvindo música renascentista continuamente num aparelho novo que vão inventar e que é comandado por piscadas de olho. Cada movimento de pálpebra, e o disco muda de lado. E duas mucamas, de peitos nus, abanando Caloca e cantarolando a música renascentista, são baixo-sopranos [...]” (LEHMANN, 1987, p. 10).

<sup>34</sup> Como escreve Gaston Bachelard: “[...] a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz.” (BACHELARD, 1988, p. 26).

<sup>35</sup> “A planta não foi obedecida, a construção da casa sofreu influências de **variáveis variadíssimas** mas que na verdade nem **variavam** tanto assim durante esses últimos tempos, a principal delas sendo que o país foi empurrado ainda mais (pela corrupção, pela impunidade, pela incompetência, dizia Pedro – o amigo de Caloca – com sua voz neutra, sua cara apagada que em tudo contradizia o conteúdo de suas palavras) para a crise. As outras **variáveis**, todas de alguma maneira oriundas da primeira, foram que o dinheiro do BNH acabou antes do que devia, o material de construção também, o Gustavo arranhou um emprego de corretor de imóveis e se desinteressou de acompanhar a obra (para o que, aliás, não estava sendo pago e portanto nenhuma obrigação tinha, como ficou claro depois de

concluída, Pedro, amigo de Caloca, agora na posição de narrador, resume bem o resultado a que se conseguiu chegar. A casa de Pendotiba se consagra como um projeto inacabado, como um ideal malogrado, uma promessa não cumprida.<sup>36</sup> O entorno da casa não se distingue muito dela, o que situa a casa de Pendotiba como apenas mais um dos inúmeros fracassos da região de que faz parte, caracterizada pela urbanização pela metade, incompleta, insuficiente.<sup>37</sup> A casa de Pendotiba, então, se confirma, mais uma vez, como uma metáfora da transição democrática brasileira, processo marcado por ambivalências, entre o sonho do que poderia ter sido e aquilo que de fato foi, algo mal-ajambrado, inconcluso, improvisado, em que o velho e o novo continuaram convivendo, de modo desregulado e imprevisto. A menção aos seus arredores conduz a uma reflexão sobre o igualmente precário panorama político-institucional latino-americano, região na qual se insere a jovem e frágil democracia do Brasil.

Por tudo isso, é o próprio país que pode ser visto como um “domicílio provisório”, marcado por instabilidades (sobretudo de natureza político-institucional), que não oferece a condição adequada para que a sua população viva em paz e segurança.

Em **Nada a dizer**, o apartamento para o qual se mudam Paulo e sua mulher, a narradora, em São Paulo, é, de novo, representativo das personagens que o habitam. O enredo se desenrola logo depois da mudança do casal para a capital paulistana, razão pela qual “a casa ainda estava com os caixotes de mudança no meio da sala.” (VIGNA, 2010c, p. 21). A narradora diz que a decisão de sair do Rio de Janeiro foi tomada de repente, razão por que se explica o aspecto desarrumado do apartamento de São Paulo, caracterizado por objetos deixados pelo chão de vários cômodos, algo típico de um ambiente que não recebeu um planejamento cuidadoso.<sup>38</sup> Tais referências evocam, de novo, outra casa em permanente construção, ou um lugar a que se

---

uma rápida conversa telefônica entre Caloca e a mulher do Gustavo, como era mesmo o nome dela?, num dia de muito sol, sábado, em que Caloca ligara para pedir ao Gustavo que fosse com ele a Pendotiba para ver como estava o problema da varanda, que teimava em rachar em um dos cantos [...]” (LEHMANN, 1987, p. 11-12, grifo nosso).

<sup>36</sup> “Esta era a casa que deveria ter sido. Mas depois daquela manhã de domingo passada a olhar o capim, várias coisas aconteceram, uma delas que o dinheiro do BNH acabou bem antes de se acabarem os três quartos, biblioteca, sala de estar, sala de jantar, dois banheiros, telhado em telha colonial, cozinha americana, vitrôs, escada de peroba, portas de ripinha, e a casa então dava essa impressão tão estranha de criança com cara de velho. Pois desde o começo, muito antes de ela desabar parcialmente, havia essa ambiguidade de coisas ainda por fazer e de materiais já velhos, antigos, deteriorados [...]” (LEHMANN, 1987, p. 14).

<sup>37</sup> “Quanto às outras casas em construção nas redondezas, a maioria teve longos períodos em que as obras ficaram interrompidas, algumas foram vendidas no meio da construção, umas pouquíssimas chegaram a termo [...]” (LEHMANN, 1987, p. 16).

<sup>38</sup> “E fomos (vimos), com todos os filhos, bichos e plantas. E até mesmo com tijolos, que guardávamos por ali, para alguma necessidade que poderia ser a de fazer uma estante urgente, armar uma churrasqueira para alguém que chegava na hora do almoço, ou construir um murinho para prender um cachorro visitante em local separado dos gatos da casa. Nosso apartamento no Rio era uma cobertura, com um terraço enorme, de cimento. Um quintal. [...] Como estava, também num canto ali da sala, grande quantidade de madeira – tábuas velhas, pedaços que poderiam servir de alavanca, tarugos para apoiar ferramentas. E também as ferramentas, potes com pregos velhos. Tudo isso por ali [...]” (VIGNA, 2010c, p. 21-22).

pode acrescentar ou retirar características, de acordo com a conveniência. Caracterizam, ainda, um espaço indefinido, sem um rosto próprio, portador de múltiplas possibilidades, um lugar no qual se podem realizar as intervenções mais diversas, ao sabor do interesse de seus moradores, o que permite qualificá-lo como instável.

Mesmo depois de passado muito tempo da chegada do casal a São Paulo, a aparência da casa continua a mesma, como se não houvesse a intenção de instalar a residência com ânimo definitivo: “Os caixotes continuavam pela casa, agora em menor número. Havia lâmpadas a serem colocadas, fios a serem puxados, fechaduras a serem trocadas [...]” (VIGNA, 2010c, p. 50). É a narradora quem relata o quanto o aspecto da casa retrata o comportamento e a trajetória dela e do marido, e, sobretudo, a relação entre eles, confirmando a visão de Massey, já referida, que aponta o espaço como o fruto das interações humanas.<sup>39</sup>

A casa, pois, não oferece um significado prévio, por meio do qual deve ser compreendida. Os sentidos com que qualificá-la são vários e estão sujeitos a negociações permanentes. É ainda uma moradia que pode ser desmontada facilmente, já que parece simples, prática, de uso descomplicado, o que atende ao estilo do casal, que é o de mudar de cidade sempre que dá vontade, algo plenamente possível para a maior parte das personagens de Elvira Vigna, que não mantêm muitos vínculos nos (e com os) lugares em que se estabelecem, como se verá: “Viemos porque deu vontade, como às vezes nos dava, de simplesmente ir embora, sair, fazer outra coisa, em outra cidade [...]” (VIGNA, 2010c, p. 26).

A definição da habitação como um espaço desordenado é admitida logo adiante, quando a narradora conta que ela e o marido sempre trabalharam em casa, tendo que conviver com um fluxo expressivo de estranhos entrando e saindo do apartamento a todo instante, e sujeitando-se a manter relações sexuais em outro local, mais reservado. Aqui, duas dimensões vitais da experiência humana, quais sejam, a do trabalho e a da vida doméstica, se embaralham, vindo habitar o mesmo ambiente, que passa a desempenhar funções adicionais. Não é apenas moradia. É escritório e local para reuniões. Espaço tumultuado, é caracterizado pela personagem narradora como uma “zorra”.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> “Os caixotes, na verdade, combinavam com o resto – o resto no 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 casas anteriores, nos dado ao trabalho de organizar um índice único, uma única aparência a um todo que pudesse ser chamado de A Casa. Não havia aparências unificadas, que dessem um sentido nítido e imediato ao ambiente” (VIGNA, 2010c, p. 25).

<sup>40</sup> “E sempre moramos, desde que nos conhecemos, com algum filho – ou meu, ou dele, ou nosso. E mais: sempre trabalhamos, ou um ou outro ou ambos, em casa, com tudo o que isso acarreta de gente que entra e sai a qualquer momento, parceiros de trabalho, mensageiros com papéis para pegar ou entregar. Enfim. Então, desde sempre foi isso, mesmo em outras casas: tínhamos os nossos esquemas para quando quiséssemos trepar no meio do dia, ou mesmo à noite, pois nossas casas sempre foram uma zorra – não só a atual [...]” (VIGNA, 2010c, p. 28).

Em momento de grande tensão na relação com o marido, a narradora resolve alugar um pequeno apartamento, que também serve como metáfora para a sua realidade interior. Nessa passagem do livro, esse espaço alternativo aparece como fruto da busca da personagem por um tanto de estabilidade para o seu eu. Aí, novamente, a habitação é vista como reflexo do universo psíquico de seus moradores.<sup>41</sup> Outras moradias que não a principal não são vistas, pois, no enredo, como exceção na vida do casal, como conta a narradora, que também se refere ao marido. A casa como o lugar da projeção de sonhos e projetos é, também, mais uma vez destacada. Sua função como ambiente que abriga a solidão humana é igualmente realçada.<sup>42</sup> Desse modo, confirma-se, aqui, o espaço doméstico como expressão do universo psíquico de seus habitantes, sendo consagrado como lugar de significação do mundo interno de seus moradores, ambiente sobre o qual se projetam as perspectivas para o futuro e que acolhe momentos de encontro consigo mesmo.

Em **O que deu para fazer em matéria de história de amor**, a pedido de Roger, a narradora passa uns dias na casa de praia, no Guarujá, dos já falecidos pais dele, Rose e Arno, com uma dupla finalidade: a de preparar o imóvel para a venda e a de procurar alguma última obra de arte perdida de autoria de Arno: “Um apartamento fechado por muito tempo, e que estava caindo aos pedaços mesmo antes de ficar fechado. E cujas tomadas nunca souberam o que é internet [...]” (VIGNA, 2012, p. 12). O livro gira em torno da viagem da narradora ao Guarujá e sua organização se dá a partir disso: a parte 1 já anuncia a ida da personagem ao referido balneário, enquanto a parte 2 se dedica inteiramente a narrar a sua permanência na citada cidade. A parte final, a 3, recolhe as memórias da narradora sobre sua passagem pelo já mencionado apartamento, além de apresentar outro espaço, o do Jardim Teresa, na periferia, em que a personagem passa a morar. O apartamento do Guarujá reflete, assim como nos casos

---

<sup>41</sup> “O apartamentinho, uma espécie de estúdio, era de dois andares. Se estava difícil encontrar um eu viável, eu mais uma vez radicalizava: iria precisar de dois. Um para o andar de baixo, onde ficava uma pequena sala e uma semicozinha. E outro para o andar de cima, onde eu montaria meu escritório. No de baixo eu seria uma doce velhinha, que convidaria vizinhos para uma xícara de café e me sentaria, mãos cruzadas no colo, para ouvir os últimos acaques de dona fulana, ou as gracinhas da peste do fulaninho, bisneto do sicrano. E no de cima, que tinha uma minivaranda que dava para a parede lisa do edifício ao lado, eu tomaria banhos de sol nua, como sempre tomei, e como gosto [...]” (VIGNA, 2010c, p. 145).

<sup>42</sup> “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 considerei como substitutos confortáveis para os dias de chuva, quando andar a esmo pelas ruas, ou pegar uma estrada para lugar nenhum, provocaria gripes, sinusites, labirintites. 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, mais para o delirante, de trabalhos criativos. Lá, escutávamos a nós mesmos, em solidão. E talvez não ao outro [...]” (VIGNA, 2010c, p. 72).

anteriormente apresentados, o estilo de seus proprietários, um casal de alemães, dando chance aos leitores de conhecer, de outro modo, as personagens do romance: “Nada há de pessoal, nem no armário, nem no resto do apartamento [...]” (VIGNA, 2012, p. 105). Em sua tarefa, a narradora levanta as marcas que tal relação conjugal deixou na moradia. A casa é vista como guardadora e reveladora de vestígios, dos rastros da passagem de seus moradores, passando a ser, dessa forma, portadora de informações relevantes sobre a trajetória e o comportamento de quem a habitou. O domicílio adquire, nesse momento, condição similar às das caixas pretas encontradas nos aviões, acumulando os dados necessários para desvendar o seu percurso.<sup>43</sup> Penetrar no apartamento do Guarujá, assim, é a oportunidade que a narradora tem de construir, com marcas mais evidentes, o caráter e o comportamento de seus antigos proprietários. As pegadas por eles deixadas no espaço que habitaram ainda estão nítidas e são identificadas pela personagem incumbida de arrumar o local para venda. A tarefa posta à narradora por Roger, herdeiro do apartamento, é a de apagar, de certo modo, os vestígios de Arno e Rose que continuam impregnando o lugar. Arrumado, o imóvel provavelmente recuperará sua condição de bem apto a ser negociado no mercado, resultando em ganho financeiro para o seu proprietário. O que a narradora faz, no entanto, vai na direção contrária. Ela se envolve com as memórias fixadas nas paredes, no teto e no piso do apartamento, dedicando-se a imaginar como seus sogros se relacionavam entre si e com o mundo, nos períodos que passavam no local. Personagem ativa na trama de **O que deu para fazer em matéria de história de amor**, o apartamento do Guarujá confirma a importância dada por Elvira Vigna à construção dos espaços ficcionais de seu legado romanesco.

O mesmo ocorre em **Por escrito**. A casa em que moram Pedro e Igor, em Paris, é descrita por Valdez, a narradora, irmã de Pedro, como um ambiente de limites bem definidos, que não se utiliza de nenhum centímetro a mais do que o casal pensa poder ocupar, na sociedade francesa.<sup>44</sup> Tal referência é a chave para entender o espaço possível de que o casal homossexual

---

<sup>43</sup> “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. Sei disto não só pela ausência de quadros de Arno, antigos que fossem, nas paredes. Sei pelo estado geral das coisas. Arno é que, ferramentas à mão, costuma consertar o que não precisa de conserto, deixando para trás o que precisa. O apartamento não tem nada consertado. Nem o útil, nem o inútil. Arno não fez mais obras de arte. Nem consertos. Nem nada [...]” (VIGNA, 2012, p. 126).

<sup>44</sup> “A casa de Pedro e Igor é toda arrumada, e não só o piano. Queijos arrumados como se fossem peças de um quebra-cabeça, montando em quadradinhos a superfície exata das tábuas que estavam por baixo. Várias tábuas. Montanhas de queijo. Montanhas de salada, cada uma de uma cor. Nas paredes uns quadros. Superfícies de cores firmemente delimitadas formando paisagens em que permissões formais, controladas, abriam espaço para a aparição de bonequinhos, árvores. Tudo predeterminado a partir da superfície total. E também havia umas araras de madeira pintada no jardim de inverno, uns estampados tropicais. Pedro é do Brasil, Igor é de Marselha. Quadros, araras e estampados declarando: ‘Não somos daqui, não fazemos parte, ocupamos um lugar preestabelecido, concedido, e nem um centímetro a mais [...]’ (VIGNA, 2014, p. 55).

pode desfrutar. Se o contexto social e político da Cidade Luz já permite que seus componentes vivam juntos, às claras, sem precisar esconder-se, sabe-se, pela descrição do apartamento em que vivem, que tal permissão se dá sob certas regras, notadamente as que impõem certo recato e discrição, bom comportamento, gosto refinado, decoro.

No mesmo livro, a casa de Paulo, o namorado de Valdez, é crucial para entender diferentes facetas de sua personalidade, sobretudo as que se relacionam ao seu modo de conviver com os outros.<sup>45</sup> A descrição do local aponta para um espaço atravessado pelas relações mantidas por seu proprietário, que acolhe, em seu ambiente doméstico, sem muitas restrições, móveis que pertenceram a outras pessoas, como se sua casa não tivesse um estilo próprio, definido, seu. Como se ela fosse muito mais um reflexo da multiplicidade de suas redes. Ou um estranho depósito dos restos, ou dos rastros deixados por terceiros. Sempre posto à venda, denota o pensamento de Paulo a seu respeito: é imóvel de que a personagem pode livrar-se a qualquer momento. Não há o tradicional apego ao lar. A ideia de alugar um de seus quartos para um hipotético inquilino também reforça o padrão de relacionamento entre Paulo e o local em que vive. Longe de constituir espaço privado, de intimidade ou reclusão, o mencionado apartamento pode e deve prestar-se para gerar alguma renda adicional ao seu dono, ainda que o custo seja receber um estranho em casa. Um estranho que nunca se materializa, permanecendo no plano da cogitação e contribuindo para que, ao lado do apartamento real, continue a existir o apartamento imaginado, com outras configurações, sobretudo as relacionadas ao seu uso e aos deslocamentos internos que, nele, as personagens são instadas a fazer.

Em **Como se estivéssemos em palimpsesto de putas**, a narradora se refere ao apartamento que adquire com o dinheiro de uma herança legada por um tio, seduzida por

---

<sup>45</sup> “Tua casa tem móveis que vieram de parentes, de amigos que se mudaram, gente que foi para um apartamento menor e deixou com você o sofá grande demais, uma mesa para oito pessoas. O apartamento está à venda há anos. Você de vez em quando fala que vai dar uma prensa no corretor, que viu um menorzinho não sei onde que seria o ideal para nós. E depois esquece o assunto. Eu, de minha parte, fiquei de ver, entre as pessoas que conheço, se consigo alguém para alugar teu quarto vago, que é o plano B. Desse modo, sala, escritório, cozinha e máquina de lavar seriam o que já quase são: um espaço público, que frequentaremos com roupas adequadas, de tênis e meia desde as primeiras horas da manhã, onde não falaremos assuntos particulares em voz alta, a porta da rua podendo se abrir a qualquer momento para um não nós, um inquilino que já está lá desde sempre, nos móveis, ou dentro de nossas cabeças. E, caso eu consiga alugar o quarto, pela primeira vez haverá lá uma presença, uma presença em carne e osso no quarto vazio que nunca esteve de fato vazio. Nada de novo. São assim desde que nos conhecemos, esses nossos lugares em comum. Contêm uma certa cerimônia, um tentar de climas e gestos do nosso mútuo não ser, não estar. Nossa convivência. Quanto a um eventual futuro pouco provável inquilino, ele servirá mesmo assim para nosso propósito, ao não existir. Também ele. Um fantasma a já definir, não sendo, o que também não é: a sala. Ele no quarto, a sala viraria outra. Permitirá, permitiria, não sendo, não existindo, que o resto seja como é, salas não nossas. É como gostamos. É como conseguimos ficar, sejam quais forem essas casas que não consideramos nossas. As coisas que nos cercam têm uma história, mas que não é tua, nem minha. Nós é que fazemos parte da história dessas coisas e pessoas que vão embora. Ao primeiro sinal de que alguém gostou, damos as coisas. E eles seguem, esses objetos, agora acrescidos com uma marca de dente de cachorro, um arranhão qualquer. Damos nossas coisas sem problema. Não nos importamos com elas [...]” (VIGNA, 2014, p. 305-306).

algumas de suas características: “[...] e no recém-adquirido apartamento da Assunção, apesar das quinas arredondadas que me enganavam como açúcar cobrindo bolo. Nenhum açúcar. Só cimento mesmo [...]” (VIGNA, 2016b, p. 71).<sup>46</sup> Confessando, como se vê, seu encantamento inicial com o apartamento que adquire com dinheiro de família, a narradora chega a compará-lo a um espaço maternal, tamanho o acolhimento que é capaz de inspirar. Com o passar do tempo, no entanto, o que era deleite e alegria dá lugar a outro sentimento, que ela expressa na metáfora de um bolo que perdeu todo o açúcar que o cobria, restando “só cimento mesmo”. Mais uma vez, o espaço habitado pelas personagens de Elvira Vigna adquire uma significação derivada de seu mundo interior, que pode evoluir do doce ao amargo, em roteiro marcado pela variação permanente de seus humores.

Outro exemplo expressivo, também de **Como se estivéssemos em palimpsesto de putas**, é o dado pela personagem Cuíca, colega de trabalho de João. Depois que se divorcia da mulher, ele passa a dormir no próprio carro, no estacionamento do clube de que é sócio.<sup>47</sup> Não há exemplo melhor que esse para expressar a relação de uma personagem de Elvira Vigna com os espaços provisórios. Dissolvendo o vínculo matrimonial, Cuíca perde também a casa em que morava, dela levando “nada” ou “quase nada”, o que é significativo do quanto se ligava a ela. E não providencia outra. Não estabelece nova moradia, de pedra e cal. Prefere ser fiel ao seu estilo de vida, passando a morar no próprio carro, que estaciona no Iate Clube, onde também passa a utilizar uma das cabines. Se, no final do livro, se verá que Cuíca de fato se mudou para uma casa na praia, passando a viver ao lado de outra mulher, de frente para o mar, o período em que passa dormindo em seu automóvel é rico para revelar o seu modo de lidar com as coisas: considerando a possibilidade de ir embora a qualquer momento.

Um último ponto merece, ainda, ser referido: símbolo de potência e virilidade, o carro já foi visto como extensão do homem e, em grande parte das vezes, é usado para ostentar

---

<sup>46</sup> “O apartamento era mesmo um achado. Na época, eu não conhecia muito a rua Assunção. E o edifício, na época, me pareceu muito velho. Hoje menos. E tinha a questão dos cinco andares. Me encantou, antes mesmo de eu saber de seu potencial. Meu encantamento era premonitório. O apartamento tinha/tem quinas arredondadas, que não me machucariam mesmo se eu me jogasse contra elas, e quando comprei nem me passava pela cabeça que eu teria vontade de me jogar contra elas. Paredes velhas, grossas e de quinas arredondadas. Quase um colo. O potencial do apartamento se mostra, depois, ainda melhor [...]” (VIGNA, 2016b, p. 69).

<sup>47</sup> “Porque Cuíca saiu de casa e foi morar dentro do Honda Civic dele, no estacionamento do Iate Clube. ‘Não por falta de grana’. Mas porque é tão legal, isso de morar dentro de um carro que, a qualquer momento, ao mais leve toque de um dedo, sai a mais de cem por hora em direção a um mundo melhor. E João continua. Que Cuíca levou de sua ex-casa nada ou quase nada. Uns lençóis de algodão egípcio com que se cobre à noite dentro do Honda, vidro fumê fechado, motor ligado no ar-condicionado indispensável ao verão do Rio de Janeiro. Motor ligado sendo a prova, aliás, de que o arranjo não é falta de grana. O Honda bebe dinheiro alto. E mais. Que Cuíca arrumou a cabine dele de sócio do clube, perto da marina, com um sofá, um notebook e as coisas dele, e que quem viu diz que ficou um lugar ótimo para ele passar o tempo livre, ler um jornal, ver uma TV. Que Cuíca se virava muito bem. E que, inclusive, só estava esperando a partilha de bens para tomar outro rumo na vida e sair da cidade. Curtir um surfê numas praias, velejar. Essas coisas [...]” (VIGNA, 2016b, p. 163).

qualidades que ele de fato possui, ou que aspira possuir. Nesse caso, isso fica claro. O carro de Cuíca é caro e sofisticado, luxuoso. Detalhe importante: dormindo com o ar-condicionado ligado, ele prova que não está em dificuldades financeiras e que pode continuar gastando muito, atitude fundamental para confirmar a sua posição social.

Se os ambientes habitados pelas personagens de Elvira Vigna estão, como visto, impregnados dos chamados rastros do contemporâneo, não é diferente o que se passa com a trajetória de outras personagens da autora, que vagam pelo mundo sem um lar, sem laços e vínculos afetivos e efetivos, como se verá a partir de agora.

## 2.2 A errância sem pouso

Desde **Coisas que os homens não entendem**, já é possível afirmar que muitas das personagens criadas por Elvira Vigna estão em constante deslocamento, com dificuldades para fixar-se, com ânimo definitivo, em algum território, nele estabelecendo vínculos sólidos. Reflexão oportuna é a que emerge da própria errância das personagens, que acabam lidando com o que chamam de “lugar-nenhum” ou “não lugar”, temas que motivaram importantes pesquisadores, entre os quais Marc Augé, que escreveu textos fundamentais sobre as mencionadas categorias e a sua centralidade no mundo contemporâneo.<sup>48</sup> Para o professor francês, os “não lugares” formam eficiente retrato de um tempo.<sup>49</sup>

Ideia crucial levantada por Marc Augé é a que relaciona o lugar ao não lugar, utilizando metáfora cara à Elvira Vigna, a do palimpsesto. O não lugar seria aquilo que já deixou de ser e, ao mesmo tempo, ainda não é, como se fosse um “entre”, como se tivesse ficado no meio do caminho.<sup>50</sup>

Em **Coisas que os homens não entendem**, Nita diz: “Eu sempre tive inveja das pessoas que se sentem em casa, seja no assento de um carro, seja em seus próprios quadris [...]”

---

<sup>48</sup> Conceitua o professor francês: “Os não lugares são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde são alojados os refugiados do planeta [...]” (AUGÉ, 2012, p. 36).

<sup>49</sup> Escreve Augé: “Os não lugares, contudo, são a medida da época; medida quantificável e que se poderia tomar somando, mediante algumas conversões entre superfície, volume e distância, as vias férreas, ferroviárias, rodoviárias e os domicílios móveis considerados ‘meios de transporte’ (aviões, trens, ônibus), os aeroportos, as estações e as estações aeroespaciais, as grandes cadeias de hotéis, os parques de lazer, e as grandes superfícies da distribuição, a meada complexa, enfim, redes a cabo ou sem fio, que mobilizam o espaço extraterrestre para uma comunicação tão estranha que muitas vezes só põe o indivíduo em contato com uma outra imagem de si mesmo [...]” (AUGÉ, 2012, p. 74-75).

<sup>50</sup> Ainda Augé: “O lugar e o não lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação [...]” (AUGÉ, 2012, p. 74).



(VIGNA, 2002, p. 56), localizando, no corpo, uma das possibilidades do sentir-se à vontade.<sup>51</sup> Desde a primeira página, ela expressará esse desconforto permanente, de quem não se sente bem onde se encontra. Ao longo do enredo, vagará por várias cidades, como Nova Iorque, Rio de Janeiro e Rio Branco, no Acre, sem instalar-se, por um período mais longo, em nenhuma delas. Por essa razão, nada mais lógico que a sua dificuldade em responder a uma pergunta feita pela secretária de Nando: “‘O Nando está?’ ‘Quem deseja?’ ‘Nita’ ‘Daonde?’ ‘Daonde. Ai, daonde. Na globalização destes nossos atuais 500 Anos, minha filha, o espaço e o tempo [...]” (VIGNA, 2002, p. 115). Sua profissão de fotógrafa parece combinar bem com seu espírito nômade, de quem viaja constantemente para flagrar instantes, nada mais que instantes, da vida que acontece em seu entorno. A menina que foi de Minas Gerais para o Rio de Janeiro, ainda bem nova, morou com uma tia e, depois, virou adulta, trabalhando em redação de jornal. Não há referência a seus pais, avós, irmãos ou filhos. Nita é avulsa, não pertence a nenhum núcleo familiar apresentado pela história. Nos Estados Unidos, tem uma namorada, Eva, com quem, no entanto, nunca teve relações sexuais. No Brasil, oscila entre o envolvimento com Barbosa e com seu filho, Nando, de quem, afinal, acaba se aproximando definitivamente no final do livro. Nita vive em um mundo globalizado, em que as fronteiras entre os países não são suficientes para deter ou dificultar os seus movimentos. Em seu universo, pessoas, bens, produtos e serviços de diferentes procedências se misturam:

Para festejar os 500 anos do Brasil, o japonês editor de uma revista impressa nos Estados Unidos mas de nome espanhol resolveu ressuscitar Camões, o português que viajou para as Índias para falar, lá, de Portugal. Eu aqui, de volta ao Brasil, na cama do apartamento de temporada do Paulo, me lembro de uma moça que eu conheci que escutava uma cantora brasileira cantar em italiano e chorava porque isso a fazia lembrar de um romeno que ela conhecer em Paris. (VIGNA, 2002, p. 92).

Outro exemplo:

No bar onde tínhamos ido beber naquele primeiro dia, pedimos sushis. Eu, uma cerveja escandinava, depois vários screw drivers. Ela, uma bebida não-alcóolica indiana, depois Bourbon. O bar era uma imitação de pub inglês, e o bartender, que falava um inglês australiano, mexeu por muito tempo no telão até achar um clipe do Haiti. Falavam uma língua eslava perto de mim, dava para fechar os olhos e viver em lugar-nenhum, nem sempre foi ruim. (VIGNA, 2002, p. 14).

---

<sup>51</sup> “Ao localizar nos quadris essa sensação de conforto, Nita volta-se para o indivíduo como responsável por seu estar no mundo. Sem ignorar as negociações que se deve fazer com o sistema, ela centra no corpo a definição do ‘sentir-se à vontade’.” (MATA, 2012, p. 25).

O lugar-nenhum a que se refere Nita é, também, um lugar que pode ser de todos, e de tudo. É, provavelmente, um lugar desenraizado, que não integra nenhuma cultura específica, nem é fruto da expressão de qualquer povo em particular. É a expressão da ampla convivência entre as culturas e os povos do planeta, quando as características tidas como originais vão se desmanchando e se apagando em favor de uma nova feição, que se sobrepõe a elas, sendo multicultural e multi-identitária. Aqui, mais uma vez, é irresistível a imagem do palimpsesto, estrutura formada por várias camadas, umas apostas às outras.

Outra possível acepção para lugar-nenhum pode ser aferida em outro ponto do texto, quando Nita fala: “Mas depois, na rua deserta, eu vou andar em ziguezague, parando sem motivo de vez em quando e, se alguém estiver me observando, vai, aos poucos, descobrir que eu estou indo para lugar nenhum. Mas não haverá alguém observando.” (VIGNA, 2002, p. 19-20). Aí, o lugar nenhum é, de fato, um destino não previsto, não planejado ou calculado, nem sequer desejado. É o resultado da errância, da Nita que vaga e perambula pela cidade, sem um objetivo claro, como se sua vida não fizesse nenhum sentido, nem tivesse qualquer importância.

A situação de quem caminha em direção a lugar nenhum também é a de solidão: não há ninguém observando. Nita não se vincula efetivamente a ninguém interessado em acompanhá-lo os passos. Um de seus ambientes prediletos é o dos *shopping centers*, como revela em outro trecho do livro: “[...] eu com esse hábito de vagar pelos shoppings, não para comprar alguma coisa, só vagar, um sem espaço nem tempo [...]” (VIGNA, 2002, p. 144). As sensações que experimenta em seus passeios pelos *shoppings* são descritas em mais detalhes:

Eu estava com o olhar parado em cima do nada, gostando de ficar olhando o nada, cores que passam em ritmo lento. As cores se atraem, quando passa um azul é certo que passarão outros azuis de tons diferentes, devagar, andando, dançando a **música atonal** dos ruídos que também se repetem, o shopping, um lugar morto, é bom, me acalmava [...] (VIGNA, 2002, p. 145).

As duas cenas acima descritas se alinham ao modo como Marc Augé caracteriza o não lugar, distinto do lugar, segundo ele, porque é um espaço que não possui identidade e história, nem fomenta a construção e a consolidação das relações humanas.<sup>52</sup> A falta de conexão e de vinculação de Nita aos territórios pelos quais circula acaba embaralhando a sua percepção e criando confusões. Seu discurso sobre eles é baseado em sensações muitas vezes pouco claras ou ambivalentes:

---

<sup>52</sup> “Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar [...]” (AUGÉ, 2012, p. 73).

Então depois de ter ido para Nova York e ficado, eu achei que era para voltar e talvez ficar, acabar esta viagem que eu achei que era de ida, mas que talvez tenha sido de volta, eu lá, em Nova York, morando com Eva, tentando achar, lá, um começo, um ponto de partida, que sempre esteve aqui. Mas mesmo vindo, voltando, eu, tão eu, me vi tentando escapar, inventar um caminho, uma saída, porque as chegadas me assustam. (VIGNA, 2002, p. 53).

Os espaços temporariamente ocupados por Nita refletem as marcas da sua presença transitória, de quem não se fixa, de quem se recusa a pertencer. O apartamento do amigo Paulo, no Rio de Janeiro, serve de exemplo: “As três blusas e os cacarecos estão em cima da cama do apartamento de temporada do Paulo. Falta muita coisa, saíngas de organdi, teclas de um piano. É pouco eu, esse eu que está em cima da cama de um apartamento de temporada [...]” (VIGNA, 2002, p. 78). Seus planos para uma residência em que passe mais tempo, no entanto, não são para sempre, mas para um **tempo qualquer**, assim como o imóvel, também, não será dotado de nada especial, capaz de individualizá-lo e distingui-lo de outros (pelo contrário, será semelhante ao de Paulo) sendo referido como um **apartamento qualquer**:

Depois eu vou alugar um apartamento qualquer, aqui no Rio ou lá em Nova York, e vai ser um apartamento parecido com este aqui, vou colocar as coisas num canto do tapete. Colocar mais uma vez coisas em cabides, instalar mais uma vez a Beseler em um banheiro. E depois vou comer empadinhas em uma cadeira qualquer, e beber alguma coisa de um gargalo, os goles grandes, a garganta aberta, direto, desce direto, e depois vou ficar olhando uma parede qualquer que vai ser minha parede por um tempo qualquer [...] (VIGNA, 2002, p. 78).

É possível concluir assim que, para Nita, tanto faz onde resida, onde almoce ou onde descance. Os lugares pelos quais passa permanecem integralmente dissociados de sua personalidade e de suas especificidades. Os locais em que Nita se hospeda em seu retorno a Nova York também são representativos do modo como frequenta os espaços:

Estou em um hotel-residência no SoHo. Nas primeiras semanas fiquei em um prédio em Nova Jersey que estava terminando de ser reformado e que pertencia a uma mulher que eu já conhecia de antes. Fiquei lá, de graça, enquanto os operários acabavam de retirar o entulho do pátio, retoques, fiação. Um tempo para pensar. Pensei em hotel-residência, só o nome já me diz tudo. Os apartamentos daquele prédio em Nova Jersey iriam ser alugados, mas, enquanto eram reformados, dormi lá, meu saco de dormir, água no banheiro, só o cuidado para não sujar as paredes. (VIGNA, 2002, p. 143).

Aqui, mais uma vez, uma personagem de Elvira Vigna se vê às voltas com uma moradia que aparece como um lugar ambíguo (ao mesmo tempo hotel e residência) e contraditório (como pode ser um hotel se é uma residência?). Um lugar que nem sequer foi oficialmente aberto para ocupação e que já aparece como um espaço precário.

Já em **Deixei ele lá e vim**, é a partir do próprio título que os leitores obtêm uma informação importante sobre Shirley Marlone, narradora e protagonista: ela estava, temporariamente, em um local ('lá') em que não residia mais. E sua trajetória parece, de fato, marcada pelo deslocamento permanente. Shirley não conserva seus vínculos familiares nem gera novo núcleo. Seus relacionamentos, pelo menos até quase o final do livro, são eventuais e instáveis. Ao longo de todo o enredo, mesmo não sendo hóspede, ela passa grande parte do tempo no hotel em que a trama se desenrola, ainda que também chegue a ir até a rodoviária, planejando mudança para São Paulo. Sua relação com o citado hotel, portanto, é ambivalente. Ele forma o ambiente no qual ela passa os dias, sem, no entanto, a ele pertencer. Sua ligação com o lugar é frágil, mas intensa. Amiga de uma funcionária, seu *status*, no entanto, se diferencia do dela, uma vez que circula livremente por todos os espaços, inclusive pela piscina, sem qualquer regra que restrinja seus movimentos. Dentro e fora, ao mesmo tempo, do espaço delimitado pelo hotel, Shirley também relatará seus passeios pela cidade, sem rumo, e suas visitas a Meire, moradora da comunidade do Vidigal, vizinha ao hotel.

Em muitas passagens, caminha pelas ruas, sem destino: “Eu tinha andado muito, naquele dia. Para lugar nenhum, que é meu logradouro favorito.” (VIGNA, 2006, p. 17)

A partir de tal ponto, Shirley elabora uma reflexão a respeito do destino:

Ensinamento: quando se anda para lugar nenhum, é preciso estabelecer destinos secundários, falsos. [...] Nesse momento, o seu ir-em-frente não depende de mais nada, você adquire um destino perenemente ajustável, que se parecerá vagamente com viadutos, postos de gasolina, contas em banco, sucessos profissionais. Quando isso acontece, você passa a saber que não faz mais diferença por onde e para onde vai. Seu destino estará sempre integrado com o que existir naquele momento [...] (VIGNA, 2006, p. 17-18).

Sua incapacidade de erguer um projeto de vida e de trabalhar com perspectivas de longo prazo se comprovam no curso do romance, em que se confirma sua adesão integral ao instante, horizonte de tempo do qual não consegue se descolar. Está presa pelas sensações, inapta para imaginar o futuro e programar a sua conduta a partir dele. A produção do que chama de “destinos secundários, falsos” (VIGNA, 2006, p. 17) também faz parte do seu *modus vivendi*, baseado na ficção de que sua existência tem uma finalidade. Quando se compara ao personagem Bubu, que, para ela, é um homem decidido, Shirley comenta: “[...] porque ele não é como eu, que vou de casa para algum lugar, para lugar nenhum, e depois volto e depois vou de novo para outro lugar que parece ser sempre o mesmo mas para onde vou mesmo assim, só para depois voltar, mesmo sem vontade.” (VIGNA, 2006, p. 20). Impressionante é a coragem de Shirley

Marlone para deslocar-se pelo mundo, mesmo sem ter um rumo definido. Ainda que não projete um destino, ela segue, ela vai, sem medo:

Começo a ir. Sei perfeitamente para onde vou quando dou um primeiro passo em direção ao escuro total. Ao passar pela placa, não me viro. Vai estar escrito: “saída exclusiva de babacas que não têm quarto no hotel, blusa top, calça baggy nem planos para o futuro.” E, em vez do “tá, tá, tá”, um “rá, rá, rá” galhofeiro. Apresso o passo. Mergulho no breu com confiança de cego. É uma questão de treino. (VIGNA, 2006, p. 37-38).

Plenamente imbuída do sentido do contemporâneo, Shirley não se intimida: encara o escuro. A disposição para viajar e, em consequência, para desvincular-se do lugar em que se vive é qualidade que Shirley Marlone enxerga (e aprecia) em Meire, sua amiga: “Nunca falamos sobre isto, mas sei que ela é das que, a todo momento, querem ir para outro lugar, atravessar a rua correndo e, sem motivo, subir em ônibus que passa de porta aberta.” (VIGNA, 2006, p. 40). Se a vida real não lhe aparece um lugar seguro, é para K., um espaço imaginário que concebeu na infância – “Era um lugar frio. E todos eram ricos em K.” (VIGNA, 2006, p. 70) –, que Shirley Marlone às vezes sonha em se mudar:

Subo o primeiro degrau em direção a uma rodoviária que ponho, destino para lá de falso, num pontilhado na frente dos meus olhos. No segundo degrau já começo a transpirar, sem saber se é por causa do calor de um sol que mal nasce ou de nervoso porque percebo que preciso descobrir, rapidamente, qual ônibus, trem, navio ou comprimido devo tomar se quiser chegar algum dia a K. [...]”. (VIGNA, 2006, p. 71).

Tais devaneios são, no entanto, logo interrompidos, para que a dureza da realidade se reinstale e siga adiante, em sua marcha inclemente, que não poupa ninguém nem dá qualquer trégua, muito menos a alguém com a trajetória de Shirley Marlone.

Em **O que deu para fazer em matéria de história de amor**, a narradora está constantemente em trânsito. Se mora no Rio de Janeiro, há um momento em que precisa ir ao Guarujá, onde permanece por uma temporada. Já na parte final do livro reside em outra casa, em um bairro da periferia de São Paulo, o Jardim Teresa.<sup>53</sup>

Já **Por escrito** é dividido em quatro partes. Todas fazem referência ao tema “viagem”. A primeira parte se chama “O fim das viagens”; a segunda tem o nome de “O começo das

---

<sup>53</sup> Como escreve a professora Lúcia Helena, da Universidade Federal Fluminense: “A instabilidade marca a trajetória dos personagens do romance. Não por acaso, grande parte dos acontecimentos narrados acontece em trânsito, no não lugar, como chamado por Marc Augé; as ruas, os cafés, os aeroportos, as autoestradas – espaços públicos palpáveis, concretos, mas ao mesmo tempo fluidos pelo ir e vir de pessoas que não cessa de acontecer, pessoas que seguem anônimas, sempre vendo diante de si o cenário se transformando, o ambiente em metamorfose, mas arraigando-se mais e mais a solidão dos que por ali trafegam” (HELENA, 2016, p. 81).

viagens”; a terceira se intitula “A viagem da morte de Molly” e a quarta é batizada como “A última”. É o deslocamento incessante da personagem narradora que caracteriza o enredo e organiza a história. Valderez, a personagem narradora, aparece várias vezes entre táxis, aeroportos e hotéis. Está sempre em uma cidade diferente. Ainda que esteja a trabalho, tenha metas a cumprir e seja remunerada para transitar sem pausa pelos mais diversos ambientes, a sua trajetória não se despe, no entanto, da condição de errante, já que, na maioria das vezes, ela questiona o modo como se move, sem compreender o sentido dos seus deslocamentos. Valderez vaga pelo mundo. Assim como Nita, de **Coisas que os homens não entendem**, ela vive a experiência dos lugares de passagem com bastante intensidade. Ao longo do romance, eles vão ganhando nomes distintos. São chamados de não lugares, em um ponto, e de “lugares-nenhuns” (VIGNA, 2002, p. 133), em outro.

Se, por um lado, Valderez é crítica de seu *modus vivendi*, por outro, as suas movimentações por tais lugares, no entanto, revelam um sujeito que já assimilou tal rotina. Na cena inicial do romance, Valderez está prestes a embarcar para Paris, onde participará da cerimônia de casamento do irmão. É primeiro de janeiro. Assim ela descreve sua passagem pelo portão da Polícia Federal, no aeroporto: “E vou contente, rápida, para o universo maravilhoso das cadeiras pré-moldadas da sala de embarque onde tudo passa, nada fica [...]” (VIGNA, 2014, p. 15). A constatação da impermanência das coisas se dá sem qualquer traço de insatisfação. É um dado da realidade, contra o qual não há o que fazer e nem por que fazer, como fica claro, mais adiante, quando ela retoma o tema: “Nada se mantém, em aeroportos, hotéis, sarjetas em que às vezes me sento, sentava, cansada de tanto andar por cidades que não conheço, as melhores.” (VIGNA, 2014, p. 140). Os lugares aparecem destituídos de sua natureza particular ou específica, no dizer da personagem narradora. Ainda que pareçam desinteressantes, curiosamente, são os que mais atraem a personagem narradora: “Sento em qualquer lugar que não seja um lugar específico. E fico. Nessa época, são aeroportos, halls de hotéis, quartos de hotéis e sarjetas de cidades desconhecidas.” (VIGNA, 2014, p. 17). Sua atração por tais lugares chega a atingir o auge em alguns momentos, como quando passa a tarde toda no aeroporto,

depois de haver desembarcado na cidade de sua residência.<sup>54</sup> Tal situação se repete em outro momento do enredo, quando a identificação com os aeroportos aparece ainda mais forte.<sup>55</sup>

O percurso das viagens de Valderez é definido a partir da lógica utilizada pelo seu empregador, por sua vez baseada em uma suposta racionalidade econômica. É a razão do mercado que organiza seus trajetos, estabelecendo São Paulo como o centro a partir de onde deve deslocar-se. Considerando a capital paulista como núcleo principal, acaba por se identificar como periférica a ela, como um resto que se incorpora ao todo, um imprevisto cuja exclusão não vale a pena.<sup>56</sup>

Para lidar com as movimentações incessantes, Valderez assume que adotou a chamada “estratégia da sobrevivência”, instaurando uma “presença ausente” (VIGNA, 2014, p. 64) nos lugares de passagem que é obrigada a frequentar. Aqui, a “presença ausente” pode ser entendida como próxima à indiferença, estado em que os sentimentos e as emoções se apagam, em favor de uma conduta distante, fria, impessoal. Valderez passa a ser apenas um corpo que se move. Sem pensar e sem sentir, nem sofrer.<sup>57</sup> Ela enxerga experiência semelhante quando avalia a estratégia de sobrevivência empregada por Pedro, seu irmão, para, mais uma vez, meditar sobre a sua, quando admite que os lugares de passagem são não lugares: “Então, o terno e o sapato, o quadro e a salada, e Ceci e a festa deviam ser uma estratégia de sobrevivência. Eu tive a minha, nesses não lugares que foram, são ainda, meus lugares [...]” (VIGNA, 2014, p. 65). Aqui, Valderez admite a incorporação desses chamados não lugares ao seu repertório pessoal, de certo modo adotando-os como parte de sua memória afetiva e de seu universo psíquico. Ela se apropria deles por reconhecer o tanto que eles fazem parte da sua existência. Em outro ponto do livro, Valderez reconhece até um certo imobilismo seu, derivado do alto grau de identificação com o estilo de vida adotado. É como se tal estilo tivesse o poder de dominá-la,

---

<sup>54</sup> “Eu voltando, o saguão da ponte aérea e eu na cadeira do saguão, o avião há muito chegado, e eu lá, sem coragem de entrar no táxi, de chegar [...] Porque, nessa chegada em Congonhas, fico lá toda a tarde, o fio do notebook enfiado na tomada quebrada da coluna atrás da escada, a mochila no colo servindo de almofada para o notebook, o avião da ponte aérea há tanto tempo chegado e eu lá, saindo do desembarque não para a rampa do táxi, mas virando à direita, para o saguão outra vez, para esse estar sem estar, sem ida nem vinda, que consigo, conseguia, consegui por tantos anos, em saguões de aeroportos [...]” (VIGNA, 2014, p. 94).

<sup>55</sup> “Fiquei um tempo enorme no aeroporto. Pistas fechadas. Como se o mundo me dissesse que não era para eu sair de aeroportos, que são esses, os lugares que são meus [...]” (VIGNA, 2014, p. 146).

<sup>56</sup> “Para continuar o trabalho, tenho de estar sediada em São Paulo. Sediada. Eu, descubro, tenho uma sede, onde será que fica; buceta, bunda. Bunda. É a bunda. É o que encaixa nas cadeiras pré-moldadas. São Paulo é mais central, também dizem. Central. O centro, como sempre, sendo determinado na ponta de um dedo que aponta. Aqui, o centro. E o resto (eu), periferia, acaso, figura colateral, um imprevisto que entra na cena e acaba incorporado porque sua eliminação é um trabalho que não vale a pena [...]” (VIGNA, 2014, p. 74).

