



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

CARLOS EDUARDO ALBUQUERQUE FERNANDES

UM PERCURSO PELAS CONFIGURAÇÕES DO CORPO DE
PERSONAGENS TRAVESTIS EM NARRATIVAS
BRASILEIRAS DO SÉCULO XX: 1960-1980

JOÃO PESSOA – PB
2016

CARLOS EDUARDO ALBUQUERQUE FERNANDES

**UM PERCURSO PELAS CONFIGURAÇÕES DO CORPO DE
PERSONAGENS TRAVESTIS EM NARRATIVAS BRASILEIRAS DO
SÉCULO XX: 1960-1980**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba como requisito para obtenção do título Doutor em Letras, sob a orientação da Profa. Dra. Liane Schneider.

**João Pessoa - PB
2016**

F363u Fernandes, Carlos Eduardo Albuquerque.
Um percurso pelas configurações do corpo de personagens
travestis em narrativas brasileiras do século XX: 1960-1980 /
Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes.- João Pessoa, 2016.
179f. : il.
Orientadora: Liane Schneider
Tese (Doutorado) - UFPB/CCHL
1. Literatura brasileira - crítica e interpretação.
2. Personagens travestis. 3. Obras literárias - Século XX -
análise e crítica.

UFPB/BC

CDU: 869.0(81)(043)

CARLOS EDUARDO ALBUQUERQUE FERNANDES

UM PERCURSO PELAS CONFIGURAÇÕES DO CORPO DE
PERSONAGENS TRAVESTIS EM NARRATIVAS BRASILEIRAS DO
SÉCULO XX: 1960-1980

Defendida em: 28 de novembro de 2016

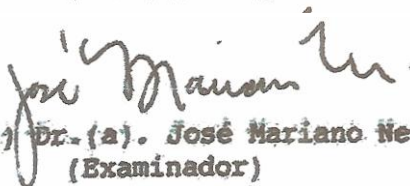
BANCA EXAMINADORA



Prof.(a) Dr.(a) Liane Schneider
Presidente da Banca



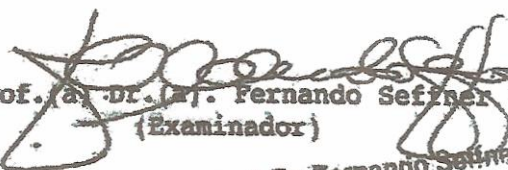
Prof.(a) Dr.(a). Luciana Eleonora de
Freitas Calado Déplagne
(Examinadora)



Prof.(a) Dr.(a). José Mariano Neto
(Examinador)



Prof.(a) Dr.(a). Marcelo Medeiros da.
Silva
(Examinador)



Prof.(a) Dr.(a). Fernando Seffner
(Examinador)

Prof. Dr. Fernando Seffner
UFRGS
Faculdade de Educação
SIAPE 1215404

DEDICATÓRIA

Para minha avó, Maria Juvenal Albuquerque, in memoriam, que me ensinou desde muito cedo sobre (des)igualdades de gênero.

AGRADECIMENTOS

De todos os sentimentos que me dominam ao concluir um trabalho como este, a gratidão é, sem dúvida o mais forte. Menciono, aqui, meus agradecimentos às pessoas que direta e indiretamente contribuíram para a conclusão desta pesquisa. Meu muito obrigado:

A Dra. Liane Schneider, por ter acreditado nesta pesquisa e me orientado de modo tão atencioso. Esse período tornou-me um admirador de sua postura profissional e acadêmica, bem como de sua pessoa como um todo.

Aos professores do PPGL – UFPB por terem contribuído no aprimoramento de meu conhecimento, especialmente à Dra Luciana Calado.

Aos professores Dr. Marcelo Medeiros, Dr. José Mariano Neto, Dr. Fernando Seffner, Dr. Rivaldo Pereira dos Santos e Dra. Ana Marinho por terem aceitado participar da banca desta tese e assim trazerem suas leituras e críticas a este trabalho.

Aos meus familiares, especialmente minha mãe, Maria da Guia Albuquerque, apoio sempre presente, aos meus irmãos, Eduarda Castro e Kallel Albuquerque. À minha tia, Maria Aparecida Albuquerque e sua família, que tantas vezes me acolheu quando precisei.

Aos meus colegas de trabalho Dennys, Morgana Soares, Eduardo Barbuio, Diana, Nilson, Márcia, Manu, Angela e Sávio pelo suporte sempre amigável!

Às minhas colegas do PPGL- UFPB, Laila, Elizabeth, Daniele, Tássia, Morgana, Eliza e Monaliza por compartilharem tantas lutas e conquistas.

Aos amigos Lívia, Samia, Leonardo, Scheila por terem me socorrido nas horas de apertado e me tranquilizarem me fazendo acreditar ser possível concluir este sonho.

Aos amigos das letras Gilda Carneiro, Evandislau Moura, Alisson Oliveira, Kyssia, Dillane, Fabrício, Antonio de Pádua que me ajudaram, às vezes, até silenciosamente.

As travestis que subvertem em seus corpos as normas tradicionais de gênero e inspiraram esta investigação.

A Deus, por ter me cingido de paciência e sabedoria para realizar esta pesquisa.

RESUMO

Esta pesquisa teve por objetivo estabelecer um percurso de resgate, análise e crítica sobre protagonistas travestis em obras literárias brasileiras do século XX, delimitadas por um corpus de narrativas longas (romances e novela), publicadas no contexto entre as décadas de 1960 e 1980, a saber, *Uma mulher diferente*, de Cassandra Rios, de 1965; “O milagre”, de Roberto Feire, de 1978; *O Travesti*, de 1980, de Adelaide Carraro; e *O fantasma travesti*, de Sylvia Orthof, de 1988. Buscamos construir, ao longo da pesquisa, uma perspectiva diacrônica e crítica sobre o corpus selecionado, entrelaçando discussões que abarcaram a configuração do corpo como aspecto relevante à criação da personagem travesti e as transformações históricas e culturais que envolveram as concepções sobre essa minoria no Brasil e os enfrentamentos dessa frente à tentativa constante de normatização do gênero e da sexualidade. À medida que um cenário de alterações quanto às ideias de corpo, alteridade e gênero passa a ser esboçado no grupo social, a literatura, como discurso que é parte irredutível das culturas e sociedades, também é metamorfoseada e impregnada por essas construções subjetivas. As protagonistas das obras analisadas nessa pesquisa, como seres de papel que materializam linguisticamente o corpo, o qual sofre os conflitos sociais plasmados na ficção, nos permite interpretar a condição sociocultural e a subjetivação dessas protagonistas. O aporte teórico se sustentou principalmente em três perspectivas: (a) pela concepção de travesti e travestilidade, com base em etnografias sobre experiência de travestis brasileiras, a partir de Benedetti (2005), Kulick (2008), Oliveira (1994), Silva, (2007) e Pelúcio (2009); pela noção de corpo como instância de subversão e dominação, a partir dos estudos de Foucault (2014, 2013), Preciado (2015) e Butler (2010, 2013); (c) pelos estudos literários, envolvendo a personagem como elemento narrativo relevante e as questões de gênero e de sexualidade, a partir de Candido (2007), Barcellos (2006), Xavier (2007). Ao fim da pesquisa, confirmamos a tese de que há uma maneira particular de construção literária dos sujeitos ficcionais travestis em textos literários brasileiros do século XX, de diferentes períodos e gêneros narrativos, tanto no âmbito temático quanto linguístico de sua composição, indicando a capacidade dessas protagonistas romperem ou reforçarem estruturas de poder, o que apontamos ao longo dos capítulos e na conclusão.