<sup>57</sup> “Durante tanto tempo, durante todo o tempo que durou esse meu trabalho e minhas viagens, e mesmo antes, tive essa estratégia, de sobrevivência. Uma presença ausente, eu sentada por eternidades em cadeiras pré-moldadas de aeroportos, deitada em colchas pré-históricas de hotéis baratos, eu lá e não lá, eu parada ou a mil por hora, no emparelhamento possível com outros bólides que vão, como eu, com toda a firmeza, para lugar nenhum, indiferentes [...]” (VIGNA, 2014, p. 64).

moldando sua relação com o que a cerca e tornando-a incapaz de enxergar as coisas em perspectiva distinta. Sua subjetividade está capturada pela ordem dominante que estrutura seu modo de estar no mundo.<sup>58</sup>

Ao longo do livro, Valderez ainda se deixará ficar ou caminhar por vários lugares, a esmo:

Em saguões de hotéis desconhecidos onde entro, eu e minha cara séria, ninguém nunca impede, e sento no sofá da recepção. Fico lá como quem espera por alguém, um hóspede. Às vezes aproveito um banheiro, às vezes tomo um café quando há café de graça na recepção. E de repente me levanto, saio, sumo na rua [...] (VIGNA, 2014, p. 103).

Na recepção de um hotel em Brasília, fala: “Fico no sofá da entrada. Uma pressa, uma vontade de ir logo, chegar bem depressa para poder sair também bem depressa do lugar onde ainda não estou mas vou estar [...]” (VIGNA, 2014, p. 163). Na estação de metrô, comendo queijos, Valderez passa o tempo, na plataforma de desembarque, assim como costuma proceder nos saguões dos aeroportos.<sup>59</sup> Depois de algum tempo indo e vindo pela plataforma, a personagem narradora é observada por um dos guardas da estação, que, naturalmente, estranha o seu comportamento inusual e atípico.<sup>60</sup>

Ainda que se refira, com frequência, à mãe, Molly, e ao irmão, Pedro, Valderez mantém vínculos afetivos frouxos. Namora um homem casado, Paulo, com quem demora a coabitar, e a quem relata a história do livro. Não tem filhos ou sobrinhos. Sem residência fixa, assume não ter muitos pertences aos quais se apegar, razão pela qual se sente livre para mover-se pelo mundo e para deixar os lugares que habita, no momento que desejar.<sup>61</sup> O motel em que tem sua primeira relação sexual com o namorado Paulo – e ao qual ambos retornam várias vezes – é um lugar decadente e sem charme, engolido pela voracidade da grande metrópole.<sup>62</sup> É igualmente um local em que dorme sozinha, rememorando os instantes passados com o parceiro.<sup>63</sup> O hotel em que se hospeda em São Paulo desde que se mudou para a cidade é tratado por Valderez

---

<sup>58</sup> “Acho, nessas minhas longas estadas em hotéis, aeroportos, estradas que não acabam, que nunca mais vou sair de onde estou. Esses lugares nenhuns, incluindo aqui. Achava que não tinha mais nada, além daquilo e ainda acho [...]” (VIGNA, 2014, p. 133).

<sup>59</sup> “Então fiquei lá, nesse primeiro dia, a sacola de queijos na mão, na estação de metrô, esperando por Pedro, vendo franceses que chegam e saem correndo. Fiquei lá, de pé [...]” (VIGNA, 2014, p. 28).

<sup>60</sup> “Ele estava na outra plataforma, a de embarque, quando me viu andando para lugar nenhum, e voltando [...]” (VIGNA, 2014, p. 29).

<sup>61</sup> “Não tenho nada para pegar. Nem agora nem nunca. Posso ir, a qualquer momento, para qualquer lugar, sem precisar, nunca, passar antes em algum lugar para pegar absolutamente nada [...]” (VIGNA, 2014, p. 206).

<sup>62</sup> “O motel das nossas trepadas é sobra imobiliária. Ainda está lá até hoje, velho e pequeno, espremido entre os prédios maiores. Sem terreno suficiente para merecer o fim, vai ficando. Nós também [...]” (VIGNA, 2014, p. 51).

<sup>63</sup> “Depois, bem depois, eu já em São Paulo, nós tendo retomado contato, volto a esse motel sozinha. Eles aceitam hóspedes também por pernoite e volto meio pelas lembranças e meio por ser prático [...]” (VIGNA, 2014, p. 52).



como um espaço totalmente impessoal.<sup>64</sup> Em outro trecho, a descrição se amplia, para abranger também os hóspedes que por ele passam, tratados de modo impiedoso pela personagem narradora.<sup>65</sup> Em Brasília, a personagem narradora se hospeda em um hotel que em tudo se parece ao de São Paulo, na sua natureza inespecífica.<sup>66</sup> A sensação de tédio que aí experimenta não é distinta das anteriores, vividas em hotéis de diferentes estados e cidades. Pelo contrário. É um mais do mesmo. Uma repetição do já conhecido. Já o apartamento em que vive a mãe de Valderez, Molly, é referido muito mais pela escada do prédio que a ele dá acesso. A escada é o “entre lugar” de que a personagem narradora mais gosta: “A escada em curva do apê de Molly é só minha por muitos anos. Pedro começa a frequentá-la quando entra para a Escola de Música e muda seus horários [...]” (VIGNA, 2014, p. 67). É, portanto, nesse espaço nem dentro nem fora, que se dão os encontros e as conversas entre os irmãos.

As reflexões sobre esse “entre lugar” que faz parte da vida de Valderez continuam:

Chego e paro. Na escada. Já sabendo disso ao chegar, ao escolher escada em vez de elevador, no meu hábito desde menina. Subo e desço pela escada, quase sempre. E sempre que dá, sento. Me ponho assim, voluntariamente, na situação em que vivia involuntariamente. À parte. Em um entre. Sempre um pouco antes ou um pouco depois. Sento lá no degrau em curva. E tenho alguma dificuldade, agora, para me pôr outra vez naquela escada sem prestar atenção em nada em volta de tanto que o em volta já estava visto. Ouvindo os sons que viriam e ainda não vinham, não ainda, da porta fechada do apartamento logo acima, alguns degraus acima, ao lado do fim da escada, ainda em silêncio. Fico lá.” (VIGNA, 2014, p. 190).

Sobre esse “entre lugar”, Valderez escreve:

E chego então à conclusão de que fiquei naquela escada muitos e muitos anos, e que talvez ainda, como agora, sentada aqui, em cadeira estofada, com braços e espaldar alto, a melhor para quem trabalha em computadores, para que não haja problemas nas costas, nos pulsos, eu sentada aqui ainda sinto na bunda um eco do frio do mármore e, no ombro, uma saudade da parede [...] (VIGNA, 2014, p. 179).

---

<sup>64</sup> “Às vezes, ficava em dúvida, eu nessas colchas de hotéis. Será que eu estava no hotel certo, na cidade certa. Tem sempre a mesma luz (fraca) em cima da cama, em todos os hotéis. Tem sempre a mesma televisão pendurada. O quarto em que eu ficava, aqui, na esquina do que hoje chamamos de nossa casa, é minúsculo e é um bom cenário, desses que dá para esquecer no minuto seguinte, não importa quantas vezes a pessoa tenha estado nele [...]” (VIGNA, 2014, p. 104).

<sup>65</sup> “O mesmo hall, exatamente igual, o mesmo hall onde ninguém me olha, com a mesma geladeira cheia de bebidas e lanches congelados que os atendentes esquentam de graça no micro-ondas ali do lado para que a gente leve para o quarto o que possa ser chamado de jantar. É o correspondente contemporâneo do serviço de quarto. Olho para dentro, a luz igual, tudo igual. Vou entrar no elevador que faz piiiim com outras pessoas que já conheço, de tão iguais que são às que sempre estão nos elevadores de hotéis, meio cafajestes, meio medíocres, um cafajestismo medíocre que encobre todos os turistas de todas as partes do mundo [...]” (VIGNA, 2014, p. 204).

<sup>66</sup> “Mas antes voltei para o hotel, me estirei mais uma vez em uma colcha que não lembro, mas só pode ser listada, e fiquei olhando a parede de chapisco branca, até ligar a televisão sem som e ficar vendo um jogo de futebol completamente sem sentido, os bonequinhos indo todos para um canto do campo, isso por quarenta e cinco minutos, acho, caso eu ficasse lá olhando por quarenta e cinco minutos, o que não fiz [...]” (VIGNA, 2014, p. 155).

Na parte final do livro, Valderez reflete a respeito de sua trajetória errática, marcada por deslocamentos frequentes pelos chamados lugares de passagem, onde permanece por pouco tempo, sem formar vínculos ou instituir laços. O longo tempo passado em tais circunstâncias se perde na memória, nela restando apenas alguns poucos dias, em relação aos quais Valderez se porta como se estivesse em frente a um palimpsesto invertido, com o momento anterior se afirmando sobre o novo, que não consegue se estabelecer.<sup>67</sup>

Sem lar e sem pouso, as personagens de Elvira Vigna convivem o tempo todo, portanto, com a incerteza. Tal relação se torna ainda mais emblemática quando a autora projeta a sua existência em um mundo que não tem importância e que não faz o menor sentido, como se verá na seção seguinte.

### 2.3 O mundo sem importância e sem sentido

Na presente seção, se mostrará como, em vários momentos, o mundo em que vivem as personagens de Elvira Vigna não faz qualquer sentido nem tem relevância, assim como a existência dos seres humanos que se movem sobre ele. Regido pelo aleatório, pela casualidade e pelas circunstâncias, o seu destino não importa.<sup>68</sup> Imersos no espesso cotidiano de que não têm como escapar, vivem a banalidade dos dias, lidando com os acontecimentos miúdos e que tanto tempo consomem de todos.

Em **Sete anos e um dia**, a segunda e última parte é intitulada “... e um dia”, e merece quatro das 161 páginas de sua única edição. Quando o narrador Pedro relata seu encontro com Caloca, conta que o amigo reagiu com indiferença sobre o desfecho da casa de Pendotiba, local em que a turma costumava reunir-se: “Carlos Alberto deu de ombros: é um bom fim. Não parecia se importar [...]” (LEHMANN, 1987, p. 160).

É sintomático que, logo depois de despedir-se de Caloca, por quem nutrira secreta paixão, Pedro siga em frente, sem saber para onde vai e sem olhar para trás, atitude típica de várias personagens de Elvira Vigna. Em dado momento, ele entra no Cine Palácio para assistir a um filme que qualifica como “incompreensível”: “[...] e entrei, no ar condicionado, no escuro,

<sup>67</sup> “Tive na minha vida essas viagens que nunca acabavam nem começavam, de e para lugar nenhum, e onde eu passava a maior parte do tempo sem fazer nada, andando nas ruas, sentada em cadeiras pré-moldadas, deitada em colchas de hotéis baratos, olhando o negro das janelas de metrô, o branco das janelas dos aviões, falando frases que não eram minhas. Desse período, tão longo, ficaram uns poucos dias. Uns porque nunca acabaram, outros porque nunca existiram, o anterior se debruçando sobre o novo que não conseguiu se instalar [...]” (VIGNA, 2014, p. 253).

<sup>68</sup> “Com linguagem cortante, em que se evita o sentimentalismo, a narrativa de Elvira Vigna constrói personagens como se para fazê-los expor uma visão de mundo cáustica e desiludida, sem arroubos de amor, visto que a devastação emocional os acompanha e obseda algumas vezes [...]” (HELENA, 2016, p. 81).

onde se passava algum drama sobre a guerra da Coréia [...]” (LEHMANN, 1987, p. 160-161). Valiosa é a observação de que Pedro mergulha de novo no escuro quando lida com algo ilegível, traço absolutamente típico do que se chama de “contemporâneo”.

Na última página de **O assassinato de Bebê Martê**, a narradora conta a Stefano algo sobre a vida amorosa de Lúcia, amiga comum aos dois: “Stefano olha para minha cara, a história é ridícula e eu rio para mostrar que eu também acho a história ridícula, que histórias de amor são sempre ridículas [...]” (VIGNA, 1997, p. 124), afirmação coerente com a visão de mundo das personagens, marcada pela descrença na capacidade de mulheres e homens se entenderem e se amarem. No último parágrafo do livro, a narradora pergunta a Stefano se ele acreditou em sua versão sobre a morte de Lúcia, ao que o rapaz responde dizendo que não: “Eu acho que você matou ela [...]” (VIGNA, 1997, p. 124), arrisca. A amiga reage: “Sorrio incrédula [...]” (VIGNA, 1997, p. 124). O recado ao leitor é claro: se a narradora indaga a um interlocutor sobre como sua narração foi recebida, é porque não transmite credibilidade, sua palavra pode ser desmentida ou questionada, o que, de fato, ocorre. Se é verdade ou não o que foi contado, isso também não faz a menor diferença nem produz qualquer impacto sobre os acontecimentos posteriores. A veracidade do que é dito se confirma como algo totalmente dispensável.

Em **Às seis em ponto**, logo na abertura do último capítulo, o nono, vale a pena focalizar a frase grafada em caixa alta, logo na quarta linha: “O DOMINGO QUE VOLTAVA DE SETE EM SETE DIAS [...]” (VIGNA, 1998, p. 122). Ela reforça a tônica presente nos finais dos romances de Elvira Vigna, que sempre dão a vitória à rotina tediosa da qual não é possível fugir: “Eu ia levantar, tomar café, dar comida para a gata, arrumar a cama, me vestir e sair, iria até um lugar que pode ser qualquer lugar, estacionar o carro, saltar e começar a andar para qualquer direção. Até cansar” (VIGNA, 1998, p. 122). Aqui, mais uma vez, como em **Sete anos e um dia**, a personagem sabe que tem apenas que seguir em frente, vagando pelo mundo, sem direção ou meta determinada. Perambulando pelas grandes cidades brasileiras, elas não têm, quase nunca, objetivos claros, limitando-se a vagar, na medida de suas forças físicas.

Também em **Às seis em ponto**, faz-se, no último capítulo, uma referência ao cinema, a que Haroldo, o namorado da narradora, vai com outra mulher: “Depois se levantaram, se agarrando um no outro para poder andar, continuar. Chegaram na rua, a luz forte, não disseram *ciao*, apenas se deram adeus, com as mãos [...]” (VIGNA, 1998, p. 123). De novo, o contraste entre o escuro e a “luz forte” está posto. Logo depois, a narradora conta que jogou no lixo o quadro pintado pelo pai que povoou seu imaginário por décadas, fazendo-a sofrer intensamente em suas relações familiares. É impressionante como nem mesmo o referido objeto conservou no final a importância e a centralidade que por tanto tempo manteve na vida da moça: “Eu

estava saindo para o trabalho, quando passei pela sala em direção à porta, abri o armário, peguei o quadro e coloquei ao lado da lixeira, chamei o elevador. Quando voltei não estava mais lá [...]” (VIGNA, 1998, p. 123). O modo como se livra da pintura retira qualquer traço da relevância que ela demorou muitos anos a perder. Em segundos, o quadro some da vista e da presença da narradora, e a vida segue. Finalmente, no último parágrafo, a narradora diz que o olhar de Haroldo pode ajudá-la, já que é sem histórias e que ela não tem mais histórias, revelando o esgotamento de seu repertório e encerrando, assim, o livro.

Em **Coisas que os homens não entendem**, o Prólogo e o Epílogo contêm elementos que merecem ser cotejados. No Prólogo, a frase que sintetiza o pensamento da narradora e seu modo de comportar-se no mundo aparece logo no primeiro parágrafo: “Porque é dessas coisas que você nunca soube muito 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 [...]” (VIGNA, 2002, p. 7). No Epílogo, mais uma vez, a personagem reafirma a postura de não manter vínculos afetivos duradouros com quem quer que seja, o que não faz, a seu ver, o menor sentido, não sendo algo que queira “dizer alguma coisa”. Junto a Nando, no que pensa mesmo é em como será quando resolver ir embora: “Nem isso me preocupa, é um pensamento que passa antes de eu me dedicar a imaginar o que realmente gosto, e que são os detalhes de como será quando eu sair por aquela porta, um novo tlec [...]” (VIGNA, 2002, p. 159). No começo do livro, Nita abandona Eva, sua namorada norte-americana. No final, já planeja em como vai largar Nando, seu namorado brasileiro, para seguir em frente e continuar vagando pelo mundo, quem sabe entre os Estados Unidos e o Brasil, sem destino ou programação.

Em **Deixei ele lá e vim**, Shirley Marlone confessa não fazer a menor ideia de como será seu futuro, acrescentando, em seguida, que, como sempre foi assim, isso não tem importância. Na sequência, ela diz que sua meta, na verdade, é conseguir a total banalidade: “Nenhum olhar atento sobre mim, seduzido ou indignado. Nada. Não quero nada [...]” (VIGNA, 2006, p. 145). No penúltimo parágrafo, Shirley Marlone faz uma pesquisa na internet sobre o dia 10 de agosto de 2003, data em que se desenrola grande parte dos acontecimentos descritos no livro. Acha, no entanto, apenas informações sem a menor importância. No último parágrafo, Shirley se rende à evidência: não há qualquer registro na rede sobre os episódios por ela vividos com tanta intensidade. Tais episódios vivem, agora, somente em sua memória, sem terem deixado os rastros que se esperava que deixassem. Por conta disso, em breve, serão muito provavelmente esquecidos e apagados da lembrança dos que os testemunharam. Afinal, que relevância possuem para fazer parte da história e permanecer? É o que a narradora diz logo na primeira

página do romance, como se já previsse seu desenlace.<sup>69</sup> A visão que Shirley Marlene tem sobre o destino fortalece a ideia da falta de sentido de que parece estar revestida a vida.<sup>70</sup>

Em **Nada a dizer**, a história termina quando a narradora confessa sua impotência em continuar narrando os acontecimentos de que o livro trata: “Não vai acontecer. Não é mais possível. Não tenho a menor ideia de como Antônio Carlos morreu. Deixo essa morte assim mesmo, pela metade. Sem histórias pela primeira vez na vida, estou bem assim [...]” (VIGNA, 2010c, p. 161). Suas forças se extinguiram. Sua imaginação está esgotada, o que remete ao fim de **Às seis em ponto**, em que Maria Teresa também informa que não tem mais histórias. Também em **Nada a dizer**, a voz da narradora se exauriu e não há como prosseguir, o que sequer importa: na última frase, a narradora diz estar confortável com a situação. Não há a conclusão lógica e clara esperada por muitos. É como se houvesse, ao contrário, uma interrupção forçada, que se antecipa ao fim da história.

Em **O que deu para fazer em matéria de história de amor**, o pensamento da narradora sobre o sentido da vida não deixa dúvidas: “A dificuldade é que não nos parece mais tão essencial, o entendimento. Não precisamos mais tanto, do sentido. Vivemos muito bem sem eles, com nossos conjuntos de agoras a mudar a cada instante. É este o nosso foda-se, dito em conjunto, em coral planetário. É esta a irrelevância [...]” (VIGNA, 2012, p. 43). Desse modo, portanto, ela seguirá, sempre arisca em relação a qualquer hipótese de extrair um propósito maior dos fatos, dado o caráter aleatório com que ocorrem e a falta de importância de que se revestem: “Se me esforçar, posso lembrar ou reinventar a importância de algumas coisas. Sem me esforçar, lembro de outras, as que não foram nem nunca serão importantes. As que não têm um antes, um depois, as que existem isoladas, sem consequência nem causa [...]” (VIGNA, 2012, p. 28). Seu desdém pelo raciocínio lógico, que suporte e estructure a ideia de sentido, reaparece ao longo do romance: “Não gosto dos pensamentos redondinhos, explicações para sombras que melhor seriam se inexplicáveis. Pensamentos assim bonitinhos que às vezes me caem no crânio qual machado. Ou flecha [...]” (VIGNA, 2012, p. 32). O completo desprezo

---

<sup>69</sup> “Lembro de cada coisa. Revivo. No fim, nada teve ou tem muita importância. É só uma história. Vai ver, é esta a história, a da falta de importância. Deve ter muitas assim, ninguém fica sabendo realmente o que aconteceu, nem se importa. Eu é que fico com isso na cabeça, acho que não há um dia em que não pense. Entre outros motivos, porque gosto de histórias, sempre gostei [...]” (VIGNA, 2006, p. 7-8).

<sup>70</sup> “Quando o falso destino se aproxima em demasia, seu olho desprega dele, embora continue nele. O foco no falso destino como que se desloca à medida que você se aproxima. [...] Nesse momento, o seu ir-em-frente não depende de mais nada, você adquire um destino perenemente ajustável, que se parecerá vagamente com viadutos, postos de gasolina, contas em banco, sucessos profissionais. Quando isso acontece, você passa a saber que não faz mais diferença por onde e para onde vai. Seu destino estará para sempre integrado com o que existir naquele momento. E no seguinte, e no seguinte, até você esquecer completamente da necessidade de saber para que lado é o emfrente.” (VIGNA, 2006, p. 18).

pelo possível sentido das coisas se confirma no desfecho dado à história, como se depreende da leitura de suas últimas linhas.<sup>71</sup>

É importante observar o quanto o final desse livro lembra o dos anteriores, em que a voz que narra está sempre minimizando ou desprezando a relevância do que foi narrado, em alguns casos, até mesmo desafiando a existência da narração recém-concluída. Não é diferente em **Por escrito**, o romance mais extenso de Elvira Vigna, em que a recusa em identificar importância nas coisas permeia toda a narrativa. Logo nas páginas iniciais, a narradora Valderez opta por não entabular um diálogo com o irmão na festa do casamento dele, porque considera que não há nada relevante que possa dizer.<sup>72</sup> Já na última página, Valderez confessa não sentir saudades de nada e nem considerar importantes muitas das coisas que antes valorizava.<sup>73</sup>

Em **Como se estivéssemos em palimpsesto de putas**, na última página, mais uma vez, há uma narradora que não sabe para onde vai, apenas segue adiante, sem direção definida: “Depois vou chegar na rua, sem saber para onde ir, como sempre na minha vida, só indo, reto (mais ou menos reto) em frente [...]” (VIGNA, 2016b, p. 212).

Quase sempre em trânsito, errando por um mundo sem sentido, as instáveis personagens de Elvira Vigna irão, naturalmente, destoar do ambiente que as cerca, “desafinando”, muitas vezes, do coro geral, como vozes avulsas, mal ensaiadas, que provocam ruídos e, sobretudo, “movimentos dissonantes”. Se essa chamada dissonância encontra sua evolução e o seu ápice no mal-estar e até na fúria, ela também pode gerar atitudes de reconciliação das personagens consigo mesmas. É o que se verá no próximo capítulo.

---

<sup>71</sup> “Nada aconteceu. Não há história alguma. Nada que os destaque, que nos destaque. Somos todos sem sentido algum mesmo, em nossas vidinhas em que nada acontece. E eu e Roger somos só isto mesmo, sem muito nome, sem sentido algum. Digo isto a ele. ‘É verdade’, responde. Mas não ri. Continuo sem saber como acaba [...]” (VIGNA, 2012, p. 203).

<sup>72</sup> “Tudo o que já tinha sido falado por e-mails e mensagens. Só poderíamos repetir, fingindo, em sins sonoros ou mudos, que haveria novidades nas frases, que haveria importância nas frases possíveis. Então ficamos em silêncio [...]” (VIGNA, 2014, p. 30).

<sup>73</sup> “Não vou me incomodar. Não estou mais considerando tão importante muito do que eu considerava importante. [...] Isso é mais ou menos tudo. [...] Não tenho saudade de absolutamente nada da minha vida [...]” (VIGNA, 2014, p. 308).

### 3 A DISSONÂNCIA EM MOVIMENTO

Estáticos ou em movimento, os corpos humanos escutarão, ou produzirão sons,<sup>74</sup> seja agradáveis, seja desagradáveis à sua percepção. Para alguns estudiosos, os sons são fundamentais à vida da espécie.<sup>75</sup> Em alguns casos, será mais adequado chamar certos sons de ruídos,<sup>76</sup> palavra que melhor exprime algo que é incômodo e, algumas vezes, indesejado; outras, inconveniente ou simplesmente molesto.<sup>77</sup> Os ruídos também são vistos como perturbadores da estabilidade.<sup>78</sup> Os estímulos sonoros são capazes de alegrar ou de entristecer; outros, podem até enlouquecer. Complexas, as ondas sonoras se apresentam de pelo menos dois modos ao escrutínio do aparato auditivo humano: as que possuem frequências regulares e as que possuem frequências irregulares.<sup>79</sup> Tradicionalmente, está-se diante de algo tido como dissonante quando as ondas sonoras destoam do que se está acostumado a ouvir, do que espera ou do que deseja ouvir. A dissonância é, em geral, uma surpresa. Ela quebra uma expectativa, derrota uma aposta, fere um gosto, desmancha um prazer.<sup>80</sup> É uma hóspede que não se quer acolher, uma presença que perturba, um estorvo, embora outros valorizem a beleza do que pode ser tido, a princípio, como feio e desarmônico.<sup>81</sup> Se, para alguns, a dissonância é um tipo de degeneração da

---

<sup>74</sup> “O som corta o silêncio (morte) com sua vida vibrante. Não importa o quão suave ou forte ele está dizendo: ‘Estou vivo’. O som, introduzindo-se na escuridão e no esquecimento do silêncio, ilumina-o [...]” (SCHAFER, 2011 a, p. 61).

<sup>75</sup> “O homem gosta de produzir sons para se lembrar de que não está só. Desse ponto de vista, o silêncio total é a rejeição da personalidade humana. O homem teme a ausência do som do mesmo modo que teme a ausência de vida [...]” (SCHAFER, 2011b, p. 354).

<sup>76</sup> “O negativo do som musical é o ruído. Ruído é o som indesejável. [...] Ruído é qualquer som que interfere. É o destruidor do que queremos ouvir [...]” (SCHAFER, 2011 a, p. 57).

<sup>77</sup> “Um ruído é uma mancha em que não distinguimos frequência constante, uma oscilação que nos soa desordenada [...]” (WISNIK, 2017, p. 29).

<sup>78</sup> Wisnik define o ruído, em outro ponto do livro, como “[...] perturbação relativa da estabilidade, superposição de pulsos complexos, irracionais, defasados [...]” (WISNIK, 2017, p. 32).

<sup>79</sup> Wisnik explica que “a natureza oferece dois grandes modos de experiência da onda complexa que faz o som: frequências regulares, constantes, estáveis, como aquelas que produzem o som afinado, com altura definida, e frequências irregulares, inconstantes, instáveis, como aquelas que produzem barulhos, manchas, rabiscos sonoros, ruídos. Complexos ondulatórios cuja sobreposição tende à estabilidade, porque dotados de uma periodicidade interna, e complexos ondulatórios cuja sobreposição tende à instabilidade, porque marcados por períodos irregulares, não coincidentes, descontínuos [...]” (WISNIK, 2017, p. 28).

<sup>80</sup> Escreve Theodor W. Adorno: “As dissonâncias surgiram como expressão de tensão, de contradição e de dor. Sedimentaram-se e converteram-se em ‘material’. Já não são meios de expressão subjetiva, mas nisto não renegam sua origem e se convertem em caracteres do protesto objetivo. A enigmática sorte destas sonoridades está em que elas, precisamente em virtude de sua transformação em material, dominam aquela dor que antes manifestavam.” (ADORNO, 2011, p. 72-73).

<sup>81</sup> Segundo Nietzsche: “[...] a existência e o mundo aparecem justificados somente como fenômeno estético: nesse sentido precisamente o mito trágico nos deve convencer de que mesmo o feio e o desarmônico são um jogo artístico que a vontade, na perene plenitude de seu prazer, joga consigo própria. Difícil como é de se apreender, esse fenômeno primordial da arte dionisíaca só por um caminho direto torna-se singularmente inteligível e é imediatamente captado: no maravilhoso significado da *dissonância musical*; do mesmo modo que somente a música, colocada junto ao mundo, pode dar uma noção do que se há de entender por justificação do mundo como fenômeno estético. O prazer que o mito trágico gera tem uma pátria idêntica à sensação prazerosa da dissonância

consonância,<sup>82</sup> para outros é um dos modos pelos quais é possível interpretar determinadas combinações de certas propriedades básicas do som.<sup>83</sup> Malogrando a harmonia e a simetria que muitos entendem como expressões do mundo ideal, aquele que se oferece ao controle dos seres humanos,<sup>84</sup> a dissonância propõe outra ordem, alterando as relações entre os elementos do sistema em que se insere, revelando seu caráter polifônico.<sup>85</sup> Ela se caracteriza, ainda, pela falta de previsibilidade, já que os arranjos sonoros que possibilita não são esperados por nenhum ouvinte. É procedimento, portanto, altamente representativo do contemporâneo.

Na primeira seção deste capítulo, em um uso evidentemente metafórico da expressão, serão apontadas as “dissonâncias” apresentadas pela conduta de várias das personagens de Elvira Vigna em relação à estrutura social vigente, para que se possa vê-las como seres “fora de ordem”, anacrônicos, que não coincidem com seu tempo ou que não aderem a ele completamente, no dizer de Agamben (2010), referido anteriormente. Tais dissonâncias<sup>86</sup> serão vistas como “sintomas” ou “indícios” de um mal-estar que irá, aos poucos, configurando-se e tornando-se cada vez mais agudo, sendo capaz, adiante, de provocar outras consequências.

Esse “mal-estar” é o tema da segunda seção, que mostrará de que modo ele se expressa e o que acaba causando. É quando o desconforto vivido pelas personagens de Elvira Vigna se intensifica e quando elas se veem com raiva e obrigadas a se insurgir, em fúria, contra certos “alvos”, como o patriarcalismo ou o machismo, pesadas heranças de tempos passados ainda absolutamente presentes.<sup>87</sup> O mal-estar e a fúria serão, então, entendidos como a evolução e o

---

na música. O dionisíaco, com o seu prazer primordial percebido inclusive na dor, é a matriz comum da música e do mito trágico [...]” (NIETZSCHE, 2007, p. 139).

<sup>82</sup> Citando Olivier Baron, Daniel Pucciarelli escreve: “[...] de um lado, a dissonância é historicamente designada como uma espécie de degeneração da consonância ou como algo que exige sua dissolução em consonância, o que faz com que ela figure como um elemento irracional ou no mínimo menos racional do que a consonância e, enquanto tal, como algo incivilizado, indomado, recalcitrante e mesmo demoníaco. Esteticamente ela é praticamente identificada à categoria do feio [...]” (PUCCIARELLI, 2018, p. 79).

<sup>83</sup> Para José Miguel Wisnik, “[...] tempo e contratempo, consonância e dissonância são modos como interpretamos determinadas combinações de certas propriedades básicas do som [...]” (WISNIK, 2017, p. 28).

<sup>84</sup> Murray Schafer lembra que “[...] o homem é uma criatura antientrópica; é um organizador do acaso em ordem e tenta perceber padrões em todas as coisas [...]” (SCHAFER, 2011b, p. 315).

<sup>85</sup> “Quanto mais dissonante é um acorde, quanto mais sons diferentes contém entre si, mais ‘polifônico’ é, mais cada som individual, como demonstrou Erwin Stein, adquire na simultaneidade do acorde o caráter de voz polifônica. O domínio da dissonância parece destruir as relações racionais, ‘lógicas’, da tonalidade, ou seja, as relações simples de acordes perfeitos; mas aqui a dissonância é ainda mais racional do que a consonância, já que mostra de maneira articulada, embora complexa, a relação dos sons nela presentes, ao invés de adquirir a unidade mediante um conjunto ‘homogêneo’, isto é, destruindo os momentos parciais que contém [...]” (ADORNO, 2011, p. 53-54).

<sup>86</sup> Também usando a metáfora da dissonância, sobre a tradição literária brasileira de autoria feminina, Lúcia Osana Zolin escreve: “[...] timidamente surgida no final do século XIX e avolumada no século XX afora – com especial intensidade após a explosão do feminismo nos anos 1960 – [ela] tem se caracterizado, ao longo de sua trajetória, por um crescente processo de implantação de vozes dissonantes em relação ao patriarcalismo e ao **falocentrismo** [...]” (ZOLIN, 2012, p. 167).

<sup>87</sup> A respeito das personagens femininas criadas por Elvira Vigna e analisando-os à luz da produção literária brasileira contemporânea, Regina Dalcastagné escreve: “Com exceção, entre outras poucas, de uma Carolina Maria



ápice da dissonância. As personagens femininas de Elvira Vigna, como se verá, definitivamente, não têm “corpos dóceis”.<sup>88</sup> Alguns dos atos de violência por elas praticados podem ser entendidos como o grito de resistência contra uma ordem opressora e, de algum modo, como um sinal de esperança, como aquele que um vaga-lume representa no meio da escuridão, na referência feita por Georges Didi-Huberman.<sup>89</sup>

Na terceira seção, serão visualizadas as formas que a dissonância ganha na obra de Elvira Vigna. Quando os sons dissonantes encontram os corpos de várias das personagens criadas pela autora, neles são capazes de suscitar todo tipo de movimento, que vão combinando e recombinao os elementos do sistema em que se inserem, em um jogo instável, imprevisível e de muitas possibilidades, de que emerge a dança, em toda a sua beleza e vigor.

### 3.1 Os sons da dissonância

Na literatura de Elvira Vigna, desde o primeiro de seus dez romances, instala-se um mal-estar evidente na condição da maioria de suas personagens, para as quais, muitas vezes, as coisas se apresentam desorganizadas, ininteligíveis, ou até hostis, incapazes de compor um quadro ameno e previsível, inaptas a produzir um sentido convincente para os acontecimentos, algo que garanta que a vida transcorra tranquila, sob controle.<sup>90</sup> Suas narrativas instalam um clima de desconfiança.<sup>91</sup> Seus narradores podem omitir e até mentir. Não são neutros nem imparciais, pelo contrário, estão absolutamente envolvidos com o que narram.<sup>92</sup> São

---

de Jesus, personagem e autora de Quarto de Despejo (1960), que impõe seu corpo roto diante dos vizinhos da favela ou das autoridades que quase nunca aparecem; de uma Rísia, narradora de As mulheres de Tijucopapo (1980), de Marilene Felinto, que vocifera seu ódio e sua vontade de matar enquanto se embrenha pelo interior do país, ou de algumas das protagonistas dos romances de Elvira Vigna, que têm as mãos sempre sujas de sangue, as mulheres são relativamente dóceis em nossa literatura. Podem fazer intrigas, ser traiçoeiras e desleais, mas, de modo geral, sabem o seu lugar [...]” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 138).

<sup>88</sup> “Corpos dóceis” é um conceito desenvolvido por Michel Foucault: “É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado [...]” (FOUCAULT, 2014, p. 134).

<sup>89</sup> A imagem é de Georges Didi-Huberman, em “Sobrevivência dos vaga-lumes”: “[...] a dança viva dos vaga-lumes se efetua justamente no meio das trevas [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 55). Em trecho anterior, o autor escreve: “É preciso saber que, apesar de tudo, os vaga-lumes formaram em outros lugares suas belas comunidades luminosas [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 50).

<sup>90</sup> É como escreve Regina Dalcastagnè sobre a literatura contemporânea: “O espaço da ficção, hoje, é tão ou mais traiçoeiro que o da realidade. Não há intenção de consolar ninguém, tampouco, de estabelecer verdades definitivas ou lições de vida. Reafirmam-se, no texto, a imprevisibilidade do mundo e as armadilhas do discurso [...]” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 93).

<sup>91</sup> Leyla Perrone-Moisés diz que os “[...] escritores exigentes” guardam alguns traços em comum, dentre os quais o da desconfiança: “Desconfiam do sujeito como ‘eu’, do narrador, da narrativa, das personagens, da verdade e das possibilidades da linguagem dizer a verdade. Pertencem ainda e cada vez mais àquele tempo que Stendhal chamou, já no século XIX, de ‘era da suspeita’ [...]” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 244).

<sup>92</sup> De acordo com Regina Dalcastagnè, o que se tem hoje, na literatura, é “[...] um narrador suspeito, seja porque tem a consciência embaçada – pode ser uma criança confusa ou um louco perdido em divagações –, seja porque

contraditórios e incoerentes. Não estão preocupados em impressionar, muito menos em impor sua visão de mundo, suas convicções. Não são nada autoritários.<sup>93</sup> Nos livros de Elvira Vigna, as certezas são geralmente frágeis, estando sujeitas às circunstâncias e podendo ser rompidas a qualquer momento. Seus narradores não têm qualquer compromisso em agradar ou em cumprir expectativas. Constroem seus relatos com um estilo muito peculiar, que não se subordina aos interesses ou às preferências de um outro.<sup>94</sup> Seu ponto de vista surpreende, pois valoriza outros ângulos.<sup>95</sup> Sua fala pode ser truncada, lacunar, vaga, repetitiva, traços que a identificam fortemente com o contemporâneo.<sup>96</sup>

Nesse contexto, a metáfora da dissonância é útil para a compreensão de um dos importantes traços distintivos da produção romanesca de Elvira Vigna. Símbolo da inadequação de várias de suas personagens ao ambiente social em que vivem, é uma das possíveis chaves para a leitura da obra da autora e para a compreensão de seu projeto literário.

Os textos de Elvira Vigna exalam uma discordância permanente em relação ao modo de vida dominante, ao qual tece reiteradas críticas, desde a sua estreia no romance. Já na primeira cena do capítulo de abertura de **Sete anos e um dia**, a personagem Caloca aparece subindo um morro, afastando-se deliberadamente da cidade e deixando para trás os barulhos produzidos pela vida na metrópole, dos quais vai se “descolando” gradativamente: “O ruído de cidade, de pessoas, ficava distante lá em cima. Caloca conseguia identificar um rádio ou uma televisão

---

possui interesses precisos e vai defendê-los. A essa altura já nem pretendem mais passar a impressão de que são imparciais: estão envolvidos até a alma com a matéria narrada [...]” (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 75).

<sup>93</sup> “Então, o narrador dos meus livros não é uma pessoa exatamente, aliás muitas vezes sequer tem nome. É um lugar. E um lugar no meio, um ‘espaço-entre’ [...] Ele não está em um ponto de vista privilegiado espacialmente, onde possa ver um ‘tudo’ que, aliás, rejeita. E também não tem privilégios em relação aos outros personagens. Sabe pouco sobre eles e o que não sabe, imagina, mente, se engana e volta atrás. O narrador não domina de nenhum modo um saber. Ele sabe, ou melhor, não sabe, o que vai acontecer tanto quanto os outros personagens presentes no livro [...]” (VIGNA, 2016d).

<sup>94</sup> Segundo Elvira Vigna, “[...] o narrador (aquele, de quem gosto) desliza entre a autenticidade do narrado e sua verossimilhança [...]; vê o que narra como um nômade que desliza por lugares; desliza também entre ser ‘dono’ do narrado e fazer parte dele; aceita ou convida outras vezes, vezes estas que também estão convidadas a interpretações igualmente móveis, já que o narrador não apresenta explicações ou fins fechados para sua história. Se, em uma narrativa espetacularizada, todos sabem o script de antemão e o aguardam seguros de sua posição confortável, na narrativa que procuro delinear aqui, há perdições, desvios, não se oferecem guias confiáveis. O narrador de minha predileção avisa que a única coisa que há a oferecer é uma relação em andamento [...]” (VIGNA, 2011).

<sup>95</sup> “Já disse antes como é o narrador com quem eu gosto de relacionar: indeciso, banal, com uma vidinha mais para a chata. Disse também onde posso encontrá-lo: andando na rua. Agora vou dizer que tipo de coisa acontece com ele. Ou melhor, para onde ele está olhando quando alguma coisa, sim, acontece. Está olhando para o outro lado. E prestando muita atenção neste outro lado, nem um pouco importante. Ou será que é?” (VIGNA, 2011).

<sup>96</sup> Sobre os narradores na literatura contemporânea, escreve Regina Dalcastagné: “[São] narradores cheios de dúvidas ou abertamente mentirosos, personagens descaradas e sem rumo, ‘autores’ que penetram no texto para se justificar diante de suas criaturas – esses seres confusos, que preenchem a literatura contemporânea, habitam um espaço não menos conturbado. Um espaço que se estreita ou se alarga de modo igualmente sufocante [...]” (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 109).

irradiando jogo de futebol, uma música, gritos de criança, e o barulho do tráfego pesado da estrada principal que não ficava nem tão perto [...]” (LEHMANN, 1987, p. 5).

Se o próprio movimento de distanciamento da realidade circundante já é digno de atenção, o que ele propicia à personagem é uma experiência de realinhamento com as necessidades de seu corpo. Tal reaproximação enseja a produção de um som que se diferencia de todos aqueles emanados pela cidade grande, sendo aqui identificado como um dos estilos de música surgidos originalmente para contestar o *status quo*: “[...] passou a respirar no ritmo que seu coração ordenava, e mais – já que era para arrebentar: de repente ensaiou um rock enquanto dava um grito rouco, rrriauuuuu, sozinho no alto do morro [...]” (LEHMANN, 1987, p. 4).

No decorrer do romance, o leitor acompanhará a trajetória de Caloca e de seus amigos Pedro, Catarina, Tânia e Rosário, que formam uma espécie de “comunidade à parte”, como ainda era bastante comum no começo dos anos de 1980 no Brasil, que é quando se passa a ação do livro. Eles não seguirão as regras que majoritariamente governam a sociedade de seu tempo e viverão segundo mandamentos criados por eles mesmos, assemelhando-se, em alguns momentos, aos *hippies* dos anos de 1970. O estilo de vida seguido pelo grupo destoa do tradicional, a que não adere de modo algum. Os exemplos são vários e vão se sucedendo ao longo da leitura. A divergência das personagens de **Sete anos e um dia**, em relação aos modelos de vida predominantes, expressa-se nas mais diversas áreas, abrangendo aspectos relacionados à esfera privada ou familiar e outros atinentes a uma atuação mais pública, vinculada ao mundo do trabalho ou da política, como comprova sua oposição ao sistema capitalista e à ditadura civil-militar então vigente no país. Caloca se divorcia de Bete, sua primeira mulher, em uma época em que era raríssimo um casal divorciar-se no Brasil.<sup>97</sup> A atitude da mulher causa espécie entre seus familiares e amigos, valendo até uma nota no jornal de sua cidade – “e o repúdio eterno do padre amigo da família”(LEHMANN, 1987, p. 17). Em seguida, Caloca se une a Catarina, mas não se casa com ela legalmente,<sup>98</sup> outro comportamento bastante heterodoxo para a sociedade brasileira do começo dos anos 80, quando as uniões estáveis não eram sequer reconhecidas pela legislação.<sup>99</sup> Quando chega a hora de dar à luz ao filho João, Catarina prefere a cesariana ao parto normal, o que, no começo dos anos de 1980, também é uma decisão que diverge da prática majoritária. A moça tem uma convicção clara: “E o filho nasceu de cesária também porque Catarina achava que essa história de ficar berrando horas a fio, as pernas

---

<sup>97</sup> A emenda constitucional que instituiu o divórcio no Brasil foi aprovada em 28 de junho de 1977 e regulamentada pela Lei nº 6515, de 26 de dezembro do mesmo ano.

<sup>98</sup> “Catarina e Carlos Alberto não se casaram legalmente, em fidelidade aos ideais revolucionários deles [...]” (LEHMANN, 1987, p. 17).

<sup>99</sup> A União Estável só foi reconhecida como entidade familiar pela Lei 9278, de 10 de maio de 1996.

escancaradas enquanto toda uma multidão metia mão, olho e sabe-se lá o que mais dentro dela, um programa completamente fora do seu estilo [...]” (LEHMANN, 1987, p. 40). Aí, como fica claro, a dissonância é não berrar, o que prova que o silêncio também é um som potente, capaz de comunicar com a mesma intensidade que as palavras ou os gritos.

Em **A um passo**, é a personagem Evelyn, mãe de Gringo, uma das que mais destoa do ambiente em que vive, impressão reforçada pela personagem Nina, que dela faz a seguinte descrição: “Conheci uma pessoa, vou te contar aos poucos tudo sobre ela, mas essa pessoa ficava vendo televisão sem som, seu nome era Evelyn [...]” (VIGNA, 2018b, p. 152). A conduta laboral da personagem também comprova seu caráter dissonante: “Evelyn pedirá demissão depois de uns poucos anos por não conseguir se adaptar ao ambiente de trabalho. Seus colegas homens se mostram escandalizados e humilhados por seus hábitos liberais e suas colegas mulheres falam mal dela pelas costas [...]” (VIGNA, 2018b, p. 170). Seu comportamento inclui frequentar o bar a que vão os homens com quem trabalha depois do expediente.<sup>100</sup> No bar, Evelyn assenta-se em frente ao balcão, toma cerveja, conta piadas, ignorando completamente o estatuto previsto para o comportamento das mulheres naquela região. Nas cenas que tratam de seu desejo de ter um filho, resolve ter relações com o rapaz que chega à sua casa para consertar a eletrola e, de fato, fica grávida dele. É uma mulher livre, que não parece temer a reação do marido Oscar nem das pessoas em seu entorno. Na produção de sua aparência, tampouco aceita seguir o que é tradicionalmente imposto às mulheres. Evelyn tem estilo próprio, autônomo em relação ao que é tido como feminino: “Evelyn não usa bolsinhas de fecho de metal ou pérolas, bolsinhas de ombro ou de mão, enfeitadas com lencinhos ou broches, Evelyn usa uma pasta de trabalho preta, fechada com uma tranca [...]” (VIGNA, 2018b, p. 171). Quando descreve o filho de Evelyn, Gringo, o narrador conta que “[...] gringo é filho de sua mãe. E porque é filho de sua mãe, seus motivos são os do acinte, do desafio [...]” (VIGNA, 2018b, p. 180). Também dissonando do ambiente em que se insere, Gringo porta um evidente descompasso entre sua voz e seu corpo: “O tal gringo se levanta para falar e sua voz é estranhamente grossa para seu porte físico porque o gringo é baixinho, quase fraco, embora digam que seja perigoso e ágil como um gato. O gringo se levanta e sua voz grossa diz palavras de mando, de arrogância [...]” (VIGNA, 2018b, p. 61).

---

<sup>100</sup> “[...] é a primeira vez na história da firma que uma funcionária mulher faz uma coisa dessas. Lá no bar de serragem no chão, os homens discutem esporte, falam carajo, coçam os colhões, no ritual masculino de se livrar da subserviência – inerente à condição de empregados – antes de chegarem, machos outra vez, em suas casas e mulheres. E isto é impossível de ser obtido na presença de Evelyn, uma mulher que os olha, dura, nos olhos, sem nenhum resquício de malícia ou sensualidade, sem notar que são homens [...]” (VIGNA, 2018b, p. 170-171).