Palavras-chave: Personagens travestis; Corpo; Literatura Brasileira; Século XX.

ABSTRACT

The present work presents the construction of a critical analysis of travestite protagonists in Brazilian literary narratives of the 20th century, focusing at long narratives produced between the sixties and eighties. The selected narratives are the following: *Uma mulher diferente*, by Cassandra Rios (1965); “O milagre”, by Roberto Feire (1978); *O Travesti* (1980), by Adelaide Carraro; *O fantasma travesti*, by Sylvia Orthof, (1988). Along the research, we constructed a diacronic and critical perspective on the selected literary corpus, presenting discussions on the configuration of the body as a relevant aspect to the construction of the travestite character as well as the social, cultural and historical transformations that marked this minority existence among constant attempts to normatize gender and sex. When the social context brings up changes in terms of body, alterity and gender perceptions, literature, being part and marked by social discourses, gets impregnated of such subjective constructions, bringing them to paper. The protagonists in the analyzed narratives, “beings on paper” materializing the body that suffers constraint, provokes us to interpret their social and subjective construction. Our theoretical fundaments were: (a) the concept of the travestite and travestility, based on ethnographic work on the experience of Brazilian travestite subjects by Benedetti (2005), Kulick (2008), Oliveira (1994), Silva, (2007) and Pelúcio (2009). (b) the discussion of the body as a possibility of subversion and domination, according to Foucault (2014, 2013), Preciado (2015) and Butler (2010, 2013); (c) literary studies which take the character as a narrative element, and gender as well as sexuality questions, in authors such as Candido (2007), Barcellos (2006), Xavier (2007). At the end of our research we confirmed that there is a peculiar way identified in literary texts of presenting and constructing such travestite fictional subjects along the 20th century, what is verified in different contexts and narrative genres, in terms of thematic and linguistic choices, indicating that the protagonists have the potential to break with or reinforce power structures, what we indicate and discuss along the chapters.

Palavras-chave: travestite characters; body; Brazilian Literature; 20th century.

RESUMEN

Esta investigación tiene por objetivo establecer un recorrido de rescate, análisis y crítica sobre protagonistas travestis en obras brasileñas del siglo XX, delimitadas por un corpus de narrativas largas (romances y novela), publicados en el contexto entre 1969-1980, a saber, *Uma mulher diferente*, de Cassandra Rios, de 1965; *O milagre* de Roberto Freire, de 1978; *O Travesti*, de 1980, de Adelaide Carraro; y *O fantasma travesti*, de Sylvia Orthof, de 1988. La mirada de la investigación se ha orientado en una perspectiva diacrónica, haciendo entrelazar discusiones que abarquen la configuración del cuerpo como aspecto relevante a la creación de personaje travesti y las informaciones históricas y culturales que envolvieron las concepciones sobre esa minoría en Brasil y sus enfrentamientos a las normas de género y de sexualidad. A medida que un escenario de alteraciones se cristaliza socialmente cuanto las ideas de cuerpo, alteridad y género, la literatura, como discurso que es parte irreductible de la vida social, también es metamorfoseada. Las protagonistas de las obras constituyen el elemento básico de análisis de la investigación, una vez que son los seres de papel que materializan lingüísticamente el cuerpo, lo cual sufre los conflictos sociales plasmados en la ficción y permite interpretar la condición sociocultural, la subjetivación de esas protagonistas. El aporte teórico se ha sustentado principalmente en tres perspectivas: (a) por la concepción de travesti y “travestilidade”, con base en etnografías, sobre experiencia de travestis brasileñas, a partir de Benedetti (2005), Kulick (2008), Oliveira (1994), Silva (2007) y Pelúcio (2009); (b) por la noción de cuerpo, como instancia de subversión y dominación, a partir de los estudios de Foucault (2014,2013), Preciado (2015) y Butler (2010,2013); (c) por los estudios literarios envolviendo el personaje como elemento narrativo relevante y las cuestiones de género y de sexualidad, a partir de Candido (2007), Barcellos, (2006), Xavier (2007). Al fin de la investigación, identificamos la tesis de que hay una manera particular de construcción literaria de los sujetos ficcionales travestis en textos literarios brasileños del siglo XX, de diferentes períodos y géneros narrativos, tanto en el ámbito temático cuanto lingüístico de su composición, lo que indica la capacidad de esas protagonistas de ruptura o refortalecimiento de estructuras de poder.

Palabras-clave: Personajes travestis; Cuerpo; Literatura Brasileña; Siglo XX.

SUMÁRIO

Introdução.....	10
Capítulo 1 - Travestis na cultura e na literatura	18
1.1 Travestis, Travestismo e Travestilidades: modos de pensar sobre o tema	19
1.2 Homoerotismo e Travestilidade	32
1.3 Uma história de dor e abjeção	40
1.4 História literária no Brasil e personagens travestis	53
1.5 Sucinto panorama das protagonistas travestis na literatura brasileira do século XX	58
Capítulo 2 - Corpos de papel – personagem, corpo, cultura e literatura	67
2.1 Corpo – dominação e subversão	67
2.2 Corpo e travestilidade	81
2.3 Corpo e Personagem.....	84
Capítulo 3 - O corpo em transformação – protagonistas travestis de Cassandra Rios e Adelaide Carraro	94
3.1 Rios de transgressão e desejo: Ana Maria – um feminino diferente.....	94
3.2 Um corpo transformado e dócil: o conflito Rubens/Jacqueline	113
Capítulo 4 Corpos subversivos e utópicos: protagonistas travestis de Roberto Freire e Sylvia Orthof	128
4.1 Um corpo contra o patriarcado – Joselin e a subversão travesti	128
4.2 Travestis fantasmas e corpos utópicos: Ziriguidum e Monique	145
Considerações Finais.....	161
Referências.....	171

Introdução

Exclusão, exílio e condenação sempre foram ações e estados ou condições impostas pela ordem vigente aos sujeitos homoeróticos na tentativa de, para melhor controlá-los, classificá-los como grupo marginalizado. Entre as chamadas minorias, nenhuma, talvez, tenha experimentado tanto o rechaço cultural e a violência simbólica (BOURDIEU, 2007), como também a violência física, quanto aquela formada por homens e mulheres que perturbaram as fronteiras de gênero travestindo-se, no intuito de construir uma identidade ou de viver uma subjetividade diferente da considerada “normal” pela sociedade, prevendo afinação entre corpo biológico e corpo desejoso.

A literatura de ficção, como um campo que expressa e problematiza dinâmicas sociais (CANDIDO, 2006), não poderia deixar de ser um dos espaços discursivos que aborda as questões socioculturais e, consequentemente, também plasmar esse viés da intimidade humana, pô-lo em evidência e problematizá-lo. Tal perspectiva corrobora uma assertiva de Bakhtin (2000, p. 362), quando este defende que a literatura é parte inseparável da cultura e que, portanto, os estudos literários devem estabelecer vínculos com a história da cultura.

Segundo Silva (2008) e Barcellos (2006), pode-se dizer, seguramente, que há configurações do homoerotismo na literatura ao longo de sua história. Nesse sentido, o termo “configurações” (usado no plural) enseja exatamente a multiplicidade de subjetividades e modos de vida que emanam do que se denomina homoerotismo, bem como as diferentes maneiras de expressar a temática em obras literárias diversas.

Se pensarmos nessa pluralidade de perfis que têm os sujeitos homoeróticos, plasmados na ficção de maneira muito diversa entre si, notamos as individualidades que os dispersam e que, ao mesmo tempo, os agrupam, como afirma Trevisan (2000, p. 35): “Se as padronizações culturais da sexualidade muitas vezes reduzem o desejo a fôrmas não intercambiáveis, a natureza de cada indivíduo pode propor o contrário: um universo desejante quase ilimitado na sua inventividade”. Essa diversidade se apresenta até mesmo na própria tentativa, por parte dos movimentos sociais, de criar uma sigla (LGBT – Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais, outras

siglas que sucederam essa estão em vigor hoje) para agrupar diferentes formas de subjetividade homoerótica¹.

Parte dessa pluralidade, as travestis também encontram um “lugar” na produção literária brasileira – seja como personagens de romances, novelas e contos, seja como elemento relevante em poemas e letras de canções – oportunizando múltiplos questionamentos que se pretendam investigar, diante de uma quantidade de obras, produzidas num recorte temporal delimitado, a exemplo de: quais os fatores determinantes na maneira como as personagens travestis foram configuradas?; como as ideologias machistas se perpetuam na cristalização de preconceitos incrustados na criação dessas personagens? e, também, quais as saídas e subversões no que diz respeito à barreira discursiva que insiste em tornar o tema tabu e nefando?

Concomitantemente a tal percepção, observa-se também que já se tornou lugar comum afirmar que a literatura, ao abordar o homoerotismo, demasiadas vezes, somente reproduziu a ideologia do discurso falocêntrico, apresentando a homoafetividade sob um ponto de vista negativo. (SILVA, 2007a e BARCELLOS, 2006). Contudo, transformações socioculturais ocorridas nas últimas décadas proporcionaram mudanças na maneira de se perceber o outro e de interpretá-lo, bem como de representá-lo nos inúmeros discursos sociais. Deste modo, a discussão a respeito dos sujeitos travestis na literatura emerge com o intuito de enfatizar uma subjetividade sempre presente nas sociedades e na literatura como um todo, com o propósito de dar visibilidade a uma representação bastante silenciada em nossa cultura.

Ao refletirmos sobre a configuração da personagem travesti na literatura brasileira e pensar a problemática que move a pesquisa, é possível perguntar: Como as personagens travestis foram construídas em obras literárias que problematizam em seu conteúdo a experiência travesti? Levando em consideração o corpo das personagens travestis, quais recursos linguístico-discursivos, como adjetivos e demais estruturas linguísticas são empregados para descrever imgeticamente esses sujeitos ficcionais? Em que medida as mudanças socioculturais do contexto de produção da obra literária são

¹Sabemos que a experiência da travestilidade está ligada a questões complexas tanto de identidade de gênero quanto de orientação sexual, estamos associando-a ao homoerotismo pela abrangência desse termo aplicado à diversidade sexual como sugerido por Costa (1992), com quem aprofundaremos adiante essa associação.

determinantes para a configuração mais positiva de sujeitos ficcionais travestis?

Sabe-se, de forma geral, a partir da leitura de obras variadas, que a personagem travesti foi e ainda é, em grande parte, configurada na literatura brasileira, sobretudo, como indivíduos inferiorizados, violentados e vítimas de práticas sociais que oprimem esses sujeitos por percebê-los como fora da ordem. Os desfechos para essas personagens, nas narrativas, por exemplo, são recorrentemente trágicos e desoladores, incorporando discursivamente preconceitos de raízes seculares.

Entretanto, ainda que em menor proporção, essas personagens podem quebrar visões discriminatórias, engendrando uma representação positivo-afirmativa para essa subjetividade. Sabe-se ainda que os corpos das personagens travestis são construídos, sobretudo, com base numa ambivalência: por um lado, são assustadores para uma parcela da sociedade, por serem considerados feios e anormais, perturbando as fronteiras entre os sexos. Por outro, esses mesmos corpos são motivo de atração, considerados portadores de uma beleza extrema e exótica.

Nesse sentido, pretende-se, neste estudo, investigar as configurações de personagens travestis na narrativa brasileira do século XX, mais especificamente em narrativas publicadas durante o período entre as décadas de 1960-1980, partindo-se da descrição, análise e interpretação dos implicadores ideológicos de tais representações, focando na construção do corpo travesti materializado nos ditos “seres de papel” da ficção brasileira.

O *corpus* de análise foi constituído por narrativas longas (romance e novela) escolhidas, primeiramente, pelo critério temático: as obras necessariamente possuem protagonistas travestis envolvidas em conflitos que as marcam. Em segundo, por serem representativas do tema da pesquisa (haja vista que esta surgiu a partir do contato com as obras literárias) e pelo interesse particular de investigar um aspecto pouco explorado nos estudos que envolvem homoerotismo e literatura, qual seja, a análise da construção do corpo das personagens travestis na literatura brasileira. Em terceiro, devido ao fato de as narrativas que compõem o *corpus* terem sido publicadas durante o período em que ocorreu a revolução sexual, a ditadura militar, o *boom* do movimento gay e o surto de contaminação pelo HIV (1960-1980), o que parece

indicar a importância de uma contextualização histórica dessas produções, bem como a relação de enfrentamento aos dogmas políticos vigentes no período.

Delimitou-se esse recorte temporal devido, sobretudo, a três fatores: a) primeiro, em relação à afirmação de alguns estudiosos que apresentam o século XX como o maior “palco” de grandes mudanças nas sociedades ocidentais e na maneira de os indivíduos lidarem com as “transformações da intimidade” (GIDDENS, 1993; HALL, 1997); b) segundo, essas transformações e mudanças ocorridas no século XX terem grande crescimento após a segunda metade desse século e, particularmente, o recorte temporal de publicação das obras, por nós escolhidas para encabeçar essa discussão, abarcar dois eventos históricos muito importantes do ponto de vista político quanto às questões de gênero e de sexualidade, a saber, a revolução sexual de 1960 (de caráter mais abrangente, envolvendo várias nações) e o golpe militar ocorrido no Brasil em 1964, que instaurou um forte regime de repressão política e cultural e c) terceiro, pelo fato de poder trabalhar com obras, muitas vezes, esquecidas pela crítica literária nacional, até mesmo aquela especializada em questões de gênero e sexualidade, compondo um inventário de textos considerados marginais e pouco estudados na esfera nacional.