Em **O assassinato de Bebê Martê**, algumas das cenas descritas a partir da festa de aniversário dos 80 anos de Dino, o Bebê Martê, formam um festival de “desafinações” e é, nesse contexto, que as personagens se movimentam, fazendo justamente o que não se espera que façam. O neto de Dino – que não tem nome – decide tocar uma música em homenagem ao avô. Morador da capital, “[...] ele tem uma banda de rock, rock-balada, rock-blues, rock-cabeça, rock-pauleira, rock-tradição [...]” (VIGNA, 1997, p. 23-24). Quando alguém fala em música clássica, ele logo entende que se quer escutar Elvis Presley. O rock, no entanto, não é a escolha que faz. Assim que sobe ao palco, toca uma música em italiano, “[...] que fala de flores nas montanhas, *quel mazzolin di fiori che vien dalla montagna*, e que era uma música que Dino costumava cantar quando os filhos ainda eram crianças e quando ele ainda cantava em sua própria casa [...]” (VIGNA, 1997, p. 24). A reação da audiência à música é inusitada: todos ficam muito tristes e em silêncio, para, em seguida, dizer juntos: “[...] que porcaria, uma velharia destas, nossa, você não sabe alguma coisa de mais moderno [...]” (VIGNA, 1997, p. 25). O curioso é que o dissonante, no evento, é um dos mais jovens da família, precisamente pelo fato de tocar uma canção bem antiga, do tempo da infância de seus pais, talvez rotulada de “ultrapassada”, que não soa bem aos ouvidos da maioria de seus familiares, já que evoca memórias de outros tempos, o que não foi bem-vindo.

No mesmo evento, é por conta exatamente da música tocada pelo “neto quase desconhecido” que Dino deixa o recinto, indo para o local onde, pouco depois, apareceria morto, coroando, assim, a sequência de acontecimentos inesperados para a celebração de seus oitenta anos. A filha de Dino, Lúcia, amiga da narradora, é outra a expressar seu sentimento de inadequação quanto ao contexto, em relação ao qual confessa sentir-se uma estrangeira.<sup>101</sup> Personagem central do romance e, segundo a narradora, principal suspeita do assassinato do próprio pai, Lúcia é vista com frequência como alguém estranha em sua própria pele, como se destoasse de si mesma: “Lúcia tem olhos de ave, quase sem pálpebras depois de tantas plásticas [...]” (VIGNA, 1997, p. 14), ou, em outro ponto, “Lúcia tem um jeito de segurar o cigarro que é absolutamente masculino [...]” (VIGNA, 1997, p. 19). É também aos olhos da narradora que Lúcia aparece como alguém em quem coabitam o presente e o passado, em uma superposição (ou em um palimpsesto) de identidades.<sup>102</sup>

<sup>101</sup> “Eu, naquele momento com meus sapatos ridículos, a sola ainda tão limpa, o vestido justo mais de um lado do que de outro, porque por mais que medisse e provasse, todos os vestidos que eu mandava fazer naquela época nunca pareciam ter sido feitos para mim. O imigrante era ele (o italiano Bebê), mas a estrangeira sempre fui eu.” (VIGNA, 1997, p. 37).

<sup>102</sup> “[...] então, eu vou ver a Lúcia com suas roupas casual-chic de hoje, jeans de grife, lenços de seda no pescoço para esconder a marca de uma das plásticas, o corte perfeito do cabelo e vou ficar vendo, por baixo, o vestido de costureira amarrotado e com os colchetes arrebatados, os pés sujos e doloridos em um chinelo ou um sapatinho

Em **Às seis em ponto**, a narradora Maria Teresa leva, aparentemente, uma vida normal. Para muitos, até banal: “Domingos pela manhã eu acordo e faço sempre tudo sempre igual: café, cama, gata e planta. Saio para andar e ando. Canso e sento, um coco [...]” (VIGNA, 1998, p. 14). Quem se fiar, no entanto, somente nessa referência que a personagem faz a seu respeito pode chegar a conclusões indevidas sobre a sua conduta.

Se parece dona de uma existência monótona, rotineira, Maria Teresa, por outro lado, é capaz de atuar de modo bastante distinto do das mulheres de sua família, para as quais dirige sempre um olhar crítico, não conseguindo se sentir à vontade na convivência com elas.<sup>103</sup> Sobre Clotilde, diz: “A minha irmã é gorda e fala devagar e quando estou perto dela sofro uma transfiguração involuntária, desço os ombros, deixo os olhos parados e vou catando dentro de mim uma maneira de falar e um o que falar que combinem com o resto [...]” (VIGNA, 1998, p. 58). Em relação à irmã, ela explicita as diferenças que as afastam também no campo das conquistas amorosas, âmbito em que tem apenas os homens que consegue “caçar”.<sup>104</sup> Sobre a empregada de sua mãe, relata: “E é nesse momento que me dá o primeiro – de uma série que, temo, ainda não acabou – mal-estar do dia. Porque na segunda-feira passada a empregada da minha mãe disse alô com sua voz aguda mais aguda ainda, como é possível alguém ter uma empregada com uma voz tão aguda [...]” (VIGNA, 1998, p. 12). Mas Maria Teresa vai além, não se limitando a criticar os parentes, ou a fazer diferente de Clotilde em relação aos homens. Seu comportamento – ainda que afetado por constantes sensações de mal-estar e pelas vozes agudíssimas que habitam ao seu redor, criando “perturbações sonoras” – abre uma dissidência mais ampla, levando a desdobramentos maiores. Em determinado ponto do livro, fica claro que foi quem investiu contra o pai, em viagem não divulgada à cidade em que ele morava.

Ao longo do enredo, também é possível anotar os momentos em que Maria Teresa repara na própria voz, sempre diferente das que ouve em seu entorno, como nos exemplos seguintes: “Meu alô sai forte, defensivo [...]” (VIGNA, 1998, p. 15); “Assunto meu – e soei um pouco mais dura do que precisava, mas desta vez funcionou [...]” (VIGNA, 1998, p. 17).

---

velho, arranjado às pressas, porque o sapato de festa ficou na oficina, ao lado do cadáver de Dino.” (VIGNA, 1997, p. 42).

<sup>103</sup> “Minha mãe chega com o café. Ela entra energeticamente, dispõe sua magreza com acinte. Não sei o que seja um mandacaru, mas acho que deve ser parecido com minha mãe. A bandeja nas duas mãos, os músculos um pouco saltados embaixo da pele enrugada do braço, o rosto sempre duro, de quem sobrevive não importa a quê.” (VIGNA, 1998, p. 81).

<sup>104</sup> “É a diferença entre mim e Clotilde, eu tenho os homens por raiva e ela porque não consegue estender a mão nem para pegar alguma coisa que está logo ali, me passa aquilo por favor. E fica, o braço gordo dobrado como uma asa de galinha assada, esperando. Ela tem os homens que aparecem, para ela eles aparecem. Eu, só os que eu caço [...]” (VIGNA, 1998, p. 93).

Já Nita, de **Coisas que os homens não entendem**, é uma personagem errante, que parece não ter família nem vínculos sólidos com ninguém. Vive desgarrada, sem pertencer a um núcleo definido ou a uma comunidade estável. É como se fosse “avulsa”, sem a “liga” suficiente para integrar-se a grupos, como comentado anteriormente. Mesmo sendo, aos 17 anos, a única mulher na redação de um jornal (outro fato que fortemente a distingue e a afasta das mulheres de sua geração), não permanece na profissão, deixando esse trabalho um tempo depois para imigrar. Bissexual, tem uma namorada nos Estados Unidos, Eva, e retoma, no Brasil, um antigo relacionamento amoroso com Nando, o filho de um colega de trabalho, o Barbosa, que já a havia deixado antes.

Uma das personagens mais fortemente dissonantes de Elvira Vigna é, sem dúvida, Shirley Marlone, de **Deixei ele lá e vim**. Se não é possível assegurar se Shirley é uma mulher, ou uma mulher *trans*, dá para afirmar que sua constituição identitária e sua trajetória pelo mundo se distinguem de modo radical das verificadas no meio social em que vive. Em várias passagens do livro, Shirley se sente um ser fragmentado, que dissona de si mesma, como quando fala sobre o seu pé esquerdo.<sup>105</sup> Na relação com o ambiente, Shirley presta atenção aos ruídos que a circundam, ao som dos corpos que perto dela se movem, sensível às suas variações e particularidades.<sup>106</sup> Em outro ponto do romance, Shirley expõe a dificuldade de reagir, por meio da linguagem, aos estímulos auditivos que lhe chegam: “Em pouco tempo haverá pessoas em volta da piscina, sons entrarão pelos meus ouvidos, e terei de apresentar palavras que façam sentido para os outros. E para mim, se der. Mas por enquanto me desmancho num cinza neutro, dos muitos que sempre estão disponíveis [...]” (VIGNA, 2006, p. 72). A personagem se vê rodeada por todo tipo de sons, compondo um cenário auditivo no qual a história se desenrola e em que Shirley Marlone se move. Ela, no entanto, não é mais uma a berrar ou a ganir. Move-se sem alarde, apta a captar os ruídos do ambiente e até os produzidos pela sua marcha: “Há uma música orquestrada que toca alto e que não sei de onde vem. Atravesso o hotel. Não encontro ninguém. A música fica mais distante. Começo a escutar o barulho dos meus passos [...]” (VIGNA, 2006, p. 138). Em outro ponto, reflete: “Sons são sempre os últimos a sumir.

---

<sup>105</sup> “Recém-chegado a esta organização que, em falta de melhor definição, chamo de eu, ele, no entanto, não se nega a me acompanhar, e se arrasta embaixo de mim porta afora. Consigo de alguma maneira me tornar uma só unidade, fazer com que meus pedaços, sempre tão díspares, se integrem. Nunca dura, mas aproveito [...]” (VIGNA, 2006, p. 24).

<sup>106</sup> “A partir daí os eventos à minha volta se tornam fundamentalmente auditivos. A bem-comportada construção que se equilibra nos pezinhos discute em berros malcomportados, e crescentes, com o cara de meia-idade. As louras têm sandálias de salto que fazem barulho no chão. Elas se afastam de mim em direção à mesa, o som devia diminuir, mas aumenta. Me sinto do lado errado da geometria. Há outra coisa que aumenta em vez de diminuir, e é uma espécie de ganido. As mulheres emitem ganidos cada vez mais altos à medida que se aproximam de Bibu e dos outros dois [...]” (VIGNA, 2006, p. 27-28).

Depois que tudo acaba, permanecem, libertos de qualquer sentido, bailarinos sem balé, inúteis mas existindo mesmo assim [...]” (VIGNA, 2006, p. 112). Mais adiante, Shirley faz outra referência a ruídos, alguns dos quais internos ao seu corpo, que se embolam, tornando-se cada vez mais ininteligíveis e incontroláveis.<sup>107</sup>

Outra personagem que concentra traços dissonantes em relação à maioria das pessoas é Mamãeoutrinha,<sup>108</sup> travesti de **Deixei ele lá e vim**. De analista de sistemas de uma multinacional da área de Informática, ela passa a dono de uma “agência virtual” de garotas de programa. Todas as transações são feitas por meio do *site* “www.mamãeoutrinha.com”. É o modo como enriquece, passando a viver em uma casa de luxo, em um condomínio fechado, com um ajudante negro, chamado, no romance, de “príncipe de ébano”.

Criando outra possibilidade de vivência de sua sexualidade, Mamãeoutrinha não se deixa intimidar ou abater, nem no antigo ambiente de trabalho, quando, de fato, surgiu a ideia de agenciar mulheres, nem depois que foi demitido. Anualmente, segundo a narradora, ele supostamente deposita um ramo de flores de todas as cores nos degraus da escada da empresa em que trabalhava, como se fosse sobre um túmulo. Destemida, não teve problemas em deixar morrer sua antiga identidade para criar outra, nova, mais adequada ao seu desejo. E o fez sem vitimar-se, pelo contrário. É personagem vitoriosa, que prosperou inclusive financeiramente.

Fazendo lembrar as personagens de **Sete anos e um dia**”, a narradora de **Nada a dizer**, forma com o marido Paulo um casal que, nos anos de 1960, contribuía para a dissonância política gerada pela contracultura e pelos chamados modos “alternativos” de ver o mundo.<sup>109</sup>

Quando conclui que o caso de Paulo, seu marido, com a amante N. havia terminado, a narradora faz referência aos sons esperados de um cotidiano normal, que teriam que voltar a ser produzidos, sem qualquer traço de dissonância, para que a rotina da família se restaurasse

---

<sup>107</sup> “Uma britadeira começa a funcionar em algum ponto no interior da minha testa. Acompanham buzinas, o ruído surdo do gerador do hotel e o resto de algum sonho onde havia uma mulher velha e subserviente a dizer que já estava tudo pronto, já estava tudo limpo. Agora percebo com clareza gritos relativos a algum jogo que se ganha e se perde. Uma porta bate, um guarda apita, os ruídos se embolam, viram uma maré cada vez mais ininteligível e incontrolável que, contudo, tenho certeza, sobe [...]” (VIGNA, 2006, p. 77).

<sup>108</sup> Curiosamente, é “Mamãe outrinha” a alcunha pela qual é conhecida uma das personagens do romance **O mulato**, de Aluísio Azevedo, publicado em 1881, e tido como o livro que inaugurou o movimento “naturalista” no Brasil.

<sup>109</sup> “Fomos nós, os que fizeram sessenta anos no início do século XXI, os que lutaram e enfrentaram hostilidades de todo tipo para que pudéssemos viver, todos, do jeito que quiséssemos, trepando com quem quiséssemos, sem que as peias e o jugo de uma estrutura burguesa conservadora tivesse algo a ver com as decisões pessoais de cada um. 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 outro.” (VIGNA, 2010c, p. 82).



rapidamente, sem grandes traumas.<sup>110</sup> É quando fica claro o quanto os sons têm o condão de construir e qualificar a realidade cotidiana, como se esta tivesse a sua “trilha sonora”, por meio da qual é possível identificá-la. Os sons, aqui, formam um dos indícios mais fortes de como tal realidade se estrutura e dão uma das chaves fundamentais para o seu reconhecimento e a sua afirmação.

A narradora de **O que deu para fazer em matéria de história de amor** também parece sempre atenta aos sons (e ao silêncio) que a circundam. É atenta porque ela e sua memória, de algum modo, são afetadas por eles, que se revelam capazes de transportá-la no tempo e no espaço, em um jogo suficiente para induzi-la a estados de paralisia e mal-estar.<sup>111</sup> Aí, é a memória da narradora que evoca o som da chuva ou os sons produzidos por Arno e Rose. Sua lembrança auditiva é capaz de recuperar as características desses ruídos, mesmo que eles não estejam operando, efetivamente, no ambiente em que ela se encontra, no momento em que rememora. É possível afirmar, por isso, que o som – e as dissonâncias – típicas da realidade também podem ser refeitos pela mente humana, que tem o poder de “presentificá-los”.<sup>112</sup>

Em mais uma operação de sua memória, algo que a narradora escuta a remete a outras lembranças auditivas, em um processo em que faz associações livres, como ilustrado a seguir:

E há o barulho do mar, que nunca ouvi antes daquele jeito, embora desde criança more perto do mar. Mas não se escuta o barulho do mar em grandes cidades. E este barulho do mar, como o escuto do sofá do apartamento de Arno, se parece mesmo com o barulho de máquinas de costura. É o mesmo ruído que fariam máquinas de costura, várias delas, em uma garagem de teto alto e paredes de pedra [...] (VIGNA, 2012, p. 151).

Os sons que capta de seu entorno podem ser encarados, portanto, como “disparadores” de sensações, ou de comparações inusitadas com outras experiências de seu repertório. Em outro ponto do romance, a narradora faz menção a um tipo de “som ausente” ou “presente no silêncio”. É quando ela identifica os sons que se incorporaram ao espaço e que agora impregnam

---

<sup>110</sup> “Eu tinha de pensar em como orquestrar a harmonia de vozes, barulhos, telefones, dedos no teclado, os sons familiares, mesmo se sem sentido ou com um sentido que não nos detemos para averiguar – os sons e movimentos artificiais e sem sentido e repetidos que são o que forma o dia, o preenche, o que lhe dá a aparência de que existe. Eu teria de orquestrá-los para que o dia seguinte fosse um dia igual aos outros [...]” (VIGNA, 2010c, p. 97).

<sup>111</sup> “Há outros ruídos que incluo, como o da chuva, e que não são de fato audíveis, como já disse. Mas acaba que são. Pela ausência. É a chuva. E é Arno, magro, curvado, indo com seus chinelos de um lado para outro. É Rose, sentada na poltrona, pigarreando e dando ordens, ela quer isso, aquilo, os cigarros, os remédios. Que não mais fazem efeito. O enfisema, seu chiado e tosse (que acabam por matá-la poucos meses antes de Arno) são presenças concretas [...]” (VIGNA, 2012, p. 108).

<sup>112</sup> É Murray Schafer quem destaca: “Mesmo os sons mais comuns serão lembrados com afeto depois de desaparecerem. Seu caráter verdadeiramente comum os transforma em excepcionais *souvenirs* sonoros. [...] É possível que todas as memórias sonoras se tornem romances. E, quanto mais rapidamente novos sons nos são lançados, mais seremos impelidos para as fontes da memória, imaginando os sons encantados do passado, suavizando-os em fantasias de paz [...]” (SCHAFER, 2001b, p. 254).

a estrutura dos lugares em que foram emitidos.<sup>113</sup> Os sons retidos nas paredes do apartamento do Guarujá são a prova do poder dos corpos que os emitem. É a ação do corpo que fala, ou que berra, ou que geme, que altera a matéria de que é feita a casa dos personagens, que se configura como um reflexo, ou como uma testemunha das pessoas que a habitaram, como já referido antes.

Em **Por escrito**, de novo aparecem personagens que não se comportam como se espera. Dona Tereza não é uma mulher pacata e submissa. Quando se percebe enganada pelo marido, reage de modo inusitado para alguém de sua idade, de seu gênero e de seu endereço. Sem hesitar, comunica ao marido: ou ele entrega a ela todos os bens a que tem direito, ou morrerá. Rosário Rocceto tem setenta anos quando é abandonada pelo marido. Em vez de recolher-se ou deprimir-se, assume a gestão da fazenda de café de sua propriedade e segue em frente, mantendo seu negócio ativo e rentável.

Aleksandra, a bailarina e coreógrafa russa que se enamora de Pedro – que se apresenta como um pianista *gay* e resiste a unir-se definitivamente a ela –, é uma das personagens que instala uma das dissonâncias mais poderosas na galeria dos tipos criados por Elvira Vigna. Ela não se importa em namorar alguém que se diz homossexual. Inclusive, faz de tudo para que o seu noivado com o rapaz se transforme em casamento. Aleksandra desafia o tradicional modelo do amor romântico entre homem e mulher, para, na reflexão da narradora, exercer seu afeto por outra “pessoa”, que ela não tem a necessidade de vincular a um gênero específico.<sup>114</sup> É como se Aleksandra anunciasse uma possibilidade nova para o amor humano. Aquele que independe das classificações e das categorias, e que é capaz de ultrapassar as barreiras postas pelo costume, pela cultura e, sobretudo, pelas palavras. Seu jeito de amar permite que ela cante junto com o ser amado, ou que permaneça em um longo silêncio ao lado dele.

Valderez, a narradora do romance, também leva uma vida que, amiúde, contraria as regras majoritárias. Crítica do que é convencional, estende sua visão de mundo igualmente para o campo da arte e da ideologia.<sup>115</sup>

---

<sup>113</sup> “Que não, a televisão não vai fazer falta. Que o som da televisão, os programas, não fazem diferença alguma. Pois a marreta durante os dias, a voz previsível, e nem por isso menos desejada, dos telefonemas de Roger nos fins de tarde e, principalmente, os sons aprisionados pelas paredes marcadas de Arno e Rose já são programa mais que suficiente para me levar todas as noites, olhos abertos no escuro, o teto sendo ainda uma tela, até as manhãs do dia seguinte [...]” (VIGNA, 2012, p. 136).

<sup>114</sup> “Acho também que ela via em Pedro um igual. Acho que, mesmo se o programa aí de cima não rolasse, ainda assim ela gostaria de estar com Pedro. Em silêncios longos, compartilhados. Ou cantarolando duas notas e ele completando o resto, um sabendo, a qualquer momento, em qualquer frase, o que o outro pensa sem nem precisar dizer. Isso por anos a fio, os dois, sem sequer precisar falar para se entenderem [...]” (VIGNA, 2014, p. 198).

<sup>115</sup> “Tenho uma teoria sobre o clássico e as pessoas que curtem o clássico. Balé, música, pintura, neoliberalismo ou tailleur com broche prendendo uma echarpe. Essas pessoas acham que harmonia e perfeição existem. Acham

Em **Como se estivéssemos em palimpsesto de putas**, uma das personagens que destoa do padrão hegemônico é Lurien, travesti que a narradora assim descreve: “Lurien é bem moreno. E muito bonito. Mantém o cabelo pintado de um vermelho que não existe na natureza. [...] E encara todo mundo de frente. Tem seus ridículos, ele. E tem peito, calculo em tamanho quarenta e quatro. Sem pelos, na cara ou no corpo. Sobrancelhas feitas [...]” (VIGNA, 2016b, p. 112). Assim como Mamãeoutrinha, Lurien também é altivo. Não abaixa a cabeça. Não tem qualquer traço de servilismo ou de baixa autoestima. Pelo contrário. No prédio em que mora, é respeitado e até temido. Suas opiniões são levadas em conta e acatadas. Seu corpo assinala as marcas típicas de quem transita entre gêneros, esse, sim, um movimento que a narradora qualifica como, de fato, uma transgressão.<sup>116</sup>

A narradora do romance igualmente diverge do que se espera dela. É uma mulher que se recusa a aderir aos estereótipos dominantes sobre o que é o feminino, o que leva a personagem João a, erroneamente, concluir que ela é lésbica:

[...] e sou lésbica também porque uso botas, calça preta de napa, camisa masculina sem sutiã, cabelo curto. E porque não escondo uma raiva do mundo que não há jeito de conciliar com qualquer ideia de feminino que ele possa ter. Meiguice e carinho, ternura e delicadeza, batonzinho e hihihhi com a mão na frente da boca, enquanto tremo longas pestanas em olhos grandes e sonhadores. Não eu. Então, lésbica [...] (VIGNA, 2016b, p. 81-82).<sup>117</sup>

Dissonantes, as personagens de Elvira Vigna elevarão suas divergências com o mundo até um ponto capaz, em alguns casos, de nelas gerar o mal-estar e a fúria – temas que serão tratados na seção seguinte.

### 3.2 A evolução e o ápice da dissonância: mal-estar e fúria

Se a aqui chamada dissonância de vários dos personagens de Elvira Vigna instala, como já foi dito, um mal-estar em relação ao mundo, em diversos momentos, é capaz de ultrapassar o estágio de um simples deslocamento ou da mera inadequação, chegando a gerar

---

mesmo. Se não no tempo presente, pelo menos no passado – o que equivale a dizer no futuro. Acho também que acreditar nisso é letal.” (VIGNA, 2014, p. 61).

<sup>116</sup> “Transgressão é a de Lurien. E é a de ser ele mesmo. A de não se submeter a formatações. Sequer a dos dois gêneros disponíveis na língua latina que lhe coube. [...] 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 [...]” (VIGNA, 2016b, p. 113-114).

<sup>117</sup> A narradora voltará a apresentar-se de modo semelhante: “As botas, a calça de napa preta, a camisa masculina sem sutiã, o cabelo curto. E a cigarrilha que pego como quem junta farelo de pão, os dedos juntos. Como quem pega o que sobrou. E a cara de quem está com raiva do mundo [...]” (VIGNA, 2016b, p. 111).

consequências mais graves, como a prática de atos de violência física. Tal ocorre quando as personagens, de fato, insurgem-se contra a ordem vigente e, furiosas, partem para a ação. As personagens femininas são as que melhor expressam essa “passagem” do sentimento ao gesto de insurreição. Considerada símbolo da lei e da autoridade, a figura paterna é atacada com fúria por alguns dos tipos criados por Elvira Vigna.

Em **O assassinato de Bebê Martê**, Lúcia, filha da personagem Bernardino Bertolli Martezzi, cujo apelido dá título ao livro, é suspeita de havê-lo assassinado. Tal hipótese é levantada pela narradora da obra e sustentada ao longo de todo o enredo. A cena em que Lúcia revela ter agido para sufocar o pai é descrita em primeira pessoa, quando ela detalha o modo com que investiu contra o corpo paterno e a sua reação.<sup>118</sup> A confissão do ato violento é feita por Lúcia ao irmão Amadeu, como registra cena imaginada pela narradora, em lances que supõem como ela teria matado o pai, por sufocamento.<sup>119</sup> A intenção de matar se realiza de modo a que os corpos de pai e filha se encontrem, mediados apenas por um travesseiro, objeto claramente identificado com o espaço da cama, cenário tradicionalmente associado ao que é erótico. O desejo da filha, se claramente voltado para eliminar seu genitor, instala-se em um lugar que, nesse caso, se presta à evidente ambiguidade, já que também é o ambiente em que normalmente se dão as relações sexuais. Tal ambivalência é reiterada quando, em outro trecho do romance, a narradora desmente Lúcia e diz que ela não matou o pai sufocando-o com um travesseiro e, sim, dançando para ele, seminua, o que acaba por provocar o ataque cardíaco fatal: “Mentira, você está mentindo, quem dançou para Dino naquela noite foi você. Rá, rá, descobri. Você matou ele, de fato matou. Mas não melodramática com um travesseiro. Matou ele dançando, sua vadia [...]” (VIGNA, 1997, p. 62).

Aqui entendido como um ato de revolta contra o poder predominante dos homens sobre as mulheres, o gesto de Lúcia fica mais bem compreendido quando se recorre a duas cenas fundamentais do romance. Em uma delas, a personagem evoca uma memória de infância, quando, pequena, entra no quarto dos pais e grava em sua retina a imagem das pernas de Bebê Martê “[...] com os genitais vermelhos, enormes, molengas, peludos, saindo pelo calção largo. Fica lá, mesmerizada [...]” (VIGNA, 1997, p. 39). Tal visão claramente expõe o impacto que a imagem do falo exerce sobre a menina, que, diante dele, fica paralisada, o que não mudará no

<sup>118</sup> “E então eu fiz duas forças ao mesmo tempo, com os braços forcei o travesseiro em cima da cara e do riso de Dino para não ver nem escutar mais nada [...] Eu nem sei mais se senti mesmo ou se imaginei, mas acho que senti em um momento os braços de Dino me abraçando, pelas costas [...]” (VIGNA, 1997, p. 38).

<sup>119</sup> “Estão os dois agora sozinhos na cozinha, o resto tendo saído para se arrumar para o enterro, para isso ou aquilo. ‘Eu sufoquei ele, Amadeu, fui eu que sufoquei ele e você sabe disso, não? Peguei o travesseiro, botei assim por cima da cabeça dele e fiquei apertando com meu corpo fazendo pressão por cima por bastante tempo, quando saí, ele estava morto’ [...]” (VIGNA, 1997, p. 53).

curso do tempo. Na outra cena, Lúcia contempla o cadáver de Bebê Martê. Passagem dotada de uma evidente carga erótica, já que a filha despe o pai para pôr os olhos em seus genitais, a cena novamente investe na ambiguidade da relação entre as personagens. O corpo do pai provoca, mais uma vez, temor e reverência, mas não há como negar que também é, em alguma medida, objeto de fascinação, explicitamente manifestado.<sup>120</sup>

À personagem narradora de *Às seis em ponto*, Maria Teresa, também será atribuída a morte do pai. As razões para tal conduta talvez possam ser rastreadas por meio das recordações que a personagem traz da convivência com ele na infância, sempre marcadas por um imenso incômodo. Em uma dessas reminiscências, o pai é flagrado observando a menina dentro do banheiro, em um movimento abusivo, de inegável invasão de sua privacidade, sem falar no componente altamente erotizado que tal *voyerismo* introduz na relação entre eles.<sup>121</sup> Em outra passagem, Maria Teresa registra a mão do pai afastando o decote de sua camisola e, mais adiante, compõe a cena em que, nua, serve de modelo, ainda menina, para que seu genitor pinte um quadro, referências que ela não sabe, ao certo, se pertencem à vida real ou à sua imaginação, o que ela chama de “lebrança-invenção”. De novo, ainda que marcado pelo medo, o erotismo na relação entre filha e pai permeia a narrativa de Maria Teresa.<sup>122</sup> Tal jogo de olhares começa a se inverter na cena em que Maria Teresa imagina como seria contemplar o corpo do pai quando ele morresse. Insurgindo contra o estado habitual das coisas, Maria Teresa muda a perspectiva em que elas, tradicionalmente, se dão. Aqui, é a mulher, ativa, que olha, e o homem, passivo, que é olhado.<sup>123</sup> O terrível mal-estar verificado na relação entre filha e pai se resolve em determinado momento, quando Maria Teresa viaja, sigilosamente, até a cidade em que vive

---

<sup>120</sup> “Dino morto deitado no catrezinho com um rosto desconhecido, Lúcia desabotoa suas calças e abaixa-as até os joelhos, os genitais vermelhos, moles, nojentos, fascinantes. Foi para fazer o reconhecimento do cadáver, me diz ela rindo meio descontrolada. Nestas horas quer a tradição que fechemos os olhos do cadáver mas Lúcia não aguenta tocar em Dino e então apaga a luz, equivale [...]” (VIGNA, 1997, p. 39).

<sup>121</sup> “[...] meu pai, de pé em cima do tanque na área de serviço, me espiando pela janelinha do banheiro. Para que eu não espremesse minhas espinhas de adolescente, berrava ele. Para que eu não deixasse a água do chuveiro escorrendo enquanto ficava sentada na borda da banheira, em desperdício inaceitável de água e gás, berrava ele. Para saber por que eu estava trancada lá dentro tanto tempo, ele já tendo batido, esmurrado, a porta.” (VIGNA, 1997, p. 44).

<sup>122</sup> “Minha camisola está pendurada na maçaneta da porta e eu tenho frio na minha pele nua, frio compensado por um calor que nasce entre minhas pernas. Meu pai me pinta e me olha intensamente e é esse o olhar do qual eu fugi minha vida inteira a ponto de jamais ter conseguido, eu, olhar para ele com medo de que ele retribuísse o olhar – e eu não aguentasse.” (VIGNA, 1998, p. 47).

<sup>123</sup> “Eu, durante um período da minha vida, ficava pensando que quando meu pai morresse eu enfim iria poder olhar para ele, eu digo, olhar bem, com calma, para cada detalhe, e então eu iria saber que cara ele tinha. Pensava que algo, talvez uma curva para baixo de seus lábios finos e duros, uma nesga esquecida aberta de seu olho azul frio, o formato, quem sabe, de suas bochechas não mais sanguíneas mas cerúleas, algo iria preencher os hiatos que existiam na minha história. Ele morto eu iria olhar até me fartar sem ter medo de ter de volta o olhar dele.” (VIGNA, 1998, p. 25).

a família com a intenção de matá-lo, entrando em atrito com ele assim que chega a seu quarto.<sup>124</sup> A “medição de forças” entre ambos acaba resultando, de fato, na morte do pai. O que provoca pavor na filha, no entanto, é precisamente o instante em que a toalha com que ele se cobria cai no chão, e ela, em consequência, tem que se haver com seu corpo nu e, com a visão de seus órgãos genitais. É quando Maria Teresa foge. Ao contrário de Lúcia, ela não suporta olhar o pai morto, despido. Diferente do que imaginava, ela não foi capaz de se faltar de tal visão, sem temer, de volta, o olhar dele.

Se à Lúcia e à Maria Teresa é atribuída a morte dos pais, à Nina, de **A um passo**, se vinculam atos de agressão física contra Gringo, o professor particular de Matemática que costumava abusar sexualmente dela, assim como fizera, antes, seu próprio pai, na hipótese cogitada pelo mesmo Gringo.<sup>125</sup> Em uma das aulas, já cansada das investidas do professor, Nina decide reagir contra Gringo.<sup>126</sup> Por conta disso, é levada para a delegacia e tem que fugir da cidade. Daí em diante, sua vida será motivada pelo desejo de vingança contra ele. Em um trecho do romance, ela entra no apartamento dele para roubar o cofre e avança com um punhal sobre Próspero, namorado de seu antigo professor: “[...] quando está perto o suficiente joga o cofre para trás, para a sala outra vez, enquanto passa o pequeno punhal pela garganta de P. E, ao mesmo tempo, dá uma torção de corpo para se desviar do esguicho de sangue e nem espera para ver que sangue é aquele [...]” (VIGNA, 2018b, p. 159).

Em **Coisas que os homens não entendem**, a narradora do romance é quem aperta o gatilho do revólver que termina matando a personagem Lia, ainda que acidentalmente. Nita se atraca ao corpo de Barbosa, pai de Lia, com quem tivera certo relacionamento, ainda nos seus tempos como jornalista, e faz o disparo.<sup>127</sup> O ato violento que Nita acaba praticando contra Lia parece, na verdade, dirigido ao pai do rapaz, ou, ainda, aos homens que não souberam amá-la

<sup>124</sup> “Quando meu pai agarrou meu braço bem em cima do lugar do tiro, na luta para recuperar o quadro que eu tinha tirado das mãos dele, não é que tenha doído. É uma lembrança da dor, só. Não sei por que tive a raiva que tive, talvez ele também nunca tenha sabido por que, ou como, exatamente, ficava com tanta raiva. Somos parecidos. Quando ele caiu dentro da banheira, com meu empurrão, a toalha que estava enrolada na sua cintura caiu e eu saí, apavorada. [...] O vizinho que era médico mentiu ao afirmar que tinha sido morte instantânea [...]” (VIGNA, 1998, p. 123-124).

<sup>125</sup> “Nina tem em criança uma camisola listrada de vermelho e branco e ela levanta muito cedo e fica perto do pai, fingindo ser um dos filhos homens com compromissos sérios de trabalho e um dia o pai pode ter dito, deixa eu ver esses peitinhos, e afastado a pala da camiseta listrada. E é só isso que ele, gringo, sabe, aos pedaços, por fiapos ditos aqui e ali e ele quer saber se foi só isso mesmo [...]” (VIGNA, 2018b, p. 60).

<sup>126</sup> “No seu arranco para trás, derruba as outras peças do xadrez e agarra algumas e joga-as contra ele [...] ela agarra então o próprio tabuleiro, grande, pesado, e o lança, mas já batem na porta e quando ela olha novamente para o professor, ele está sentado no chão e de sua cabeça corre um fio de sangue [...]” (VIGNA, 2018b, p. 52).

<sup>127</sup> “E que naquele dia comecei como sempre começava, passando as unhas pelo braço dele e agarrando ele pela nuca e me esfregando na barba dele e aos poucos eu fui querendo arranhar ele mais fundo, de sair sangue, e sacudi-lo e ofendê-lo, que ele era um velho e nem quando era moço. [...] E então apertei o que tinha que apertar, com uma raiva tão nova e tão forte, e o que eu tinha para apertar era o revólver [...]” (VIGNA, 2002, p. 119).

– fisicamente, inclusive, é bom que se sublinhe – e dos quais ela sente enorme raiva.<sup>128</sup> O corpo de Nita sai do lugar do desconforto e do incômodo em relação aos homens e, num átimo, deixa-se tomar por uma força capaz de assassinar alguém. Do mal-estar recorrente, ela desliza para uma fúria incontrolável.

Em **Nada a dizer**, insinua-se a possibilidade de que a personagem N., amante do marido da narradora, seja responsável pela morte de Antônio Carlos, seu próprio marido, hipótese que o enredo não comprova, já que ao referido falecimento é atribuída uma causa integralmente natural. Aqui, assim como em **O assassinato de Bebê Martê**, em que a narradora atribui a morte de Bebê Martê à filha deste, Lúcia, também é uma mulher que vincula outra a um assassinato. Para embasar seu argumento, a narradora relembra haver comentado com N. sobre o livro *Thérèse Desqueyroux*,<sup>129</sup> de François Mauriac,<sup>130</sup> em que uma mulher envenena seu marido sem qualquer motivo concreto para tanto, referência que pretensamente teria inspirado N. a cometer o crime.

O mesmo ocorre em **Por escrito**, em que a narradora Valderez especula sobre a morte de Aleksandra, atribuindo-a ora a Zizi Resende, ora à própria Aleksandra, que, em um gesto suicida, teria se atirado da janela da casa de Molly.

Seguidos exemplos de mulheres que identificam em outras mulheres a autoria de crimes contra homens (com a exceção do último exemplo, em que quem morre é uma mulher) são – muito mais que uma atitude de delação ou de traição – indicadores de que elas sabem exatamente do que são capazes e dos motivos suficientes que eventualmente teriam para a prática dos referidos atos.

Não é diferente o que faz a narradora de **Como se estivéssemos em palimpsesto de putas**, que também vincula Lola à responsabilidade pelo afogamento de Cuíca, a quem teria negado socorro, ignorando completamente sua situação de desespero.<sup>131</sup> A fúria de Lola é

---

<sup>128</sup> “Então minha vontade era dizer, porra, me agarra, porra, me pega, me vira pelo avesso e aí eu soube alguma coisa de mim que eu não sabia antes, e que é que eu não tinha estado tão no controle quanto eu achava que tinha estado, que eu, no jornal e depois, nos vamos lá, princesa, uma parte de mim, uma parte importante de mim teria querido que fosse à vera (verdadeira), eu fêmea, que tivesse sido bom demais e não foi [...]” (VIGNA, 2002, p. 119).

<sup>129</sup> Romance publicado em 1927, foi escolhido, em 1950, pelo jornal francês *Le Figaro* como um dos vencedores do Grande Prêmio dos Melhores Romances do Meio Século (THÉRÈSE DESQUEYROUX, 2017).

<sup>130</sup> Escritor francês (1885-1970), ganhador do Prêmio Nobel de Literatura em 1952 (FRANÇOIS MAURIAC, 2020).

<sup>131</sup> “Lola só olha Cuíca morrer e não vai até ele porque não quer. Não tem vontade. Ela gosta dela mesma. Se pergunta: ‘Lolinha querida, você quer levantar da cadeira, largar a caipiríssima e ir correndo e aos berros até o mar onde irá se molhar toda, se sujar toda, para tirar o Cuíca de dentro da água?’ E a resposta é não. Lola não faz nada de mais. Só não tem vontade de ir, tem vontade de ficar. Como João, que fez o que quis a vida dele inteira. E Cuíca. Não há nada daquilo. Não há nada por trás da decisão dela. É apenas ela fazendo o que quer. E que é continuar sentada, chupando com o canudinho a caipiríssima do Cuíca [...]” (VIGNA, 2016b, p. 205-206).

mansa e se dá pela omissão e pela inação. Na hora certa, paga na mesma moeda os anos de indiferença e desprezo a ela dedicados pelos representantes do sexo masculino.

### 3.3 As formas da dissonância

Se, em vários casos, a dissonância encontra sua evolução e o seu ápice no mal-estar e na fúria manifestados por diversas personagens integrantes do legado romanesco de Elvira Vigna, em outras situações, ela se expressa no movimento corporal que algumas delas executam, por meio da dança, que é, ainda, uma forma de **ler** o espaço e o tempo em que tais personagens se inserem, com a necessária inteligência posta para **investigar** o lugar pelo qual se deslocam.<sup>132</sup> O corpo dançante sente e se move, ao mesmo tempo, desenvolvendo um nível de consciência mais complexo sobre si mesmo.<sup>133</sup> Se a dança amplia a consciência, igualmente torna o sujeito e sua identidade mais vulneráveis e suas estruturas mais permeáveis a alterações e, até, a transformações radicais.<sup>134</sup> Por conta de sua beleza e de seu vigor, a dança também pode ser lida, aqui, como algo leve,<sup>135</sup> na reflexão de Marie Bardet, ou fundamental para viver, como quis Nietzsche, que não deixa de levantar o tema do enfrentamento do “escuro”, tão caro ao contemporâneo.<sup>136</sup> A dança é capaz, ainda, de realizar poderosas transmutações, como na

---

<sup>132</sup> “Os gestos e os deslocamentos se dão como percepções mais refinadas das intensidades do espaço, da arquitetura, seja da cenografia, seja do lugar em si mesmo. É possível, então, falar de um movimento dançado como uma leitura do espaço e do tempo, mais amplamente do contexto, uma leitura sensível, em curso, do espaço. Não há diferença de natureza entre perceber e fazer, ou, antes, o perceber já é sempre uma ação [...]” (BARDET, 2014, p. 227).

<sup>133</sup> “Sentir e mover como dupla atividade simultânea se torna, ao final, uma única coisa: a consciência que eu tenho de meu corpo, que é meu presente. Um único presente, não somente – ao menos em parte – extenso, mas também espesso, na duração. Nova expressão da crista paradoxal sobre a qual se efetua esse caminho *ao mesmo tempo*: algumas sensações e, *ao mesmo tempo*, alguns movimentos; uma imediatez e, *no entanto*, uma composição, algumas comoções interiores e, *ao mesmo tempo*, exteriores, um presente: ao mesmíssimo tempo um passado e um futuro, enquanto eles são imediatos. Esse presente é como uma bolha, uma bolha de movimentos-sensações; e sua imediatez consiste nesta própria espessura [...]” (BARDET, 2014, p. 191, grifos do autor).

<sup>134</sup> Marie Bardet destaca: “[...] a desidentificação pensada a partir dessa vulnerabilidade não é nada além da capacidade de se deixar deslocar pelo fora e pelo outro. Essa permeabilidade dos contornos da subjetividade adota ao mesmo tempo um deslocamento espacial e um devir temporal, uma repartição dos lugares e das partes, e uma diferenciação subjetiva em curso: deslizar, repartir o peso pelo corpo e experimentar uma continuidade cambiante, um processo, um tornar-se outro [...]” (BARDET, 2014, p. 125).

<sup>135</sup> É Marie Bardet quem relembra: “É a leveza contra o espírito de peso que faz Badiou gracejar quando afirma que ‘a dança figura a travessia para a inocência.’ Leve, a dança oferece ainda e sempre à filosofia desprendimento, simplicidade e inocência, em uma metáfora abstrata, e mesmo um emblema do pensamento e da filosofia que buscam se elevar [...]” (BARDET, 2014, p. 35).

<sup>136</sup> Em “Assim falou Zarathustra”, de Nietzsche, a personagem Zarathustra pede para que não se pare de dançar: “‘Não abandonai a vossa dança, adoráveis donzelas! Não somos estraga-prazeres que viemos até vós com mau-olhado, não somos inimigos de jovens donzelas. Sou o advogado de Deus perante o Diabo; entretanto, é ele o espírito da gravidade. Como posso eu, ó vós luminosas, ser inimigo de danças divinas? Ou de jovens donzelas com pés e tornozelos esbeltos? Bem, eu sou uma floresta e uma noite de árvores escuras: mas quem não tem medo de minha escuridão encontrará rosas sob os meus ciprestes [...]’” (NIETZSCHE, 2012, p. 108).



interpretação de Nietzsche empreendida por Deleuze.<sup>137</sup> E pode ser, finalmente, o sinal luminoso emitido pelos vaga-lumes no meio da escuridão, imagem referida por Georges Didi-Huberman (2014), em sua reflexão sobre o contemporâneo.

Desde **Sete anos e um dia**, a dança aparece como expressão da dissonância típica de certas personagens e, ainda, da possibilidade de felicidade e redenção, como se pudesse reconfigurar os sentimentos e as emoções desagradáveis. A primeira menção a ela ocorre logo no começo do livro, quando o narrador descreve o que, segundo Bete, seria uma situação desfavorável para a personagem Caloca. As aulas de dança são mencionadas como sinônimo de “vida boa”.<sup>138</sup>

No romance, Pedro narra uma cena em que Tânia e Catarina dançam juntas, na rua, quando experimentam diversas sensações de prazer, assustando os passantes. A dança, aqui, claramente, transgredir a ordem, instalando uma oportunidade nova de movimento no meio do caos urbano, de que destoa completamente. O contato corporal entre as duas mulheres é, seguramente, uma das razões desse espanto, já que quebra o conceito de que pares de dança são formados por um homem e uma mulher.<sup>139</sup> Tal cena é precedida de importante referência, feita por Pedro, o narrador, a como as personagens se portavam quando saíam às ruas juntas, confirmando sua conduta absolutamente alheia aos padrões ditados pela chamada heteronormatividade.<sup>140</sup> A dança que se segue a essa passagem, então, aparece como a coreografia das relações livres e fluidas, imunes aos preconceitos e às regras socialmente impostas para manifestar afeto publicamente. Cabe notar, aqui, a inversão de posições entre

---

<sup>137</sup> “Não nos espantaremos, portanto, que todo conceito nietzscheano esteja no cruzamento de duas linhagens genéticas desiguais. Não apenas o eterno retorno e o além-do-homem, mas o riso, o jogo, a dança. Referidos a Zaratustra, o riso, o jogo, a dança são potências afirmativas de transmutação: a dança transmuta o pesado em leve, o riso transmuta o sofrimento em alegria, o jogo do lançar (os dardos) transmuta o baixo em alto. Mas referidos a Dioniso, a dança, o riso, o jogo são potências afirmativas de reflexão e de desenvolvimento. A dança afirma o devir e o ser do devir; o riso, as gargalhadas afirmam o múltiplo e o uno do múltiplo; o jogo afirma o acaso e a necessidade do acaso [...]” (DELEUZE, 2018, p. 243).

<sup>138</sup> “Disse que o melhor era ela telefonar para o papai hoje à noite (depois das oito é baratinho) e perguntar a opinião dele antes de Caloca botar tudo a perder, com besteira em cima de besteira até levar ambos para a penúria mais negra, para a sarjeta, onde não há, como todos sabem, *aulas de dança*, jantarecos de queijos e vinhos e onde as pessoas não usam sequer xampu.” (LEHMANN, 1987, p. 6, grifo da autora).

<sup>139</sup> “E teve uma vez em que nós começamos a cantarolar um jazz recém apresentado no festival de São Paulo, e as duas mulheres dançaram, interrompendo o movimento das pessoas na rua, num estreito corredor que se fez no meio do povo e dos camelôs e dos pedintes e dos carros estacionados em cima da calçada num final de tarde. Dançavam abraçadas, as duas barrigas espremidas uma contra a outra, os peitos se roçando. E depois pararam, em gargalhadas, entre excitadas e envergonhadas por não terem recebido, como esperavam, o aplauso maciço dos presentes espantados.” (LEHMANN, 1987, p. 75).

<sup>140</sup> “E Catarina gostava do fato de nós quatro, ao sairmos juntos, chamarmos a atenção de todos, mesmo antes que eu começasse com meus discursinhos, pois os machos eram tão frágeis, e as fêmeas tão grandes, e nós tínhamos o hábito de trocar abraços e beijinhos na boca, independentemente de quem era par de quem, e se o beijado era homem ou mulher [...]” (LEHMANN, 1987, p. 75).

mulheres e homens, tão recorrente nos romances da autora, assunto a ser abordado com detalhes, mais adiante. Aqui, já aparecem os “machos frágeis” e as “fêmeas grandes”.