Assim, dividiu-se e selecionou-se o *corpus* de maneira a abranger diferentes períodos de publicação de narrativas longas (romance e novela): *Uma mulher diferente* [1965]², de Cassandra Rios; *O Travesti* [s.d]³, de Adelaide Carraro; “O Milagre” [1978], de Roberto Freire; *O fantasma travesti* [1988], de Sylvia Orthof.

Evidentemente há uma gama de outros textos que problematizam a experiência travesti, os quais não foram elencados para esta pesquisa, uma vez que, devido às especificações para o desenvolvimento do trabalho, preferiu-se focar essas obras que são “emblemáticas”, a nosso ver, para as questões que se pretendem discutir, embora façamos um amplo panorama da presença de personagens travestis em narrativas brasileiras.

Por meio da análise literária dessas narrativas, esta pesquisa poderá fornecer categorizações epistêmicas para a compreensão da representação da

² As datas entre colchetes correspondem aos anos de primeira publicação de cada obra.

³ Possivelmente publicado em 1980.

personagem travesti na literatura, bem como trazer à discussão o estudo de obras literárias ofuscadas pelo preconceito relativo à sexualidade, ao longo da história. A maioria das obras que compõem o *corpus* são textos considerados periféricos, como as obras de Cassandra Rios e Adelaide Carraro. Esses textos são, em geral, pouco conhecidos e estudados, sendo aqui selecionados para evidenciar questões-chave de seu conteúdo e forma. Outras narrativas, ao contrário, são de autores bastante conhecidos como as de Roberto Freire e Silvia Orthof, mas não tiveram ainda seus aspectos abordados na perspectiva a partir da qual a presente pesquisa os enfocará.

A pesquisa pretende mesclar narrativas conhecidas com outras à margem, no intuito também de elucidar semelhanças e diferenças estruturais e linguísticas, bem como aspectos políticos e ideológicos que sejam identificáveis nas narrativas, que podem ter influenciado a visibilidade de umas e não de outras. No âmbito crítico, nossa proposta parece responder a uma tendência da moderna crítica literária que, atravessada pelos estudos culturais, mais especificamente pelos estudos de gênero e sexualidades na literatura, busca enxergar nessa uma instituição provocadora de discussões que possam questionar visões ideológicas machistas e homofóbicas e, por extensão, visões transfóbicas.

Nesse sentido, o aspecto epistemológico que caracteriza os estudos culturais, oportunizando a discussão dos papéis das subjetividades sexuais e culturais está correlacionado a estudos que, associando questões socioculturais de gênero e de sexualidades ao texto literário, reivindicam o lugar da diversidade nas sociedades em que são ficcionalmente representadas.

Não obstante, acreditamos que esta pesquisa caracteriza uma novidade para os estudos homoeróticos na literatura brasileira, uma vez que se desconhece a execução de pesquisas que procurem analisar a configuração das personagens travestis. Esta proposta contribuiria para a construção de uma memória do desejo homoerótico na literatura, compreendendo o fenômeno literatura homoerótica (nas palavras de SILVA, 2007a).

Delimitado o *corpus* e levantadas algumas problemáticas, elegemos duas categorias de análise: a personagem e o corpo travesti. Essas categorias são analisadas com base em uma tripla base teórica: a primeira base situa-se no âmbito teórico-crítico literário: a) no que diz respeito à personagem,

tomamos por base estudos literários que caracterizam esse elemento da narrativa, a partir de Rosenfeld (2007), Brait (1993), Carrero (2005), Candido (2007), entre outros; b) no que diz respeito à relação entre literatura, sociedade e mais especificamente gênero e sexualidade, nos apoiamos em Barcellos (2006), Silva (2007a).

A segunda base constitui-se dos estudos antropológicos sobre a travesti: Benedetti (2005), Denizart (1997), Duque (2011), Kulick (2008), Oliveira (1994), Mott & Assunção (1987), Silva, (2007b) e Pelúcio (2009), trabalhos que apresentam resultados importantes sobre a experiência travesti no Brasil, os hábitos e/ou estereótipos atrelados a esses sujeitos, as preocupações com o corpo, com a aceitação social e também as dificuldades enfrentadas por elas⁴ no dia-a-dia. Por fim, a terceira base diz respeito a estudos sobre o corpo na cultura e na literatura, sobretudo, a partir de Foucault (1984, 1985 e 1988, 2014 e 2013), Xavier (2007), Bento (2006), Louro (2004), Bourdieu (2007) e Butler (2010, 2013, 2015).

Por se tratarem de obras literárias de temática considerada “marginal” ao longo da história cultural, como já mencionamos, houve pouca discussão sobre elas. Como fortuna crítica, nas pesquisas bibliográficas realizadas, encontrou-se apenas um artigo publicado nos anais do oitavo Seminário Internacional Fazendo Gênero, organizado pela Universidade Federal de Santa Catarina, do ano de 2008. Nesse artigo, da autoria de Adelaide Calhman de Miranda, há um pequeno comentário sobre quatro contos brasileiros que apresentam personagens travestis.

Este foi o único trabalho encontrado que estabelece um diálogo com a discussão aqui proposta, pelo menos que toma como pauta destacar personagens travestis na literatura, apesar de a referida produção não debater nenhuma das narrativas escolhidas para o nosso corpus. Miranda (2008) afirma, com base no enredo dos contos que discute, que a personagem travesti é, naquelas obras, representada negativamente: “De ladra e chantagista, irresistível objeto de desejo, a vítima incompetente de suas próprias taras, a travesti configura-se como o outro de todos os discursos” (MIRANDA, 2008, p. 7). A afirmação da autora corrobora uma das hipóteses aqui apontadas, mas

⁴ Utilizamos a concordância do termo “travesti” com o pronome e artigo feminino, no intuito de respeitar o gênero e não o sexo biológico dessas pessoas.

por se tratar de um artigo, possui uma visão ainda reduzida do que se poderia vislumbrar panoramicamente quanto à representação da personagem travesti na literatura brasileira.

Outra hipótese, além da apontada por Miranda (2008), de que a configuração da personagem travesti traduz discriminação e negativismo, é a de que o sujeito ficcional travesti em suas relações afetivas, relações sexuais atreladas ao mundo dos negócios (boa parte das personagens travestis estão envolvidas direta ou indiretamente com a prostituição) e na forma como lida com a sexualidade, nas obras selecionadas, delineia um trajeto que acompanha as mudanças comportamentais das sociedades ocidentais quanto à maneira de se relacionar socialmente e de lidar com a identidade de gênero na contemporaneidade.