Quando as personagens planejam uma celebração de Carnaval, o movimento dançante, mais uma vez, é o elemento indispensável, uma espécie de passaporte para outro estado, em que as condutas são distintas das habituais: “Pomos umas músicas e *dançamos* [...]” (LEHMANN, 1987, p. 123, grifo da autora). No clima prometido pela dança e pela festa, se viabiliza mais uma oportunidade de inversão de papéis entre homens e mulheres: “Acabou que o camarão estava caro e violinos, afinal, eram um pouco demais. Mas champanhe sim, e combinamos então que as mulheres se vestiriam de homem e os homens de mulher [...]” (LEHMANN, 1987, p. 124). Em outro ponto do romance, em uma festa da firma, Catarina se levanta de sua mesa e decide dançar, permitindo-se participar plenamente das sensações liberadoras vividas pelo grupo da pista.<sup>141</sup> O narrador descreve o que é experimentado por Catarina durante a dança, quando é assaltada por uma vontade de chorar. Emotiva e romântica, a personagem se move pelo ambiente da festa dominada pelo ritmo da música famosa, sendo levada por memórias de momentos que não viveu, como se a dança pudesse transportá-la no tempo e no espaço.<sup>142</sup>

Em **A um passo**, no capítulo 23, Nina dança no meio do quarto, e, com sua voz fraca, entoava a canção dos plantadores de coca da Bolívia. Segundo o narrador, música e dança, nada têm a ver com o som do *rock* que chega da sala. Ele registra: “[...] e é engraçada aquela cena, de alguém dançando uma música enquanto se ouve outra, isso em um quarto vazio, iluminado apenas por um néon que vem da janela.” (VIGNA, 2018b, p. 59). O descompasso entre o rock que se escuta da sala e o que a personagem dança é evidente. Mesmo submetida a ouvir um som, ela produz outro, em um palimpsesto de ondas sonoras. Sua voz, mesmo frágil, se sobrepõe à do roqueiro, sendo capaz de impor-se à dele e de disparar um movimento corporal que se alinha ao que canta. O último parágrafo desse livro contém uma cena em que a personagem Próspero compara o jeito de andar de determinada secretária ao de uma dançarina de dança cossaca. É o suficiente para que ele a imagine produzindo os mesmos gestos e movimentos previstos por tal estilo. A dança, aqui, ajuda a caracterizar os traços da

<sup>141</sup> “Catarina se levantou, os primeiros passos difíceis, desajeitada, até que pegou o ritmo e entrou na massa geral, onde ninguém olhava ninguém, mas se roçavam, misturando cheiros e suores que segunda feira no escritório se transformariam em olhares significativos até sumirem, por desimportantes, no rame-rame diário [...]” (LEHMANN, 1987, p. 149).

<sup>142</sup> “Aos poucos a música foi entrando por dentro de Catarina, que agora se mexia em ritmo mais lento, nostálgico, aaasss pastoriiiiinhas, ela sentiu vontade de chorar. Porra, agora não, porra. Não aguentava mais com essas vontades de chorar que davam agora a três por dois, a qualquer hora. Catarina se sentia muito romântica e cantava aos berros as pastorinhas, como se estivesse se lembrando de carnavais passados, saudosos, embora fosse essa a primeira vez que dançava as pastorinhas [...]” (LEHMANN, 1987, p. 149).

personalidade da personagem, descrita como convicta e decidida, também servindo para compor uma espécie de mundo paralelo, que claramente subverte o universo gerado pelo ambiente protocolar e burocrático do escritório em que trabalha, e que é referido por Próspero como estando “a um passo da realidade”.<sup>143</sup>

Já em **O assassinato de Bebê Martê**, a primeira citação à dança a associa à alegria. E também a identifica com um raio de luz no meio da escuridão, como se fosse o vaga-lume de que fala George Didi-Huberman (2014).<sup>144</sup> No mesmo livro, há uma passagem em que a narradora assim descreve a festa de oitenta anos da personagem que dá título ao livro: “A música da festa, a festa inteira, tinha sido música para dançar pois as mulheres da família gostam muito de dançar.” (VIGNA, 1997, p. 24). No mencionado romance, assim, a dança desempenha papel de destaque. Em dado momento, a narradora claramente associa os movimentos dançantes ao erotismo, o que ocorrerá, de diversos modos, ao longo de todo o enredo. A dança é vista, então, como elemento de sedução,<sup>145</sup> o que se comprova, de novo, na noite da festa de oitenta anos de Bebê Martê, quando ele pede a uma de suas convidadas que dance para ele.”<sup>146</sup>

No encontro entre Lilita e a mulher de Mário, há, novamente, corpos em movimento:

E nesta hora a menina de saia comprida interrompe o bordado e diz que sente uma energia tão especial entre as duas naquela sala que ela acha que elas devem – não é bem uma dança, explica – fazer uns movimentos que ela vai demonstrar e que servem para que a energia entre de forma positiva em seus corpos. As duas se levantam então e enquanto a moça murmura uma melodia que nem é bem uma melodia, só uns sons, faz ao mesmo tempo uns movimentos com os ombros e depois com o torso. A mulher

<sup>143</sup> “Anda como um dançarino de dança cossaca andaria. Convicta, decidida [...] e eu fico com a respiração suspensa porque a qualquer momento, tenho certeza, ela vai jogar os papéis para o alto e começar a alucinante, desvairante, dança cossaca que todos esperamos. Enquanto os papéis caem, qual chuva moderna em cima de sua cabeça, ela já está, olhar orgulhoso, pernas flexionadas, braços cruzados ao peito, e bum, lá vai a primeira perna qual pênis ereto para a frente, e bum, a outra, e dois, cada vez mais depressa, em rodopios pelo galpão e é muito bonito isso, é realmente lindo. Ela me olha e nos olhamos por um tempo, nos reconhecendo como ambos a um passo, eternamente a um passo, da realidade. Talvez eu devesse convidar a dançarina cossaca para uma outra festa. Ela é moça humilde, será interessante ver como se senta no sofá [...]” (VIGNA, 2018b, p. 203-204).

<sup>144</sup> “De um lado na sala antiga e silenciosa, Amadeu, no meio um raio de luz, única luz da sala escura, pois está tudo fechado, não só porque a sala está sempre fechada como porque neste dia a casa está de luto. Mas neste raio de luz a fuligem dança, alegríssima, uma corda de fuligem dançante transformada em partículas de luz [...]” (VIGNA, 1997, p. 24).

<sup>145</sup> “Quando hoje eu escuto algumas músicas me sinto um pouco como a menina da saia comprida, esvoaçante, meio transparente. São músicas sacanas, um som de entrada em bares que perdi, acho que fiz tudo errado, escolhi errado. Essas músicas pedem que você coloque um dos lados do quadril para a frente, desabote a blusa, dobre os joelhos e abra ao mesmo tempo pernas e narinas, enquanto se mexe de lá para cá, se eu tentasse ainda conseguiria. A menina mexia o corpo para lá e para cá embaixo da lua.” (VIGNA, 1997, p. 33).

<sup>146</sup> “É Dino quem deve ter pedido para que a menina dance. Ele diz: ‘Você vai embora amanhã, nunca mais nos veremos, o que é que tem, dança para mim, dança aqui, para eu ver’. A menina deve ter ficado ainda um pouco sem graça antes de começar. A menina mexia o corpo para lá e para cá, a blusa caída na cintura, os seios soltos e os braços soltos em movimentos brancos sob a lua no silêncio total pois o latido dos cachorros não é mais barulho que se escute mas gemido repetitivo que nem mais se escuta, cio da terra seca. No total silêncio e sozinha, a menina dança, só o rufe-rufe da sua saia comprida em frente à porta aberta da oficina. Lá dentro a escuridão [...]” (VIGNA, 1997, p. 35).

de Mário imita, ainda segurando a bermuda das crianças. E é nesta hora que Mário chega do trabalho, interrompendo tudo. (VIGNA, 1997, p. 58).

A dança, na referida cena, se reveste de uma dimensão quase mística e espiritual e, mais uma vez, é a atitude que permite uma perigosa aproximação física entre duas mulheres, algo que é abortado imediatamente, pela chegada do marido de uma delas.

A cena da dança de Lilita para Bebê Martê é retomada páginas adiante<sup>147</sup> e vai se delineando como elemento fundamental para a compreensão da morte de Bebê Martê<sup>148</sup> até que, em determinado momento, a narradora atribui à Lúcia a responsabilidade pela morte de seu pai. Em tal fala, a narradora concede ao ato de dançar o poder de produzir uma sensação tão forte no espectador que chega a ser capaz de matá-lo.<sup>149</sup>

Em **Às seis em ponto**, a personagem Jean-Michel, amigo do pai de Maria Teresa, rememora os shows de *strip tease* de uma dançarina chamada Wanda. Novamente, a dança é identificada ao facho de luz que sobressai em meio à completa escuridão do palco pelo qual se move.<sup>150</sup> Mais adiante, a narradora descreve um casal de dançarinos profissionais. De novo, a dança é associada ao erotismo. Aqui, remete explicitamente às relações sexuais: a habilidade em dançar significa competência para o ato sexual. O dançarino capaz de realizar qualquer tipo de movimento, sobretudo aqueles mais identificados ao gênero feminino, deve, com certeza, relacionar-se sexualmente muito bem, pois não se deixa dominar pela rigidez imposta por papéis sexuais fixos, determinados pelas regras sociais.<sup>151</sup>

<sup>147</sup> “E o que ele fala é o seguinte: que a moça vai embora no dia seguinte e que o mais provável é que eles nunca mais se vejam, que ela é linda e ele tem oitenta anos. ‘Dança para mim’. [...] Que ela dance para ele, para que ele veja. E que depois vá embora. A moça hesita, mas bate uma brisa tão suave que já a puxa a partir da ponta da saia, então ela primeiro levanta os dois braços, abaixa sua blusa até a cintura e dança no total silêncio, para Dino [...]” (VIGNA, 1997, p. 59).

<sup>148</sup> “A mulher de Mário chegou e disse que tinha recebido uma carta da Lilita, a menina da saia comprida, onde ela se desculpava muito por ter dado a ideia de fazer aquele espetáculo de dança para Bebê, que ela não sabia que ele sofria do coração.” (VIGNA, 1997, p. 61).

<sup>149</sup> “‘Mentira, você está mentindo, quem dançou para Dino naquela noite foi você. Rá, rá, descobri. Você matou ele, de fato matou. Mas não melodramática, com um travesseiro. Matou ele dançando, sua vadia’ [...]” (VIGNA, 1997, p. 62).

<sup>150</sup> “E ele falava de uma boate onde a bailarina era a neta de Billy Streamer, um famoso jazzista já falecido. Essa moça, Wanda, fazia um show de strip-tease em um palco minúsculo e escuro, onde só havia um fino facho de luz e uma cadeira. Ela acabava o espetáculo com as pernas muito abertas, e com um ruído. E Jean-Michel, homem de poucos gestos, parava, as mãos no ar, procurando um gesto ou pelo menos um adjetivo para terminar a frase, *animalesque*. Não com a garganta, o ruído – acrescentava ele, os olhos esgazeados [...]” (VIGNA, 1998, p. 86).

<sup>151</sup> “Destacando-se no mar de bundas, um mesmo casal que também estava da primeira vez. Ela tem mais ou menos a minha idade, vestido vermelho, e de repente me ocorre que eu voltei para ver essa mulher dançar, ela e seu par. Dançam maravilhosamente. São dançarinos profissionais, contratados pela casa, eu sei disso, já levei muito turista a shows para não notar: bebem apenas água mineral cuja garrafa e copos pedem licença para deixar em um canto de nossa mesa. [...] ela dança sabendo que uma dança é exatamente isso, uma trepada em sociedade. [...] Dançam. Ao contrário de outras pessoas, que dançam em grupo, eles dançam só os dois e se olhando nos olhos, devem se conhecer há muito tempo. Ele guia apenas com um dedo. Apenas um dedo comprido de sua mão muito branca encosta nas costas nuas dela e é esse dedo que dá a ela a direção da dança. Ele rebola tanto ou mais do que ela com

A dança reaparece em **Coisas que os homens não entendem**, quando Nita imagina que o vizinho português e a esposa dançavam juntos, no meio da sala.<sup>152</sup> Mais adiante, ela descreve seu jeito de andar pela orla, que se assemelha a uma espécie de dança: “Eu diminuo o passo. Tem sol, estou no calçadão da praia, a música é boa. Solto a bunda e passo a andar no ritmo da música. Um Brasil este, e um Brasil que me faz bem, este Brasil incluso no Joe Cocker, um Brasil de bunda solta e ritmado, o Brasil da música americana [...]” (VIGNA, 2002, p. 56).

Já em **Deixei ele lá e vim**, Shirley Marlone relata sua ida, com Meire, a uma boate, quando assiste à apresentação de uma *stripper*. Sua dança sensual é executada sob uma luz que corta a escuridão que a circunda, como se seus movimentos fossem a exceção ao breu reinante.<sup>153</sup>

Em **Nada a dizer**, a garota de programa que Paulo conhece em sua passagem pela cidade de Mendes, no interior do Rio de Janeiro, se apresenta como dançarina. Como a relação sexual entre eles se dá fora do horário de trabalho da moça na boate, ela não aceita cobrar nada pelo ato: “Falou que não tinha dançado para ele e que, de todo modo, de tarde ela não trabalhava. Só de noite.” (VIGNA, 2010c, p. 104). A dança aparece, outra vez, como recurso de sedução, impregnada de erotismo.

Em **O que deu para fazer em matéria de história de amor**, a personagem Rose dança, nua, na sala de sua casa, antes do banho, ao som da música de Gluck.<sup>154</sup> A narradora qualifica o movimento da personagem como uma “ousadia recém-experimentada”, que deixa a respiração de Rose ofegante (VIGNA, 2012, p. 19). Antes, faz referência a uma poeira que terá o condão de subjugar a personagem, assim que ela pare de dançar: “A poeira – e a mulher continua devagar, ela própria uma flauta – cairá assim que pare a dança, e cairá em quantidades crescentes, ameaçando esvanecer tudo, ela incluída [...]” (VIGNA, 2012, p. 19). Sobre a dança

---

seus quadris pequenos e magros. Só um homem que trepa muito bem tem a segurança de rebolar desse jeito.” (VIGNA, 1998, p. 117-118).

<sup>152</sup> “De dentro do S-1, nós brincávamos que ele e sua mulher, de preto, saía pelas canelas e bigodes – e um sotaque trasmontano que ela distribuía às chicotadas com sua voz estridente –, estariam dançando na maior sem-vergonhice no meio da sala, cuja mesinha ele já teria chutado com um pontapé para abrir espaço, rindo, rindo às gargalhadas, nós e ele, ele com a mão na bunda dela, ela se esfregando no pau dele.” (VIGNA, 2002, p. 25).

<sup>153</sup> “É o show de uma dançarina por quem ela [Meire] era fissurada. Entra uma música. A moça surge na luz do palco. É linda. Tem uma altivez, uma ironia no jeito como olha nos olhos de cada um na plateia adivinhada. Começa a dançar. Ao dançar, tira o pouco que tem. Uns fios, umas plumas. A música ritmada bate dentro de mim. Acaba sem que as pessoas notem, todo mundo siderado, hipnotizado. [...] A moça volta. Se abaixa, continua nua e se abaixa. E cata, uma por uma, suas plumas espalhadas. Põe os joelhos no chão para alcançar um fiapinho de nada que pousou um pouco mais longe. Ela tem os olhos baixos, um sorriso crispado. Levanta, passa a mão nos joelhos e sai, rápida. A luz a acompanha até que ela some no vão de alguma cortina rasgada [...]” (VIGNA, 2006, p. 45).

<sup>154</sup> Christoph Willibald Gluck foi um compositor musical alemão nascido em 1714 e falecido em 1787. Tido como inovador, ambicionou criar uma música de caráter integrado, naturalista e inovador. Vivendo na passagem do Barroco para o Classicismo, é considerado um dos maiores operistas de todos os tempos (CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK, 2019).

de Rose, a narradora rechaça a ideia de que simbolize o seu erotismo, ou a sua feminilidade. A dança, para a personagem, vale por si mesma, pelo simples movimento que produz, sem obedecer a nenhum roteiro previamente traçado. É um território em que Rose se sente livre. Inclusive para não dançar.<sup>155</sup> No capítulo seguinte, a narradora volta a evocar a dança de Rose, referida como algo que não dá para descrever. Como em um palimpsesto, a dança de Rose se sobrepõe à dança da narradora,<sup>156</sup> conexão que ganha outros contornos e mais descrições.<sup>157</sup> Em outro ponto do romance, para descrever uma personagem que encontra na sala de espera de uma fisioterapeuta, a narradora diz: “Todos nós temos alguma dança, mesmo que de pálpebras. A dela, como sempre com as melhores, também se dá às escondidas [...]” (VIGNA, 2012, p. 36). Mais adiante, a narradora fornece mais informações a respeito da cena em que dança de vestido largo:

O apartamento é o apartamento do edifício em construção. E a dança sobre a qual falei, eu com o vestido largo e depois nua, acontece durante o jogo de pôquer da semana anterior, uma noite quente. Saio da sala, vou para o que deveria ser o terraço da cobertura mas é apenas o teto do edifício, e tomo o banho. E danço a dança. Nunca perguntei se ele havia me visto dançar nua no chão de cimento, sob a lua [...] (VIGNA, 2012, p. 55-56).

Já na terceira parte do livro, a narradora conta que foi a irmã dela que, por contraste, a ensinou a jamais desistir. Pois havia desistido – exatamente de sua carreira como bailarina.<sup>158</sup>

<sup>155</sup> “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).

<sup>156</sup> “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).

<sup>157</sup> “Me desequilibro. Deste desequilíbrio passo automaticamente à dança. Esta ligação entre desequilíbrio e dança é normal para mim: sou desajeitada aos dezessete anos. Continuo. Só não vejo mais a necessidade de demonstrar isso dançando. [...] Mas, enfim, danço. Como dançaria ela, em falta de outra definição para os movimentos que fazemos. Eu primeiro. Estou embaixo de vestido largo que mais largo fica com meus gestos de afastá-lo do corpo. Depois, solto pernas e braços qual pássaros ao vento, já sem o vestido. A luz é a da lua, e estou alegre ou com raiva, as duas coisas na verdade muito próximas. É dessa dança que se trata. E, tanto num caso como no outro, eu ou Rose, tê-la feito provoca em nós um certo olhar sobre as coisas, o que, por sua vez, provoca um certo tipo de palavras. São estas. Até hoje, em eco.” (VIGNA, 2012, p. 23-24).

<sup>158</sup> “Dançava. Houve um concurso. Não passou. Berrou que houve favorecimentos. Haveria um outro depois. Não participou. Jogou as sapatilhas pela janela. Minha mãe foi buscá-las. Mandou fazer um molde, em bronze. Pôs no móvel da sala. Ficaram lá, as sapatilhas. E eu com horror delas e com a firme determinação de nunca ter nada de tão pesado quanto sapatilhas de bronze na minha vida [...]” (VIGNA, 2012, p. 187-188).

Poucas páginas depois, há nova menção à dança, parte de uma conversa entre a narradora e Roger, quando este está namorando a moça com quem um dia se casará.<sup>159</sup>

Em **Por escrito**, uma das personagens mais importantes é a russa Aleksandra, professora do balé Kirov: “É bailarina técnica. Ensina na turma profissional com sua voz esganiçada e dura [...]” (VIGNA, 2014, p. 51). Outra personagem, Zizi, esposa do amante da narradora, também é professora de dança. O modo como a personagem estrangeira se expressa é assim descrito: “[...] Aleksandra se levanta e nem chega propriamente a dançar. Apenas faz uma colocação de corpo, uma dessas coisas de bailarino. E muda. Era uma pessoa pequena, insignificante, para quem poucos olhariam. De repente é pássaro prestes a levantar vôo.” (VIGNA, 2014, p. 57). O efeito que a dança provoca no corpo de Aleksandra é referido em outro ponto, mais à frente: “Como abrir um piano e não lembrar de Aleksandra mudando de corpo, levantando, não é levantando, transmutando o pouco ou nenhum peito em outra coisa, uma não matéria [...]” (VIGNA, 2014, p. 58). Páginas depois, a narradora retoma os comentários sobre Aleksandra, especialmente sobre a coreografia por ela criada<sup>160</sup> para a montagem de **Vestido de noiva**,<sup>161</sup> de Nelson Rodrigues.<sup>162</sup> O modo de Aleksandra executar a coreografia é, para a narradora, revelador, ainda, da história de seu país.<sup>163</sup> Outra personagem que se dedica ao ofício é Tiago, amigo de Pedro, que saiu de Roraima para dançar no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, onde passou em um concurso. A narradora assim o descreve, em um dado momento: “E faz um gesto de bailarino, os braços ao comprido do corpo, em um sacudir elegante, o peito para cima, o queixo para cima, um brrruu na boca [...]” (VIGNA, 2014, p. 181).

Como se vê, as menções sobre a dança no legado romanesco de Elvira Vigna são numerosas e expressivas, permitindo concluir que a autora de fato encontrou nessa manifestação um modo de situar suas personagens no espaço e de permitir a elas o acesso ao

<sup>159</sup> “Digo que o que eu gosto, nas mulheres que dançam música espanhola com suas longas saias pretas e sapatos pesados, é do cheiro de suas bocetas quentes, não lavadas há tempo, vibrantes por causa dos golpes do sapateado vigoroso. Digo que vou, sempre que posso, a esses espetáculos de dança flamenca, e me sento sempre na primeira fila, onde passo todo o tempo a respirar fundo, às vezes achando que consigo pegar algum cheiro mais forte graças às voltas amplas das saias estampadas. Mas pode ser que eu sinta apenas a poeira e o mofo que saem das tábuas velhas dos teatros em que este tipo de espetáculo ainda encontra espaço.” (VIGNA, 2012, p. 190).

<sup>160</sup> “Na primeira e única coreografia que foi ensaiada do começo ao fim, Aleksandra tem um número em que dança com o vestido e o véu de noiva. A dança está prevista para se dar em frente a um espelho. O espelho é outra bailarina, muito mais jovem, que repete, milimetricamente, os movimentos feitos por Aleksandra, como se num espelho mesmo, mas que, aos poucos, vai dessincronizando, mais lenta uns poucos segundos, uma imagem que se revolta contra aquilo que representa. Eu gostava muitíssimo disso [...]” (VIGNA, 2014, p. 121).

<sup>161</sup> **Vestido de Noiva** foi montada pela primeira vez em dezembro de 1943, no Rio de Janeiro, sob direção do polonês Ziembinski.

<sup>162</sup> Dramaturgo e jornalista brasileiro, nascido em Pernambuco, em 1912, e falecido no Rio de Janeiro, em 1980.

<sup>163</sup> “Aleksandra não é mais uma garotinha, mas tenta, no palco e fora dele, as mesmas expressões de desamparo, com seus grandes olhos azuis, que tanto sucesso fizeram décadas antes. Séculos. Milênios. Na época em que começou, numa Rússia em que ser dançarina é profissão corriqueira, aliás sinônimo de funcionária pública [...]” (VIGNA, 2014, p. 122).

belo, ao vigoroso e ao novo, pelo potencial de transformação sempre atribuído aos corpos dançantes. A dissonância que muitas das personagens de Elvira Vigna expressam, ao longo da vida, ganham contornos físicos precisos no modo como aderem à dança, um meio para subverter a ordem e para sonhar com uma vida de mais prazer e menos sujeição aos padrões estabelecidos.

Das reflexões sobre a dissonância, passo, agora, a refletir sobre a voz que as personagens da autora logram constituir, ao longo de seus romances, tema fundamental para a compreensão da sua obra, sobretudo dos aspectos relacionados às questões de gênero.



#### 4 A VOZ EM AÇÃO

Para os efeitos do presente trabalho, aqui, quando o som se articula em palavra, será chamado de voz. Emitida pelos corpos humanos, ela comunica ao mundo o sentido que é capaz de produzir. Fruto do pensamento e da reflexão, também pode brotar de repente, do susto, da surpresa, do espanto, da sensação, do instinto, sem uma elaboração prévia, o que dá ao ambiente em que é veiculada uma informação importante sobre como é a vida interior de seu dono.

Se, por meio da voz, é possível falar, é igualmente possível cantar. E contar. A tradição oral, por séculos, foi o modo encontrado pela humanidade para legar seu acervo cultural, antes que se criasse a tecnologia da escrita e que se popularizassem os suportes físicos para a inscrição das mensagens.

Se o som dos corpos é o que interrompe ou quebra seu silêncio, fazendo que interfiram na realidade circundante, como visto, a voz dos corpos é o que enuncia a sua mensagem, o que traduz suas verdades internas, suas lembranças, suas inquietações presentes, seus sonhos para o futuro. E também suas posturas políticas diante da vida e da sociedade. Para os efeitos do presente trabalho, falar é agir, é atuar sobre o ambiente externo, é militar pela mudança, recusando a omissão e a neutralidade.

As personagens femininas dos romances de Elvira Vigna são mulheres que falam, apesar de sua natural condição subalterna em uma sociedade como a brasileira, ainda marcadamente patriarcal e machista. Alinhada ao diagnóstico de Gayatri Chakravorty Spivak,<sup>164</sup> que relembra que a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina,<sup>165</sup> a romancista abre os espaços necessários contra a subalternidade, para que as mulheres por ela inventadas possam enunciar o seu discurso.<sup>166</sup>

São as personagens femininas criadas por Elvira Vigna que falam e contam.<sup>167</sup> Recusando o silêncio, o recato, a discrição, a sobriedade, a parcimônia e a chamada “boa

<sup>164</sup> Nascida em Calcutá, Índia, em 1942, é professora na Universidade de Columbia, nos Estados Unidos (GAYATRI CHAKRAVORTY SPIVAK, 2020).

<sup>165</sup> Escreve a professora indiana: “No contexto obliterado do sujeito subalterno, o caminho da diferença sexual é duplamente obliterado. [...] Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade [...]” (SPIVAK, 2018, p. 85).

<sup>166</sup> “Segundo Spivak, a tarefa do intelectual pós-colonial deve ser a de criar espaços por meio dos quais o sujeito subalterno possa falar para que, quando ele ou ela o faça, possa ser ouvido (a). Para ela, não se pode falar pelo subalterno, mas pode-se trabalhar ‘contra’ a subalternidade, criando espaços nos quais o subalterno possa se articular e, como consequência, possa também ser ouvido [...]” (ALMEIDA, 2018, p. 16-17).

<sup>167</sup> “Nunca escrevi do ponto de vista masculino. Mulheres e gays, sim. Não sei se não tenho interesse ou se não sou capaz de me imaginar homem. Há uma outra questão também. Acho que homens héteros brancos de classe média têm muito pouco a dizer. Acho que é por isso que lemos tantos livros em que há sempre uma tentativa de recuperação de adrenalina, uma espécie de nostalgia de um poder perdido. São as narrativas sobre infâncias tensas, terras distantes ou desconhecidas, esportes radicais. Ou, claro, sobre a suposta marginalidade de se vomitar na

educação”, não só contam, têm ganas de contar. Estão ávidas por contar e por anunciar a todos o que pensam, como sentem, o que querem. Aí, especialmente, fogem do padrão dominante, admitindo seus desejos e agindo a partir deles. Não excluem desse rol, de forma nenhuma, suas atrações sexuais, admitindo-as abertamente. Querem a satisfação de seus desejos como raramente se nota na literatura brasileira. Em alguns momentos, como se verá, os homens se convertem em verdadeiros objetos sexuais, a serem olhados, tocados e usados para seu prazer. Nada mais expressivo do contemporâneo do que a voz “empoderada” de tais mulheres.

A linguagem das personagens femininas de Elvira Vigna é a das mulheres brasileiras de classe média, dos grandes centros urbanos – São Paulo ou Rio de Janeiro – eivada das gírias, dos coloquialismos e das informalidades típicas de tal população. A geração a que a maioria pertence é a que nasceu no final dos anos de 1940 (como a autora), ou de 1950, tendo vivido a juventude entre os anos de 1960 e 1970, quando o feminismo adquiriu força inédita e algumas de suas pautas mais relevantes conquistaram, enfim, visibilidade, circulação e adesão social.<sup>168</sup>

Seduzidas pela mensagem feminista, as personagens femininas de Elvira Vigna lutam por mais autonomia e liberdade, tentando construir uma identidade (ou identidades) que sustente(m) melhor seus desejos, mesmo os menos convencionais, sobretudo no âmbito da conduta sexual.<sup>169</sup> Assim é possível compreender principalmente as personagens dos primeiros romances, como Catarina, de **Sete anos e um dia**, Lúcia e a narradora de **O assassinato de Bebê Martê**, e Maria Teresa, de **Às seis em ponto**. Lola, personagem do último romance de Elvira, **Como se estivéssemos em palimpsesto de putas**, também cumpre trajetória de crescente afirmação pessoal e profissional, chegando ao fim do enredo como uma mulher vitoriosa, independente e livre, atualizando a agenda feminista e comprovando a sua pertinência na contemporaneidade, momento marcado, outra vez, assim como nas décadas de 1960 e 1970,

---

avenida São João noite e dia sem parar. Ou tudo isso junto. É como se na vida presente, adulta, do escritor com esse perfil, nada de fato acontecesse [...]” (VIGNA, 2010d, p. 68).

<sup>168</sup> Para Albertina de Oliveira Costa, Carmen Barroso e Cynthia Sarti, “O ano de 1975 é um marco. Representa o início de uma mobilização política mais intensa a pretexto do Ano Internacional da Mulher, em que a coloração feminista ainda é bastante indiferenciada. [...] De 1975 a 1978, vamos assistir à emergência do tema; é um período que se caracteriza pelo esforço de dar visibilidade à mulher como agente social e histórico. [...] Elegemos 1978 como marco divisor em razão de acontecimentos ocorridos em níveis muito diferentes, no âmbito acanhado das pesquisas sobre a mulher e na cena política brasileira. [...] Em âmbito nacional, a realização de eleições e a consolidação da abertura política permitiram que os interesses amalgamados nos grupos de mulheres fossem se diferenciando progressivamente. Abrem-se outros tipos de espaços para discussões políticas de interesse geral e as mulheres têm ocasião de se debruçar um pouco mais sobre elas mesmas. A anistia, em 1979, viria a consolidar esse processo. A partir de 1978, começavam a surgir grupos de mulheres de feição menos híbrida e mais caracteristicamente feminista [...]” (COSTA; BARROSO; SARTI, 2019, p. 112-113).

<sup>169</sup> Virgínia Maria Vasconcelos Leal escreve que “Elvira Vigna tem arriscado uma forma de representação alternativa às suas personagens, também em relação à sua corporalidade. Mulheres sempre em processo, buscando uma ‘cara’ possível em um mundo que lhes pede estabilidade e lógica de sexo e de gênero. [...] Daí a estranheza de suas narrativas [...]” (LEAL, 2010, p. 92).

pela intensificação da mobilização das mulheres em favor de seu espaço e de seus direitos. Ainda que não assumam explicitamente uma militância feminista (com exceção de Catarina, de **Sete anos e um dia**, e da narradora de **Nada a dizer**), as personagens femininas de Elvira Vigna encarnarão, por meio de suas atitudes, um “tom” feminista, o que corresponde, aliás, exatamente ao que se entende por ser feminista, uma condição assentada em certa visão de mundo.<sup>170</sup>

A evolução da presença e da força da mulher na sociedade brasileira, sobretudo no universo laboral, repercute fortemente no modo como a identidade de tais personagens se afirma publicamente.<sup>171</sup> Evelyn, a mãe de Gringo, de **A um passo**, se impõe aos colegas de trabalho pela postura arrojada e decidida. Nita, de **Coisas que os homens não entendem**, é a primeira mulher a trabalhar na redação de determinado jornal carioca, rompendo com todos os preconceitos de gênero estabelecidos no meio da imprensa. Valderez, de **Por escrito**, trabalha no mundo corporativo, embora mantenha certa postura crítica diante dele e das relações de gênero que se processam em seu âmbito. Lola, de **Como se estivéssemos em palimpsesto de putas**, ganha prestigiado prêmio destinado aos profissionais de sua especialidade. Ainda inspirada pelo feminismo, a busca empreendida por tais personagens por uma identidade mais condizente com o seu mundo interior e com suas aspirações muitas vezes vai resultar em uma reformulação dos próprios conceitos que as definem como sujeitos.<sup>172</sup> É nesse ambiente marcado ainda pelos contextos político, social e econômico de um país sul-americano subdesenvolvido e desde sempre imerso em turbulências e fragilidades de toda natureza como o Brasil que atuam as referidas personagens, marcadas, particularmente, por embates corajosos com as personagens masculinas, muitas das quais representantes do *status quo* que essas mulheres tanto combatem e que se erguem à sua frente como expressões do machismo e do patriarcalismo dominantes há décadas na sociedade em que se inserem.

---

<sup>170</sup> Como refletem Costa, Barroso e Sarti: “Ser feminista está radicado num elemento fluido, o da perspectiva das mulheres, terreno da denúncia e do desejo. Ser feminista, ser mulher em luta, quer dizer vontade de superação das desigualdades entre os sexos, das assimetrias nas relações de gênero, da exploração das mulheres, diferentes formulações, baseadas em fundamentações divergentes. A Ciência da Liberação da mulher não existe [...]” (COSTA; BARROSO; SARTI, 2019, p. 110-111)

<sup>171</sup> Conforme Rago: “Há uma construção cultural da identidade feminina, da subjetividade feminina, da cultura feminina, que está evidenciada no momento em que as mulheres entram em massa no mercado, que ocupam profissões masculinas e que a cultura e a linguagem se feminizam. As mulheres entram no espaço público e nos espaços do saber transformando inevitavelmente esses campos, recolocando as questões, questionando, criando novas questões, transformando-os radicalmente. Sem dúvida alguma, há um aporte feminino/feminista específico, diferenciador, energizante, libertário, que rompe com um enquadramento conceitual normativo [...]” (RAGO, 2019, p. 379-380).

<sup>172</sup> De acordo com o que relembra Maria Odília Leite da Silva Dias: “Os estudos feministas propõem uma redefinição dos processos de subjetividade, uma crítica ao conceito de identidade, assim como ao conceito da própria racionalidade no mundo contemporâneo [...]” (DIAS, 2019, p. 358).

Se as relações travadas na esfera pública são um alvo importante de sua atenção, a vida privada passará, também, por um processo de rigorosa análise, necessária para impedir e conter a desigualdade nos menores lances apresentados pelo dia a dia.<sup>173</sup> A tal exame não se furtarão as personagens femininas de Elvira Vigna, sempre avaliando as relações de poder entre mulheres e homens em acontecimentos cotidianos. Catarina, de **Sete anos e um dia**, contesta o médico que realiza o seu parto. A narradora de **Nada a dizer** problematiza o seu casamento e a conduta do marido Paulo, sobretudo quando descobre que ele a está traindo.

Já as personagens masculinas criadas por Elvira Vigna raramente emitem sua voz, como se isso fosse condição necessária para que as mulheres tivessem espaço para falar. À exceção de Pedro, que narra parte da história de **Sete anos e um dia**, as demais personagens narradoras são femininas, aí incluída Shirley Marlone, de **Deixei ele lá e vim**, aqui compreendida como uma mulher *trans*. Só se conhece o que pensam e sentem os homens criados por Elvira Vigna por meio do que deles falam as narradoras. É assim até com as personagens masculinas que parecem gostar de contar histórias, como João, de **Como se estivéssemos em palimpsesto de putas**. Paulo, o marido da narradora de **Nada a dizer**, é forçado pela mulher a relatar a ela os lances do adultério por ele cometido. O título de tal livro, curiosamente, pode ser atribuído à sua relutância em iniciar os referidos relatos.

Na Seção 4.1, será o momento de investigar mais detidamente as particularidades da narração sustentada por essas mulheres. Na Seção 4.2, serão vistas as aqui chamadas “relações invertidas” entre as personagens femininas de Elvira Vigna e os homens, sobretudo no campo sexual, elemento que claramente contesta a hierarquia tradicionalmente posta pela sociedade machista e patriarcal, que define o masculino como o polo ativo e o feminino como o polo passivo. Na Seção 4.3, será estudado o jeito como se comportam as personagens masculinas, sobre as quais as mulheres é que falam, destacando, muitas vezes, traços que identificam sua imaturidade ou dificuldade de comunicação com o sexo oposto.

#### 4.1 As mulheres falam

Mesmo veiculada por meio de um narrador onisciente e, em outros trechos, por Pedro, a voz de Catarina, de **Sete anos e um dia**, é enunciada com bastante clareza ao longo de todo

---

<sup>173</sup> Como escreve Angela Arruda, “É efetivamente no limiar da década de 1970 e durante o seu decorrer que a política com ‘P’ maiúsculo é posta em causa, ampliando seu sentido e passando a abrigar domínios variados. O movimento feminista foi, sem dúvida, um dos responsáveis pela politização da vida privada, ao desvendar as relações de poder embutidas no convívio entre homens e mulheres, na família, na cama, além da esfera pública em geral [...]” (ARRUDA, 2019, p. 335).

o romance. É uma voz potente, que se insurge contra vários dos padrões impostos pela sociedade em que vive, a começar pela virgindade<sup>174</sup> e pelo mandamento do matrimônio tradicional,<sup>175</sup> aos quais não se subordina. Divorciar-se de Caloca é, igualmente, uma possibilidade que ela não afasta.<sup>176</sup> O tabu do aborto é mais um que a personagem enfrenta, como fica claro em outro trecho do livro.<sup>177</sup>

É Pedro quem registra a mudança de atitude de Catarina após a chegada de João, quando ela percebe que Caloca, o pai da criança, se comportava como se o menino fosse responsabilidade exclusiva da mãe, conduta contra a qual ela se revolta.<sup>178</sup> No trecho referido, raríssimo no legado romanesco de Elvira Vigna, uma personagem masculina fala sobre uma personagem feminina, e de forma depreciativa. A palavra “feminista” de Catarina causa tédio em seus interlocutores. Pretensamente alinhados ideologicamente a Catarina, pelo menos no campo da política institucional, Pedro e Caloca, no entanto, não parecem compreender a pauta da “igualdade de gênero” apresentada pela amiga, revelando um grande desconhecimento do impacto de tal questão sobre o cenário da convivência social. Mas Catarina não se rende. Logo após seu parto, questiona, em suas reflexões, a autoridade médica que lhe presta assistência, ainda no hospital, mesmo que não chegue efetivamente a formular a seu obstetra tais questões: “Mas do que ele está falando? O que ele sabe sobre dor de menstruação? Aliás, pensando bem, o que ele sabe sobre ela, sobre mulher, sobre ter filho?” (LEHMANN, 1987, p. 39).

Forte, Catarina segue em frente. Em outro ponto do romance, o narrador onisciente fixa, com precisão, o instante em que ela decidiu não aceitar qualquer redução ou atenuação de sua força como mulher. Ainda deitada na maca da maternidade em que deu à luz João, decide, para sempre, jamais deixar-se reduzir, como ela mesma diz, à sua expressão fisiológica de mãe.<sup>179</sup>

<sup>174</sup> Nesse romance, Pedro conta: “Mas me sentia confuso pois, apesar de tudo o que eu sabia dela, na verdade Catarina não era virgem [...]”. Caloca e Pedro falam a respeito do tema da virgindade, que também para eles era tabu: “Falamos vagamente sobre hímen complacente e depois mudamos rápido de assunto, pois era implícito o fato de política ser mais importante do que mulher, o fato de virgindade de mulher ser um tabu cujas origens vinham do catolicismo, do sistema patriarcal, do capitalismo decadente e de tudo mais que já se sabia. Além do que, era um assunto difícil para nós, rapazes de pouca experiência. E para mim a dificuldade crescia ainda mais, por causa da educação que recebi em menino [...]” (LEHMANN, 1987, p. 105).

<sup>175</sup> “Catarina e Carlos Alberto não se casaram legalmente, em fidelidade aos ideais revolucionários deles [...]” (LEHMANN, 1987, p. 17).

<sup>176</sup> “[...] pois Catarina via pensava para si um futuro que não pensava para os outros: ela via a possibilidade de um dia vir a mudar de vida e de homem, de repente [...]” (LEHMANN, 1987, p. 89).

<sup>177</sup> Catarina expõe o tema a Tânia: “Dava-lhe outras intimidades: mostrava os segredos da casa, tocava-lhe o braço ao falar, falava de coisas suas, o aborto recente [...]” (LEHMANN, 1987, p. 88).

<sup>178</sup> É o narrador Pedro quem fala: “Depois que o menino nasceu e que Catarina percebeu na própria pele que o homem em geral e Carlos Alberto em particular consideravam filho um assunto estritamente feminino, tivemos nosso leque de assuntos aumentado. Catarina passou a fazer com frequência discursos e reivindicações feministas, para grande tédio meu e de Carlos Alberto [...]” (LEHMANN, 1987, p. 37).

<sup>179</sup> “Catarina então respirou fundo, cerrou os dentes e começou a luta que adotaria pelo resto da vida. Antes virou a cabeça para olhar o berço ao seu lado, onde um embrulhinho rosado dormia. Catarina gostou dele. O menino parecia calmo, dormia. E dormindo continuou quando Catarina, dura, voltou-se para os homens e, para mostrar

Sensível, Catarina permite-se, no entanto, enternecer pela presença do filho recém-nascido, sem, contudo, deixar de “endurecer”. Seus contendores parecem ser mesmo os representantes do sexo masculino, em relação aos quais sente a necessidade de afirmar que, mesmo depois de haver se tornado mãe, continuava sendo mulher e cidadã, participando ativamente dos assuntos políticos que mobilizavam o país. Catarina explicita sua frontal recusa a aderir ao papel convencionalmente reservado às mães, cujo âmbito de atuação foi, por muito tempo, restrito à cena doméstica ou familiar. A personagem em tela revela-se também como uma trabalhadora consciente de seus direitos e empenhada na formulação de estruturas mais justas e igualitárias no mundo laboral e na vida conjugal. Seus pensamentos são, mais uma vez, relatados, com incômodo, pelo narrador Pedro.<sup>180</sup>

A história de **A um passo** se desenrola a partir dos movimentos das personagens femininas, como já mencionado. Evelyn muda de país, resolve ter um filho com outro homem e torna-se a mãe de Gringo. É em seu sofá que se passa a primeira cena do livro. Nina é a aluna de que Gringo abusa sexualmente. Vários dos acontecimentos nesse livro só ocorrem porque Nina toma a decisão de vingar-se de Gringo. Para tanto, vai para a cidade grande até conseguir localizá-lo, passa por muitas dificuldades para sobreviver até, finalmente, chegar perto de realizar seu intento. Tânia é a prostituta que acolhe Nina e que dá a ela a cobertura de que necessita para agir. Ativas, fortes e determinadas, as três se insurgem contra a ordem social que desconsidera seu espaço, seus direitos e seus desejos. Mesmo sofrendo as consequências de sua insurgência, cada uma, a seu modo, não terá medo de desafiar o estado predominante das coisas, indo em frente para alcançar seus objetivos.

Já a personagem narradora de **O assassinato de Bebê Martê** parece gostar de contar histórias. Logo nas primeiras páginas do romance, recebe, por fax, a história de uma amiga, para que leia. É a história que vai contar aos leitores, reescrita a partir do texto original, enviado por Lúcia. É a própria narradora que admite: “Eu sei reconhecer uma boa história, eu venci o Concurso Corporativo de Contos, entendo disso [...]” (VIGNA, 1997, p. 14). Em outro trecho, ela se identifica como alguém capaz de escrever de tudo: “Concursos corporativos – conto,

---

que nada havia mudado, que eles estavam enganados quando pensavam que a tinham enfim reduzido à sua expressão fisiológica de mãe, de fêmea, quando Catarina, tornando a fechar os olhos, perguntou se a lei da anistia tinha sido mesmo regulamentada e que Caloca lesse, em voz alta, as manchetes do dia [...]” (LEHMANN, 1987, p. 39).

<sup>180</sup> “Catarina falava de sua nova teoria feminista, segundo a qual todos deviam trabalhar apenas seis horas por dia, havendo dois horários de trabalho: de oito às duas, de meio-dia às seis. Todos ganhariam menos, é claro, mas poderiam dividir, machos e fêmeas, este outro trabalho bastante real embora não remunerado, o da criação de filhos. Caloca olhava para Pedro e dizia essa mulher é completamente maluca, quer que a gente ganhe menos. E Catarina revidava por mais meia hora sobre custos não computados e aí entravam de rijo em discussões particulares, que Caloca não mexia a bunda gorda para mudar uma, uma que fosse, fralda de João [...]” (LEHMANN, 1987, p. 77).

poesia, mensagem do dia das mães, *slogan* para campanha interna vamos deixar de fumar, qualquer coisa, sou júri deles, entendo disso, venci o primeiro, virei editora do Corporação de Hoje [...]” (VIGNA, 1997, p. 15). E se identifica também como crítica do texto escrito por Lúcia, especulando a pertinência de sua publicação: “Vou dizer para Lúcia que o texto dela está ruim. Depois vou tentar emendar, dizer que está ótimo mas só que não está apropriado para publicar, alguma vantagem eu tenho de trabalhar onde trabalho, aprendo a falar palavras-chaves que não querem dizer absolutamente nada: apropriado [...]” (VIGNA, 1997, p. 18).

A história que a narradora decide contar é a de uma mulher que mata o próprio pai, Bebê Martê. Para tanto, ela descreve com minúcias os familiares de Lúcia e a festa do aniversário de oitenta anos de Bebê, no final da qual ocorrerá o seu assassinato. Aqui, pois, tem-se uma mulher que dá voz a outra. E não uma outra qualquer, mas a que fora amante do marido daquela que narra, informação que é dada ao leitor já quase no final do romance. O texto de uma virá entremeado por trechos daquele redigido por outra (Lúcia), sempre grafados em itálico, para que se faça a necessária distinção entre as duas vozes, em um concerto regido pela narradora, que se apropriará dos relatos da amiga na medida de sua conveniência e para gerar os efeitos narrativos que deseja.

Em **Às seis em ponto**, a narradora, Maria Teresa, fala sobre o modo como as mulheres costumam narrar, aludindo à fala de que as mulheres contam tudo.<sup>181</sup> Aqui, cabe a pergunta: Quem diz que as mulheres contam tudo? O que se depreende da fala de Maria Teresa é que, provavelmente, sejam os homens, em tom talvez irônico ou pejorativo, como quem quer insinuar que “mulher fala demais”. Sobre isso, é importante destacar que, depois de aparentemente concordar com o que é dito sobre as mulheres, a narradora resolve contestar tal fala, contextualizando-a, para dizer que as mulheres contam histórias específicas e que, se há homens presentes, essas histórias não são enunciadas, o que dá uma chave para compreender por que não há personagens masculinas narrando os romances de Elvira Vigna, com exceção do primeiro.

Tal reflexão ganha um desdobramento mais adiante, quando Maria Teresa desenvolve o raciocínio exposto antes, para dizer que as mulheres contam para si mesmas as suas histórias, em um clima em que todas as emoções são permitidas, ao contrário do que faria, por exemplo,

---

<sup>181</sup> “Contamos tudo de nós, nessas salas. Dizem que nós, mulheres, somos assim, contamos. Dizemos que sim, é verdade, contamos tudo. Mas não é bem assim. Contamos histórias. Não é a mesma coisa. E são histórias específicas, pertencem não bem a nós mas a essas salas, saias, samambaias, chá ou vinho branco. Um homem presente e as histórias não aconteceriam [...]” (VIGNA, 1998, p. 10).

o seu namorado Haroldo.<sup>182</sup> E são histórias de mulheres o que Maria Teresa conta. No segundo capítulo, inicialmente, conta as de Lúcia, de Vera, de Mary, de duas amigas de sua mãe e, finalmente, de sua mãe. Já no terceiro capítulo, Maria Teresa conta a história de outra mulher, cujo nome não declina, a ela se referindo apenas como uma ex-namorada de seu ex-marido. Da mãe da narradora, por sua vez, ela dirá que trabalhava na rádio de Miraflores, a cidade em que vivia. Nas palavras da filha: “Ela, em Miraflores, trabalhava na rádio e tinha uma voz educada, controlada. Ainda tem. Meu pai se interessou pela voz que ouvia antes de ver a pessoa [...]” (VIGNA, 1998, p. 33). Quando conta que seu pai também tinha a própria história, acrescenta: “E a voz de minha mãe era [...] a única coisa que poderia manter a história dele viva [...]” (VIGNA, 1998, p. 34). A evocação da voz da mãe prossegue na voz da filha, em um palimpsesto de vozes que preserva e honra a linhagem feminina de que a personagem narradora descende.<sup>183</sup>

Entre lembranças da infância, a narradora seleciona a imagem de um quadro pintado pelo pai que, posteriormente, achará que não existiu. Aí, ela dirá que inventou tal objeto, que jamais teria passado de produto da sua imaginação. Desse modo, Maria Teresa começa a se apresentar ao leitor como uma narradora em quem, talvez, não se deva confiar plenamente. Ela pode embaralhar ou confundir os fatos. Pode, igualmente, criá-los. Tais possibilidades permanecerão durante todo o enredo. Uma frase, no entanto, indica uma postura da personagem que põe um limite ao ato de narrar: “Vou tentar dizer o que eu sabia-lembrava do quadro. Não sei se vai dar, histórias que não se contam [...]” (VIGNA, 1998, p. 45). Há palavras, portanto, que não devem ser ditas.

Nita, de **Coisas que os homens não entendem**, resume a sua trajetória dando ênfase a sua notável mobilidade espacial.<sup>184</sup> Em suas palavras, nota-se claramente que, desde muito cedo, ela se conserva em permanente trânsito, sem fixar-se a nenhum dos lugares por que passa, parecendo não pertencer a nenhum deles. Se, por um lado, tal percurso revela uma falta de

---

<sup>182</sup> “Essa visita que não houve à casa da Leontina teria sido com certeza parecida com a última visita que fiz a ela, mas melhor, a última já incorporada em nós. Parecida, no principal, a todas as visitas que fazemos, nós, mulheres, umas às outras, quando contamos nossas histórias, compulsivamente, umas às outras, entre risos e choros, cigarros e copos de vinho ou xícaras de chá, no meio das ruas, em restaurantes e principalmente nas salas cheias de almofadas e plantas, que é como gostamos de nossas salas, nós nos contando sem parar nossas histórias e é esse o seu problema, Haroldo: nenhuma história resiste à sua precisão, à sua telecomunicação.” (VIGNA, 1998, p. 49).

<sup>183</sup> Conta Maria Teresa: “E então, a voz de minha mãe: PKX AM 35 Rádio Miraflores bom diiiiia, meus caros ouvintes, são sete horas exatas pelos relógios de Greenwich, era a única coisa na vida de meu pai que fazia lembrar esse piano. Uma voz que todos os dias subia uma ladeira de terra e pedra até conseguir soar educada e composta, mas conseguia.” (VIGNA, 1998, p. 35).

<sup>184</sup> “[...] fui menina de Minas, fui para o Rio, para o bairro de Santa Tereza, saí por aí. Depois de um tempo voltei à Santa, uma única noite, para pegar a assinatura do pai de um amigo de adolescência, o Nando. Morre nessa noite o irmão do Nando, eu vou para Nova York, fico lá por uns tempos. Voltei há quinze dias para o Rio e passei uma noite inteira andando por Santa Tereza. Agora volto outra vez para Nova York, mas não vou direto, **faço** escala no norte do Brasil, sem saber se vou ou se volto, neste avião que balança [...]” (VIGNA, 2002, p. 125-126).



vínculos que a prendam a determinados sítios, por outro, também comprova um alto grau de liberdade e independência de movimentos. Fotógrafa profissional, presta serviços como autônoma, estando apta a ser contratada por empresas de diferentes países, o que, de fato, ocorrerá no romance, quando é convidada a produzir um ensaio fotográfico para uma revista japonesa. Exemplo de mulher cosmopolita, “globalizada”, reflete muito bem o momento em que o livro foi lançado, 2002, um pouco depois da virada do século, quando o planeta todo ainda se fascinava bastante pelas novas possibilidades anunciadas pelo terceiro milênio.

Na abertura do romance, Nita introduz outro tema que será fundamental para compreender a sua personalidade, quando diminui, já nas primeiras linhas, a importância dos exercícios da memória para contar a sua história: “Então só ficou isto. Um conto, um caso, algo que eu já vou contando sozinha, sem nem precisar lembrar, no piloto automático. E é este o único espanto: que uma coisa que foi tão marcante hoje seja contada assim, no piloto automático [...]” (VIGNA, 2002, p. 7). Assim como Maria Teresa, Nita também não parece confiável ao leitor, podendo dizer inverdades, o que ela admite explicitamente: “[...] é assim então que eu começo, naquele dia, nós pelas ruas, mas minto [...]” (VIGNA, 2002, p. 10). Em outra passagem, tal postura da narradora é reafirmada: “Da história dele [Lia], ele contou um pouco, o resto eu adivinho [...]” (VIGNA, 2002, p. 42). Mais adiante, a narradora relembra o jeito de narrar de Lia, com o qual finalmente identificou o seu próprio modo, em trecho no qual reflete sobre a sua prática. É quando se refere a traços que o leitor facilmente reconhece em sua narração, sempre reiterativa, como se, às vezes, andasse em círculo, ou como se não tivesse tanta certeza do que diz, estando sempre hesitante, insegura.<sup>185</sup>

Aqui reunida ao grupo das personagens femininas de Elvira Vigna, Shirley Marlone, de **Deixei ele lá e vim**, é muito provavelmente uma mulher *trans*, de acordo com os indícios colhidos de sua própria narração, que serão referidos no último capítulo da tese. De identidade complexa, Shirley é quem conta a história do assassinato de Dô na praia em frente ao hotel de luxo vizinho ao Morro do Vidigal, no Rio de Janeiro. E é também quem descreve os hóspedes do estabelecimento e sua trajetória ao longo do enredo.<sup>186</sup> Sua voz, no entanto, é consumida, muitas vezes, pelas “imersões” que realiza em seu mundo interior e nas sensações e

<sup>185</sup> “O Lia contava as coisas, de um jeito que ele tinha, de quem contava para ver se, pela reação de quem escuta, conseguia entender o que ele próprio estava contando. Era um contar sempre perplexo, de quem pergunta, o do Lia. E depois de sua morte, eu já em Nova York, suei inteira quando percebi que esse contar para ver se entendia o que ele próprio contava era um pouco o que eu fazia, sem parar, me contando, sem parar, a mesma história.” (VIGNA, 2002, p. 42).

<sup>186</sup> O texto da orelha do livro, que não vem assinado, já adverte o leitor: “[...] nos livros de Elvira Vigna: seus crimes são sempre narrados na primeira pessoa, e esse ‘eu’ é o próprio possível criminoso, que conta o que conta à sua maneira, em geral mentindo. Em ‘Deixei ele lá e vim’, nem sequer o nome da protagonista é verdadeiro.” (VIGNA, 2006).

pensamentos que desenvolve sobre sua personalidade, sobre seu corpo e sobre a imagem que ela projeta.

De novo, e a exemplo das narradoras aqui anteriormente referidas, Shirley não é nada confiável, como várias de suas falas demonstram: “Uma parte de mim finge para a outra parte etc. Não se trata de repetição, hábito, essa coisa de fingir e de partes. Mas necessidade. Não tenho, às vezes, outro jeito a não ser me obrigar a fingir que acredito. Porque invento não só para trás, o que já aconteceu, mas também o que vai acontecer [...]”. Na voz de Shirley, não é fácil distinguir o que é veraz daquilo que não é.<sup>187</sup> Adiante, a técnica utilizada por Shirley para contar a história revela-se, mais uma vez, de outra forma: “Parte desta história pode não ter sido de Meire. Hoje, de uma certa maneira, passou a ser. Fui completando as coisas com o que vivi. E com o que entendi, baseada no que sabia de mim – e dela. Acho que não tem outro jeito. Nem sei quantas vezes ainda vou – vamos – refazer tudo isto [...]” (VIGNA, 2006, p. 67). É Shirley, portanto, quem conduz integralmente a evolução do romance, revelando-se como alguém que incorporou o hábito de contar histórias à sua rotina: “Fiquei, como agora, inventando enredos, mas mais para passar o tempo do que por necessidade de justificar seja lá o que for. Na verdade, eu ia embora naquele dia pelo mesmo motivo por que sempre vou, vou embora porque sou do tipo que vai embora. E é esse o verdadeiro e único enredo [...]” (VIGNA, 2006, p. 44). Os deslocamentos de Shirley, portanto, alinham-se à sua natureza mais essencial, a de alguém que abandona e que desiste, a de alguém que parte, o que torna ainda mais desafiadora a compreensão de sua atuação como narradora.<sup>188</sup>

Finalmente, vale registrar uma informação fundamental prestada por Shirley sobre sua infância – tempo, segundo ela, que passou consumida em leituras: “Eu vivia na biblioteca, onde, descobri com alívio, risadas e chacotas eram proibidas e aonde, de qualquer maneira, ninguém mais ia [...]” (VIGNA, 2006, p. 70). É o que, talvez, tenha criado na personagem a habilidade da invenção de histórias. No final do romance – e ainda conectada à formulação de enredos –, ela acaba se empregando como tradutora de legendas para a televisão, atividade que a obriga a

---

<sup>187</sup> Para Lígia de Amorim Neves e Lúcia Osana Zolin, **Deixei ele lá e vim** é uma narrativa em que “[...] põe-se em discussão a verdade e a mentira da representação, ou seja, o caráter absoluto e inquestionável do narrar, o que permite refletir sobre o contexto da pós-modernidade, que também questiona as verdades inexoráveis que constituem a vida cotidiana das pessoas [...]” (NEVES; ZOLIN, 2014, p. 123).

<sup>188</sup> Para Anderson da Mata, “[...] a instabilidade atinge a relação da narradora com o espaço – seus percursos sem endereço certo –, sua capacidade de acessar a memória para recapitular o crime que está no centro da narrativa, e até mesmo o modo como ela nomeia os personagens. Esse último aspecto revela-se um recurso eficiente para desestabilizar a própria leitura do romance. O poder de nomear garantido ao enunciador é, assim, posto em xeque, bem como o uso do nome próprio como âncora para a estabilidade e a coerência do desenho identitário de um personagem [...]” (MATA, 2014, p. 265-266).

passar dias inteiros na frente do computador. Nada mais sugestivo para uma mulher *trans* do que passar o dia traduzindo.

A narradora de **Nada a dizer**, cujo nome não é mencionado, conta a história do adultério cometido pelo marido Paulo. Chamando a amante dele de N., também se refere ao marido desta, Antônio Carlos, lançando, em alguns momentos do livro, a suspeita de que ele teria sido assassinado pela mulher, mistério que ela não tem como elucidar, como confessa na conclusão do enredo. A conversa em que N. e Antônio Carlos decidem se separar é tomada pela narradora como um dos motivos que a levaram a escrever “este relato”. Sobre a hipótese que levanta a respeito da morte da personagem, ela, afinal, comenta: “É, até hoje, uma história que ainda não estou pronta para formular e muito menos defender. Me constrange até, tanto pela sua possibilidade real de ser mera fantasia da minha parte como pela possibilidade, também real, de não ser [...]” (VIGNA, 2010c, p. 78). Assim, portanto, como as outras personagens de Elvira Vigna encarregadas de contar suas histórias, a narradora de **Nada a dizer** mistura ficção e realidade, memória e invenção, contribuindo para embaralhar a percepção do leitor e estabelecendo com ele uma relação em que não se pode confiar no que ela diz. Ferida pela traição e pelas mentiras contadas pelo marido para esconder seu relacionamento extraconjugal, em determinado momento, a narradora considera que passou a não mais existir para Paulo e, depois, para si mesma.<sup>189</sup> Se narrou, com detalhes, todos os lances dos contatos mantidos entre o marido e N., em seguida, passa a contar seu drama existencial, sua crise de identidade e as perdas que teve na vida e em seu casamento por conta desse episódio de adultério.<sup>190</sup>

Nas últimas páginas do romance, a narradora retoma o tema do hipotético assassinato de Antônio Carlos, assumindo, segundo ela, um papel de detetive “[...] neste relato que faço principalmente para mim mesma [...]” (VIGNA, 2010c, p. 160). É quando ela realiza um movimento fundamental na condução da narrativa, erguendo um imaginário 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, sozinha que estou no quarto de hóspedes da minha casa [...]” (VIGNA, 2010c, p. 160). Composto esse narrador alternativo, a

---

<sup>189</sup> Edma Cristina de Góis escreve: “[...] ao tratar das instabilidades identitárias, a autora termina por apresentar também um panorama dos relacionamentos na contemporaneidade, mostrando que não há qualidades fixas nos sujeitos. Mais do que acontecimentos, a narrativa traz as reflexões da narradora, numa tentativa de refazer o passado para entendê-lo, ou na melhor das hipóteses, para resignar-se [...]” (GÓIS, 2013, p. 249).

<sup>190</sup> Escreve Cristiane da Silva Alves: “Eis o mérito de Elvira Vigna que, ao tratar do tema da traição, rompe com a cadeia que há tempos cerca o cânone literário, concede a voz narrativa a uma mulher e apresenta a questão sob outro prisma. Trata da infidelidade, como outros autores já fizeram anteriormente, mas inova ao trazer à tona o ponto de vista da mulher traída que, entre lágrimas e risos irônicos, metamorfoseia-se em narradora e se desnuda perante o leitor, colocando-o a par da sua trajetória, da dor da traição à tentativa de sobreviver à descoberta do fato [...]” (ALVES, 2015, p. 148-149).

narradora, no final das contas, não concede a ele a palavra, limitando-se a contemplá-lo a uma distância segura e a imaginar as qualidades que ele teria. É um flerte rápido com a voz masculina, encontro que acaba não se consumando.<sup>191</sup> Aí, a narradora estabelece as diferenças que consegue levantar entre o seu modo de contar e o de um suposto narrador masculino, a quem qualifica com atributos comumente usados para caracterizar o comportamento dos homens, pretensamente voltados para resolver objetivamente as questões que se apresentam, em contraste com o das mulheres. Frustrada em seu intento de “mudar de voz”, a narradora se rende à evidência de que essa voz masculina não surgirá para apresentar a solução dos problemas. E, finalmente, se conforma com o fato de que o mistério da morte de Antônio Carlos permanecerá sem solução: “Não tenho a menor ideia de como Antônio Carlos morreu. Deixo essa morte assim mesmo, pela metade. Sem histórias pela primeira vez na vida, estou bem assim [...]” (VIGNA, 2010c, p. 161).

Quando, com as frases acima, a narradora conclui o romance, ela se confirma como alguém que abre mão da onisciência típica dos narradores tradicionais para admitir, sem constrangimentos, que não sabe a causa da morte do marido de N. É uma narradora que se humaniza, revelando a precariedade e a fragilidade de sua natureza. É uma narradora cujas forças estão se exaurindo e que, talvez por isso, assume que não vai contar toda a história.<sup>192</sup> E é também uma narradora cujo repertório se esgota ao fim do livro. Talvez, ela precise descansar ou se reabastecer de novas narrativas para recomeçar o jogo. Isso, no entanto, não a incomoda nem limita. Pelo contrário, a narradora não se molesta com a condição de não ter o que narrar e põe um fim ao enredo.

Em **O que deu para fazer em matéria de história de amor**, a narradora (que se apresenta como uma mulher de meia idade e, “portanto uma pessoa invisível” – talvez, por isso também não tenha seu nome mencionado –) é a namorada ou a amiga de Roger, filho de Rose e de Arno (ou, mais precisamente, de Gunther, seu pai biológico), personagens que ela descreve com minúcias e as quais ela acompanha com atenção. Desde logo, ela diz porque narra: “E quero porque preciso de história. Precisamos. Digo, não eu e Roger. Apenas. Mas todos [...]”

---

<sup>191</sup> “No quarto de hóspedes, não engrosso a voz que não emito. Vejo, irônica, muito de longe, esse alguém que arredondaria ficções a serem feitas, como já as fiz tantas. Alguém com lógica, acuidade, racionalidades. Alguém que dissesse claramente quem matou, como matou, quando. Que mentisse. Que não dissesse, não claramente pelo menos, que quem mata sempre sou eu [...]” (VIGNA, 2010c, p. 161).

<sup>192</sup> Elvira Vigna é citada a respeito do tema do narrador de **Nada a dizer**: “Meu último texto ficcional, o ‘Nada a dizer’, teve um narrador problematizado de forma radical. Depois de uma longa fila de narradores que acham necessário: 1) avisar que mentem ao contar a história; 2) que declaram não ter ideia de como a história acaba, ensaiando inclusive várias hipóteses para ela; 3) que não têm nome ou vários nomes diferentes; 4) no ‘Nada a dizer’, o narrador simplesmente não conta a história. Todo o livro é uma problematização de seu papel como narrador, e a história a ser contada – a de um assassinato – não é contada [...]” (VIGNA, 2011 *apud* TONUS, 2017).

(VIGNA, 2012, p. 11). E narra porque não há nada mais a fazer.<sup>193</sup> É desse modo que ela comunica a 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. Se a narradora nomeia sua ficção de “invenções modestas”, logo em seguida ela acrescenta que ela será composta por “invenções menores e parciais [...]”<sup>194</sup>

Assim, a narradora enuncia sua opção por uma narrativa contada de modo despretensioso, “o contar apenas, como se fosse uma história”, sem truques ou ambições. E revela a estratégia utilizada em seu processo criativo quando simula que é outra. Tal prática, a de explicitar como constrói seu texto, é exercitada em vários momentos do romance, como no exemplo que se segue: “E não sei o final. Ao começar, não sei como acabo, como ficarei, eu. É meu suspensinho particular. Este final que não sei qual vai ser, quando vier, se vier, será meu pagamento [...]. Meu pagamento será, assim espero, um quase ponto-final na minha história, a real, com Roger [...]” (VIGNA, 2012, p. 12). Quando explica porque usa a expressão “quase ponto-final”, a narradora deixa claros a precariedade de sua condição e o parco controle que exerce sobre o enredo que vocaliza: “E é um quase ponto-final, e não um ponto-final inteiro, redondo, indissolúvel, perfeito, porque a história, por mais que eu (me) imponha uma Rose, um Gunther e um Arno há muito extintos, nunca poderá ser só minha. Só contada por mim. Dela, meu controle é bem relativo [...]” (VIGNA, 2012, p. 13).

A metáfora do dominó, cuja sequência completa se forma de trás para frente, depois da obtenção desse “quase ponto-final”, é utilizada pela narradora para dizer sobre o modo como pretende alcançar uma ordem, até a maiúscula inicial do romance, quando tudo faria sentido. Feitas as referências a seu modo de arquitetar a trama romanesca, a narradora passa a falar dos leitores contemporâneos, a quem chama de “meio ouvintes”, e que, segundo ela, não dedicam atenção integral ao que leem, sendo dispersos – “[...] mal se iniciam na narrativa, já pensam em outra coisa [...]” (VIGNA, 2012, p. 13) – e céticos – “[...] entram (entramos) sem acreditar muito em nada [...]” (VIGNA, 2012, p. 13). Em outro ponto, a narradora deixa claro o limite do ato de narrar, fadado a simplificar enormemente a realidade da vida, que, contada, fica linear e sequencial.

---

<sup>193</sup> “Mas a história. Já que, sem nada além de batalhas corriqueiras, todas iguais, só nos resta inventar: interesses, palpitações – e sentidos. Invenções modestas, é bom que se saiba. Porque depois do *nine eleven* dos gringos, tão cinematográfico, tão mas tão, devemos ter a humildade de nos recolher a produções menores [...]” (VIGNA, 2012, p. 12).

<sup>194</sup> “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).

As várias reflexões da narradora sobre a natureza de sua função e as estratégias por ela empregadas para contar a história do livro não se restringem apenas às páginas iniciais do romance, como as até aqui mencionadas, pelo contrário, elas avançam por todo o enredo. No final do primeiro capítulo, ela estabelece que a trama será guiada pela trajetória de Rose, revelando o seu *modus operandi* e o qualificando como a “única possibilidade”.

Já no segundo capítulo, ela chama a atenção para a importância dos detalhes: “Vou precisar detalhar porque é nos detalhes que está o todo. É por isso que me ponho aqui, nessa recuperação/invenção de minúcias [...]” (VIGNA, 2012, p. 24). Mais adiante, reitera que são os detalhes os responsáveis por definir os rumos de sua narração.<sup>195</sup>

A confissão de sua ignorância ou de seu esquecimento em relação aos fatos contados se integra à sua personalidade como narradora, sempre consciente de suas fragilidades, como, de resto, as demais narradoras aqui apresentadas. O uso das “sobras da memória” (adiante chamadas de “restos de névoas esgarçadas”) para completar as lacunas detectadas entre um acontecimento e outro é mais um dos recursos criativos de que se serve para erguer o enredo. A clara admissão de que escreveu e reescreveu determinado trecho da trama diversas vezes contribui para afirmar a figura do “narrador inseguro”, que não sabe direito como atuar, ou que reformula e corrige repetidamente suas construções textuais, na incessante busca da maior fidelidade ao que quer dizer.<sup>196</sup> O próprio título do romance, de certo modo, é o reconhecimento de que o narrador fez o que era possível, o que conseguiu fazer, “o que deu para fazer”, e não a afirmação de um enredo tradicional, enunciado por alguém onisciente e onipotente, certo de vocalizar a verdade.<sup>197</sup>

Em outra de suas facetas que merece ser explorada, essa mesma narradora expõe, em um dado momento, seus pensamentos sobre a condição feminina no momento da gravidez e do parto. Ela começa afirmando que é difícil comunicar aos homens que, para as mulheres, pouco importa de quem seja o filho que elas estão esperando. E diz que o que ocupa o período da

---

<sup>195</sup> “É nos detalhes que, tenho esperança, esteja o todo que busco. Este, privado daqueles, esfarela-se. Não. Para isto ele teria de existir independente, antes dos detalhes que se lhe agregam, ser sustentado por eles. É o contrário. 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. 25).

<sup>196</sup> “Recupero esta parte a partir de alguns fatos que tenho documentados até hoje. E muitas névoas, restos de névoas esgarçadas, que preenchem os 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 [...]” (VIGNA, 2012, p. 85).

<sup>197</sup> ““O que deu para fazer em matéria de história de amor’ (Vigna, 2012) apresenta no próprio título a provocação em relação ao meio fracasso do narrador. Ciente da falta de lógica do vivido enquanto experiência e do papel de quem conta a história na atribuição de nexos à experiência representada na linguagem, a narradora perde-se na tentativa de atribuir sentido aos eventos do passado, e, sem reencontrar-se, apoia-se na invenção dos fatos em função da busca por argumentos que provem sua tese sobre um suposto crime, que à medida que é explorado pela narradora, vai se tornando cada vez menos provável [...]” (MATA, 2014, p. 266).

gestação são irritações, alegrias, enjoos, o aborrecimento de ter de pensar em assuntos médicos e a ansiedade na formulação de planos alternativos. Chamando a gravidez de “viagem louca”, ela partilha uma certeza sua que qualifica de “quase delirante”: “[...] tudo dará certo se o parto der certo [...]” (VIGNA, 2012, p. 64). Para a narradora, no tempo da gestação, a mulher está no proscênio e não o homem, “[...] que pode, inclusive, ter ido embora, não ter sua identidade determinável ou, ao contrário, estar grudado em nós a cada consulta [...]” (VIGNA, 2012, p. 64).

Já Valderez, a narradora de **Por escrito**, como se verá, reúne características de várias das narradoras criadas anteriormente por Elvira Vigna. No romance, conta a história para o namorado/companheiro Paulo, executivo de uma multinacional de telefonia celular, a quem sempre se dirige, e se apresenta como uma mulher de quase 30 anos, que trabalha como funcionária terceirizada em uma empresa multinacional ligada ao setor cafeeiro, redigindo perfis dos cafeicultores para divulgar seus produtos no exterior. Assim como a narradora de **Nada a dizer**, também faz traduções (verte para o inglês as fichas que elabora, com base na trajetória dos plantadores de café). O foco nos detalhes, que é típico da narradora de **O que deu para fazer em matéria de história de amor**, repete-se nesse romance. São de Valderez as seguintes palavras, em uma operação que parece prestigiar a memória e o legado das coisas: “Mas fotografo tudo, anoto tudo, todos os detalhes. Para que não sumam. Para que não acabem [...]” (VIGNA, 2014, p. 11). Adiante, emenda: “E no entanto tenho uma absurda precisão de detalhes dessa viagem a Paris. São inúteis. Mas são obsessivos [...]” (VIGNA, 2014, p. 24). Em outro ponto, ela insiste: “[...] olho em volta. Olho demoradamente em volta. Sempre me digo que é para guardar na memória detalhes que depois vou gostar de lembrar. Mas é o contrário. Olho procurando por detalhes que eu gostaria de lembrar, e serve o que não tem [...]” (VIGNA, 2014, p. 17). Aqui, a narradora já admite que sua afeição pelos detalhes envolve mais que o apreço pela memória. Ela vem acompanhada da autorização para criar o que não existe, conduta própria das narradoras de Elvira Vigna, que sempre misturam o vivido ao imaginado.

Assim como Maria Teresa, a narradora de **Às seis em ponto**, Valderez também conta a história de mulheres, a elas conferindo a voz de que precisam. E são várias, a começar por sua mãe, Molly, passando por dona Isaura, dona Tereza, Aleksandra, Zizi, Rosário Rocceto etc. Semelhante à Nita, de **Coisas que os homens não entendem**, que era a única mulher na redação do jornal em que trabalhava na juventude, Valderez é a única mulher de sua empresa a ser convidada para integrar uma mesa de debates em um evento internacional, o que ela qualifica como uma concessão ao “politicamente correto”, que pede diversidade de gênero. Até subir ao

palco para falar, Valderez está sentada no chão com colegas de trabalho, local em que situa o *status* das mulheres no mundo corporativo.<sup>198</sup>

Já a narradora de **Como se estivéssemos em palimpsesto de putas** não tem seu nome mencionado, não usa bolsa, não tem celular e se apresenta como alguém paupérrima. Tampouco tem ciência ou domínio completo do enredo que irá apresentar. Ele virá, em grande medida, a partir de suas suposições, como admite logo na primeira página: “[...] vou contar uma história que não sei bem como é. Não vivi, não vi. Mal ouvi. Mas acho que foi assim mesmo. (E posso dizer a mesma coisa de outras histórias, dessas que às vezes conto) [...]” (VIGNA, 2016b, p. 7). Seu foco recai, sobretudo, em João e sobre os casos que ele teve com garotas de programa. A partir daí, a narradora introduz na trama as outras personagens com quem seu amigo também se relaciona, como a esposa Lola, os colegas de trabalho e Lurien, a vizinha travesti. Também a narradora convive com tipos que merecem sua atenção, como seu namorado, a quem chama de Arquiteto, Mariana e seu filho Gael. A narradora criará João a partir do que se lembra de suas conversas com ele em seu escritório e também do que imagina ou pensa a respeito dele: “[...] João tem problemas em fazer com que dure (a sua ereção). Não que me tenha dito. Eu é que acho [...]” (VIGNA, 2016b, p. 11). Tais conversas se darão nesse endereço de trabalho em Botafogo, no Rio de Janeiro,<sup>199</sup> caracterizado como um lugar que não é nem de João nem da narradora.<sup>200</sup> É nesse ambiente que a narradora se apresenta como alguém que vira autora, senão de uma Eneida (há três volumes da obra clássica de Virgílio no escritório em que se reúne com João), “[...] pelo menos das histórias de putas de um João que nunca termina de fato o que conta, e que vai ficando, ele também, cada vez mais para trás. Os detalhes, aqui, são na maioria meus [...]” (VIGNA, 2016b, p. 39-40).

A narradora segue observando e relatando a vida de João à luz de suas próprias ideias e reflexões. E de sua perspectiva de mulher. Assim, é voz sempre solidária a Lola, a esposa frequentemente traída. Essa empatia se manifesta ao longo de todo o livro: “É em Lola que penso. Em como ela fica, ou não fica, nessa vida que João considera ser dele por direito (e é) e

---

<sup>198</sup> “Antes de me transformar em presença feminina necessária em mesa e ambiente só de homens, fui eu mesma. Sentada no chão, com as outras moças que, como eu, pertencem a essa altura pequena do chão corporativo, sentadas todas, no carpete, único espaço grande o suficiente para que os montinhos de coisas se ajeitem à nossa volta, as pernas cruzadas, arrumamos os kits de boas-vindas dos participantes. Ao acabar, me levanto e subo de patamar por concessão, me estranhando, não pertencendo. Mas minha voz sai firme no microfone. Escutam minha voz firme. Estou nessa vida há muito tempo. Não dou nada de graça [...]” (VIGNA, 2014, p. 71).

<sup>199</sup> No livro, o espaço é caracterizado como o de uma editora “importantíssima e falidíssima”, localizada à Rua Marquês de Olinda, onde de fato funcionou, na sua fase final, a José Olympio Editora, responsável por publicar o primeiro romance de Elvira Vigna, casa editorial, enfim, que a “transformou” em autora de ficção para adultos.

<sup>200</sup> “Um lugar onde eu e ele ficamos nos fins de tarde, onde ele me conta o que conta, tantas vezes, e que é um lugar que não é dele nem nunca será. Nem meu. Nós dois lá, iguais, perdidos, iguais. Tantas vezes [...]” (VIGNA, 2016b, p. 13).



que ele considera ser melhor do que muitas (e é) porque ele não se impede, não obedece regras, porque ele é um fodão. Não é [...]” (VIGNA, 2016b, p. 35). Tal postura da narradora será igualmente adotada em relação a outras mulheres, como Mariana, a prostituta com quem divide o apartamento, e Lurien, a travesti que merece a sua admiração. A simpatia pelas personagens femininas coexiste com a crítica permanente a João e à maior parte das personagens masculinas, como o seu namorado, o Arquiteto, e Cuíca, colega de trabalho de João, e a todas as marcas, neles, do sistema de opressão machista a que as mulheres continuam submetidas.<sup>201</sup> A atitude solidária da narradora para com Lola vai além, como se fosse em homenagem a ela o seu relato. Embora descreva como vai se tornando autora das histórias contadas por João, a narradora, em dado momento, atribui a autoria de todo o enredo a Lola, como se ela fosse, apenas, a portadora da voz de Lola, a mulher traída por seu amigo, a quem parece dedicar o seu “esforço de narração”: “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, 2016b, p. 42).

Quanto à relação com o próprio João, a narradora relata que, para ele, ela é um “par de orelhas”: “Não existo, de fato. Podia dizer a ele que me chamo de algum outro nome que não o meu e ele acreditaria [...]” (VIGNA, 2016b, p. 38), comportamento que a personagem adota com praticamente todas as mulheres com quem se relaciona. Mais adiante, ela reitera, sobre João: “Mas ele não gostava que eu existisse, que eu falasse, interrompesse, eu não podia contradizê-lo, eu, tão jovem e tão dura, eu lá, na frente dele [...]” (VIGNA, 2016b, p. 168). Tal reflexão expõe claramente o modo como João lida não só com a narradora, mas com todas as mulheres. João, aqui, é uma espécie de “homem genérico” (FERRARA; CARRIZO, 2019, p. 122) a simbolizar as dificuldades de comunicação entre os representantes dos dois gêneros.<sup>202</sup>

No momento em que detecta uma aproximação afetiva e relacional entre João e Lurien, no final do livro, a narradora escreve:

Lurien pode ter sido um espanto e um conforto para João. Lurien, ao lado de João, na casa de um ou de outro, vendo jogo de futebol, filme, seriado idiota, palavrões, cerveja e a comemoração do gol com Lurien levantando os braços, discreto, o sorriso embaixo

<sup>201</sup> Segundo Ferrara e Carrizo: “A narradora-personagem de Vigna soa como uma voz crítica do sistema de *status* em muitos momentos. Ela bem sabe o que acontece, como funciona esse sistema.” (FERRARA; CARRIZO, 2019, p. 127).

<sup>202</sup> “A composição da narrativa de Vigna permite a compreensão das estruturas que regulam as relações de gênero, e, da mesma forma, faz com que internalizemos novos modelos de afetividade que buscam a superação do sistema de *status*, e a voz dada à narradora-personagem é imprescindível nessa leitura. A crítica explícita que se desenha em sua fala, às vezes irônica, descortina as práticas cotidianas que mantêm a ordem hierárquica do sistema [...]” (FERRARA; CARRIZO, 2019, p. 131).

da sobancelha feita. Nenhuma competição. Impossível, a competição. Nenhum exercício possível de poder. E nenhum medo. “Putá gol, caralho, João, você viu isso?!” Uma mulher viável, afinal [...] (VIGNA, 2016b, p. 187).

Por esse relato, ela apresenta uma nova forma de relacionamento entre duas pessoas, fora da ordem estabelecida e à margem da heteronormatividade, conduta imposta pelo sistema tradicional de relações entre gêneros.<sup>203</sup>

Nas páginas finais, a narradora conta que desenha homens nus e que o faz em sessões nas quais o modelo e ela estão lado a lado, tendo o modelo um espelho à sua frente. Ela só olha a imagem do modelo já refletida pelo espelho, qual seja, a imagem já invertida: “E eu já o vejo, desde o início, como uma representação dele, e o contrário dele mesmo, é um espelho. Se faço bem, ele se entende melhor, entende melhor as coisas, o mundo. Ou pelo menos se entende diferente, depois de viver a experiência de se ver desenhado. E eu também [...]” (VIGNA, 2016b, p. 211). Na sequência, a narradora continua falando sobre os seus desenhos de homens nus e sobre como evolui o seu processo criativo, em que se detecta um “ponto de virada”, quando se libera de constrangimentos e inibições e deixa de submeter-se ao poder masculino, entregue ao fluxo da criação artística e liberta de qualquer necessidade de controle do seu traço sobre o papel.<sup>204</sup> É fundamental o ponto em que a narradora não se limita mais a seguir – bem comportada, servil – o que seus olhos já estão acostumados a ver, expandindo a sua criatividade e as suas mãos, para forjar no papel uma imagem surpreendente, que escapa do previsível e que não se deixa tolher, uma reinvenção, enfim, da identidade do modelo que posa ao seu lado, da personagem que se oferece à sua decifração.

## 4.2 Relações invertidas

Se a inversão é a estratégia utilizada pela narradora de **Como se estivéssemos em palimpsesto de putas** para reproduzir, com a ajuda de um espelho, a imagem dos corpos nus dos modelos, não é outra a relação que as várias narradoras dos romances de Elvira Vigna propõem com os homens: uma “relação invertida”, que reposiciona os papéis do masculino e

<sup>203</sup> “A partir de uma leitura analítica de uma obra que traz consigo uma crítica contundente a esse sistema e seus esquemas de manutenção, vê-se que o trabalho de escrita de Vigna oferece caminhos e alternativas para desestruturá-lo, torná-lo obsoleto e sem sentido. O primeiro passo é, como vimos figurar na relação de João com Lurien, considerar a vida enquanto vida vivida, experiência sentida, e não mais verdades impostas e reproduzidas por uma ordem de *status*. É olhar ao próprio redor, afinal.” (FERRARA; CARRIZO, 2019, p. 135).

<sup>204</sup> “Porque começo desenhando os homens e no início obedeço os homens, aqui uma curva, aqui o peso de uma sombra. Depois o lápis se solta e o cinza tão lindo do 6B se solta e segue. E faz cinzas mais fortes que somem na névoa do papel rough e o lápis vai e vai e vai. E os homens olham aquilo e entendem que é isso, eles, eu. Uma falta de controle. Um não controle [...]” (VIGNA, 2016b, p. 211).

do feminino, alterando a hierarquia imposta pela sociedade machista e patriarcal e tomando de assalto a ordem convencional, contra a qual se insurgem. Vale notar que as narradoras também buscam a autoria sobre o modo como o masculino é representado, como fica claro no excerto retirado de **Como se estivéssemos em palimpsesto de putas**, reproduzido no final da Seção 4,1. Ali, a narradora cria livremente o seu desenho a partir da representação da imagem refletida pelo espelho.

Ativas, as personagens femininas se impõem ao domínio masculino e, sem medo, avançam sobre seu território, disputando o poder com os homens, sobretudo no campo da vida privada ou das relações sexuais. Passivas, ou tomadas de susto e espanto, várias das personagens masculinas de Elvira Vigna não têm outra alternativa senão a de ceder.

Em **Sete anos e um dia**, Catarina inverte sua relação com os homens, primeiro, em sua imaginação, quando cria a personagem R. Paradis. É por essa personagem que ela se excita sexualmente e é pensando em R. Paradis que ela se masturba, o que já dá uma prova do grau de liberdade com que lida com o próprio corpo, uma vez que, para muitas mulheres de sua geração, a masturbação era um tabu, uma conduta proscrita, e não uma fonte possível de prazer. R. Paradis é o homem que obedece à Catarina, sendo, muitas vezes, comparado a um cão fiel.<sup>205</sup> A personagem imaginária inventada por Catarina se amolda ao seu desejo e às suas necessidades, algo que os “homens da vida real” geralmente não fazem. Se, no plano mental, realiza a fantasia da inversão, em outro ponto do romance, Catarina não se limita a seus sonhos e resolve tomar a iniciativa de investir sobre o corpo de um colega de trabalho, como talvez um homem pudesse fazer com ela: “[...] por baixo da mesa, mantendo a cara impassível, pôs a mão na perna grossa de Peixoto. Que Peixoto jogava futebol nos fins de semana e tinha as coxas grossas. Botou a mão ali, na fronteira entre a coxa e o estofado do pau [...]” (LEHMANN, 1987, p. 147). Antes disso, Peixoto já ocupava o pensamento de Catarina, que aqui descreve seu porte físico: “Peixoto era um tipo atlético, usava sempre umas camisas abertas no peito para mostrar o matagal que por lá havia. Catarina o odiava. Às vezes, em casa, rolando na cama, ficava imaginando Peixoto de joelhos, implorando o seu amor, à la R. Paradis [...]” (LEHMANN, 1987, p. 147). É ambivalente, pois, o sentimento de Catarina em relação a Peixoto. Se o narrador

---

<sup>205</sup> “Chamava-se R. Paradis e o R. variava tanto – Roberto, Ricardo, Rodolfo – quanto variavam a vida, a aparência e as circunstâncias em que ele aparecia. Tinha sido, na infância, um bichinho de estimação – ora um simples cachorro, ora um ser de outro planeta que se comunicava com Catarina via ondas mentais. Depois, foi melhorando de enredo. Tornou-se um homem, mantendo, contudo, da época em que era cachorro, o hábito de se sentar aos joelhos dela. Tinha uma fidelidade apaixonada e uma presença fácil, conseguida com um estalar de dedos. R. Paradis, em geral, era um homem muito bonito que amava Catarina caninamente e que estava sempre presente quando Catarina, perdendo-se em devaneios romântico-eróticos, achava o caminho que a presença de outros homens, os de carne e pelo, bloqueava [...]” (LEHMANN, 1987, p. 43).

relata que ela o odiava, também diz que ela gostava de vê-lo, em seus devaneios, entregue, subjugado a seus caprichos. O gesto da mão de Catarina que avança sobre a perna do colega carrega também algo ambíguo, já que comunica, ao mesmo tempo, desejo e agressividade. Na festa, depois de apalpado por Catarina, Peixoto se levanta da mesa e puxa a colega para o meio do salão: “Catarina não sabia se ele tinha se levantado porque estava realmente com vontade de dançar ou se era para se livrar da mão dela, intrusiva, mandona, na sua coxa. Que devia incomodá-lo mulher assim tão à vontade, sem timidez, enfrentando de igual para igual o macho [...]” (LEHMANN, 1987, p. 149).

Em **A um passo**, Evelyn quer engravidar e, para isso, toma as medidas necessárias, já que, com o marido, vê que não é possível realizar o seu intento.<sup>206</sup> É a sua iniciativa e o seu comando que conduzem, do início ao fim, o ato sexual que resulta em sua gravidez e, finalmente, no nascimento de seu filho. Oscar, com quem é casada, em nenhum momento participa desse episódio da vida familiar, assistindo a tudo de longe, quase ausente, sem interferir em nada.

Já a narradora de **O assassinato de Bebê Martê**, logo no começo do livro, diz que tem que fazer algo da sua vida, quem sabe um assalto: “Roubar um banco, passa a grana, babe, e uma apertada no pau do guarda, o cigarro vagabundo pendente dos lábios de batom vermelho, o sorriso sacana. Sorriso sacana e cigarro pendente talvez não dê: a máscara – vou ter que ter uma máscara. Mas o apertão no pau do guarda dá [...]” (VIGNA, 1997, p. 12). Ela também pretende organizar com a amiga Lúcia um curso de História da Arte, a ser lecionado por professores que descreve a partir de seus atributos físicos.<sup>207</sup> A referência ao corpo masculino e a clara admissão da atração em relação a ele são elementos que invertem a relação entre homem e mulher. A referência indireta ao órgão masculino como objeto de desejo sexual reforça o traço que distingue a narradora. Os homens são caracterizados como “gostosos”, termo quase sempre empregado pelos homens para se dirigir às mulheres, quando eles aludem à sua vontade de apropriar-se delas e de seus corpos. Até a linguagem empregada pela narradora para adjetivá-los é extraída da sintaxe corrente no universo masculino.

---

<sup>206</sup> “Então Evelyn chama o rapaz que conserta eletrola e, em quinze minutos, trepa com ele no tapete da sala, depois de notar que ele, ao entrar no apartamento, olha de maneira significativa para seus seios muito brancos e agora, com a maturidade, bastante opulentos. Evelyn tranca a porta de comunicação que dá para a cozinha, avalia com a mão o pau do rapaz, tira a roupa, senta no chão e faz com o dedo um sinal de venha, ele vai [...]” (VIGNA, 2018b, p. 175).

<sup>207</sup> Na voz da narradora: “[...] os palestrantes seriam homens gostosos em seus jeans surrados, mais ou menos jovens, de óculos para reforçar a cara de inteligente, cabelos lisos caídos na testa, olhar penetrante, gestos suaves e só, mais do que isto e chocaríamos o público. Fotos, fotos dos palestrantes no folheto. É isso. Da cintura para baixo, um volumezinho no lugar certo, ligeiramente descentralizado, se não tiver, mando retocar dando um realce no computador [...]” (VIGNA, 1997, p. 15-16).

A relação invertida entre a narradora e os homens é bem exemplificada no seu contato com a personagem Stéfano. A cena é composta em detalhes e é paradigmática das subversões que as personagens femininas de Elvira Vigna realizam:

Passo a mão pelo peito dele, depois desabotoo sua camisa e passo a mão pelo peito dele mas sobre a pele dele que é lisa. Ele está de olho fechado e continuo. Beijo o peito dele, ele põe a cabeça um pouco mais para trás e a pele do pescoço, da garganta, já tem a esta hora um pouco de barba despontando e eu encosto meu lábio na região da jugular, ele se encolhe e ri: instinto, diz ele. Eu continuo, é bom raspar minha boca nos fios espetados da barba dele e eu vou descobrindo o que eu não sabia, nunca soube, que gosto de fazer coisas e ver a reação do outro às coisas que eu faço, pequenos imperceptíveis suspiros, gemidos, um sobressalto de dor suave seguido imediatamente de uma expectativa para que venha outra dor suave e mais um sobressalto. Faço tudo o que é preciso ser feito, masculina, firme, experimentando surpresa, o que na verdade acho que já sabia e não sabia que sabia – ele parado, imóvel, eu meio distante, meio que vendo fazer até que acabamos, vestidos ambos, as roupas apenas afastadas e desabotoadas aqui e ali [...] (VIGNA, 1997, p. 112).

A descrição do ato sexual entre a narradora e Stéfano prossegue no mesmo tom, reforçando a inversão dos polos estabelecida, desde o início, pela postura incisiva da narradora em relação ao seu parceiro.<sup>208</sup> Como visto, do início ao fim do ato, desde as preliminares até o clímax, no ato sexual praticado pela narradora e por Stéfano, dá-se uma completa troca dos papéis tradicionalmente assignados ao homem e à mulher. É a narradora quem toma todas as iniciativas, quem investe sobre o corpo masculino ativamente, comandando a produção de sensações e de prazeres, modulando a sua intensidade e o seu ritmo. Tal conduta é identificada, como comenta a própria narradora, ao universo masculino, no qual ela parece inserida nesse instante. Stéfano está parado, imóvel e, pode-se dizer, passivo, à espera do que ela vai fazer. Ela está por cima, ele está por baixo. No final, a referida troca de lugares permanece. É a mulher quem ajeita a roupa e calça os sapatos para ir embora, abandonando o homem na cama. Ele recebe dela, afinal, uma qualificação que soa pejorativa: “pequeno, insignificante, feminino”.