Essa hipótese se centra bastante na forma como a personagem é construída e na maneira como executa ações na narrativa. Um exemplo disso é o que Bento (2006) denomina de “reinvenção do corpo” ao longo da história: se num primeiro momento o uso das tecnologias de modificação do corpo masculino para a construção, pelo menos imageticamente, do feminino era provisório e caricato, a partir de meados do século XX, as cirurgias de redesignação sexual promoveram mudanças ainda maiores na maneira de exercer a sexualidade por parte desses sujeitos, como ocorre com os/as transexuais, contexto que se diferencia do das travestis, como explicaremos mais à frente. Nesse sentido, a personagem travesti na literatura parece percorrer esse trajeto, engendrando “reinvenções de identidade” em suas composições.

A tese que desejamos apresentar e confirmar por meio dessas narrativas é que existe uma forma recorrente de criação de personagens travestis na literatura brasileira, na maneira de descrevê-las pelos narradores, nos destinos e desfechos das narrativas e nas imagens utilizadas para configurar esses sujeitos ficcionais. Quase sempre essas questões narrativas na construção das personagens podem ser associadas a relações de poder em torno de questões de gênero e de sexualidades. Evidenciando a necessidade de, primeiro, “quebrar o silêncio” em torno dessas obras relegadas ao anonimato em nossa história e crítica literárias e, segundo, de descrever e

analisar as personagens travestis e as nuances socioculturais que as configurações de seus corpos ensejam.

Acredita-se que, apesar do ranço discriminatório estar tão incrustado nos discursos sociais produzidos e muito valorizados até meados do século XX, as obras literárias elencadas para análise produzem a ressignificação do sujeito travesti inscrito ficcionalmente, rompendo com estigmas muito cristalizados no senso comum a respeito das práticas sexuais.

Como afirma Compagnon (2001, p. 37): “A literatura confirma um consenso, mas produz também a dissensão, o novo, a ruptura. Segundo o modelo militar da vanguarda, ela precede o movimento, esclarece o povo.” É, sobretudo, nessa premissa que acredita a proposta dessa pesquisa: a de que a literatura, ainda que de maneira singela, pode ser, além de produto cultural de elaboração artística do emprego da linguagem, um campo de luta ideológica, no qual os entraves de gênero e sexualidade se tornam terreno fértil para a crítica literária e cultural.

Organizamos a tese em quatro capítulos, além desta introdução: o primeiro intitulado “Travestis na cultura e na literatura”, no qual discutimos o fenômeno da travestilidade na sociedade, na cultura e na literatura brasileira por meio de um panorama histórico e conceitual; no segundo capítulo, nomeado “Corpos de papel”, debatemos as duas principais categorias escolhidas para análise das obras: o corpo e a personagem de ficção, nesse sentido, fazemos uma explanação das noções teóricas que nos fundamentam e que nos orientam quanto ao olhar direcionado nas obras literárias; no capítulo três, “O corpo em transformação”, as protagonistas travestis de *Uma mulher diferente* (1965), de Cassandra Rios e *O Travesti* (s.d), de Adelaide Carraro serão analisadas, enfatizando-se a questão da violência, da subjetividade e do contexto repressor presente nos dois romances; o quarto capítulo, “Corpos subversivos e utópicos”, explora as protagonistas travestis nas narrativas “O Milagre” (1978), de Roberto Freire e *Ofantasma travesti* (1988), de Sylvia Orthof, evidenciando aspectos como a relação entre travestilidade, família e religião e a figura da travesti como metáfora da transgressão. Por fim, apresentamos a conclusão, momento em que apresentamos e discutimos os resultados e apontamos possibilidades de interação entre as obras discutidas e uma reflexão sobre a condição da personagem travesti na literatura brasileira.

Capítulo 1 - Travestis na cultura e na literatura

O objetivo deste capítulo é situar questões pertinentes que se referem às bases teóricas que nos orientam quanto à compreensão do fenômeno das travestilidades do ponto de vista social e cultural do Brasil do século XX. Utilizamos como fundamentação para essa discussão trabalhos de diversos sociólogos e antropólogos sobre a experiência das travestis e também de pesquisas sobre a história da homossexualidade no Brasil.

Nas últimas décadas, houve uma preocupação pontual das ciências sociais em relação à travestilidade. Principalmente no âmbito antropológico, pode se encontrar muitas pesquisas relevantes a respeito das travestis, sua identidade de gênero, sua maneira de lidar com a prática sexual, relatos dos preconceitos que sofrem e, principalmente, a relação entre a travestilidade e a prostituição.

Um dos primeiros estudos dessa natureza realizados em universidades brasileiras e publicado em livro foi o de Oliveira (1994), que discute as travestis e a prostituição na cidade de Salvador – BA. A autora debruça-se sobre o tema numa perspectiva feminista e defende que a travesti não é aquele indivíduo que se “veste de mulher”, como empiricamente costuma-se designar, mas sim, alguém que se baseia em um aspecto estereotipado do feminino para “fabricar” uma nova imagem e identidade de gênero.

Também na Bahia, Mott & Assunção (1987) já descreviam que, na década de 1980, as travestis que se prostituíam encontravam formas próprias de convivência e de agrupamento, criando vocabulário próprio com uma linguagem que só elas compreendiam e utilizando estratégias de luta para driblar repressões, como as automutilações com giletes e outros objetos cortantes.

Seguem, nesse sentido, diversos trabalhos sobre as travestis em grandes centros urbanos: Denizart (1997), Benedetti (2005), Silva (2007), Kulick (2008), Duque (2011) e Pelúcio (2009), pesquisas essas que foram de fundamental importância para a compreensão dos fatores sociais e emocionais que compõem a subjetividade das travestis e, assim, auxiliaram na interpretação da personagem de ficção que configura tais fatores, nas obras em questão. O entendimento do sujeito travesti, do ponto de vista

antropológico, é o primeiro marco teórico relevante para o desenvolvimento desta pesquisa. Não se pressupõe que esse entendimento dê ao pesquisador pleno domínio de seu objeto de estudo, haja vista a complexidade envolta na definição do que é ser travesti, diante das inúmeras possibilidades de viver essa experiência.

Com base nas discussões de Judith Butler (2010) sobre sexo e gênero, pode-se afirmar que os sujeitos que se travestem de maneira a perturbar a imagem de seu sexo biológico assumem o papel de corpos performativos, que encenam a ligação sexo biológico/gênero social, porém, ao mesmo tempo a desmascaram, pois sua aparência desmente o sexo biológico, apontando para o aspecto ilusório do binômio sexo/gênero.

Essa noção da performatividade, discutida por Butler (2010), é uma premissa para compreensão da construção da identidade de gênero das travestis que será mais aprofundada em seguida. No entanto, uma primeira definição necessária para adentrarmos nesse debate é a definição do que é ser travesti e como podemos visualizar essa experiência ao longo da história, conforme exposto na seção seguinte.

1.1 Travestis, Travestismo e Travestilidades: modos de pensar sobre o tema

Podemos dizer que o universo homoerótico é formado por uma diversidade de sujeitos, práticas e formas de se relacionar, isto é, reconhecemos aí muitas subjetividades e maneiras de se desejar. Podemos ainda especificar que, dentro desse universo, existe uma faceta muito particular constituída pelos transgêneros⁵ ou pessoas trans, que além de exercerem uma transgressão no âmbito da orientação sexual, também provocam rachaduras na concepção de identidade de gênero tradicionalmente imposta ao sexo

⁵Utilizamos o termo transgênero conforme Eribon (2003, p. 472): “Os termos ‘transgenerismo’ e ‘transgênero’ foram traçados para se referir a todos os homens e mulheres que transgridam as normas sociais e culturais dos gêneros, sem que sejam rigorosamente definidos em que consiste essa transgressão. Dessa forma, podem reivindicar essa noção de transgêneros os travestis, os transexuais (homens como mulheres e mulheres como homens), as drag kings e drag queens, assim como os gays afeminados ou lésbicas masculinizadas, e até mesmo todos aqueles que de uma forma não se sintam à vontade com seu gênero.” [Tradução nossa do francês].

biológico dos sujeitos, porque eles constroem no corpo, no comportamento e em suas subjetividades, sempre ainda apoiados numa lógica binária, um masculino e um feminino diferentes dos impostos pela ideologia patriarcal, gerando subversão, ambiguidade e ambivalência.

As transformistas, *cross-dressers* e *drag-queens* estão ligadas a uma construção momentânea dessa subversão dos papéis de gênero. São pessoas que se vestem e se comportam ocasionalmente com roupas do sexo oposto, em momentos específicos, seja com fins artísticos ou simplesmente porque desejam em um determinado período de tempo se representar dessa forma; já os/as transexuais e travestis marcam seus corpos com uma mudança mais radical, uma vez que, na grande maioria dos casos, procuram viver constantemente a produção de outro gênero em seu comportamento e aparência, adquirindo um corpo recriado de forma mais estável.

A distinção entre travestis e transexuais é bastante polêmica, mas se situa basicamente nas ideias de que o transexual é um indivíduo identificado com um transtorno de comportamento e que deseja se submeter à cirurgia de redesignação sexual parcial ou total⁶ para amenizar um “problema de saúde mental”, uma vez que este se considera “uma mulher presa num corpo de homem” ou vice-e-versa.

Tem sido recorrente conceber como patológica a transexualidade pelo discurso médico científico. Não concordamos com essa postura que se assemelha à patologização da homossexualidade como ocorreu no século XIX. Nesse sentido, Bento (2006; 2008) problematiza essa ideia do “transexual verdadeiro”, isto é, “patológico” e desejante da cirurgia de mudança de sexo, conflituoso com sua genitália, ideia forjada e alimentada pela psiquiatria moderna e que confina uma série de estereótipos de gênero e de discriminação, no sentido de impor uma padronização que não se verifica nos sujeitos “portadores” dessa subjetividade. As obras de Berenice Bento

⁶Segundo Bento (2006), a cirurgia de redesignação ou mudança de sexo parcial é mais comum para os transexuais masculinos (biologicamente identificados como mulheres ao nascer, mas que se identificam como pertencentes ao sexo e gênero masculinos) e consiste na retirada dos seios, do útero e ovários, a cirurgia total, nesse caso inclui a construção do pênis; para as transexuais femininas (biologicamente identificadas como homens ao nascer, mas que se identificam como pertencentes ao sexo e gênero femininos), a cirurgia total consiste na retirada dos testículos e adequação do pênis na construção da vagina. Desde o início do século XX, são registrados casos de cirurgias de mudança de sexo, sendo que no Brasil esse procedimento foi oficializado em 2008.

promovem uma discussão conscientizadora do quanto o termo “transexualidade” vem sendo usado como um dispositivo (no dizer de Foucault) de controle e de opressão dos corpos.

As travestis, assim como as transexuais, são sujeitos que foram identificadas biologicamente como homens ao nascer, mas que se vestem com indumentária usualmente do sexo feminino, se comportam de maneira a construir uma identidade em semelhança ao que se define como “feminilidade”, adotando nomes femininos (nome social) pelos quais desejam ser tratadas. Modificam seus corpos, através de estratégias como uso de hormônios femininos, implantes de silicone nos seios, nos quadris, nas nádegas, da retirada dos pêlos do corpo, de maneira que a produção desse “feminino”, muito próprio das travestis, torna-se constante e essencial para que sejam consideradas como mulheres construídas e verossímeis.

As travestis são diferenciadas das transexuais, sobretudo, por não possuírem conflito entre a construção de seu feminino e o fato de possuírem a genitália masculina e também por, em geral, não desejarem ser mulheres. A maioria das etnografias⁷ consultadas registra que as travestis abominam a cirurgia de mudança de sexo e consideram-na um ato de insanidade⁸. Segundo Braga (2010), a travesti possui uma subjetividade marcada pelo hibridismo e pela ambiguidade:

o travesti permanecerá com a ambiguidade do corpo feminino e no nome próprio masculino em seus documentos [...] falar de subjetividade travesti é sempre falar de movimento, do devir, do não acabado, que ao invés de imediato é factível, ou seja, é sempre um ponto de um estado de mudança. (BRAGA, 2010, p. 65 e 66).

E é sobre essa subjetividade ambígua e complexa que iremos nos debruçar ao longo de nosso estudo para tentar compreender sua configuração na literatura brasileira, especificamente a travesti que encerra em seu corpo biologicamente masculino a produção do feminino, no intuito de evidenciar como essa forma específica de subjetividade foi representada em nossa

⁷Embora já tenhamos mencionado este dado na introdução, reforçamos que, ao nos referirmos às etnografias, estamos reportando principalmente às obras que estudaram e entrevistaram as travestis em: Salvador – BA – Oliveira (1994), Kulick (2008); Rio de Janeiro – RJ – Silva (2007), Denizart (1997); São Carlos, São Paulo e Campinas - SP – Pelúcio (2009), Duque (2011); Porto Alegre – RS – Benedetti (2005).

⁸ Cf. Benedetti (2005); Kulick (2008); Silva (2007); Pelúcio (2009).

literatura, demonstrando as ideologias em torno da construção dessas personagens e como a literatura cumpre um papel de vanguarda e de enfrentamento nesse contexto.

O termo 'travesti', nos dicionários de língua portuguesa do Brasil, ainda oscila entre a definição de uma identidade e de um disfarce. Apresentamos aqui a definição de três deles: Bueno (s.d) define travesti como "disfarce no trajar"; o dicionário Aurélio, doravante Ferreira (2000, p. 685), traz as definições de "1. Pessoa que, geralmente em espetáculos teatrais, se traja com roupas do sexo oposto. 2. Homossexual que se veste com roupas do sexo oposto ao seu.", e Houaiss (2004, p. 732) dá apenas a definição de "Pessoa que se veste e se comporta como se fosse do sexo oposto".