Outro tipo curioso de “inversão” entre mulheres e homens que ocorre em **O assassinato de Bebê Martê** é quando Lúcia desconfia de que um rapazinho assentado ao lado dela no ônibus furtou seu relógio. Com parte de uma tesoura, ela o leva a entregar o que achou que ele tivesse subtraído dela. Ele dá a ela seu próprio relógio. Assustado, ainda tem que ouvi-la falar, antes de descer da condução: “Agora eu vou saltar e você vai ficar muito quieto aí dentro, está

<sup>208</sup> Conta a narradora: “Ele agora olha para o teto. Eu ajeito minha roupa que não cheguei a tirar, calço o sapato e já estou quase na porta quando eu digo: a gente se vê. Ele assente com uma cara boa, afetiva. Guardo no olho a imagem dele, um homem pequeno, insignificante, feminino, que me atrai desde menina [...]” (VIGNA, 1997, p. 113).

ouvindo'. E na hora mesma de saltar, já de pé, perto da porta, não resiste e completa: 'Machinho de merda, achou que ia ser fácil, né?'" (VIGNA, 1997, p. 118).

Já Maria Teresa, de **Às seis em ponto**, é dona de uma conduta distinta da das outras mulheres de sua família, como a mãe e a irmã Clotilde, e tida como agressiva com os homens, em relação aos quais se posiciona como "caçadora" e não como "caça."<sup>209</sup> É a própria personagem que explicita sua estratégia de manter com os homens "relações invertidas", contrárias à lógica dominante na sociedade, diante da qual ela se revolta. Sua postura é de quem protesta, de quem discorda, de quem não aceita o que está prescrito como o comportamento socialmente aceitável. No embate que tem com o pai minutos antes de sua morte, Maria Teresa reitera seu estilo de enfrentamento da figura masculina, que inclui o embate físico.<sup>210</sup>

Em **Coisas que os homens não entendem**, Nita narra algumas de suas relações sexuais, todas elas marcadas pela atitude da inversão em relação ao homem. Também menciona, como se verá a seguir, que ocupa o polo ativo sempre que se relaciona com mulheres: "E às vezes, Nando, eu inverti. E trepei em cima dele, e de outros *e de outras*, sem nem tirar a roupa, olhando olhos nos olhos, dura [...]" (VIGNA, 2002, p. 116, grifo da autora).

Outra cena em que a mulher investe sexualmente sobre o homem é descrita pela narradora de **O que deu para fazer em matéria de história de amor**. Desafiando o que se espera de uma mulher e, ainda por cima, de meia-idade, a narradora avança sobre Alemão, um tipo que, segundo ficou sabendo, "[...] se encarrega dos consertos e das reformas de todos os apartamentos da redondeza [...]" (VIGNA, 2012, p. 130). A cena é descrita pela narradora deste modo:

Parece uma trepada, mas na verdade é um acerto de contas. Lá pelas tantas, escuto, subindo a escada, a musiquinha que ele [Alemão] cantarola sem parar. Chego no meu andar. Ele está lá. Fica olhando meus peitos e eu encaro, ele dá um sorrisinho calhorda de quem olha uma mulher de meia-idade que, segundo tudo o que ele sabe da vida, não tem homem, não trepa e gostaria muito de ambas as coisas. No que ele se engana, pelo menos naquele momento ainda não me separei de Roger. Tem o seguinte, detesto sorrisinho calhorda. Seguro o pau dele. Com força, por sobre o jeans dele. Ele perde o sorrisinho. Em compensação, o pau cresce, o tolinho. Abro o jeans dele. Quando ele tenta uma mão boba para cima de mim, bato nela com força, não tenta mais. Encosto ele na parede, me enfio em cima dele e fico segurando ele pela gola e me mexendo até gozar, não sei na verdade se pelo pau ou se pela minha mão, ali perto. Não tenho

<sup>209</sup> "Eu, só [tenho] os [homens] que eu caço, os que, distraídos, acham que podem fazer o de sempre: um avanço, uma conferida, não porque pretendam de fato uma aproximação, mas apenas porque querem deixar claro quem caça e quem é caçada. Pois é com estes que eu mais gosto. Tomo a dianteira, inverto, com os que não broxam mortos de medo, eu vou em frente, um pôquer, blefou, levou, porque eu pago para ver. Tenho uma estatística, noventa e nove por cento é blefe [...]" (VIGNA, 1998, p. 93).

<sup>210</sup> "Agora ele está na porta do seu quarto de dormir que ele tenta fechar violento na minha cara, mas eu não deixo. Descubro que estou fortíssima, que tenho uma enorme força no braço e empurro a porta de volta, o que faz com que ele perca o equilíbrio e caia sentado na cama, perto da roupa que está ali, em ordem, a calça, a camisa. Ele está furioso [...]" (VIGNA, 1998, p. 106).

a menor ideia se ele gozou, acho que não, acho que está assustado até agora. Acho que aquele pau nunca mais fica duro. Depois, ele não mais cantarola a musiquinha lá dele. Pelo menos não quando estou por perto [...] (VIGNA, 2012, p. 169).

Na cena acima, a narradora parece movida mais pela raiva e pelo desejo de dominar Alemão do que por um eventual desejo sexual. Seus movimentos são agressivos e se parecem a uma violação, crime historicamente cometido pelos homens contra as mulheres. A expressão “acerto de contas” é reveladora da intenção da personagem de “equalizar os créditos e os débitos” nas suas relações com os homens, que aparecem – aqui representados por Alemão – como alvos a serem “acertados”, “atingidos”, para que uma espécie de “justiça de gênero” possa realizar-se, indenizando e compensando as mulheres, aqui simbolizadas pela narradora, por todo o sofrimento a elas já infligido.

Em **Como se estivéssemos em palimpsesto de putas**, a personagem Lola é outra a inverter a tradicional relação entre homens e mulheres quando informa a um grupo deles que está disponível para relações sexuais, desde que seja, para tanto, regamente remunerada. O grupo se surpreende e fica, a princípio, perplexo, já que Lola não corresponde ao estereótipo da “garota de programa” com o qual eles estão acostumados a lidar. Tal assombro dá ensejo a que a personagem aumente o preço a ser eventualmente cobrado, em uma evidente exploração das tensas e precárias relações desses homens com o sexo e com o dinheiro. Lola se posiciona, desde o início, como quem está no controle, como quem detém o poder, sobretudo o de dar o preço e o de aumentá-lo, de acordo com a sua conveniência e os seus caprichos. É uma mulher adulta, madura, entretendo-se com a mentalidade adolescente de seus interlocutores. Em outro ponto do romance, a narradora descreve o que a atrai no corpo masculino, subvertendo o que se espera tradicionalmente: que o homem fale a respeito do corpo da mulher.<sup>211</sup> Como já mencionado anteriormente, ela desenha homens nus, em mais um exemplo típico de uma “relação invertida”: “São de homens, hoje, os meus desenhos. É o que desenho hoje. Homens nus. Raramente a cara incluída. Só o sexo. Uma inversão de séculos e séculos de história da arte, em que homens vestidos desenharam mulheres nuas [...]” (VIGNA, 2016b, p. 169).

Verificada a assiduidade com que se dão as operações de inversão de papéis entre mulheres e homens no legado romanesco de Elvira Vigna, parte-se, agora, para uma reflexão sobre o que as personagens femininas falam sobre as masculinas.

---

<sup>211</sup> “Tenho gosto por um tipo específico de barriga masculina. Não tem como eu não olhar. Não a barriga tanquinho. Pelo amor de deus, não tanquinho. Mas com aquele V acentuado que nasce em cima do osso do quadril e cujo vértice é no sexo. Me amarro num vértice, acabo de notar. E a barriga que ocupa a parte de dentro desse vértice, no caso de João, é lisa mas não musculosa, e aceito a possibilidade de uma linha de pelos apontando para o umbigo [...]” (VIGNA, 2016b, p. 52-53).

### 4.3 O que elas contam deles

É somente em **Sete anos e um dia**, ainda de 1987, que Elvira Vigna abre espaço para um narrador masculino. Trata-se de Pedro, que conta parte da história do livro, em que divide espaço com um narrador onisciente. Curiosamente, ao final do romance, Pedro se assume como homossexual, o que faz que ele deixe de representar o masculino clássico ou convencional. É um homem “diferente” ou “sensível”, talvez mais próximo do universo feminino. Cabe notar, entretanto, que, no mencionado enredo, ainda se registram algumas críticas da personagem narradora Pedro – diretamente formuladas por ela ou feitas por intermédio do narrador onisciente – a personagens femininas, como Catarina, Tânia ou Rosário. As reivindicações feministas de Catarina, por exemplo, são tratadas de modo pejorativo (LEHMANN, 1987, p. 77).

Já em **O assassinato de Bebê Martê**, a narradora detém o comando da narração do começo ao fim, embora conceda algum espaço ao relato original de Lúcia sobre sua família. Nenhum homem fala. A narradora fala sobre eles e quase sempre de modo depreciativo. A descrição que faz do irmão de sua amiga não deixa margem à dúvida: “[...] Amadeu é meio bovino, isto é, tirando o olho, que o olho é de rapina também, embora sem plástica, é claro. Mas o resto é bovino e se veste sempre igual, paletó em cima de camisa lisa, clara, sem gravata [...] e o rosto de bochechas e nariz abatatado [...]” (VIGNA, 1997, p. 16). O outro irmão de Lúcia é Mário, descrito pela narradora também a partir de traços que não lhe são favoráveis, já que realçam seu caráter violento, tosco e homofóbico.<sup>212</sup> O segundo marido de Lúcia não fica imune à atenção da narradora. Ela o descreve como alguém que já foi importante – e não é mais – e que aprecia a convivência com pessoas poderosas. É, portanto, referido como alguém bajulador e interesseiro (VIGNA, 1997, p. 41-42). O desprezo pelo modo como os homens da família de Lúcia, de forma geral, se comportam está claro no trecho seguinte: ““O pileque foi bom, hein? Quem vai dizer isso é homem, qualquer um dos homens da família, a camisa para fora da calça abrindo ligeiramente na enorme barriga. Ele vai dizer isso sentado de perna aberta em frente à mesa em cima da qual o almoço já está sendo servido [...]” (VIGNA, 1997, p. 42). O comentário

---

<sup>212</sup> “Esse Mário é funcionário da prefeitura, gordinho, não se dá bem com a mulher, as brigas. Ela quer fazer aeróbica, mas o professor é homem, veado segundo Mário. Mas mesmo assim Mário não quer arriscar e prende a mulher dentro de casa por meio de gritos e ameaças de bofetões, seguidos de beijinhos e promessas de férias de quinze dias na sede de praia do clube dos funcionários da prefeitura [...]” (VIGNA, 1997, p. 20).



levanta como traço distintivo de tal grupo o desleixo e a deselegância, reforçando o que já foi dito antes, a respeito de Amadeu e de Mário.

Sobre Bebê Martê, pai de Lúcia – em uma digressão na qual comenta o processo de recuperar a história da personagem para ser capaz de contá-la –, a narradora diz que gosta de andar pelas ruas com ele. Relata que consegue vê-lo se mover e rir. Informa que sente seu cheiro, só não conseguindo imaginar sua fala. Sua voz, sim; sua fala, não. Aí entendendo como fala a música produzida por sua voz. Por isso, ela anda pelas ruas da cidade com sua personagem em silêncio. Nos relatos originalmente escritos por Lúcia e incorporados pela narradora ao texto do romance, a filha de Bebê Martê fala sobre o pai em seus momentos finais de vida, quando ele está doente e todos acham que vai morrer. Ela compõe um homem claramente rude e sem modos.<sup>213</sup> Já a Carlos, seu próprio marido, de quem Lúcia será amante, a narradora reserva menções nada agradáveis, como a que informa sobre o seu alcoolismo ou a que relata o seu café da manhã: “[...] o prato dele atrai o olhar, não só o meu mas o de todos. Camadas de bacon com queijo, presunto e salame, os pãezinhos e bolos em prato à parte, as frutas, os sucos e o café que é sorvido com barulho, a boca ainda meio cheia, uma pressa de comer tudo bem rápido [...]” (VIGNA, 1997, p. 102).

É com Carlos que se vai inaugurar a galeria das personagens masculinas de Elvira Vigna que trabalham na área de *Marketing* (Paulo e Pedro Correa, o Pecê, de **Nada a dizer**, e Paulo, o namorado de Valderez, de **Por escrito**, também atuam na área), invariavelmente considerada aquela em que se produzem as “enganações” destinadas a iludir o público. A menção ao tema é feita do seguinte modo: “Carlos é um profissional. Eu digo, fez carreira de *marketing*, mente como ninguém, ele é capaz de olhar bem dentro do seu olho e mentir com a cara de quem está falando a verdade mesmo para a pessoa mais desconfiada deste mundo e essa pessoa sou eu. Fez sucesso na carreira. Nem desconfiei [...]” (VIGNA, 1997, p. 82-83).

Em **Às seis em ponto**, Maria Teresa refere-se a algumas características de Haroldo, seu namorado, ao volante, dizendo que não é necessário olhá-lo para saber que ele manterá, ao longo da viagem, uma velocidade constante: “[...] e eu tenho a impressão de que tanta constância não mais dará, mesmo depois, o carro estacionado, a sala, nós dois em pé na sala [...]” (VIGNA, 1998, p. 8). Mais adiante, ainda sobre Haroldo, Maria Teresa emenda: “Mas esta história não é para ele, esta faz parte de outro repertório [...]” (VIGNA, 1998, p. 8), dando ao

---

<sup>213</sup> “[...] Dino soergue a cabeça com dificuldade, a mão enorme catando um torresmo e derrubando outros, porco. Mete tudo na boca, vira o copo, o olho brilha, o torresmo passa pelo pescoço, perfeitamente visível na pele enrugada que se estica, ele limpa a boca com a manga do pijama, se apoia melhor no cotovelo, olha para cada um de nós, já agora com sua expressão habitual, irônica [...]” (VIGNA, 1997, p. 31).

namorado, desse modo, o lugar de coadjuvante no enredo que começa a narrar. Perto da conclusão do romance, finalmente, Haroldo conta algo seu, o que leva Maria Teresa, sua namorada e personagem narradora, a ficar comovida.<sup>214</sup> Jorge, o marido de Clotilde, irmã de Maria Teresa, também é focalizado por ela, que o vê como o escritor de um livro só e alguém que vive de organizar uma publicação com verba da prefeitura administrada por sua família.

No momento em que descreve seu pai, a narradora diz que ele era um homem de poucos recursos ou de um recurso só, a raiva. A caracterização física vem em seguida: “E agora ele é muito baixo, franzino mesmo, só a cara, redonda, as veias que saltam do pescoço por causa do governo, dos vizinhos, de qualquer coisa, a raiva, isso continua, transplantável, podendo grudar a qualquer momento no corpo antigo [...]” (VIGNA, 1998, p. 96).

Em **Coisas que os homens não entendem**, é inevitável enxergar o título do romance como, desde logo, uma pista importante sobre quem fala e de quem fala. Vista sob determinado ângulo, a expressão retira dos representantes do gênero masculino a capacidade de leitura e de compreensão do que será abordado pelo enredo narrado por Nita, uma mulher bissexual que erra pelo mundo, sem destino, atuando como fotógrafa profissional. Aqui, de novo, em outra inversão das posições tradicionalmente reservadas a mulheres e homens na sociedade, assim como a narradora de **Como se estivéssemos em palimpsesto de putas**, a narradora desenha modelos masculinos nus durante as aulas que frequenta em Nova Iorque. Mais uma vez, tem-se uma mulher descrevendo um corpo masculino, com foco em seu órgão sexual, nesse caso, motivo de contemplação e estudo:

O homem que vinha depois era um negro com o sexo também negro, embora de tom arroxeadado, testículos e pênis em um dégradé sutil chegando ao roxo-batata que eu, estrangeira a mais não poder e não só do ponto de vista geográfico, olhava avidamente, tentando buscar lembranças cromáticas, olfativas, (obs)cênicas [...] (VIGNA, 2002, p. 13).

Sobre seu relacionamento com Barbosa, Nita conta ao filho dele, Nando, que foi seu pai quem decidiu terminar, alegando suspeita de doença venérea: “Inventou essa história toda porque não queria mais. Acho que se ressentiu da minha total dureza, do meu pouco afeto [...]” (VIGNA, 2002, p. 117). É curioso que, nessa interação, a mulher é que é fria, insensível e impessoal, não o homem, como é de praxe.

---

<sup>214</sup> “Quem quase chora agora sou eu. É a primeira vez que Haroldo conta algo dele. Estamos juntos há cinco anos e é a primeira vez. Por um momento fico achando que talvez não tenha acabado afinal, que ainda passearemos de mãos dadas e nos sentaremos no meio-fio para descansar e conseguiremos continuar [...]” (VIGNA, 1998, p. 111).

Em **Deixei ele lá e vim**, a primeira reflexão necessária se dá, mais uma vez, em torno do título do romance, uma frase que a personagem Shirley Marlene pronuncia quando sai da cerimônia de cremação de seu pai rumo ao Rio de Janeiro. Aqui entendida como uma mulher *trans*, Shirley Marlene teve que abandonar sua identidade masculina para construir uma nova, vinculada ao universo feminino. Shirley deixou seu corpo de homem lá, em sua cidade natal, e mudou-se para o Rio de Janeiro, onde se desenvolve a trama. Outra hipótese – e que não invalida a primeira, sendo, pelo contrário, capaz de somar-se a ela – também é aceitável: Shirley assistiu à sessão em que o corpo do homem que a gerou foi convertido em cinzas e, depois disso, veio para a cidade grande. É potente a cena da morte do pai, como se ela significasse o fim de uma identificação ou de uma concordância de Shirley com o mundo masculino e com as regras impostas pela autoridade paterna, com as suas leis. Shirley deixou a obediência aos mandamentos paternos para trás e veio para um novo lugar, já liberada para construir uma identidade própria. Em sua narração, Shirley não concede à personagem masculina mais importante do enredo sequer um apelido definido, alterando-o a todo momento. Sebastião, ou Tião, é chamado de Biby, Bubi, Bubu, Bibu, Bubby, Bibi, não importa. Mesmo depois de haver estabelecido uma relação mais estável com ele, partilha pouco de sua vida.<sup>215</sup>

**Nada a dizer** é um título que, desde logo, expressa a postura defendida por Paulo, o marido da narradora do romance. Enquanto ela quer discutir o adultério que abalou a relação conjugal dos dois, ele resiste e reluta, negando-se, a princípio, a atuar como interlocutor da mulher. Com o tempo, ele aceita responder às perguntas que a narradora lhe faz. Meio a contragosto. Nesse momento, a narradora obtém o relato que sustenta partes da sua narração, que ela completa com o que supõe ou inventa. Paulo, portanto, conta o que a narradora diz que ele conta.<sup>216</sup>

Já na primeira página do livro, ela o qualifica como alguém que não é dado à atividade mental: “Mas Paulo não era uma pessoa de muitas reflexões. Isso normalmente [...]” (VIGNA, 2010c, p. 7). Mais adiante, complementa: “E se Paulo fosse dado a pensamentos...” (VIGNA, 2010c, p. 9). Dentre suas características, há uma a que a narradora alude como quem fala de

---

<sup>215</sup> “Nunca contei minhas coisas a Tião. Ainda na tarde daquele dia, no hotel, a primeira tarde das muitas que já passamos na cama, prometi contar coisas sobre mim. Não contei. Não vou contar. Tião nada sabe e ficará sem saber como nasceram, há muitos anos, eu ainda adolescente, a Shirley Marlene, os olhos escuros – que, aliás, ainda uso (não posso impedir que me olhem, mas posso impedir que vejam o meu olhar, não é a mesma coisa mas ajuda). E também os seios de silicone que estou pensando em tirar. Afinal, estão tortos [...]” (VIGNA, 2006, p. 143).

<sup>216</sup> De acordo com Elvira Vigna: “‘Nada a dizer’ tem a seguinte estrutura: o homem conta para a mulher seu caso com a amante. A mulher reconta essa história. Ao recontar, ela destrói a história original, pois acrescenta detalhes e aspectos que o homem preferia não levar em consideração. Ela destrói a história do homem e destrói, portanto, o próprio homem. Pois você não sobrevive sem uma narrativa própria [...]” (VIGNA, 2010c, p. 69).

uma criança, ou de um adolescente, identificando, no marido, traços de imaturidade: “Paulo sempre achou que, se ele não falasse a respeito de algum assunto e, principalmente, se ele não pensasse muito a respeito, o tal do assunto não existia. Além disso, ele achava que tudo no mundo sempre tendia a melhorar. Era só dar tempo ao tempo [...]” (VIGNA, 2010c, p. 45). Em outro ponto do romance, ela reitera: “Esse truque geográfico era sua segunda melhor opção, logo depois da que ele considerava perfeita: nunca falar a respeito ou pensar a respeito de coisas difíceis, isso em qualquer cenário, adequado ou não, anulando assim a possibilidade de existência de coisas difíceis [...]” (VIGNA, 2010c, p. 47). A mesma abordagem reaparece à frente, quando a narradora ainda menciona o pouco que o marido compreende do que ela fala: “O sono, ou seu inabalável otimismo masculino – a crença de que as merdas que faz não terão consequências desde que ele não pense e fale a respeito –, havia embotado ainda mais seu já normalmente restrito entendimento das minhas palavras [...]” (VIGNA, 2010c, p. 70-71). A narradora ainda comenta sobre as dificuldades de Paulo em partilhar suas emoções.<sup>217</sup> Páginas depois, a narradora conclui: “Paulo nunca se apaixonou, nem por mim, nem por N. ou por qualquer outra. É isso, é esse existir estranho [...]” (VIGNA, 2010c, p. 69). Sua fala soa como a de alguém que constata, decepcionada, a incapacidade do marido de vincular-se afetivamente a outras pessoas. Em outro ponto, ela relembra o começo de sua união com Paulo: “E Paulo não declarou seu amor por mim por muitos anos no início do nosso relacionamento. Eu, manifestamente apaixonada. Ele, curtindo, segundo suas próprias palavras, uma presença agradável [...]” (VIGNA, 2010c, p. 72). A narradora é quem fala. Paulo é quem se cala e se omite: “E mais silêncios, porque havia também a saída fácil de que ele não tinha mais nada a me dizer e não gostava de ficar se repetindo. E o que ele pretendia com isso era que o assunto acabasse por sumir, assim como havia sumido o motivo de o assunto existir [...]” (VIGNA, 2010c, p. 76). Não será diferente em outro trecho do romance: “E, no seu despojamento voluntário, saiu da mudez para aumentar a mudez, para ampliá-la de vez [...]” (VIGNA, 2010c, p. 98). Em sua reflexão sobre o longo casamento com o marido, ela aborda o tema do peso da rotina e dos dias sempre iguais a apagar a voz de um e de outro, tornando-as indistintas.<sup>218</sup>

---

<sup>217</sup> “[...] estávamos, como era frequente, num próximo distante, um dividir de atividades mas não de emotividades. Seria bom dizer aqui. Não mais. Como se já tivéssemos vivido um dividir de emotividades. Mas não era bem isso. Para dividir emoções com Paulo, nem profissionais como psicanalistas ou diretores de teatro [...]” (VIGNA, 2010c, p. 53).

<sup>218</sup> “A voz de alguém que de tão igual nem mais se escuta, em sua modulação que se incorpora, gruda, segue a luz também sempre igual que passa pela cortina, sem que se possa distinguir mais, de tão igual que foi desde sempre, aquilo que muda, nessa luz e nessa voz, porque apenas obedece às horas do dia. A separação entre isso e o que não mais obedeceria às horas do dia. Sons e luzes, iguais, mas que, dessa vez, incorporariam uma diferença, a diferença que eu seria a responsável por notar. Notar é fazer existir [...]” (VIGNA, 2010c, p. 96).

Em **O que deu para fazer em matéria de história de amor**, a narradora enxerga as personagens masculinas como inábeis para a vida social e, ainda, para a expressão de sua afetividade. Dentre os que focaliza criticamente, está Arno, o pai de seu eterno namorado/amigo Roger, sobre o qual comenta: “Arno não sai do seu quarto a não ser em horas preestabelecidas, incapaz que é de quebrar rotinas ou atender a expectativas não anunciadas ou planejadas com antecedência [...]” (VIGNA, 2012, p. 20). Em outro ponto, acrescenta: “Enquanto vive, Arno espalha o olhar da mãe no nada, no ermo que o cerca, atravessa com este olhar quem estiver na sua frente, sem ver, sem se importar. E isto mesmo quando conversa, o que é tão raro [...]” (VIGNA, 2012, p. 59). E, na voz de Rose, a narradora ainda diz: “E Arno, vocês sabem, é mudo [...]” (VIGNA, 2012, p. 41). Esse mutismo volta a ser focalizado, dessa vez, diretamente pela narradora: “[Arno] nunca fala. Mas, quando fala, fala isto. E se afasta dos novos [...]” (VIGNA, 2012, p. 83). Sua visão sobre Arno permanece ácida ao longo do romance: “Depois de passar uma vida sem demonstrar emoção alguma a respeito do que Rose faz ou deixa de fazer – ou a respeito de qualquer outra coisa –, Arno afinal desiste de qualquer pensamento lógico, e aceita o convite da loucura. Ponto final. [...]. Não é maluco. É terrivelmente duro e frio [...]” (VIGNA, 2012, p. 134).

Outro tópico que a narradora aborda é o da incapacidade de Arno e de seu irmão, Gunther, de se expressarem: “As outras coisas, as de muito maior importância, e que incluem os motivos desta impossibilidade de expansões amorosas, dessas eles não conseguiriam falar ainda que tentassem. E não tentam. Tento eu [...]” (VIGNA, 2012, p. 66). É a narradora, portanto, que fala pelas duas personagens, cujas vozes elas não estão aptas a emitir. A mesma dificuldade de comunicação que verifica entre Arno e seu irmão, a narradora observa entre Arno e o filho Roger,<sup>219</sup> a cujo provincianismo ela acrescenta a característica de uma “brutalidade bronca”.<sup>220</sup>

Já em **Por escrito**, a narradora Valderez se dirige o tempo todo ao amante, Paulo, com quem trata de temas variados, entre os quais o que pensam sobre o casamento. Paulo quer morar com ela. Valderez resiste a tal possibilidade, criticando a instituição do matrimônio.<sup>221</sup> A

---

<sup>219</sup> “Programado desde sempre, o catálogo está sempre presente nas conversas que Roger mantém com Arno por toda a vida – e que não podem, na verdade, ser chamadas de conversas. É mesmo o único assunto a preencher os hiatos sonoros que definem – mais que o sintagma ‘conversa’ – os encontros, raros, dos dois [...]” (VIGNA, 2012, p. 148).

<sup>220</sup> “[...] fico com a impressão de que vou encontrar, de fato, Roger. Um deles. Aquele que, por baixo da capa fina feita de gentilezas e amabilidades, da capa da conversa que ele pode manter e desenvolver por horas a fio, não tem nada. Ou melhor, tem. Tem, não um provincianismo de Villenburg ou Guarujá, mas o que vem junto do que é provinciano – e isto em qualquer lugar do mundo – e que é uma brutalidade bronca, estúpida e fria [...]” (VIGNA, 2012, p. 127-128).

<sup>221</sup> “Você está muito sensível em relação a hesitações explícitas de minha parte quando se trata de casamento. Você quer que a gente more junto, já, nesse dia. Você quer que a gente more junto há muito tempo, já, nesse dia.

reflexão que Valderez faz sobre o sexo merece igualmente registro, por situar Paulo no polo mais vulnerável.<sup>222</sup> Em outro ponto, a narradora conta ao seu amante o que a irrita na maioria dos homens, não só naqueles com os quais é obrigada a lidar por razões profissionais:

É isso, Paulo, o que nunca pude gostar, o que não gosto até hoje, e não só em relação a fazendeiros e café. É esse determinismo. Essa visão que eles têm de que o mundo é uma sequência inescapável de causas e conseqüências. Aconteceu isso? Segue aquilo. A vida como algo mensurável, planeável, que precisa seguir uma previsão e quando isso não acontece é o caos. Trepou? Vai engravidar. Engravidou? Precisa abortar. Ou sumir [...] (VIGNA, 2014, p. 88).

Sua opinião sobre os homens que vê nos aeroportos pelos quais circula não é favorável: “Homens cafajestes de diversos modelos, esportista, gordo bem-sucedido, executivo de terno, todos eles apêndices de celular, cocôs que saem de celulares e nem saem de todo, ficam lá, pendurados [...]” (VIGNA, 2014, p. 96). Em seguida, ela expõe a Paulo por que continua ao lado dele: “E é por isso que estou ainda hoje com você, por causa da tua proposta que você não diz, nunca inteira, aliás nem mesmo aos pedaços, não por palavras, mas que entendo como sendo: a gente segue, a gente faz o que a gente tem vontade, mesmo se, apesar de [...]” (VIGNA, 2014, p. 89).

Assim como a narradora de **Nada a dizer**, que também enfrenta muitas dificuldades de comunicação com o marido Paulo, Valderez informa ao seu amante Paulo o quanto é difícil conversar com ele: “E já naquela época, como agora e como sempre, meu problema com você é conversar. Temos assuntos tão difíceis, todos eles você já os tendo esquecido. Nunca nenhum detalhe, nenhuma sinapse, nenhum comentário [...]” (VIGNA, 2014, p. 157). Como o Paulo de **Nada a dizer**, de acordo com a narradora, o Paulo de **Por escrito** tem um modo peculiar de conviver com os problemas, fingindo que o que ele não controla não existe.<sup>223</sup> O que parece

---

Casamento é bom para homens. Divisão de despesa, uma cretina que se preocupa com as chatices da casa e que emite a cola emocional/afetiva necessária. E nenhuma obrigação de retorno com nenhuma dessas três coisas [...]” (VIGNA, 2014, p. 13).

<sup>222</sup> “Tem uma coisa que aprendi trepando, porque fico bem mesmo trepando, ou seja, abrindo mão de qualquer defesa, qualquer controle, me permitindo uma integração completa com o que (quem) está perto de mim. E o que aprendi é o seguinte. Que é assim que se goza. E isso vale também para os que acham que estão no controle. Porque justamente não estão. São só mais frágeis. Porque eu, para poder admitir o risco enorme de perder o controle sobre mim mesma, preciso inventar que estou lá submetida de alguma maneira: forçada, presa, sem poder fazer diferente. Isso eu. O homem (no meu caso é homem porque trepo com homem) precisa inventar que tem o controle, o poder, que está lá dono da situação e que pode fazer o que quiser. É ele (é você, Paulo, sempre foi) o mais frágil. É ele (você) quem precisa de mais garantias, todas fictícias, para poder relaxar e gozar. Se você fantasia o poder e o controle, você é muito, muito mais frágil. E isso serve mesmo quando não se está trepando [...]” (VIGNA, 2014, p. 237).

<sup>223</sup> “Você é aquele que fica, perfeitamente calmo, com a certeza de que tudo sempre se resolverá. Você fixa, então, ao olhar pela janela, não o chegar em rua cheia de pó, mas o dia seguinte. Você tenta controlar o dia que se seguirá à nossa volta do Rio. Uma das maneiras é fingindo que aquilo que você não tem como controlar, porque já aconteceu, não existe. É o que você ainda faz, nessa ocasião, fingir que o que passou e que, portanto, não tem jeito

importar, no entanto, no relacionamento entre Valderez e Paulo é o que ela acrescenta, quase no final do romance, em um tom favorável ao amante:

Estou morando com você por quase um ano, desde minha volta de Paris. Já deu tempo para olhar para você e ver só você, digo, do jeito como você é hoje, um cara com os cabelos cada vez mais brancos, os olhos que conseguem me olhar agora cada vez por mais tempo, sem precisar desviar, correr para os cantos [...] (VIGNA, 2014, p. 253-254).

Finalmente, em **Como se estivéssemos em palimpsesto de putas**, a narradora fala sobre João, o amigo com o qual se reúne no escritório da editora falida que ele é encarregado de informatizar. O enredo do livro é sustentado pelas histórias que João conta para a narradora, e que ela completa como lhe parece melhor, fazendo as ilações, as inferências e as suposições que considera necessárias. João só fala por meio dela, que se encarrega de apresentá-lo como sua imaginação e sua memória permitem, pois ela se refere a eventos passados em outro tempo, que não o da narração. Ao longo de todo o romance, ela caracteriza a personagem masculina como alguém imaturo, egoísta e com grande dificuldade de comunicação com as mulheres, sobretudo com a esposa, Lola: “João vacilão não presta atenção nem pensa na vida. (Minha autoria) [...]” (VIGNA, 2016b, p. 83). Mais adiante, a narradora observa, sobre João e seus amigos, algo sobre o qual Valderez, de **Por escrito**, já havia refletido, a saber, a necessidade que os homens têm de, ilusoriamente, achar que detêm o controle da situação:

João e os colegas buscam um gozo sob seu controle. Pagam, controlam. Buscam também, e é engraçado pensar isso assim junto com a necessidade de controle, estar livres de regras de controles. E buscam, além disso, a sensação de que são superiores aos outros, embora estejam fazendo exatamente a mesma coisa, todos. E, claro, buscam se sentir superiores, infinitamente superiores, às suas mulheres, as idiotas que não sabem que a trepada com elas é apenas uma entre várias, e sequer a melhor [...] (VIGNA, 2016b, p. 117-118).

De toda a análise empreendida no presente capítulo, resulta claro que o exercício que Elvira Vigna se dispôs a fazer – e em que persistiu, ao longo de todo o seu legado romanesco – foi o de vocalizar a palavra da mulher, conferindo-lhe a potência necessária para afirmar-se em um mundo muitas vezes a ela hostil, ou, pelo menos, adverso. Em operação criativa, “invertendo” o modo como mulheres e homens se relacionam e dialogam, a autora foi capaz de abrir novas perspectivas para a construção das identidades de uns e de outros, intenção

---

nem controle, não mais existe. E é o que você vai aprender a não mais fazer, depois. Eu e você [...]” (VIGNA, 2014, p. 237-238).

radicalizada a partir de determinado ponto de sua carreira, quando ampliou sua visão para abranger outras hipóteses de vivência identitária, como se verá a seguir.



## 5 O MUNDO NÃO É BINÁRIO

Outra marca do contemporâneo levantada pelo presente trabalho no legado romanesco de Elvira Vigna é relativa aos temas ligados à identidade e ao gênero, questões absolutamente representativas das preocupações atuais, aqui abordadas na Seção 5.1. As histórias criadas pela autora – sobretudo as contadas em seus últimos livros – se preocupam em apontar outras possibilidades de vivência da sexualidade que não se conformam ao chamado sistema binário, conhecido por restringir o tema ao masculino e ao feminino, sob a égide da heteronormatividade. A abertura para o novo se dá pelo surgimento, em suas histórias, dos homossexuais,<sup>224</sup> como se verá na Seção 5.2, e, posteriormente, dos bissexuais, travestis,<sup>225</sup> transexuais<sup>226</sup> e assexuais, como se verá na Seção 5.3.

A inclusão de personagens que expressam o seu ser de modo tão variado torna o legado romanesco de Elvira Vigna uma manifestação ainda mais contundente da literatura contemporânea, que não se nega a criar tipos que caminham entre o dia e a noite, entre o claro e o escuro, pelo centro ou pelas margens, entre trevas e vaga-lumes.

### 5.1 As identidades múltiplas

De definição complexa, o termo “identidade” é estudado em vários campos das ciências sociais, entre os quais a antropologia, a sociologia, a psicologia e a ciência política. Em anos recentes, diversos estudiosos deixaram de mencioná-lo no singular para citá-lo no plural: “identidades”, com o fito de destacar o seu caráter múltiplo, polissêmico e fruto de construção

<sup>224</sup> Segundo Roudinesco e Plon, a homossexualidade é assim conceituada: “Termo derivado do grego (homos: igual) e criado por volta de 1860 pelo médico húngaro Karoly Maria Benkert para designar todas as formas de amor carnal entre pessoas biologicamente pertencentes ao mesmo sexo. Entre 1870 e 1910, o termo homossexualidade impôs-se progressivamente nessa acepção em todos os países ocidentais, substituindo assim as antigas denominações que caracterizavam essa forma de amor conforme as épocas e as culturas (inversão, uranismo, safismo, lesbianismo, etc). Definiu-se então por oposição à palavra heterossexualidade (do grego heteros: diferente), cunhada por volta de 1880, que abrangia todas as formas de amor carnal entre pessoas de sexos biologicamente diferentes [...]” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 350).

<sup>225</sup> “Transvestismo ou travestismo é o ato de vestir-se com as roupas e acessórios de um membro do sexo oposto. O termo se refere comumente a pessoas do sexo masculino, que são a maioria a apresentar esse comportamento.” (TRANSVESTISMO, 2017).

<sup>226</sup> De acordo com Roudinesco e Plon, transexualismo foi “Termo introduzido em 1953, pelo psiquiatra norte-americano Harry Benjamim, para designar um distúrbio puramente psíquico de identidade sexual, caracterizado pela convicção inabalável que tem um sujeito de pertencer ao sexo oposto [...] No século XIX coligiram-se inúmeros casos de transformação da identidade sexual, aos quais se deu o nome de travestismo ou hermafroditismo (ou intersexualidade). Em geral, é ao alienista francês Jean-Étienne Esquirol (1772-1840) que se atribui a primeira descrição de um caso de transexualismo, e é a Richard von Krafft-Ebing que devemos o estabelecimento de uma escala de inversões sexuais que vão do ‘hermafroditismo psicosexual’ até a ‘metamorfose sexual paranóica’.” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 764). Hoje, o transexualismo é visto como fruto da decisão de pertencer ao gênero oposto ao determinado, culturalmente, pelo sexo biológico.

social. É Zygmunt Bauman quem escreve que, hoje, as “identidades” são algo a ser inventado e não descoberto. O pensador polonês menciona, especialmente, a identidade sexual, para afirmar que ela também é substituível por outras, ao longo da vida de um mesmo sujeito, sem que nada possa impedi-lo.<sup>227</sup> Se são fruto de experimentação e resultado da cultura e do ambiente, as identidades, entre elas a sexual, deixam os lugares fixos em que por tanto tempo se assentaram para habitar uma faixa móvel, em constante deslocamento, sem que qualquer rigidez possa contê-las. A simples possibilidade de alterar-se é o aspecto definidor de sua condição. As identidades passam a desfrutar de uma fluidez que permite ao sujeito acessar inúmeras hipóteses de conduta e de relacionamento. Se, por um lado, tal horizonte leva a momentos de prazer, por outro, ele pode gerar desconforto, angústia e, sobretudo, insatisfação.<sup>228</sup> A identidade, que antes era estabelecida para sempre, a mesma desde o nascimento até a morte, passa a ser um processo instável, marcado pela intervenção frequente e reiterada do sujeito, que deixa o lugar confortável em que se apresentava com um rosto único para habitar um espaço tumultuado, em conflito, marcado por embates, idas e vindas, ajustes e correções.<sup>229</sup>

A abordagem do tema da identidade sexual pelos sociólogos é especialmente nova. Só muito recentemente, na história humana, o campo da sexualidade tornou-se próprio das ciências. Tal face da natureza da espécie ficou confinada, por séculos, às atenções da religião, da filosofia e da moral. Com o avanço dos estudos das ciências sociais a esse respeito, notadamente a partir do final do século XIX, o debate público a respeito também conheceu

---

<sup>227</sup> Bauman argumenta: “A construção da identidade assumiu a forma de uma experimentação infundável. Os experimentos jamais terminam. Você assume uma identidade num momento, mas muitas outras, ainda não testadas, estão na esquina esperando que você as escolha. Muitas outras identidades não sonhadas ainda estão por ser inventadas e cobiçadas durante a sua vida. Você nunca saberá ao certo se a identidade que agora exhibe é a melhor que pode obter e a que provavelmente lhe trará maior satisfação. O equipamento sexual de seu corpo é exatamente um desses recursos à disposição que, como todos os outros, pode ser usado para todo o tipo de propósito e colocado a serviço de uma ampla gama de objetivos. O desafio, ao que parece, é esticar ao máximo o potencial de geração de prazer desse ‘equipamento natural’ testando, uma por uma, todas as formas conhecidas de ‘identidade sexual’ e talvez inventando outras mais no caminho [...]” (BAUMAN, 2005, p. 91-92).

<sup>228</sup> A respeito das identidades fluidas, Bauman escreve: “[...] qualquer que seja o vocabulário usado para articular a atual situação do *homo sexualis*, e quer se vejam o autotreinamento e a autodescoberta ou as intervenções médicas e genéticas como o caminho certo para se atingir a identidade sexual adequada/desejada, o essencial continua sendo a ‘alterabilidade’, a transitoriedade, a não finalidade das identidades sexuais assumidas, quaisquer que sejam. A vida do *homo sexualis* é, por esse motivo, carregada de ansiedade. Há sempre a suspeita – mesmo que apaziguada e inativa por algum tempo – de que se esteja vivendo uma mentira ou um equívoco; de que algo de importância crucial foi esquecido, perdido, negligenciado, permanecendo não ensaiado e inexplorado; de que não se cumpriu uma obrigação vital para o eu autêntico da própria pessoa, ou de que algumas oportunidades de felicidade de um tipo desconhecido, completamente diferentes do que se vivenciou antes, ainda não foram aproveitadas e tendem a se perder para sempre se continuarem desconsideradas [...]” (BAUMAN, 2004, p. 74-75).

<sup>229</sup> “O *homo sexualis* não é uma condição, muito menos uma condição permanente e imutável, mas um processo, cheio de tentativas e erros, viagens exploratórias arriscadas e descobertas ocasionais, intercaladas por numerosos tropeços, arrependimentos por oportunidades perdidas e alegrias por prazeres ilusórios.” (BAUMAN, 2004, p. 76).

notável evolução.<sup>230</sup> Um dos pontos que mais interessou os cientistas sociais no campo de estudos sobre a identidade sexual se deveu ao interesse por determinar as raízes da homossexualidade.<sup>231</sup> No decorrer do século XIX, a ciência começa a ensaiar e a elaborar seus primeiros discursos sobre a homossexualidade. A partir daí, ela não será tratada mais apenas pela religião ou pela moral.<sup>232</sup>

Antes, as relações sexuais entre pessoas do mesmo sexo eram consideradas pecado ou crime. A novidade foi a forma de encarar as práticas posteriormente denominadas homoafetivas. O que era caso de polícia ou de excomunhão passou a ser estudado pela medicina, na maioria das vezes como doença. Foi, porém, somente na segunda metade do século XX, mais notadamente depois dos anos 1970, que os homossexuais fizeram frente a essa visão. Fruto de uma articulação política mais efetiva e de comunidades mais coesas e influentes, os avanços resultaram em uma evolução da percepção de sua imagem por meio da opinião pública. Se até aí, eles eram, sobretudo, um desvio patológico do “normal”, depois começaram a ser vistos como seres humanos e cidadãos plenamente aptos para a vida civil, embora nenhuma mudança de percepção social sobre a sua condição tenha se dado sem árdua luta, que até hoje se mostra necessária.<sup>233</sup>

Com o passar do tempo e a evolução da mobilização da comunidade homossexual em torno de seus direitos, os debates sobre sua condição também se tornaram mais amplos e ricos,

---

<sup>230</sup> Como relembra Jeffrey Weeks, “[...] embora se possa argumentar que as questões relativas aos corpos e ao comportamento sexual têm estado, por muito tempo, no centro das preocupações ocidentais, elas eram, em geral, até o século XIX, preocupações da religião e da filosofia moral. Desde então, elas têm se tornado a preocupação generalizada de especialistas, da medicina e de profissionais e reformadores morais. O tema ganhou, no final do século XIX, sua própria disciplina, a sexologia, tendo como base a psicologia, a biologia e a antropologia, bem como a história e a sociologia. Isso teve enorme influência no estabelecimento dos termos do debate sobre o comportamento sexual.” (WEEKS, 2019, p. 48).

<sup>231</sup> Richard Parker registra que “[...] a pesquisa sobre a identidade sexual foi originalmente empreendida como uma busca das raízes históricas da homossexualidade masculina, tal como exemplificado pela primeira análise que McIntosh fez da história da homossexualidade na Inglaterra (McIntosh, 1968). Mais tarde, Weeks (1977) promoveu uma mudança teórica no estudo da homossexualidade, defendendo o argumento de que o comportamento homossexual deveria ser considerado separadamente da identidade sexual [...]” (PARKER, 2019, p. 164).

<sup>232</sup> Michel Foucault reflete sobre os avanços no modo de encarar a homossexualidade: “O homossexual do século XIX torna-se uma personagem: um passado, uma história, uma infância, um caráter, uma forma de vida; também é morfologia, com uma anatomia indiscreta e, talvez, uma fisiologia misteriosa. Nada daquilo que ele é, no fim das contas, escapa à sua sexualidade. Ela está presente nele todo: subjacente a todas as suas condutas, já que ela é o princípio insidioso e infinitamente ativo das mesmas; inscrita sem pudor na sua face e no seu corpo já que é um segredo que se trai sempre. É-lhe consubstancial, não tanto como pecado habitual porém como natureza singular. [...] A homossexualidade apareceu como uma das figuras da sexualidade quando foi transferida, da prática da sodomia, para uma espécie de androgenia interior, um hermafroditismo da alma. O sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie.” (FOUCAULT, 2005, p. 43).

<sup>233</sup> Conforme ressalva Anthony Giddens: “Os homossexuais ainda enfrentam um preconceito profundamente enraizado e, muito comumente, uma violência aberta. Suas lutas emancipatórias encontram resistências talvez tão profundas quanto aquelas que continuam a obstruir o acesso das mulheres a igualdade social e econômica [...]” (GIDDENS, 1993, p. 44).

ganhando tonalidades variadas ao redor do planeta, até alcançar o Brasil.<sup>234</sup> Começava a ficar difícil abrigar sob uma mesma categoria a variedade de condutas que se apresentavam como não normativas, ou consideradas desviantes do padrão dominante, antes assimiladas umas às outras, como se se tratasse de fenômeno único.<sup>235</sup> Começaram a surgir as variações, os subgrupos, as diferentes denominações para um acontecimento que antes havia sido tratado somente como o desvio da norma hegemônica. O plural substituiu o singular (ou o binário).<sup>236</sup>

O movimento “*queer*”, expressão que pode ser traduzida por algo como “estranho”, “excêntrico”, “raro”, “extraordinário”, nasceu inspirado pelo legado foucaultiano, do qual extraiu o modelo geral da construção discursiva das sexualidades, ou seja, o entendimento de que a identidade sexual é erguida no âmbito da cultura, não sendo, de forma alguma, um elemento dado pela natureza. Para os seus expoentes,

[...] queer significa colocar-se contra a normalização – venha ela de onde vier. Seu alvo mais imediato de oposição é, certamente, a heteronormatividade compulsória da sociedade, mas não escaparia de sua crítica a normalização e a estabilidade propostas pela política de identidade do movimento homossexual dominante. Queer representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora [...] (LOURO, 2018, p. 35-36).