Observamos que as colocações dos dicionaristas trazem, também, uma cristalização que remete aos engessamentos quanto à concepção de gênero e de sexualidades, na medida em que Silveira Bueno e Aurélio não admitem a questão do comportamento (como fez Houaiss, 2004), mas somente uma mera prática de se vestir com roupas do sexo oposto (seja o indivíduo homoerótico ou não), reproduzindo a visão discriminatória de considerar a travesti como uma máscara provisória e exterior.

Outra questão interessante dessas definições se situa na classificação gramatical que os dicionaristas utilizam: Bueno (s.d) determina que 'travesti' é substantivo masculino, enquanto Ferreira (2000) e Houaiss (2004) atribuem a classificação de substantivo de dois gêneros, ampliando a possibilidade semântica de entender que existe os/as travestis, implicando diversas experiências, condições e subjetividades.

Fazemos referência a essas definições dos dicionários, porque elas vão de encontro à concepção de travesti que adotamos neste trabalho: de uma subjetividade, algo que parte do interior dos indivíduos e não apenas de um disfarce, uma máscara ou um aparato exterior. Essa discussão também se estabelece para problematizarmos a diferença entre travestismo e travestilidade. Segundo Pelúcio (2009):

Travestis ligadas ao movimento social pelos direitos das minorias sexuais têm adotado o termo "travestilidade" para falar de sua condição, numa tentativa de ressignificar o sentido das palavras "travestismo" e "travesti". Um processo que se pluraliza, daí o "s" que precisa ser acrescentado à noção ainda incipiente de 'travestilidade'

enquanto reflexão e tentativa teórica de se ir mais além do que o senso comum tem se permitido. (PELÚCIO, 2009, p.43)

O “senso comum” a que a autora faz referência diz respeito à opinião geral de que “travesti é um homem que se veste de mulher e deseja ser mulher”. O próprio universo homoerótico é tão plural e diverso que, muitas vezes, torna-se impossível simplificar em uma definição um leque tão amplo de subjetividades e práticas. Ainda, segundo Pelúcio (2009, p. 43), a travestilidade pode ser compreendida como um conjunto de “processos (nem sempre continuados ou lineares) de construção de um certo feminino, muitas vezes glamourizado”.

Dessa forma, diferentemente do termo “travestismo”, que foi usado ao longo da história com o sentido de disfarce, de tendência e de fetiche, a noção de travestilidade traz consigo a ideia de condição e de identidade, uma marca, portanto, de um sujeito que constrói sua identidade de gênero com base em um “certo feminino [...] como possibilidade para além do binarismo de gênero e do determinismo do sexo”, nas palavras de Pelúcio (2009, p. 44).

Apesar de amplo e plural, a maioria dos estudiosos que se debruçaram sobre a experiência da travestilidade são unânimes em afirmar que, para ser travesti, é preciso que um corpo masculino de um sujeito homoerótico seja modificado para a construção de um feminino. Conforme o tempo avançou, a modificação dos corpos passou a ser cada vez mais definitiva: em meados do século XX, as travestis se “montavam”, isto é, usavam espumas para simular seios femininos, aumentar o tamanho do quadril e das nádegas, colocavam perucas, dentre outras tecnologias de transformação corporal momentânea.

Quanto mais se aproxima do início do século XXI, mais as travestis se utilizam de técnicas invasivas de transformação como o uso do silicone, a ingestão de hormônios, os cabelos passam a ser deixados compridos e ao invés de se barbearem, fazem eletrólise e aplicações de depilação a laser.

As etnografias realizadas na década de 1980 e 1990, como as de Oliveira (1994), Kulick (2008) e Silva (2007), demonstram o desejo na comunidade travesti de modificar inteiramente o corpo com hormônios e silicone, diferentemente de outras mais recentes como a de Duque (2011), que entrevistou travestis adolescentes entre 2008 e 2009 e verificou um recorrente desejo de fluidez nesses sujeitos: montar-se e desmontar-se como estratégia

para circular de forma mais “livre” nos espaços sociais, sem tanta repressão permanente.

Assim, o conceito de travesti, apesar de amplo, pode ser sutilmente delimitado quanto à forma como o sujeito homoerótico modifica seu corpo na construção de um feminino específico e atrelado à subjetividade, sobre o qual nos debruçaremos melhor mais a frente.

Como já mencionamos, utilizamos a concordância do termo “travesti” com o pronome feminino, a fim de respeitar o gênero e não o sexo biológico delas. Expressões como comportamento feminino, atitudes, roupas femininas devem ser relativizadas para não se pensar nesses conceitos, como se a travesti fosse uma “imitação da mulher”, mas sim, um processo de práticas, formas de agir e pensar com base no feminino para a construção de um terceiro gênero (infelizmente) ainda não definido nem aceito em nossa cultura. Segundo Benedetti (2005):

O feminino travesti não é o feminino das mulheres. É um feminino que não abdica de características masculinas, porque se constitui em um constante fluir entre esses pólos, quase como se cada contexto ou situação propiciasse uma mistura específica dos ingredientes do gênero. O gênero das travestis se pauta pelo feminino. Um feminino tipicamente travesti, sempre negociado, reconstruído, ressignificado, fluido. Um feminino que se quer evidente, mas também confuso e borrado, às vezes apenas esboçado. O feminino das travestis é um constante jogo de estímulos e respostas entre o contexto específico de determinada situação e os sentimentos e concepções da travesti a respeito dos domínios do gênero. É o feminino travesti. (BENEDETTI, 2005, p. 96)

Falar do feminino das travestis é, talvez, também falar do exagero e de uma performance hiperbólica de gênero, na qual a apropriação dos signos que caracterizam, em geral, o feminino, produz uma nova modalidade desse, que carrega consigo a ambiguidade entre um masculino e um feminino, bem como uma ressignificação de ambos os gêneros.

Empregamos o termo Travestilidade, no lugar de Travestismo, uma vez que o primeiro fornece uma visão pluralizada da experiência travesti, promovendo um olhar mais abrangente e positivo. Estamos considerando, na literatura, como travesti a personagem de ficção que tem sua trajetória marcada na narrativa, perpassando por um período, no qual a identidade sexual e de gênero era masculina, ou seja, era uma personagem homem que

passa pela transformação corporal, por meio da vestimenta e outras tecnologias do corpo, e torna-se uma personagem travesti, que parte da aparência feminina para constituir uma nova identidade.

Todas as etnografias consultadas apontam que traços da travestilidade começam a nascer na tenra infância: as crianças começam a se identificar com as práticas normalmente comuns às do sexo oposto, como brincadeiras, vestimentas e formas de se comportar, a sentirem-se como pertencente ao sexo e gênero opostos, bem como o desejo homoerótico e as práticas sexuais com pessoas do mesmo sexo, como afirma Benedetti (2005, p. 98) “É nessa fase [infância] que elas começam a perceber que têm algo de ‘diferente’ dos outros meninos e que isto é socialmente reprovável”; e como argumenta Pelúcio (2009, p. 234): “Esses jogos infantis, não raro, envolvem contatos íntimos com outros meninos”.