A Teoria *Queer* problematizou o que antes era encarado como natural ou pacífico.<sup>237</sup>

Atenta e sensível ao mundo contemporâneo, com o qual está profundamente conectada, a Teoria

<sup>234</sup> De acordo com João Silvério Trevisan: “Pode-se dizer que a eclosão do Movimento de Liberação Homossexual no Brasil fez parte de uma (vã) tentativa de se abrir para o mundo, buscando dialogar com o seu tempo. Com o abrandamento, a partir de 1975, do ciclo ditatorial brasileiro, começou a esboçar-se entre nós um novo movimento de cosmopolitização [...]” (TREVISAN, 2018, p. 314).

<sup>235</sup> “A pauta não normativa agregou novas questões práticas às exigências identitárias, em territórios só recentemente habitados. Essa deriva antinormativa se desdobrou em diferentes formas identitárias, que foram se abrindo num leque de letrinhas para abranger não apenas as siglas de cunho sexual mas também as de gênero. Assim, do antigo binarismo GL genérico, passou-se para GLBT e depois LGBT, adquirindo variações cada vez mais complexas, até chegar a agrupamentos quase cifrados como LGBTTTQI+ (com o Q de queer e o I de intersex plus), ou mesmo LGBT\* (o \* sinalizando tanto os vários Ts quanto a categoria queer, que abrangeria identidades de gênero e orientações sexuais avessas a qualquer rotulação e classificação). Mas já apareceu até o trenzinho LGBTTTIS, agregando o S do nosso antigo GLS para incluir simpatizantes. Em resumo, com o queer, entrou-se no terreno das sexualidades líquidas [...]” (TREVISAN, 2018, p. 509).

<sup>236</sup> Segundo Connell e Pearse: “[...] a variação interna às categorias de gênero é bem documentada nas pesquisas recentes sobre a masculinidade. Em contraste à maneira como o ‘papel masculino’ foi discutido nos anos 1970, tornou-se extremamente comum falar em ‘masculinidades’, no plural. Há diversidade considerável entre sociedades em suas construções de gênero para homens. [...] Há também evidência considerável de que há múltiplas masculinidades em uma mesma sociedade, inclusive em uma mesma instituição, grupo de colegas ou local de trabalho. A tendência tem sido, então, falar em múltiplas identidades de gênero e sexuais. Alguns psicólogos, por exemplo, mapearam os estágios de aquisição de uma ‘identidade homossexual’ (Troiden, 1989) como uma entre muitas possíveis identidades sexuais na sociedade moderna.” (CONNELL; PEARSE, 2018, p. 208).

<sup>237</sup> “[...] queer se vincula a vertentes do pensamento contemporâneo que problematizaram noções clássicas de sujeito, de identidade, de agência. Ao longo do século XX, teóricos de distintos campos ajudaram a descentrar ou a perturbar o sujeito racional, coerente e unificado; o sujeito senhor de si, aparentemente livre e capaz de traçar, com suas próprias mãos, o seu destino.” (LOURO, 2018, p. 85).

*Queer* não se fecha em seus conceitos ou dogmas, mantendo-se capaz de atualizar-se de modo rápido e permanente.<sup>238</sup> Sua potência e sua capacidade de ampliar as perspectivas do pensamento sobre o campo das identidades sexuais são grandes.<sup>239</sup> Sua dimensão política e o impacto que exerce sobre temas como a violência social também não podem ser negligenciados.<sup>240</sup> Por tudo isso, o pensamento *queer* é um dos que mais revela a precariedade e a instabilidade das formulações identitárias, e o seu permanente estado de trânsito.

Judith Butler, por sua vez, ressignifica o clássico conceito de gênero, desvinculando-o da biologia.<sup>241</sup> Ela identifica o gênero como uma construção discursiva e cultural.<sup>242</sup> A crítica de Butler sobre o sistema binário em que se organizam, classicamente, as identidades sexuais nas sociedades tradicionais igualmente merece destaque.<sup>243</sup>

Se Foucault explora a sexualidade como um campo discursivo, inspirando a sistematização da teoria *queer* e se Zygmunt Bauman e Judith Butler trabalham o tema das

<sup>238</sup> Na reflexão de Tamsin Spargo: “A teoria queer não é um arcabouço conceitual ou metodológico único ou sistemático, e sim um acervo de engajamentos intelectuais com as relações entre sexo, gênero e desejo sexual. Se a teoria queer é uma escola de pensamento, ela tem uma visão profundamente não ortodoxa da disciplina. O termo descreve uma gama diversificada de práticas e prioridades críticas: interpretações da representação do desejo entre pessoas do mesmo sexo em textos literários, filmes, músicas e imagens; análises das relações de poder sociais e políticas da sexualidade; críticas do sistema sexo-gênero; estudos sobre identificação transexual e transgênero, sobre sadomasoquismo e sobre desejos transgressivos [...]” (SPARGO, 2017, p. 13).

<sup>239</sup> Tomaz Tadeu da Silva argumenta que a teoria queer, tal como o feminismo, “[...] efetua uma verdadeira reviravolta epistemológica. A teoria queer quer nos fazer pensar queer (homossexual, mas também ‘diferente’) e não straight (heterossexual, mas também ‘quadrado’): ela nos obriga a considerar o impensável, o que é proibido pensar, em vez de simplesmente considerar o pensável, o que é permitido pensar. (...) O queer se torna, assim, uma atitude epistemológica que não se restringe à identidade e ao conhecimento sexuais, mas que se estende para o conhecimento e para a identidade de modo geral. Pensar queer significa questionar, problematizar, contestar todas as formas bem-comportadas de conhecimento e de identidade. A epistemologia queer é, neste sentido, perversa, subversiva, impertinente, irreverente, profana, desrespeitosa [...]” (SILVA, 2000, *apud* LOURO, 2018, p. 44-45).

<sup>240</sup> Richard Miskolci sistematiza um aspecto relevante da agenda *queer*: “O queer busca tornar visíveis as injustiças e as violências implicadas na disseminação e na demanda do cumprimento das normas e das conversões culturais, violências e injustiças envolvidas tanto na criação dos ‘normais’ quanto dos ‘anormais.’” (MISKOLCI, 2017, p. 26).

<sup>241</sup> “Quando o status construído de gênero é teorizado como radicalmente independente de sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que *homem e masculino* podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e *mulher e feminino*, tanto um corpo masculino como um feminino.” (BUTLER, 2017, p. 26, grifos da autora).

<sup>242</sup> “O gênero não deve ser meramente concebido como uma inscrição cultural de significado num sexo previamente dado (uma concepção jurídica); tem de designar também o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos. Resulta daí que o gênero não está para a cultura como o sexo para a natureza; ele também é o meio discursivo/cultural pelo qual ‘a natureza sexuada’ ou ‘um sexo natural’ é produzido e estabelecido como pré-discursivo, anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra sobre a qual age a cultura.” (BUTLER, 2017, p. 27).

<sup>243</sup> “A heterossexualização do desejo requer e institui a produção de oposições discriminadas e assimétricas entre ‘feminino’ e ‘masculino’, em que estes são compreendidos como atributos expressivos de ‘macho’ e de ‘fêmea’. A matriz cultural por meio da qual a identidade de gênero se torna inteligível exige que certos tipos de ‘identidade’ não possam existir – isto é, aqueles em que o gênero não decorre do sexo e aqueles em que as práticas do desejo não ‘decorrem’ nem do ‘sexo’ nem do ‘gênero’. Nesse contexto, ‘decorrer’ seria uma relação política de direito instituído pelas leis culturais que estabelecem e regulam a forma e o significado da sexualidade. Ora, do ponto de vista desse campo, certos tipos de ‘identidade de gênero’ parecem ser meras falhas do desenvolvimento ou impossibilidades lógicas, precisamente por não se conformarem às normas de inteligibilidade cultural [...]” (BUTLER, 2017, p. 44).

identidades em dimensões inovadoras, contribuindo para o avanço das formulações atuais a respeito do tema, é possível identificar, no âmbito da literatura contemporânea, os ecos de tais ideias, vertidas para o campo da ficção.<sup>244</sup> Tal ressonância também alcançou a produção de diversas mulheres escritoras.<sup>245</sup>

Em seu legado romanesco, Elvira Vigna focalizou, por várias vezes, os grupos que adotam práticas dissonantes ou opostas aos padrões de comportamento sexual majoritariamente considerados como “aceitáveis”. Tal afirmativa se comprova pela expressiva coleção de personagens homossexuais e bissexuais presentes em seus romances, e, na fase mais recente, pela importante presença, em suas obras, de personagens travestis e transexuais, conhecidos por não realizarem as *performances* previstas para configurar o masculino e o feminino, o que gera, frequentemente, perturbações na ordem social e no relacionamento interpessoal. Fiel, portanto, à sua conduta de intelectual engajada nas discussões mais acesas de seu tempo, Elvira Vigna não se furtou a tematizar as questões de identidade, especialmente as relativas à temática do gênero, antes que muitos de seus contemporâneos o fizessem. Será no território do corpo e da sexualidade que muitos de seus personagens – mulheres e homens – sediarão seus conflitos principais.<sup>246</sup>

No início, a tematização das questões de identidade se dá, em Elvira Vigna, de modo tímido e discreto. Depois, de forma clara e incisiva, quando o que seria apenas uma dissidência relativa às normas hegemônicas vai se configurar como o trabalho de criação de outras

---

<sup>244</sup> Como escreve Paulo C. Thomaz: “[...] sem abrir mão do aspecto inacabado e paradoxal da escrita literária, pôr fim a categorias sexuais encerradas em conceitos binarizados e heteronormalizados passou a ser, para um conjunto de escritores, uma demanda incontornável no contexto da produção ficcional contemporânea. Esses escritores [...] investem com seus textos contra a percepção de que a identidade de gênero deve ser definida apenas em razão de preferências sexuais que têm como base o prazer advindo das diferenças genitais entre os sexos. Segundo essas narrativas, essa percepção desidrata o corpo que deseja e o corpo desejado, ao trancá-lo no interior de uma sexualidade asfíxiada pela questão genética. Homossexual-heterossexual, masculinidade-feminilidade, homem-mulher, a única maneira apropriada de pensar estas categorias desde a literatura é subverter seus determinantes culturais [...]” (THOMAZ, 2011, p. 214).

<sup>245</sup> Sobre as escritoras contemporâneas, escreve Sandra Regina Goulart Almeida: “Ao problematizar, por meio de uma narrativa desestabilizadora, as políticas identitárias que permeiam as visões do mundo contemporâneo, essas escritoras privilegiam uma escritura que se insere nas narrativas da globalização e que é inevitavelmente perpassada pelas perspectivas de gênero, contribuindo assim para interrogar de forma incisiva as práticas discursivas da contemporaneidade.” (ALMEIDA, 2010, p. 14).

<sup>246</sup> Virgínia Maria Vasconcelos Leal ressalta que “[...] a obra de Elvira Vigna tem se destacado com suas personagens em constantes movimentos entre máscaras, identidades e corpos. Ela está concatenada com paradigmas contemporâneos como o da diferença sexual, além dos papéis de gênero, mostrando o lado arbitrário das normas, buscando subverter e questionar tal representação também no nível narrativo e na instabilidade das descrições corporais. Como sabemos, o corpo tem sido um terreno de disputas conceituais por diversos campos de saber, incluindo aí teorias feministas. É um dos ‘nós’ onde se disputam as próprias definições de sexo e gênero, sendo o local tanto de ancoragem das identidades quanto da inscrição das construções culturais e da atribuição das diferenças. Se os corpos são constituídos por distintos discursos e formas de conhecimento, são também um produto cultural que pode (e deve ser) indeterminado – como estratégia para se tentar minar os pares binários que se perpetuam, em sua continuidade normativa [...]” (LEAL, 2012, p. 44).

possibilidades.<sup>247</sup> O corpo poderá ser visto, então, em vários dos romances da autora, e sobretudo em **Deixei ele lá e vim**, como o lugar, por excelência, da construção da identidade pessoal (ou das múltiplas possibilidades identitárias), e, em consequência, dos modos de relacionar-se com o mundo. Em alguns casos, o corpo e a sexualidade poderão ser encarados como uma escolha, uma decisão, ou uma tomada de posição, com implicações políticas e sociais. Aí, a sua vivência estará guiada por uma condição diversa, conquistada pelo sujeito, e não por uma fatalidade biológica, à qual todos devem se subordinar, de modo automático e acrítico.

A recusa a aderir aos padrões dominantes importará em alguns ônus, entre os quais o de viver em atrito com o sistema, em graus variados. Entre as personagens criadas por Elvira Vigna, é possível encontrar desde aquelas que lidam com as regras vigentes, descumprindo-as sem afrontá-las, até as que se opõem integralmente aos seus preceitos, preferindo viver às margens do ambiente por elas comandado. Há, ainda, as personagens de Elvira Vigna que, ao longo da vida, construíram uma trajetória de liberdade sexual fortemente amparada em uma visão política libertária sobre o mundo e sobre as relações humanas.

Em **Nada a dizer**,<sup>248</sup> por exemplo, embora o enredo verse sobre um casal formado por um homem e uma mulher às voltas com uma situação de adultério, chama a atenção um trecho em que a narradora se refere à N., como denomina a amante de seu marido, do seguinte modo:

N. queria a imobilidade, a permanência. Em seu mundo, por exemplo, papéis sexuais eram bem definidos na cama ou na mesa da sala de visitas. Não havia gays ou experimentos sem rótulos em seus relacionamentos. [...] Trepar com quem quiséssemos seria, para mim e para Paulo, sempre uma liberdade que nos orgulhávamos de ter, por tê-la conquistado arduamente. [...] E nosso grande orgulho é ter conseguido fazer na vida o que tivéssemos vontade de fazer. Sempre. (VIGNA, 2010c, p. 42).

Em outro trecho, a narradora dá pistas sobre como ela e seu marido construíram suas vidas, aludindo a um modelo baseado na liberdade sexual:

Eu e Paulo nos conhecemos há muito tempo. Mas não é nem isso. É que nos formamos com uma identidade que é, não digo contrária a pessoas como N., mas muito diferente

<sup>247</sup> Para Virgínia Maria Vasconcelos Leal, “Elvira Vigna é a autora do *corpus* que mais subverte e questiona a representação dos papéis de gênero, também no nível narrativo e na instabilidade das descrições corporais. Aliasse, então, à ideia de corpo como um produto discursivo, visto como um ‘lugar de inscrições, produções ou constituições sociais, políticas, culturais ou geográficas, mesmo quando não se é possível evitar o dualismo (corpo/mente, natureza/cultura, sexo/gênero, etc) [...]’” (LEAL, 2008, p. 204).

<sup>248</sup> Escreve Edma Cristina de Góis: “Vigna parece dar continuidade aos questionamentos de seus livros anteriores, em que a ordem das coisas, dos gêneros, da composição da sociedade tal e qual conhecemos é colocada em xeque. Como em ‘Coisas que os homens não entendem’ e ‘Deixei ele lá e vim’, a autora está interessada nas identidades, que tanto podem ser voláteis quanto estão em permanente construção [...]” (GÓIS, 2015, p. 172).

delas. Fomos nós, os que fizeram sessenta anos no início do século XXI, os que lutaram e enfrentaram hostilidades de todo tipo para que pudéssemos viver, todos, do jeito que quiséssemos, trepando com quem quiséssemos, sem que as peias e o jugo de uma estrutura burguesa conservadora tivesse algo a ver com as decisões pessoais de cada um. Eu, com a filha que decidi ter. Paulo, experimentando sexualidades e estilos de vida em grupo. (VIGNA, 2010c, p. 82).

Tal liberdade sexual, no entanto, é apreciada pela narradora do romance como algo que custou caro, que não veio de graça, mas como resultado de luta política:

É claro que qualquer um pode e deve trepar com quem bem entender, fazer de sua vida o que quiser ou puder. Mas trato o assunto com um cuidado, uma delicadeza de quem pagou caro por um objeto raro, difícil, precioso. Para mim, poder trepar com qualquer um é uma coisa que me encanta, uma possibilidade valiosa. Que exerci com parcimônia maior do que gostaria [...] (VIGNA, 2010c, p. 82-83).

Mais adiante, a narradora de **Nada a dizer** faz nova menção à trajetória dela e do marido:

Tínhamos feito, a vida inteira, coisas não assimiláveis. Era como se, de repente, ele homem-padrão, eu virava mulher-padrão, e assim devêssemos viver, adotando os critérios de gênero da maioria. Eu o olhava, perplexa, insegura, perdida. Tínhamos, na nossa história e na dos nossos filhos, a negação desses papéis predeterminados [...] (VIGNA, 2010c, p. 100).

Rebeldes, marido e mulher seguiram a trilha mais difícil: a da recusa em “performar” o gênero.<sup>249</sup>

Se a conduta de algumas das personagens dos primeiros romances da autora podem ser vistas, sobretudo, como contravenções ao mandamento heterossexual, de que são exemplos Pedro e seu tio, de **Sete anos e um dia**, o surgimento dos primeiros bissexuais aponta para outra direção, para dizer que há mais modos de recombinar os elementos integrantes do sistema. São várias as personagens bissexuais na galeria de tipos criados por Elvira Vigna, mulheres e homens. Capazes de se mover com habilidade pelo sistema majoritário, não aceitam a identidade por ele proposta, recusando resumir-se ao que é a todos prescrito como o comportamento adequado. Dão um passo a mais, relacionando-se com pessoas de ambos os

<sup>249</sup> Conforme Edma Cristina de Góis: “A anatomia determina a performance dos gêneros. No caso da ruptura dessas performances, sem referente natural ou original, caberá ao corpo incorporar os novos modos de representar o gênero. Se alguém ousa encenar performances diferentes daquelas esperadas para o seu gênero, rompendo com as noções de feminilidade e problematizando os gêneros, tornando ‘impuros’ os comportamentos das mulheres, é visto como uma exceção, uma má conduta do gênero em questão. É o caso da narradora de ‘Nada a dizer’, que deixa clara sua tentativa de não performatizar o gênero (ou seria, por meio da linguagem, um novo tipo de performance?), defendendo um passado de aprendizagem, experimentação e transgressão [...]” (GÓIS, 2015, p. 170-171).



sexos, ignorando as interdições a respeito. Dessa conduta são exemplos personagens como Gringo e Prósper, de **A um passo**; Nita e Eva de **Coisas que os homens não entendem**; Roger, de **O que deu para fazer em matéria de história de amor**, entre outros.

Já outro grupo de personagens, como é o caso de Mamãeoutrinha, de **Deixei ele lá e vim** e Lurien, de **Como se estivéssemos em palimpsesto de putas**, aceitam os desafios postos pelo destino e se assumem como travestis, ressignificando sua presença no mundo com coragem e determinação. Se essas duas personagens parecem ter encontrado um meio de sobreviver e viver com dignidade, autoestima e altivez, há os que ainda estão mergulhados na confusão resultante dos embates entre norma vigente e a trajetória errante de seu desejo, como é o caso de Shirley Marlone, também de **Deixei ele lá e vim**, cujo corpo se transforma no símbolo de seus conflitos, suas incertezas e indefinições.

Antes, no entanto, de analisar as personagens dos livros mais recentes, é necessário rastrear de que modo a autora abordou o assunto da homossexualidade em seus primeiros romances. Dessa forma, será possível acompanhar, ainda, como seus enfoques variaram ao longo do tempo.

## 5.2 Gays e lésbicas

Em seus primeiros romances, Elvira Vigna retratou alguns homossexuais típicos, sobretudo, dos anos 1980 e 1990 no Brasil, sendo fiel ao cenário da época, em que eles eram ainda mais discriminados pela sociedade do que hoje.

Vale destacar que, já em **Sete anos e um dia**, publicado em 1987 mas escrito em 1984, aparece uma observação perspicaz sobre as transformações pelas quais passou o tema da visibilidade pública dos homossexuais, ao longo dos anos. Na cena em que Pedro e Caloca comem cachorro quente na praia e conversam com o vendedor, é possível perceber como, nesse tempo, a visibilidade dos homossexuais ainda é algo bastante incômodo na paisagem urbana,<sup>250</sup> a ponto de gerar reações violentas, como a do próprio ambulante.<sup>251</sup> No mesmo romance, é breve a menção ao tio de Pedro, que não é sequer nomeado. Ele é a primeira personagem

<sup>250</sup> “Esta carrocinha de cachorro-quente ficava bem em frente à Galeria, mas do lado da areia, e o papo, nas muitas vezes que lá fui, acabava nos homossexuais que faziam ponto no local. Naquela época eles ainda se divertiam em se exhibir, acintosos, chocando os casais de meia idade e as famílias que lá passeavam, num hábito que iria sumir nos anos seguintes – ninguém mais se chocaria com homossexuais, e não haveria mais famílias e casais de meia-idade a passear em lugar tão propício a assaltos.” (LEHMANN, 1987, p. 104).

<sup>251</sup> “Nestas conversas o vendedor era taxativo, os veados deviam, seu doutor, é morrer todos. Sorriamos então paternalmente, cúmplices, eu e Carlos Alberto, na noção de que as classes menos favorecidas têm muitos preconceitos.” (LEHMANN, 1987, p. 104).

declaradamente homossexual apresentado nos romances adultos de Elvira Vigna (há uma sugestão nesse sentido sobre a prima de Bete,<sup>252</sup> também de **Sete anos e um dia**, mas não há nada que de fato comprove sua identidade sexual). Quando Pedro fala sobre o tio, chama a atenção para como a sua identidade sexual incomoda a família, que testa formas de encarar a questão na esperança de amenizar o mal-estar que ela causa, um verdadeiro tabu.<sup>253</sup> Outra referência ao tio de Pedro se dá na cena em que se descreve a visita por ele feita à casa do rapaz, quando o narrador rememora a fala da mãe, que dizia ser o cunhado alguém com o espírito possuído pelo diabo.<sup>254</sup> Aqui, o narrador ainda usa as expressões “veado” e “bicha” para se referir ao tio homossexual. O tio Oscar minimiza o próprio constrangimento, alegando que o irmão é “ativo”, o que ele considera um atenuante para a prática homossexual. Pedro detecta que a situação, para Oscar, é intrigante – um enigma. Como ele, tão másculo e tão viril, pôde ter um irmão tão diferente? O assunto é tratado ainda sob voz baixa, sendo considerado quase proibido. Correm os anos 1980, e a homossexualidade no Brasil continua duramente estigmatizada, vítima de perseguições e hostilidades, convidada, sempre, a manter-se discreta e, se possível, invisível, quadro que só viria a amenizar-se, um pouco, na década seguinte.<sup>255</sup>

É inevitável, nessa altura, relembrar Pierre Bourdieu, que destaca como os mecanismos de opressão por tanto tempo atuaram sobre os homossexuais, chamando atenção para as estratégias de apagamento da existência e da visibilidade de tal grupo.<sup>256</sup>

<sup>252</sup> Sobre a prima de Bete, cujo nome não é mencionado pelo narrador, ver Lehmann (1987, p. 20-21).

<sup>253</sup> “O velho Oscar era o irmão de criação de meu pai e havia um irmão mais novo, verdadeiro, que morreu também, e que era homossexual. ‘Veado mas veado ativo’ – frisava o velho Oscar, procurando pescar com os olhos os olhos dos outros, que ninguém gostava muito do assunto e achava que ele era um inconveniente de ficar falando essas coisas, principalmente na minha frente. O velho Oscar falava baixo quando falava nisso, mais um dos assuntos tabus, mas a voz, apesar de baixa, era peremptória: ‘Não se trata de um veado na acepção da palavra. Ele come lá as bichas dele, é isso. Ele come lá as bichas dele’. – E sorria, satisfeito por ter achado uma solução para o enigma de ter um irmão, um meio-irmão, veado. Esse meu tio veado morreu pouco depois de uma visita que fez à minha casa, que minha mãe, embora sabendo que seu casamento com meu pai não mais existia, ainda procurava manter as aparências, o relacionamento com o cunhado, e a casa – o que conseguiu por um período bastante longo.” (LEHMANN, 1987, p. 111).

<sup>254</sup> “E Pedro, que já havia ouvido um dia a mãe dizer que fora o diabo a se apossar do espírito do cunhado, achou que as duas fumaças eram o que restara da presença do Belzebu. Esta foi a última vez que Pedro viu o tio veado, morto de um ataque cardíaco durante o incêndio do edifício que ficava ao lado de seu escritório em São Paulo, o que veio corroborar a tese de Pedro: toda aquela fumaceira, Belzebu não resistiu [...]” (LEHMANN, 1987, p. 117).

<sup>255</sup> De acordo com João Silvério Trevisan, “Na década de 1990, começou a preponderar a ideia da visibilidade, ou seja, a vantagem política de se mostrar socialmente assumido, quer dizer, dentro de uma definição clara de homossexual [...]” (TREVISAN, 2018, p. 35).

<sup>256</sup> Escreve Bourdieu: “A forma particular de dominação simbólica de que são vítimas os homossexuais, marcados por um estigma que, diferentemente da cor da pele ou da feminilidade, pode ser ocultado (ou exibido), impõe-se através de atos coletivos de categorização que dão margem a diferenças significativas, negativamente marcadas, e com isso a grupos ou categorias sociais estigmatizados. Como em certos tipos de racismo, ela assume, no caso, a forma de uma negação da sua existência pública, visível. A opressão como forma de ‘invisibilização’ traduz uma recusa à existência legítima, pública, isto é, conhecida e reconhecida, sobretudo pelo direito, e por uma estigmatização que só aparece de forma realmente declarada quando o movimento reivindica a visibilidade [...]” (BOURDIEU, 2019, p. 192).

Pedro, uma das personagens centrais de **Sete anos e um dia** e responsável por narrar vários trechos do romance (há outros em que o narrador é onisciente e conta a história em terceira pessoa), só tem a sua homossexualidade insinuada nas páginas finais do romance, quando resolve dar um beijo no melhor amigo, Carlos Alberto, conhecido como Caloca. A cena começa por evocar uma memória antiga de Pedro, do tempo em que estava preso, quando apaixonou-se por um colega de cela, a quem não conseguiu confessar o seu afeto, por muito tempo represado e transformado em raiva e choro.<sup>257</sup> Aqui, vale registrar como a ênfase é dada muito mais à expressão da afetividade de Pedro que ao seu eventual desejo ou atração sexual por Caloca, ou por Antônio. A vivência da sexualidade não se resume, no trecho mencionado, ao toque físico, ao beijo ou ao abraço. Pelo contrário. Eles são a consequência de um bem querer, uma afeição, um sentimento genuíno, espontâneo e até mesmo enternecedor, o que diferencia imensamente a personagem do homossexual comumente retratada pelos meios de comunicação, refém de seus desejos sexuais, quase sempre incontrolláveis e impulsivos. Talvez a manifestação de Pedro possa aproximá-lo mais do estereótipo reservado ao feminino, que é doce e sentimental, que do estereótipo cabível aos homossexuais comumente representados pela mídia de massa.

É curioso como Pedro consegue expressar, finalmente, sua homossexualidade, depois de haver convivido, por exemplo, com o tio Oscar, que se dedicava a transformar o sobrinho em homem, como ele mesmo relata, na lembrança do mês passado, em férias, nos Estados Unidos,<sup>258</sup> evidenciando-se o caráter performativo de que se pode dotar o processo de construção da sexualidade. O velho Oscar dedica-se a cultivar o corpo que considera adequado ao seu gênero, que deve coincidir com a sua anatomia. Não satisfeito, “leciona” ao sobrinho

---

<sup>257</sup> “Era a recuperação, a primeira que fazia, do que eu havia sentido há quase vinte anos atrás por um rapaz, meu companheiro de cela durante minha primeira estada na prisão. Na época, o abraço e o beijo eram coisas que eu não admiti dar, engoli-os durante o tempo que lá fiquei, transformei-os em raiva e lágrimas quando de lá saí, mas não ele, morto ao resistir à voz de prisão – segundo a versão oficial. E engoli até mesmo essa raiva e essas lágrimas depois, já cá fora. Engoli-as e foi em homenagem a elas e a ele que na salinha fria e suja de um hospital modesto dei então o abraço e o beijo em Carlos Alberto. Foi uma homenagem, póstuma, tardia, a Antônio [...]” (LEHMANN, 1987, p. 156).

<sup>258</sup> “[...] o velho Oscar então começava a dar uns pulos pela casa, enquanto berrava um dois um dois um dois – isso ainda de pijama, que depois tirava, na minha frente, para, nu, antes do banho de chuveiro gelado, como convém para revigorar a circulação e ativar a musculatura, mostrar para mim o quanto sua barriga era dura e forte, o bíceps do braço. E como ele ainda conseguia fazer todos aqueles movimentos – e os fazia então à guisa de mostruário – mesmo tendo uma perna dura. [...] A ideia era me transformar num homem, segundo sua frase, e eles – meu tio e meu pai – não tinham muito tempo para tal metamorfose, já que no final das férias eu estaria de volta, como diziam, às saias da minha mãe. E era então para me transformar num homem que o velho Oscar exhibia seu corpo de velho duro, e ao notar meu interesse pelo que lhe ia entre as pernas, passou, para meu desconsolo, a acrescentar mais uma matéria às aulas diárias de como passar a ter um corpo de homem. Corpo que eu teria assim que comessem a surtir efeito os pulos e os infundáveis um dois um dois um dois um dois um dois que meu tio me obrigava a repetir, atrás dele na sala, corredor, quarto, corredor, cozinha, sala, e tudo outra vez, parecendo – eu temia – que éramos dois malucos, um velho nu, um menino de óculos, a pular numa casa e numa vila onde todas as casas eram iguais e, àquela hora, desertas.” (LEHMANN, 1987, p. 109).

sobre o que é ter um corpo de homem, com base nos estereótipos clássicos da masculinidade e da virilidade. A identidade masculina deve ser, pois, instalada desde cedo, de preferência em casa, pela família, para evitar desvios indesejados.

Já a menção ao tio homossexual de Maria Teresa, a narradora de **Às seis em ponto**, aparece quando ela relembra episódios da vida do pai, e corresponde a um tipo sofisticado, algo dândi, frequentador de altas rodas sociais. Sem ter seu nome mencionado sequer uma vez ao longo do enredo, ele é descrito por seus hábitos destoantes dos da família e pelo vestuário sofisticado, referências que reforçam o estereótipo largamente aplicado aos homossexuais, que eram vistos como pessoas elegantes, de gosto fino, em tudo opostos à rudeza que deveria caracterizar um “homem de verdade”.<sup>259</sup>

Tanto em **Sete anos e um dia** quanto em **As seis em ponto**, os homossexuais ainda são os “desviantes”, os “fora da norma”, tendo que levar uma vida praticamente clandestina e sofrendo, em consequência disso, **ainda mais**, as dores da estigmatização e da discriminação. Nesse momento da história brasileira, o movimento LGBTQIA+ ainda não havia ganhado esse nome, tampouco havia estreado na arena pública. O nível de articulação da comunidade homossexual era bastante baixo, comparado ao atual.<sup>260</sup>

As personagens que aparecem em **Deixei ele lá e vim**, de 2006, no entanto, já pertencem a outro momento da trajetória romanesca de Elvira Vigna. O casal de lésbicas por ela criado no livro já desfruta de uma visibilidade e uma condição de circular publicamente pelo espaço urbano que não era possível antes. Meire é a garçonete do hotel frequentado por Shirley

---

<sup>259</sup> “Meu pai tinha um irmão mais velho. E esse irmão mais velho fica de bengala de castão de prata e capa preta forrada de cetim vermelho, esperando sob a luz pálida que vem da varanda e só da varanda – a rua é um breu. Ele está de pé nessa calçada de terra e pedra aonde a luz da prefeitura ainda não chegou, esperando pelo coche que o levará aos mais belos bailes da cidade e de onde só voltará manhã alta. Carrega nas mãos um trapo limpo. Assim que entra no coche, limpa os bicos brilhantes de seus sapatos de cromo que, por menos tempo que ficassem na calçada, se enchiam de pó. E joga, já no coche que some na curva, o trapo fora, único vestígio, depois que a poeira assenta, de sua ligação com esse lugar de imigrantes, a casa do pai do meu pai longe de ser a única, o trapo, lá, jogado na terra. Mesmo muitos anos depois, eu já adolescente, depois que esse meu tio morreu, meu pai só se referia a ele pelo nome seguido de o safado. [...] Esse meu tio continuou a tentar ir às festas e ter seus amigos ricos enquanto na casa dele o pai morto. Ele descia a ladeira de terra a pé, então, a capa dobrada embaixo do braço, as duas conduções até os bairros nobres, a capa com uma manchinha aqui, um puído ali, ele descia a ladeira e ninguém via, todos exaustos com seus novos trabalhos duros e humildes já dormindo na hora em que ele descia. Até que não deu mais e ele entrou, por meio de um favor dos amigos que não mais falavam com ele, um favor pedido, implorado, ele entrou como aprendiz em um escritório de contabilidade para, ele também, ajudar a manter as mulheres da família a quem ele odiava uma por uma. Quando esse meu tio morreu, muitos anos depois, minha mãe, indignada, reclamava pelos cantos que os objetos da casa dele, biscuits italianos, móveis de madeira fina, alguns quadros ainda da casa da ladeira de terra e pedra, todos os objetos dele tinham ficado com um seu amigo de longa data, solteiro como ele. Não se dizia isso na minha família, mas esse meu tio foi um dos mais famosos homossexuais de São Paulo da época da guerra [...]” (VIGNA, 1998, p. 36-37).

<sup>260</sup> De acordo com João Silvério Trevisan: “Em meio a tantos percalços, não se pode negar que, no Brasil do século XXI, a pauta dos direitos LGBT avançou até um ponto sem retorno. Muitas podem ser as constatações. Basta conferir o crescimento das Paradas LGBT em número e prestígio, por toda parte [...]” (TREVISAN, 2018, p. 519).

Marlone, a personagem narradora, encarregada de descrevê-las. Teresa é sua companheira. Conta Shirley:

Pelo que eu sabia, Meire não gostava de apelidos. Dizia seu nome sempre por inteiro, Meire Nobre, como se o sobrenome tivesse a capacidade de cobri-la, ainda que por minutos, com um casacão comprido, forrado de vermelho, numa sobriedade europeia que ela estava a canindês de ter. (VIGNA, 2006, p. 49).

É ainda Shirley quem informa sobre as origens de Meire: “Meire veio de algum lugar do Nordeste, uma praia onde ela corria descalça, vestidinho curto e rasgado [...]” (VIGNA, 2006, p. 54). E sobre um episódio fundamental ocorrido em sua infância, quando destaca que, desde muito cedo, já sofria *bullying* certamente por ser uma garota **diferente**, que não consegue disfarçar certo interesse por uma das meninas do bairro. Agredida, Meire, no entanto, não se deixa abater, prendendo o choro na frente das colegas.<sup>261</sup>

Teresa também é apresentada por Shirley. A narradora relata um episódio da convivência doméstica de seu casal de amigas, que culmina em um desentendimento entre as duas.<sup>262</sup> Tal fato, porém, não desestabiliza o relacionamento delas. A parceria parece sólida e alicerçada em bases afetivas amadurecidas. Mesmo depois do escândalo de Teresa, o casal continua junto:

De longe (Meire) já viu a moto de Teresa presa com a corrente no muro pichado com o anúncio de uma rifa que correu faz tempo, o qual ninguém se deu o trabalho de apagar. Teresa não foi embora. Teresa está lá. Mas Meire se sente bem, está bem, e isso é tudo. Meire sobe a escada, não fala com Teresa, passa direto. Teresa levanta o degrau, vai atrás dela. Começam a andar na viela estreita. Teresa a imprensa contra o muro. Se beijam. Entram abraçadas na casa. (VIGNA, 2006, p. 96-97).

---

<sup>261</sup> “Meire nasce em casa modesta na tal praia do Nordeste. Do lado de fora, a cada dia, há mais garrafas vazias, junto ao lixo. Do lado de dentro, há mais gritos, outro tipo de lixo. Ao lado mora uma menina que joga bola-queimada na praia. Joga muito bem. Meire gosta de ficar num canto vendo-a jogar. E gosta também, quando o jogo acaba, de segui-la de longe, na rua. É uma menina muito bonita. As outras crianças percebem. Meire tem um boneco de pano a quem deu o nome de Richard, assim, em francês. Ricardo já estaria bom. Mas Richard é ainda melhor e faz Meire lembrar um turista que uma vez apareceu por lá e foi gentil com ela. Meire não larga o boneco para nada. Um dia, as crianças tocaiam Meire. Jogam Richard de bruços no esgoto e ficam rindo. Meire se diz para não chorar. Diz para as crianças que não tem importância. Sacode os ombros para provar. E se vira, rápida, de costas. Começa então o caminho que não terminou até hoje, enquanto se esforça em não tropeçar, mesmo sem conseguir ver para onde vai, pois as lágrimas, afinal, tinham chegado. Ainda por muito tempo, depois, tenta não pensar em Richard sozinho no esgoto. Acho que tenta até hoje.” (VIGNA, 2006, p. 66).

<sup>262</sup> “Meire, nesta época, mora com Teresa, que também trabalha em restaurante, mas na cozinha e costuma chegar muito tarde em casa. Meire, que chega mais cedo, é quem faz a comida para o dia seguinte. Ela almoça no hotel, mas a outra almoça em casa, antes de sair. Naquela noite, quando Teresa chega em casa, a panela de arroz está inutilizada. Meire tinha queimado o arroz. Havia um cheiro horrível na casa inteira. E, em cima da cama, a calça elástica preta, enorme. Meire não usa calça elástica. Nem Teresa. Teresa faz um escândalo. Mais um. De vez em quando ela faz um escândalo [...]” (VIGNA, 2006, p. 61).

Uma das últimas referências do romance ao casal se dá logo depois da misteriosa morte de Dorothy, a Dô: “Quando tudo acabou, nesse dia, passo perto de Meire. Está afastada dos outros, ao lado de Teresa, que mantém um braço nas suas costas, discreta mas atuante: a mão balança em carinho protetor. Ao saber do ocorrido, Teresa foi ao hotel se encontrar com Meire, dar apoio.” (VIGNA, 2006, p. 136). O casal assume diante de todos o seu vínculo, podendo expressar publicamente o seu afeto mútuo. Mora na mesma casa, divide as contas. Nada parecido com os personagens anteriores, contemporâneos de um tempo histórico e de circunstâncias políticas e sociais que não favoreceram tais possibilidades. Meire e Teresa são trabalhadoras, residem em uma comunidade pobre, antes chamada de “favela”. E, pelo visto, aí vivem sem maiores problemas. O romance não registra cenas de assédio ou violência dos vizinhos, ou de autoridades contra o casal. É possível, daí, aduzir que os tempos mudaram e que já é viável a um casal homossexual levar a chamada “vida normal”, como qualquer outro casal levaria, independentemente das características de sua formação.

Santiago é referido pela narradora várias vezes ao longo de **O que deu para fazer em matéria de história de amor**. Primeiro, aparece como massagista de Roger, namorado dela, que é bissexual.<sup>263</sup> Sobre suas origens, escreve a narradora: “Santiago é argentino. Vem para o Brasil depois que o pai, um policial, o ameaça de revólver, a ele e ao irmão, porque dançam na sala enquanto ele, o pai, tenta conversar e beber cerveja com um amigo também policial, na varanda.” (VIGNA, 2012, p. 199). Em outro ponto, conta a narradora: “Depois, divido por um longo período um apartamento com Santiago. Só o aluguel, não a cama. Santiago não trepa com mulheres. E vai pegar, sem nem saber que há risco de pegar, uma doença fatal que mal ainda tem nome [...]” (VIGNA, 2012, p. 198). A Aids vai debilitando Santiago. Sua enfermidade é mencionada pela narradora:

Quem cuida dele é a médica com quem nós dois trabalhamos, por um período, no consultório de ortopedia e fisioterapia. Devo a ela conseguir ficar perto de Santiago. Ela insiste, olhando dentro dos meus olhos, que nem eu nem o bebê, ainda na minha barriga, temos risco de pegar a doença apenas por estar perto. (VIGNA, 2012, p. 198-199).

---

<sup>263</sup> “Santiago tem uma estratégia parecida com a de Rose. Ele também é rápido. Em geral tira a roupa antes, quando ainda está sozinho. Dobra a roupa em cima da bancada, pondo as cuecas e as meias, que tira por último, por baixo das outras roupas, como se as tirasse primeiro. Esconde-as. Considera feio deixá-las à mostra. Depois põe um roupão felpudo que pega na pilha de roupões felpudos. Pega sempre o de baixo, para alterná-los, pois sabe que a mulher da limpeza põe os recém-lavados por cima. Amarra o cinto, sai do banheiro. Roger já o espera, nu e imóvel, olhos fechados, deitado na cama de massagem. Santiago põe óleo nas mãos e em Roger. Começa pelos músculos. Santiago é um homem belo.” (VIGNA, 2012, p. 155).

Finalmente, nas últimas páginas do romance, Santiago pedirá para registrar, como pai, o filho da narradora, Ricardo, que assim o tratará, para sempre, mesmo sendo filho de Roger, que se relacionava com a narradora e com Santiago, sendo bissexual.

Nota-se, aqui, que a Elvira Vigna não escapou a abordagem de um dos temas que mais marcou (e estigmatizou) a comunidade homossexual no mundo inteiro, qual seja, o surgimento e o alastramento da Aids,<sup>264</sup> fazendo com que uma de suas personagens fosse vitimada por ela. É como se, por meio da leitura de sua ficção, fosse possível conhecer um pouco das variadas circunstâncias enfrentadas por esse grupo, ao longo do tempo histórico retratado pelos enredos.

O “autoexílio” é outra dessas circunstâncias, como se verá a seguir, no gesto de Pedro, que sai do Brasil e se casa com Igor, com quem coabita em Paris. Pedro é o irmão de Valderez, a narradora de **Por escrito**. Igor é seu companheiro. Ambos vivem juntos na França. Em uma das cenas iniciais do romance, Pedro desfila na parada *gay*, ainda no Brasil. A irmã descreve uma performance dele durante a parada, quando representa um verdadeiro número teatral para uma das espectadoras da festa.<sup>265</sup> Assim como o tio Oscar “performava” a sua masculinidade em **Sete anos e um dia**, o Pedro de **Por escrito** “performa” sua identidade *gay*, em um desempenho que, em 2014, já pode fazer parte do cotidiano da cidade, à luz do dia, em circunstâncias alegres, e não mais somente das madrugadas escuras e perigosas, em que a presença homossexual se confunde com a prostituição e a criminalidade. O próprio cenário em que a passagem se desenrola, a Parada do Orgulho *Gay*, um acontecimento global, presente em diversas cidades ao redor do planeta, principalmente dos países do chamado “Primeiro Mundo”, revela o poder de que a comunidade homossexual já desfruta para participar ativamente da vida pública e da paisagem urbana, nos países desenvolvidos e até no Brasil.<sup>266</sup>

Sobre o envolvimento entre Pedro e Aleksandra, a bailarina russa de quem ele chega a ficar noivo, Valderez destaca o caráter pouco convencional, em que até conceitos como “relação sexual” podem ser objeto de questionamento: “Pedro conhece Aleksandra. Aleksandra se

---

<sup>264</sup> “De fato, o terrorismo instaurado pelos empresários morais difundiu a aids como a *peste guei*, ao estabelecer metáforas entre a prática homossexual e a doença letal. Daí, bastou um passo para associar a homossexualidade com o mal. E isso de fato ocorreu [...]” (TREVISAN, 2018, p. 401, grifo do autor).

<sup>265</sup> “Pedro tinha acabado de fazer seu número gay predileto. Tem sempre velhinhas olhando os travestis. Ficam segurando a bolsa com as duas mãos (muito ladrão). Marcam o ritmo balançando a cabeça em sins tardios para tudo o que não fizeram na vida. Pedro se aproxima de uma delas, espirrando as plumas que veste, os cílios com rímel. Segura a mão da velhinha. Olha fundo para a velhinha e diz que a família não aceita ele. Que veio de madrugada para poder estar ali. ‘Sou de Pirapora do Bom Jesus do Mato Dentro’. Que aqueles são os únicos dias em que ele pode ser ele. Finge que chora. Se ajoelha na frente da velhinha. Agradece, voz embargada, por ela estar lá. Se não for suficiente, agradece por ela existir. Quando a velhinha começa a piscar mais depressa, voz quebrando, meu filho, levanta, levanta, ele levanta. Vira de costas e sai rebolando, cantando, os braços para cima [...]” (VIGNA, 2014, p. 49-50).

<sup>266</sup> “Basta conferir o crescimento das Paradas LGBT em número e prestígio, por toda parte. Dos milhares de participantes no final dos anos 1990, chegou-se rapidamente à casa dos milhões [...]” (TREVISAN, 2018, p. 519).

apaixona por Pedro. Sabe que ele é gay. Não se importa. Tenta trepar com ele. ‘Defina trepar’, dirá Pedro na escada, revirando os olhos [...]’ (VIGNA, 2014, p. 60). Quando vão a um cartório do Méier para tratar dos papéis do casamento que estão prestes a consumir (para que Aleksandra possa ganhar seu visto definitivo no Brasil), ela e Pedro estão acompanhados de Valdez, a narradora, e de Tiago, que integra a Companhia de Dança na qual a russa trabalha. Em determinado momento, Pedro pede para Tiago perguntar a um dos funcionários do cartório como é o casamento *gay* naquele cartório: “Tiago pergunta para uma mulher gorda e mal-humorada que responde que poder, pode, né, é a lei, mas que às vezes tem exigências, deixando no ar quais exigências seriam estas, todas muito claramente na resistência do juiz de plantão em officiar casamentos gays [...]” (VIGNA, 2014, p. 182). Aqui, o romance registra mais um avanço obtido pela comunidade homossexual: a legalidade das uniões homoafetivas, agora reconhecidas pelo ordenamento jurídico,<sup>267</sup> apesar da forte resistência dos funcionários dos serviços notariais encarregados de homologá-las, conforme se nota.

Quando Pedro desiste de se casar com Aleksandra, optando por afirmar-se exclusivamente como homossexual, Valdez faz importante reflexão sobre o irmão, debruçando-se sobre o complexo mundo emocional pelo qual ele se move. Pedro nutre, de acordo com Valdez, terrível medo de reconhecer o seu afeto por uma mulher, o que seria, curiosamente, um “medo da heterossexualidade”, ou, melhor dizendo, um medo da liberdade presente em seu próprio desejo, incapaz de confinar-se ao modelo binário imposto pela sociedade. Aqui, o romance trata da armadilha na qual são capturados muitos homossexuais que adotam posturas rígidas e convencionais para lidar com a própria sexualidade, a exemplo dos heterossexuais mais tradicionais.<sup>268</sup> Por outro lado, é fundamental destacar o amor de Aleksandra por Pedro. Mesmo ciente de que ele se apresenta publicamente como *gay*, a bailarina russa não se intimida e insiste em tê-lo como companheiro, em uma demonstração de

---

<sup>267</sup> A União homoafetiva foi reconhecida pelo Supremo Tribunal Federal em decisão proferida em 5 de maio de 2011 e que pode ser consultada pelo site [www.stf.jus.br](http://www.stf.jus.br).

<sup>268</sup> “Por muito tempo achei que ele teve medo daquela mulher que obviamente gostava muito dele e, muito mais velha do que ele, o ameaçava. Achei que Pedro tinha medo de que sua recém-descoberta sonoridade, pose, persona, fosse aniquilada pelas noites passadas no sofá de uma sala, o copo de vinho, o Beethoven como cola, chão e horizonte. Teve medo de se sentir preso, de trepar com os garotos que, já naqueles dias, se seguiam em fila, um depois do outro, todos lindos, de trepar com esses garotos de maneira cada vez mais isolada, como quem vai numa casa de sucos e pede um suco que sempre toma, aquele, o de sempre, e do qual gosta. Mas nem mais repara. Depois vi que não. Pedro tinha medo, não de não gostar, mas de gostar. Depois, ao ver e rever na minha frente, e pensar a respeito, o que vi naquele dia no cartório no Méier, ele tão plantado nas suas duas pernas, ele, o mais alto e o mais forte, ele segurando Aleksandra, olhando para ela com carinho e um sorriso e mais um carinho, este no queixo dela, eu vi que não. Pedro teve medo da não definição que é, ou era, a dele e que é, acho, de muita gente. Teve medo de se definir gostando. De descobrir que o Scriabin, o ‘Lago dos Cisnes’ e a Giselle eram perfeitamente possíveis junto com as calças talhadas, de alfaiate, um pouco largas, calças confortáveis, as dele em um sofá.” (VIGNA, 2014, p. 197).



que o seu amor não irá considerar as categorias fixas nas quais o rapaz resolveu se enquadrar. Finalmente, ainda sobre a relação entre Pedro e Aleksandra, Valderez acha que o casal teria dado certo e especula:

Acho que ela sobe em cima de Pedro. Aperta-o até fazê-lo sangrar. Faz isso de fato ou quer fazer. Não sei se fizeram. Acho que sim. Mas ela quer continuar. Quer, para o resto da sua vida, dizer a ele para abrir bem as pernas. Quer prender a cabeça dele virada para trás, para que não a veja. Ou ela a ele. Apetrechos de ligar na tomada, nenhuma vaselina. Agarraria seus bagos com as unhas que, reparei, não são curtas nem longas, cortadas em um formato quadrado. Igual aos dentes. Morderia seus mamilos. Dentinhos pequenos, meio separados. E quadrados. Do tipo que não fura mas também não se avexa em enfrentar um tutano de osso, uma raiz de mandioca. Acho que era por aí, a coisa. E acho que Pedro ia adorar. Ou adorou. E que foi esse o problema. Acho que se ele não fosse do jeito que é, se tivesse se permitido, ele e Aleksandra teriam vivido felizes para sempre. (VIGNA, 2014, p. 197).

O padrão de uma relação *queer* já se insinua no convívio entre Pedro e Aleksandra, pelo menos do ponto de vista da mulher, para quem a identidade sexual que seu noivo ostenta, publicamente, não é relevante. Ela parece não ver, em seu vínculo com Pedro, uma relação de gênero no modelo binário, nos moldes clássicos (homem-mulher), como acaba deduzindo Valderez: “Acho também que ela via em Pedro um igual. Acho que, mesmo se o programa aí de cima não rolasse, ainda assim ela gostaria de estar com Pedro. Em silêncios longos, compartilhados [...]” (VIGNA, 2014, p. 198). Aleksandra pode ser vista, pois, em alguma medida, como uma personagem que conseguiu alcançar uma visão mais ampla e mais integradora das variadas possibilidades de vivência da sexualidade, tema que se acentuará nos livros mais recentes de Elvira Vigna.

### 5.3 Os bissexuais, as travestis, os transexuais e os assexuais

Se os homossexuais (*gays* e *lésbicas*) são fartamente retratados na obra romanesca de Elvira Vigna, conforme demonstrado, a autora também abre espaço para outras manifestações da sexualidade humana, na dimensão já identificada pelos teóricos mencionados na Seção 5.1. Agora, elas estão representadas pelos bissexuais, travestis, transexuais e assexuais, o que situa a sua produção em lugar corajoso no panorama da literatura brasileira contemporânea.

Em seu livro **A um passo**, aparecem os dois primeiros bissexuais de sua galeria de personagens: Gringo e Próspero, muitas vezes referido no livro como P. Tal informação é dada logo no começo da obra, quando o narrador informa sobre a existência de relações sexuais entre

as duas personagens.<sup>269</sup> Gringo se relacionava com P. mas não deixava de cortejar mulheres. Assim como no caso de Nina, aluna a quem continuamente assediava, também buscou seduzir Tânia. P., por sua vez, trabalhava eventualmente como garoto de programa, relacionando-se com homens, mas prosseguia vivendo com Tânia. Mais adiante, Gringo compõe uma cena em que P. atende a um cliente estrangeiro para depois assassiná-lo. Na imaginação de Gringo, depois do crime, o amigo chega à casa em que mora com Tânia absolutamente tranquilo e comenta com a mulher a respeito do ganho financeiro obtinha pelo assassinato recentemente executado, sem qualquer problema.<sup>270</sup>

Na narração de Gringo, P. faz sexo com homens por dinheiro e, ao mesmo tempo, vive maritalmente com Tânia, com quem formula projetos de futuro e sonhos de melhorar de vida, sem demonstrar qualquer constrangimento ou dificuldade em harmonizar, sob uma mesma personalidade, condutas que, a princípio, poderiam ser vistas como contraditórias. Vale ainda registrar o fato de P. vestir um quimono de seda chinês e um chinelo de pano acolchoado com florinhas em casa, peças que poderiam ser identificadas ao vestuário feminino. Tal detalhe dá mais uma valiosa informação sobre como a personagem consegue circular entre os universos tradicionalmente definidos como o masculino e o feminino, sem fixar-se neste ou naquele estereótipo comumente utilizados para representá-los. Mais adiante, Gringo narra uma relação sexual entre P. e Tânia, confirmando a bissexualidade de seu parceiro, embora o que mais importe durante o ato sejam as imagens que passam na cabeça de ambos, um tanto desconectadas do que se passa no quarto, naquele momento.<sup>271</sup> Gringo partilha com Tânia, ambos amantes de P., suas experiências frustradas de relacionamento com o rapaz, algo também vivido pela moça.<sup>272</sup> Outra referência fundamental para compreender a relação entre Gringo e

---

<sup>269</sup> “Uma brincadeira particular. Porque quando trepavam, gringo dizia para P., tem andado com mulher, não é? sem nunca saber ao certo se era uma brincadeira ou não, se tinha ou não tinha, mas dizia, e fazia de conta que, sim, era brincadeira [...]” (VIGNA, 2018b, p. 19).

<sup>270</sup> “Ele tinha marcado um michê com um gringo qualquer, turista, e depois da trepada enforcou o cara com sua própria gravata. E aí voltou para casa, não aqui, claro, mas o apartamento antigo porque isto aconteceu antes da mudança. Ele voltou e você estava na sala, pintando as unhas do pé, você pinta as unhas do pé? Não importa. Você estava pintando as unhas do pé e disse, como foi tudo, querido? E ele respondeu: tudo bem, gata, mais um gringo desse e podemos montar o nosso salão de cabelereiro. E aí, depois de ter colocado o quimono de seda chinês que ele usa em casa, o quimono e o chinelo de pano acolchoado, um de florinhas, ele se deitou na cama e ficou, lá, mudo [...]” (VIGNA, 2018b, p. 25-26).

<sup>271</sup> “Mas ele não se mexe e aí, em silêncio, em total silêncio, porque qualquer ruído poderia interromper as imagens que se passam dentro da cabeça dele, e da sua, sendo que essas imagens são a única coisa de fato real naquele momento – o resto apenas um pântano quente e parado de uma novela barata –, então vocês continuam e porque continuam ganham mais e mais impulso e então vocês trepam. Porque tanto faz com quem se trepa, é este o grande insight [...]” (VIGNA, 2018b, p. 28-29).

<sup>272</sup> “Nunca conseguimos, não é verdade?, nem eu nem você, que P. representasse esse papel de paixão. Nos teus sonhos, neste sofá, você, quantas vezes, agarra os cabelos dele e morde sua pele, desesperada, querendo ver nele as olheiras do sofrimento por amor, mas ele geme, abre a boca e fica, todo contente, esperando por mais.” (VIGNA, 2018b, p. 36).

P. aparece adiante, quando se descreve como os dois se conheceram. O primeiro contato entre eles se deu em uma praia, quando Gringo pôde reparar no corpo do amigo, especialmente em sua axila, a única parte por ele considerada masculina no corpo de P.<sup>273</sup> Tal informação, somada à descrição, feita por Gringo, de como P. se relaciona sexualmente, compõe uma personagem próxima da androginia, reunindo, em sua identidade, caracteres associados ao masculino e ao feminino.

Também é importante registrar outra passagem, em que Tânia, que vive com P., fala sobre Nina, sua amiga, por quem revela especial afeto e com quem adoraria viver uma paixão.<sup>274</sup> Quando confessa tal afeição, Tânia se refere à **pessoa** dos seus sonhos e a **alguém** que gostasse dela perdidamente, preferindo tais menções a declinar palavras como a “mulher” de seus sonhos, ou o “homem” que gostasse dela perdidamente. É possível afirmar, assim, que o sentimento da personagem não se constrange por razões culturais, mantendo-se livre para dirigir-se a quem apeteça a ela.

Em **Coisas que os homens não entendem**, de 2002, Eva é a namorada norte-americana de Nita, a personagem narradora, com quem vive por algum tempo em Nova Iorque. Ambas são bissexuais. Mesmo considerando Eva sua namorada, Nita revela nunca ter mantido relações sexuais com ela,<sup>275</sup> a quem descreve de modo bastante pejorativo<sup>276</sup> e até ácido.<sup>277</sup> As lembranças que guarda de Eva, já no Brasil, seguem na mesma linha, desfavorecendo sua forma física, chamando atenção para o seu peso corporal.<sup>278</sup> Em determinado ponto, Eva diz que quer

<sup>273</sup> “Na praia, tempos atrás, gringo e P. tinham nadado juntos uma noite, um tipo de dança de aproximação. Houve nos primeiros minutos uma expectativa de que P. iria tentar chegar perto, pegar, agarrar, apalpar, mas não, ele simplesmente nadou e só se ouvia a água e a respiração de ambos e, depois, em um dado momento, o ruído de um avião. Os dois olharam para o negro do céu onde se via uma luzinha vermelha piscando e P. disse, allá, allá! el pájaro terrible que mató a Gardel! E essa é a primeira e única vez que gringo ouve alguém se referir a um avião desta forma. Foi esta a paixão. Não foram os ódios, ou só os ódios. Foi Gardel à noite. E, é claro, a axila. Porque P. disse o que disse com o braço levantado, apontando o céu, e a axila era uma das poucas coisas definitivamente masculinas de seu corpo [...]” (VIGNA, 2018b, p. 70).

<sup>274</sup> “Se Nina era a pessoa dos meus sonhos? Não. Estou bem longe de ser uma idiota romântica mas sempre quis ter, em toda a minha vida, alguém que gostasse de mim perdidamente. [...] Nina era essa pessoa? Não. Nunca encontrei alguém que fosse e muito menos ela. Mas sim, Nina foi uma das pessoas que eu gostaria que fosse a pessoa que me amaria perdidamente [...]” (VIGNA, 2018b, p. 148).

<sup>275</sup> “Eu nunca trepei com Eva durante todo esse tempo que passei em Nova York, não tecnicamente. Gostava de sentir o poder, gostava dos gemidinhos, mas, nas primeiras mãos que ela estendeu, brequei: não, você não.” (VIGNA, 2002, p. 40).

<sup>276</sup> “[...] ela era gorda e rosa, renascentista. E, no entanto, do Brooklyn. Eu disse a ela que adorava o século XVI, ela respondeu hã, hã [...]” (VIGNA, 2002, p. 8).

<sup>277</sup> “[...] aquela mulher cor-de-rosa e rebolativa [...] Ela era a autora das poses ridículas, dos pastiches de sensibilidades das terças e quintas. [...] Eva preferia, em sua atuação de modelo, as poses que exigiam braços para cima, sobranceiras idem. Depois, fiquei sabendo do seu sonho de criança, de bailarina de tutu e long cou, no francês rimado e intrinsecamente errado de uma judia do Brooklyn [...]” (VIGNA, 2002, p. 12-13).

<sup>278</sup> “A blusa era uma blusa de dançarina, uma ficção lá dela. Era modelo, tinha sido modelo, mas a blusa apontava para a dança, seria uma blusa que uma dançarina, se fosse magra, usaria. Ela é gorda, não tinha sido tão gorda, agora estava mais, os peitos rosa-glacê [...]” (VIGNA, 2002, p. 54).

ir com Nita para o Brasil, o que enseja o seguinte comentário da narradora: “Foi nesse momento que gostei um pouco, o pouco que deu para gostar até o fim, dela.” (VIGNA, 2002, p. 14). É nesse trecho que é possível saber que Eva tem um filho (Daniel, depois apresentado como *gay*) e um ex-marido. Quando desiste de viajar com Nita, Eva começa a ter um relacionamento com um rapaz, assim descrito pela narradora: “[...] um cara que prestava serviço no escritório onde ela acabou por arranjar um emprego de digitadora, depois de ter sido despedida como modelo. Eu o conheci, um rastafári tecnocrata. É um tipo comum por lá: uma fera no computador, mas de trancinha e olho vidrado [...]” (VIGNA, 2002, p. 15).

Em **O que deu para fazer em matéria de história de amor** aparece Ernie, descrito como “alguém com topete alourado e sorriso perfeito, ombros largos e sobrancelha grossa” (VIGNA, 2012a, p. 118). É a personagem que terá envolvimento sexual com Rose – mesmo ela sendo casada com Arno – e com Roger, filho do casal, por cerca de três anos, começando quando o menino ainda tem aproximadamente oito anos.<sup>279</sup> Roger merece a seguinte reflexão por parte da narradora: “Não liga o fato de ter tido uma iniciação sexual com um adulto, e homem, e aos oito anos de idade, a outro fato, o de simplesmente não conseguir dizer que me ama. A mim e – acho, mas não tenho certeza – a ninguém mais [...]” (VIGNA, 2012a, p. 120). A bissexualidade de Roger fica mais clara na descrição da narradora, sua namorada, que diz ser sócia de Santiago no corpo de Roger.<sup>280</sup>

Em **Deixei ele lá e vim**, Elvira Vigna apresenta os leitores a uma personagem narradora que não deixa explícito o seu sexo biológico, como se isso, de fato, não importasse, e como se o gênero fosse, realmente, uma construção que se realizasse a partir da cultura. Não se sabe ao certo, portanto, se Shirley Marlone é uma mulher ou uma mulher *trans*, embora, no presente trabalho, como já dito, tenha sido feita a segunda opção – um dos três indícios que respalde, no texto, essa escolha, aparece quando Shirley diz: “Mas chego à conclusão de que apenas tento adivinhar quem pegou o celular. Deve ter raciocinado: só pode ser mulher. Só mulher entra em banheiro de mulher. Certo? Errado.” (VIGNA, 2006, p. 28). A segunda pista, menos forte que a anterior, sobre o sexo biológico de Shirley, surge adiante: “[...] um filho **que não tenho como ter** aperta meu diafragma e meu dinheiro. Meu coração, por sua vez, tenta ganhar espaço

<sup>279</sup> “E nas noites dos sábados e domingos, então, ele também trepa com Roger [...] Dos oito aos talvez onze anos, Roger não tem certeza das datas, ele e este homem veem revistinhas de sacanagem, fazem exercícios de masturbação mútua [...] Por muito tempo na infância, considera Ernie seu melhor e único amigo, a pessoa que lhe dá atenção, que o trata como alguém importante, como um quase adulto.” (VIGNA, 2012, p. 119).

<sup>280</sup> “Enquanto ele fala, às vezes posso estar acariciando seu sexo. E, se trepamos, primeiro tiro a roupa, rápida, eficiente, para que não amasse. Para que não suje. E porque é assim que nós fazemos desde sempre. Eu, como também Santiago. O ‘nós’ aqui sendo eu e Santiago, amigos, cúmplices e, por um tempo, sócios no corpo de Roger [...]” (VIGNA, 2012, p. 157).

ocupando a axila.” (VIGNA, 2006, p. 56, grifo nosso). Finalmente, quando Shirley marca um encontro com Meire, que é lésbica, ela diz: “Está tudo arrumado. Fico pensando como será essa trepada. Acho que vai pintar. Será engraçado. Afinal, um homem e uma mulher, só que ao contrário [...]” (VIGNA, 2006, p. 148-149). Como ressalta Adelaide Cahllman de Miranda, o romance claramente problematiza as categorias de gênero,<sup>281</sup> o que também se passará com outros livros, como **Como se estivéssemos em palimpsesto de putas**, também tema de análise do presente trabalho.

Outra personagem marcante de **Deixei ele lá e vim** é Mamãeoutrinha. O leitor fica sabendo que ela é travesti a partir da confissão feita por Dorothy a Shirley Marlone. Analista de sistemas de uma multinacional da área de informática, torna-se agenciadora de garotas de programa (ou de “modelos”, como prefere Dorothy, uma de suas agenciadas) no dia em que um colega de trabalho pergunta, ironicamente, se ele não pode se encarregar de levar duas mulheres atraentes a uma festa que está sendo organizada. Em vez de se deixar intimidar, ou se ofender pela brincadeira, Mamãeoutrinha diz que arranja as mulheres, mediante o pagamento de uma pequena taxa. É como inicia seu novo negócio, em que enriquece, passando a morar, diz a narradora, com um ajudante negro (“um verdadeiro príncipe de ébano”), em uma casa de luxo de condomínio fechado, no começo de São Conrado. Pela sua escolha sexual, Mamãeoutrinha teria tudo para viver à margem, vítima de discriminação, perseguições e violência. Esse não é, no entanto, o roteiro que cumpre. Ainda que por meio da exploração da prostituição e, portanto, da prática de crimes, ela obtém sucesso financeiro, o que lhe garante, sob certo ponto de vista, legitimidade social. E, ao que parece, está bem atendida em suas demandas sexuais, por morar com um homem bonito e atraente.

Mais uma personagem de **Deixei ele lá e vim** que merece menção é Sebastião, ou Tião, outro agenciador de garotas de programa, o que está no hotel em que Shirley Marlone passa a noite. Acompanhado de um grupo delas, será tido pela polícia como um dos principais suspeitos do assassinato de Dorothy, uma das que compunham o seu grupo. Elemento curioso usado para caracterizá-lo é a quantidade de nomes pelos quais é chamado no romance: Bibu, Bubu, Bubi... Dele pouco se sabe, com a exceção de que tem relacionamentos sexuais tanto com as garotas

---

<sup>281</sup> Em seu texto a respeito de Shirley Marlone, a autora reflete sobre o “[...] profundo mal-estar que é existir dentro de um corpo que não é reconhecido [...]” e sobre de que modo “[...] a imposição de um padrão ideal é revelada como uma violência simbólica [...]”. Escreve Adelaide Cahllman de Miranda: “De fato, Shirley apresenta sintomas de profundo mal-estar, tanto físicos (náusea, taquicardia, fraqueza, dores) quanto psicológicos (apatia, indiferença, melancolia). Índícios de sua exclusão social, percebida como inadequação. Ela incorpora o ser abjeto a que se refere Judith Butler em *Bodies that Matter*, responsável pela delimitação das fronteiras entre o sujeito social e aquele que é excluído do domínio do discurso. Talvez seja por isso que a protagonista constantemente tenta recompor o seu corpo, como se almejasse um sentido além do material para sua existência [...]” (MIRANDA, 2010, p. 116).

que explora quanto com Shirley,<sup>282</sup> uma mulher *trans*, assumindo, por essa razão, uma conduta sexual aberta a múltiplas possibilidades. Bubu parece surpreso diante do corpo nu de Shirley. Afinal, ela é uma mulher “hospedada” em um corpo dotado do órgão genital masculino, se é que é possível fazer tal afirmação. Shirley assume uma identidade não prevista pelos padrões vigentes, o que pode ser motivo de espanto. Adelaide Cahllman de Miranda caracteriza o referido romance como *queer*,<sup>283</sup> ou seja, como uma história que destaca a multiplicidade de identidades e comportamentos sexuais da contemporaneidade, incluindo aqueles difíceis de nomear, como se dá com relação a Mamãeoutrinha e Shirley Marlone.

Já em **Como se estivéssemos em palimpsesto de putas**, Elvira Vigna cria Lurien, a segunda travesti de sua galeria de tipos: “Lurien é bem moreno e muito bonito. Mantém o cabelo pintado de um vermelho que não existe na natureza [...]” (VIGNA, 2016b, p. 112). Lurien claramente constrói sua identidade sexual, que, assim como a tinta com que pinta o cabelo, não é dada pela natureza, e, sim, pelas suas escolhas. À cor de cabelo que lhe foi originalmente atribuída, ele superpõe outra, apondo camada distinta à primeira, como num palimpsesto. Lurien é alguém que não se encaixa nos padrões de gênero socialmente aceitos, assim como Shirley Marlone e Mamãeoutrinha. Mas lida com o fato de ser minoria de forma ativa: “[...] e encara todo mundo de frente. Tem seus ridículos, ele. E tem peito, calculo em tamanho quarenta e quatro. Sem pelos, na cara ou no corpo. Sobrancelhas feitas. E isso é o que há de visível a ser descrito.” (VIGNA, 2016b, p. 112). Lurien não tem vergonha da identidade que adotou para si. Alterou o seu corpo naquilo que quis, combinando os elementos que lhe convieram. Quis peitos, pôs silicone. Não quis pelos, depilou, edificando sua aparência externa de acordo com o seu desejo. Adiante, esse movimento de Lurien em direção a outra composição identitária é nomeado pela narradora:

Lurien é uma tradução em andamento, digo. Não só porque é uma pessoa, portanto anda, está em estado de andamento, mas principalmente porque é uma tradução nunca terminada. As mãos grandes na busca do gesto feito para outras mãos, menores. A voz feita para outras modulações, mais finas, cacarejantes. Um ridículo meu. Lurien nunca soube disso, ainda bem. Riria na minha cara. Ele não se traduz de uma coisa para outra e o mundo não é binário. (VIGNA, 2016b, p. 113).

<sup>282</sup> “[...] começo a tirar a roupa. Ele parece perplexo. Fecho cortinas, apago luzes. Aumento o ar-condicionado. Sinto, depois de um tempo, que ele se deita ao meu lado. Estende uma mão. Me surpreendo de descobrir que é mão grande, morna, firme, com vontade própria misturada a uma calma assustadora.” (VIGNA, 2006, p. 109).

<sup>283</sup> “De fato, tudo no romance é *queer*: identidades fluidas e instáveis; sexo e gênero indefinidos e cambiantes. Nada aí é natural para ninguém. Como explica Louro, a transgressão *queer* é muito mais perturbadora por representar a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada. Ao dissimular a sexualidade de Shirley, a narrativa de Elvira Vigna provoca uma ruptura revolucionária com relação aos discursos sobre o gênero [...]” (MIRANDA, 2010, p. 119).

Se, em um primeiro momento, a narradora cai na tentação de qualificar Lurien como um homem que quer se transformar em mulher, logo depois ela se corrige, compreendendo que a solução a que chega a personagem não se enquadra em nenhuma das duas únicas categorias previstas pelos padrões hegemônicos. Lurien elaborou para si algo imprevisto, que não se encaixa nas estruturas existentes. O mundo é mais fascinante e mais complexo. Lurien é um ser humano, uma pessoa, um sujeito capaz e com ganas de criar o seu próprio destino e de fazê-lo de acordo com os seus desígnios:

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, pois, é o verdadeiro transgressor. E transgride porque não se encaixa, não se submete, não se deixa manipular. Sua cabeça não se curva, seu olhar não se abaixa. Por tudo isso, habilita-se a anunciar um mundo novo, em que não seja necessário reduzir a expressão da sexualidade ao sistema binário que divide tudo em homem e mulher.

Já os assexuais, isto é, aqueles que não demonstram desejo ou interesse em manter relações sexuais de qualquer natureza, são retratados por Elvira Vigna desde **Sete anos e um dia**, com a personagem Tânia, que é apresentada de modo explícito:

[Tânia] tinha a mesma brusquidão de Catarina, mas Tânia era mais feia, os homens achavam ela feia. As relações que teve comigo no hotelzinho da Rive Gauche foram as suas únicas. Nunca mais, nem em Paris, nem no Rio e muito menos depois, já doente, em Vitória, ela teve ânimo ou interesse em arranjar algum parceiro sexual [...] (LEHMANN, 1987, p. 53).

A descrição da aparência física da personagem, feita adiante, parece compor a personalidade de alguém que não tem planos de se fazer, de nenhum modo, atraente: “E ela vinha ela no seu andar devagar e duro, sem olhar para os lados. Mas não tinha se enfeitado. Vinha com uma roupa neutra e velha.” (LEHMANN, 1987, p. 95).

Em **A um passo**, Evelyn é casada com Oscar,<sup>284</sup> com quem tem evidente dificuldade de comunicação.<sup>285</sup> Não há, no texto, nada que claramente aponte para uma possível assexualidade de Oscar, apenas indícios que demonstram o seu alheamento à vida conjugal. Ele é, ainda, indiferente à ideia de adotar uma criança. Sem poder ter filhos, não dirige uma só palavra à mulher quando ela aparece grávida (do rapaz que chamou para consertar a eletrola), fato que ignora solenemente, desde o seu início: “Nunca, nem neste dia nem depois, ele demonstra tomar conhecimento nem da gravidez nem do resultado da gravidez [...]” (VIGNA, 2018b, p. 176). Oscar é descrito como alguém distante e frio, que gosta somente de animais e de cachimbos.<sup>286</sup>

Já Arno, marido de Rose em **O que deu para fazer em matéria de história de amor** é descrito pela mulher do seguinte modo: “E Arno, vocês sabem, se não houver luzinhas piscando em algum lugar, e algo que se mexa sem parar – embora eu me mexa, garanto (e nesta hora ela sacode os quadris na cadeira de palhinha) –, ele não se interessa.” (VIGNA, 2012, p. 41-42). Mais adiante, sua atitude indiferente em relação à esposa fica mais clara:

Arno não sabe que ela toma sol nua, mas ela não se importaria se soubesse. Tanto faz. Apenas prefere que o marido não esteja por perto quando se deita, a perna levantada, no sofá. É muito improvável mas não impossível que ele se sinta, em tal circunstância, com a obrigação de fazer o teatro do interesse sexual. E para as duas coisas, o interesse sexual e o teatro, Rose não tem neste momento a menor tolerância [...] (VIGNA, 2012, p. 51).

Em outro ponto, a narradora complementa as informações a respeito de como Arno lidava com Rose, sua mulher: “Ela, sua vagina, seus amantes e seu filho adúltero continuam lhe sendo como sempre foram, absolutamente indiferentes [...]” (VIGNA, 2012, p. 175).

E é esta, pois, a rica variedade de identidades sexuais exploradas pelo legado romanesco de Elvira Vigna.

A conclusão a que cheguei após estudá-lo será apresentada no próximo capítulo.

---

<sup>284</sup> “[Evelyn] casa-se pouco depois de sua chegada, ao perceber que mulheres sozinhas são inviáveis na nova terra e que Oscar – a pessoa sugerida pela organização – é homem elegante, bem-humorado, já com emprego fixo e que, obrigado a fazer viagens curtas pelo interior, precisa casar-se rapidamente para garantir casa montada e funcionando, um ponto que sirva de referência segura à central da companhia, uma firma de mineração [...]” (VIGNA, 2018b, p. 168).

<sup>285</sup> “[Oscar] toca [violino] com a cabeça inclinada, olhos baixos, e nestas horas as suas sobrancelhas grossas ficam tão cerradas que o sulco acima do nariz mais parece rachadura em pedra. E Evelyn então pensa que, já que há uma rachadura, talvez ainda possa alcançá-lo através dela [...]” (VIGNA, 2018b, p. 173).

<sup>286</sup> A frieza de Oscar é outro indício que pode incluí-lo na categoria dos assexuais: “Oscar, junto com sua nova amizade a um cachimbo Raleigh espuma do mar, desenvolve um tipo de gentileza que mantém, tal qual o cachimbo, qualquer vestígio de calor bem distante da boca [...]” (VIGNA, 2018b, p. 175).



## 6 CONCLUSÃO

O legado romanesco de Elvira Vigna oferece um rico retrato das principais questões tratadas pela literatura brasileira contemporânea. Por meio de seu estudo, é possível confirmar que ele dialoga, com sofisticação e profundidade, com as reflexões desenvolvidas, também, pelos filósofos que se dedicam a pensar sobre o “contemporâneo”, como Giorgio Agamben (2009) e Georges Didi-Huberman (2014). No referido legado, o escuro é encarado de frente, em toda a sua dramaticidade, sem medo. Mas os sinais de luz também são divisados, em um evidente compromisso da autora com a complexidade. As histórias criadas pela autora caminham, pois, entre as trevas e a luz, entre o breu e os raios do sol, entre o tédio e a dança.

A relação com o espaço evidencia como os enredos de Elvira Vigna pertencem a seu tempo, sem aderir completamente a ele. Suas personagens vagam pelo mundo, errantes, descoladas de vínculos afetivos capazes de fixá-las a algum território. Os domicílios que habitam são provisórios, transitórios, nunca permanentes. Soltas, avulsas, seguem em frente, sempre prontas para ir embora, nunca constrangidas ou limitadas por eventuais laços de família, amizade ou trabalho. No mundo globalizado, sua mobilidade é grande, como provam as narradoras Nita e Valderez, que transitam sem parar, sobretudo pelos “lugares de passagem” ou os “entre lugares”, como aeroportos, rodoviárias e hotéis. O planeta, aqui, aparece como um campo indistinto, sem fronteiras, aberto a incursões de toda natureza, sobretudo as aleatórias.

O mundo criado por Elvira Vigna não oferece muito sentido às suas personagens. Acostumadas a isso, elas aceitam o caos reinante e abrem mão de viver sob a ordem da lógica e das relações de causa e consequência. As coisas cujo acontecimento preenche os dias são, na sua imensa maioria, irrelevantes, sem força para romper a banalidade e a monotonia de que é feita a matéria do cotidiano.

Diante disso e também diante de determinados aspectos da ordem estabelecida, as personagens inventadas pela autora expressam o seu típico inconformismo, recusando a docilidade. A dissonância, então, emerge, potente, como metáfora apta a simbolizar a conduta de várias das personagens de Elvira. Inadequadas e inconvenientes, elas não aderem nem coincidem com o tempo em que vivem, sempre guardando, em relação a ele, um certo “anacronismo”. Sua relação com a sociedade é marcada por arestas que não conseguem desfazer e por uma tensão permanente, de quem não está à vontade no mundo. Tal incômodo, como visto, evoluirá para um verdadeiro “mal-estar”, que resultará, em alguns casos, em uma fúria violenta. As personagens de Elvira Vigna estão em “desacordo” com o sistema de regras

vigente. São dissidentes. No limite, sua revolta contra elas será capaz de levá-las a cometer atos extremos, criminosos, violentos.

As personagens que assassinam os pais, a saber, Lúcia, de **O assassinato de Bebê Martê**, e Maria Teresa, de **Às seis em ponto**, portam a dimensão trágica daquelas que tiram a vida de quem a receberam. O significado mais esclarecedor para o gesto que empreendem, no entanto, está na insubmissão à lei, à ordem e à figura da autoridade, classicamente representadas pelo pai. A insurgência contra o patriarcalismo se desdobra na insubmissão ao machismo. Se Nina se vinga de Gringo e ainda investe contra Próspero, o namorado dele, Nita mata Aureliano em um acesso de raiva contra o pai dele, Barbosa, antigo amante dela. Se Dona Teresa ameaça matar o marido, Lola omite socorro a Cuíca, permitindo sua morte por afogamento.

Entre as formas adquiridas por esse comportamento dissonante, a dança é a mais recorrente. No movimento dançante, as personagens de Elvira Vigna encontram um tempo e um espaço para manifestar suas verdades, expressando seu inconformismo e, simultaneamente, seu compromisso com a beleza e sua esperança em uma certa redenção, como se enxergassem fochos de luz no meio da escuridão, os tais “vaga-lumes” de que fala Huberman (2014).

O romance legado por Elvira Vigna assume, desde o começo, um claro compromisso político com a causa feminista, novamente no topo da agenda nesta segunda década do século XXI. A autora dá voz e poder às personagens femininas, como se a ficção pudesse realizar “justiça de gênero”. Suas narradoras não só contam as próprias histórias como as histórias de outras mulheres, em atitude que hoje seria chamada de “sororidade”. Nos livros de Elvira Vigna, pois, o “subalterno fala”, o que dá margem a que se afirme que, em sua obra, ela realiza uma inversão nas relações entre mulheres e homens e nas posições tradicionalmente ocupadas por eles na sociedade. As mulheres detêm o verbo, são as autoras das narrativas e é só por meio delas que o leitor tem acesso às personagens masculinas, cuja voz raramente se ouve. Os homens só se fazem conhecer pelo que as mulheres falam deles. Como metáfora do que se disse, em vários romances de Elvira Vigna, os homens são tratados como objetos e as mulheres como sujeitos. São objetos sexuais, postos à disposição do desejo feminino, ou objetos estéticos, que posam para as mulheres desenhistas. Tanto Nita, em Nova Iorque, quanto a narradora de **Como se estivéssemos em palimpsesto de putas** desenham homens nus.

Pioneira e inovadora, com **Deixei ele lá e vim**, de 2006, Elvira Vigna pauta uma reflexão mais abrangente sobre o tema da identidade sexual, abrindo espaço, em seus enredos, para os homossexuais, os bissexuais, as transexuais, as travestis e os assexuais, sempre na perspectiva do gênero como produto do discurso e da cultura e não como uma imposição ou uma fatalidade biológica. Encarando as múltiplas possibilidades de vivência da sexualidade humana, ela lega

à literatura brasileira tipos cuja importância permanecerá, como as travestis Mamãeoutrinha e Lurien e a mulher *trans* Shirley Marlone.

Adepta do chamado “narrador não autoritário”, tão em voga na literatura de hoje, a autora ainda deixa aos leitores uma galeria de narradores que não impõem suas verdades e suas certezas. Pelo contrário. Eles hesitam, mentem, omitem. E constroem suas narrativas com base em ilações, inferências, suposições, em uma mistura entre a memória e a invenção, o barro com que Elvira Vigna ergue sua importante obra, essencial para se compreender a produção literária brasileira a que chamamos ‘contemporânea’.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Schoenberg e o progresso. *In*: ADORNO, Theodor W. **Filosofia da nova música**. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 33-107.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó, Santa Catarina: Editora Argos (editora da Unachapecó), 2009. 92 p.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Mulheres tão diferentes que éramos: a escrita contemporânea e as narrativas cosmopolitas na aldeia global. *In*: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. São Paulo: Editora Horizonte, 2010. p. 12-22.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Prefácio: Apresentando Spivak. *In*: SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** 3. reimp. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p. 7-21.

ALVES, Cristiane da Silva. Do caso ao ocaso: uma leitura de “Nada a dizer”, de Elvira Vigna. *In*: GOMES, Gínia Maria (org.). **Século XXI: perspectivas para a literatura brasileira – Frederico Westphalen**: URI – Frederico Westph, 2015, p. 145-160.

ARRUDA, Angela. Feminismo, gênero e representações sociais. *In*: **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 335-355.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da Recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2011. 453 p.

AUGÉ, Marc. **Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2012. 110 p.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1988. 242 p.

BARBERENA, Ricardo. O contemporâneo é uma praça de guerra. **Letras de Hoje: Revista do Programa de Pós Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUC RS, Porto Alegre**, v. 53, n. 4, p. 459-460, out./dez. 2018.

BARDET, Marie. **A Filosofia da Dança: um encontro entre dança e filosofia**. São Paulo, Martins Fontes – selo Martins, 2014. 343 p.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. 191 p.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. 110 p.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2019. 207 p.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e Subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2017. 287 p.

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK. *In*: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre, 21 ago. 2019. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Christoph\\_Willibald\\_Gluck](https://pt.wikipedia.org/wiki/Christoph_Willibald_Gluck)>. Acesso em: 25 mai. 2020.

CONNELL, Raewyn; PEARSE, Rebecca. **Gênero: Uma perspectiva global**. São Paulo: Editora nversos, 2015. 325 p.

COSTA, Albertina de Oliveira; BARROSO, Carmen; SARTI, Cynthia. Pesquisa sobre mulher no Brasil: do limbo ao gueto? *In*: **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 109-134.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura Brasileira contemporânea – um território contestado**. Rio de Janeiro: Editora UERJ; Vinhedo: Editora Horizonte, 2012. 207 p.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a Filosofia**. Local: Editora, data.

DIAS, Maria Odília Leite da Silva. Novas subjetividades na pesquisa histórica feminista: uma hermenêutica das diferenças. *In*: **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 357-369.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. 160 p.

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

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 1: a vontade de saber**. São Paulo: Edições Graal, 2005. 152 p.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. 302 p.

FRANÇOIS MAURIAC. *In*: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre, 23 jan. 2020. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois\\_Mauriac](https://pt.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois_Mauriac)>. Acesso em: 25 mai. 2020.

GAYATRI CHAKRAVORTY SPIVAK. *In*: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre, 17 mar. 2020. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Gayatri\\_Chakravorty\\_Spivak](https://pt.wikipedia.org/wiki/Gayatri_Chakravorty_Spivak)>. Acesso em: 25 mar. 2020.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da Intimidade: Sexualidade, Amor e Erotismo nas Sociedades Modernas**. São Paulo: Editora UNESP, 1993. 228 p.

GÓIS, Edma Cristina de. Entre muros e abrigos: o lugar de corpos femininos no romance contemporâneo. *In*: DALCASTAGNÊ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (org.). **Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre (RS): Zouk, 2015. p. 153-184.

GÓIS, Edma Cristina de. Papéis criados, papéis forjados no romance “Nada a dizer”, de Elvira Vigna. **Diacrítica** [online], Braga, v. 27, n. 3, 2013, p. 235-251.

HAITI. Intérprete: Caetano Veloso; Gilberto Gil. Compositores: Caetano Veloso; Gilberto Gil. *In*: Tropicália 2. Intérprete: Caetano Veloso; Gilberto Gil. Brasil: Gravadora Philips, 1993. 1 CD, faixa 1.

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**, n. 48, p. 67-86, mai./ago. 2016.

LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. **As escritoras contemporâneas e o campo literário brasileiro: uma relação de gênero**. 2008. Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Brasília, 2008. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/3569>>. Acesso em: 20 nov. 2019.

LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. Campo literário e Identidades de Gênero: Diálogos (im)possíveis entre Editora Malagueta e Elvira Vigna. **Iberic@Al: Revue d'études ibériques et ibéro-américaines**, n. 2, p. 37-48, outono 2012.

LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. O gênero em construção nos romances de cinco escritoras brasileiras contemporâneas. *In*: DALCASTAGNÊ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (Orgs.). **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. São Paulo: Editora Horizonte, 2010, p. 65-96.

LEHMANN, Elvira Vigna. **Mônica e Macarra**. Belo Horizonte: Miguilim, 1997. 44 p.

LEHMANN, Elvira Vigna. **Sete anos e um dia**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1987. 161 p.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: Ensaios sobre Sexualidade e Teoria Queer**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. 109 p.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015. 312 p.

MATA, Anderson Luís Nunes da. Elvira Vigna: a traição como modo de representação. *In*: BARBERENA, Ricardo; CARNEIRO, Vinícius (org.). **Das luzes às soleiras: perspectivas críticas na literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre: Luminara Editorial, 2014, v. 1, p. 263-289.

MATA, Anderson Luís Nunes da. À margem da BR: imagens do nacional no romance brasileiro contemporâneo. *In*: DALCASTAGNÈ, Regina, MATA, Anderson Luís Nunes da (org.). **Fora do retrato: estudos de literatura brasileira contemporânea**. Vinhedo: Horizonte, 2012. v. 1, p. 13-34.

MIRANDA, Adelaide Cahllman de. Gêneros indefinidos, corpos inadequados em “Deixei ele lá e vim”, de Elvira Vigna. *In*: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. São Paulo: Editora Horizonte, 2010. p. 114-123.

MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017. 84 p.

NEVES, Lígia de Amorim; ZOLIN, Lúcia Osana. O narrador não confiável como estratégia para a desconstrução de gênero em “Deixei ele lá e vim”, de Elvira Vigna. **GEPIADDE**, Itabaiana, ano 8, n. 15, p. 119-137, jan./jun. 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. Local: Editora, data.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 177 p.

PARKER, Richard. Cultura, Economia Política e Construção social da sexualidade. *In*: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado: Pedagogias da Sexualidade**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019. p. 157-190.

PASSOS, José Luiz. Título do posfácio. *In*: VIGNA, Elvira. **A um passo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. 215p.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da Literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. 295 p.

PUCCIARELLI, Daniel. Elementos da teoria crítica da dissonância de Theodor W. Adorno. **Kriterion: Revista de Filosofia**, Belo Horizonte, v. 59, n. 139, p. 77-92, jan./abr. 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/0100-512x2017n13904dp>>. Acesso em: 25 mai. 2020.

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. *In: Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto.* HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 370-387.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise.** Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1998.

SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo.** São Paulo: Editora Unesp, 2011b. 382 p.

SCHAFER, Murray. **Ouvindo pensante.** Tradução de Marisa Trench de O. Fonterada, Magda R. Gomes da Silva e Maria Lúcia Pascoal. 2ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011a. 408 p.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. 174 p.

SPARGO, Tamsin. **Foucault e a teoria queer.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. 95 p.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** 3. reimp. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. 174 p.

THÉRÈSE DESQUEYROUX. *In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre*, 19 dez. 2017. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9r%C3%A8se\\_Desqueyroux](https://pt.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9r%C3%A8se_Desqueyroux)>. Acesso em: 25 mai. 2020.

THOMAZ, Paulo C. A desarticulação do gênero: desejo e loucura em Teatro, de Bernardo Carvalho. *In: DALCASTAGNÈ, Regina; THOMAZ, Paulo C. (org.). Pelas margens: representação na narrativa brasileira contemporânea.* Vinhedo: Editora Horizonte, 2011. p. 214-222.

TONUS, Leonardo. **Spatialités du narrateur chez Elvira Vigna et João Anzanello Carrascoza.** *In: TONUS, Leonardo. Etudes Lusophones.* [S. l.], 10 dez. 2017. Disponível em: <<https://etudeslusophones.blogspot.com/2017/12/elvira-vigna-et-joao-carrascoza.html?q=um+dado+de+prosa+com+elvira>>. Acesso em: 26 mai. 2020.

TRANSVESTISMO. *In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre*, 19 dez. 2017. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Transvestismo>>. Acesso em: 02 jun. 2020.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da Colônia à atualidade.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2018. 726 p.

VIGNA, Elvira. **A breve história de Asdrúbal, o terrível.** São Paulo: Círculo do Livro, 1978. 78 p.



VIGNA, Elvira. **A pontinha menorzinha do enfeitinho do fim do cabo de uma colherzinha de café**. 2. ed. Curitiba: Positivo, 2010b. 24 p.

VIGNA, Elvira. **Asdrúbal no museu**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1980. 78p.

VIGNA, Elvira. **Às seis em ponto**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 125p.

VIGNA, Elvira. **A um passo**. Rio de Janeiro: Editora Lamparina, 2004. 186 p.

VIGNA, Elvira. **A um passo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018b. 215 p.

VIGNA, Elvira. **A verdadeira história de Asdrúbal, o terrível**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1985. 78p.

VIGNA, Elvira. **Coisas que os homens não entendem**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 159 p.

VIGNA, Elvira. **Como se estivéssemos em palimpsesto de putas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016b. 212 p.

VIGNA, Elvira. **Deixei ele lá e vim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 149 p.

VIGNA, Elvira. Os narradores. *In*: VIGNA, Elvira. **Elvira Vigna: Textos teóricos, apresentações, palestras, oficinas**. São Paulo, 14 nov. 2011. Disponível em: <<http://elvira.vigna.com.br/divnarradores/>>. Acesso em: 25 mai. 2020.

VIGNA, Elvira. O vão entre o trem e a plataforma. *In*: VIGNA, Elvira. **Elvira Vigna: Textos teóricos, apresentações, palestras, oficinas**. São Paulo, 18 mai. 2016c. Disponível em: <<http://elvira.vigna.com.br/divvao/>>. Acesso em: 19 mai. 2020.

VIGNA, Elvira. **Kafkianas**. São Paulo: Editora Todavia, 2018c.

VIGNA, Elvira. **Lã de umbigo**. Rio de Janeiro: Edições Antares; Brasília, INL, 1979. 58 p.

VIGNA, Elvira. A boa fala. *In*: PELLANDA, Luís Henrique (org.). **As melhores entrevistas do Rascunho**. v. 1. Porto Alegre: Arquipélago Editorial Ltda., 2010d. p. 66-81.

VIGNA, Elvira. **Nada a dizer**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c. 161 p.

VIGNA, Elvira. **O assassinato de Bebê Martê**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 124 p.

VIGNA, Elvira. **O que deu para fazer em matéria de história de amor.** São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 203 p.

VIGNA, Elvira. **O triste fim de Asdrúbal, o terrível.** Belo Horizonte: Editora Miguilim, 1983. 35 p.

VIGNA, Elvira. **Por escrito.** São Paulo: Companhia das Letras, 2014. 308 p.

VIGNA, Elvira. **Problemas com o cachorro?** Curitiba: Positivo, 2010a. 24 p.

VIGNA, Elvira. **Uma história pelo meio.** Curitiba: Positivo, 2018a. 56 p.

VIGNA, Elvira. **Uma história pelo meio.** Rio de Janeiro: Berlendis & Vertecchia Editores Ltda, 1982. 33 p.

VIGNA, Elvira. **Vitória Valentina.** Rio de Janeiro: Lamparina, 2016a. 128 p.

VIGNA, Elvira. **Viviam como gato e cachorro.** Belo Horizonte: Dimensão, 2005. 40 p.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. *In:* LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado:** Pedagogias da Sexualidade. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019. p. 43-104.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido:** uma outra história das músicas. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. 281 p.

ZOLIN, Lúcia Osana. Estereótipos em ruínas: a mulher contemporânea no imaginário de Luci Collin. *In:* DALCASTAGNÈ, Regina, MATA, Anderson Luís Nunes da (org.). **Fora do retrato:** estudos de literatura brasileira contemporânea. Vinhedo: Horizonte, 2012. v. 1, p. 167-178.