No desenvolvimento de sua infância e adolescência esses sujeitos que marcam seus trejeitos pela efeminação experimentam duras penas no seio familiar e comumente são expulsos da casa de seus pais ou parentes, como endossa Pelúcio (2009, p. 70): “Quando as travestis “se assumem”, o espaço doméstico da família, via de regra, se torna insustentável. Perde seu caráter de acolhimento e proteção, passa a ser ameaçador”.

Os conflitos entre a postura tradicional das famílias e o comportamento afeminado fazem com que esses meninos, futuras travestis, experimentem uma profunda dor e estigma, segundo Peres (2005). A rua passa a ser o ambiente de moradia de muitos desses jovens cujas narrativas colhidas pelos pesquisadores consultados também relatam, quase de forma unânime, que, ao ver uma travesti pela primeira vez, sofrem uma espécie de “encantamento”, uma identificação que os motiva a seguirem aquele perfil e a perseguirem a transformação na busca pelo feminino.

Na rua, aprimoram as técnicas de modificação do corpo. Segundo Silva (2007), paradoxalmente, nas esquinas é que as travestis passam a se sentir acolhidas, embora haja a constante exposição à violência e riscos. A prostituição de rua é a ocupação da grande maioria de travestis brasileiras, pelo fato de não poderem exercer outras profissões, haja vista sua presença provocar desconforto em algumas pessoas, como podemos perceber em vários relatos, dentre os quais destaco o comentário de uma travesti colhido por

Denizart (1997): “[...] Se eu chego num bar, se lá estiverem 15 pessoas, cinco delas vão se retirar... Porque chegou um travesti” (DENIZART, 1997, p. 61).

A relação das travestis com o mercado do sexo é, assim como sua constituição, ambígua: ao mesmo tempo em que confessam o desconforto com a vida difícil das ruas e da lida com os clientes, também registram que a rua é o local onde se sentem à vontade, onde podem transitar, se sentirem desejadas e averiguarem sua beleza através da comparação com outras travestis e da procura dos clientes. O apego das travestis brasileiras à prostituição é tanto que, nas etnografias consultadas, de maneira recorrente aquelas que exercem outros trabalhos, acabam vez por outra exercendo também a prostituição.

Chega a ser tamanha a associação entre travestis e prostituição no Brasil que o Ministério do Trabalho e Emprego registra no Código Brasileiro de Ocupação os termos travesti e transexual como sinônimos de profissionais do sexo. Evidentemente, a postura do órgão do governo está carregada de discriminação, reforçando um estereótipo secular de associar o homoerotismo como um todo à prostituição. Um exemplo, segundo Green (2000), é a palavra ‘puto’, que era um vocábulo por meio do qual se fazia associação entre homoerotismo e prostituição, como se todo sujeito homoerótico fosse “puto” ou “prostituto” – uma das crenças preconceituosas mais comuns no Brasil, desde o século XIX.

Conceber ‘travesti’ como uma profissão e não uma identidade é também um modo de estabelecer relações de poder, estruturadas para não considerar o sujeito, e sim sua prática como algo independente de questões psicológicas, culturais e sociais, uma clara estratégia de aniquilação simbólica e de violência simbólica, importando termos que Bourdieu (2007) aplicou para as mulheres, mas que são extensivos a outras minorias.

Green (2000) também afirma que nas relações de prostituição entre as travestis e seus clientes frequentemente: “O homem que é ‘mulher’ torna-se um ‘homem’ na cama, ao passo que o parceiro alegadamente masculino procura por uma mulher substituta para experimentar prazer sexual de uma maneira, em geral, vista como própria do efeminado.” (GREEN, 2000, p. 406).

Essa visão apontada por James Green se refere a uma quebra da ideia geral de que as travestis só exercem o papel passivo nas relações sexuais com seus clientes, sendo que, na verdade, a recorrência do papel de ativo nessas

relações é elevado, como se pode conferir nos relatos das travestis presentes nas etnografias. O estereótipo da passividade⁹, portanto, ligado à ideia também estereotipada do feminino nem sempre se confirma na travestilidade, o que também enfatiza o aspecto ambivalente entre os pólos masculino e feminino dessa subjetividade.

Por causa do grande número de travestis que exercem como principal atividade profissional a prostituição, segundo Silva (2007), há nesse “modo de vida das travestis” uma inversão dos horários comuns para a maioria das pessoas: a prostituição de rua se inicia principalmente à noite, quando o movimento comercial diminui e entram em cena as prostitutas, os michês e as travestis, em locais muito bem demarcados para cada público-alvo. O “dia de trabalho” das travestis se inicia, portanto, à noite e percorre a madrugada até o amanhecer. Com o nascer do sol, elas retornam aos seus lares onde dormem, fazem atividades cotidianas e reiniciam a produção do feminino, retirando os pêlos da barba e do corpo, preparando os cabelos, dentre outros.

Segundo Kulick (2008), as identidades transgênero (travestis, transexuais e crossdressers) são manifestações típicas do ambiente urbano, onde se acredita haver uma permissividade maior para vivência das sexualidades excêntricas. Essa afirmação corrobora o argumento de Eribon (2008, p. 37): “A cidade é, antes de tudo, uma maneira de escapar tanto quanto possível ao horizonte da injúria na medida em que este significa a impossibilidade de viver a homossexualidade sem ter de dissimulá-la permanentemente.” O espaço urbano parece ser, portanto, o refúgio para sujeitos gays, lésbicas e travestis em busca por maior liberdade social quanto à manifestação dos próprios desejos.

O fluxo migratório de travestis para grandes centros urbanos é registrado em todas as etnografias consultadas. O que nos indica uma profunda experiência de exílio vivida pelos sujeitos travestis, aspecto esse que é plasmado de modo muito sensível na literatura e que exploraremos mais adiante com base nas reflexões de Edward Said (2003).

⁹Estamos nos referindo à dicotomia ativo/passivo e seus estereótipos como forma de o senso comum referir-se às práticas sexuais dos sujeitos homoeróticos: ativo – o que penetra; passivo – o que é penetrado. Embora saibamos que quando se trata de sexualidade não há atividade e passividade, empiricamente se forjou essa ideia e se atribuiu um valor ideológico às práticas sexuais ativas e passivas.

Um exemplo bastante evidente dessa nuance é o conto “Ruiva”, publicado em 1978, de Julio César Monteiro Martins (2007), no qual a personagem Juarez, morador da cidade de Montes Claros, no estado de Minas Gerais, viaja para São Paulo (capital) com o intuito de transformar-se em Gina, travesti de peruca ruiva, sonhadora de um mundo sem desigualdade e preconceitos. E esse fluxo de migração de personagens travestis é bastante comum nas narrativas brasileiras, elas migram porque não encontram lugar em sua cidade natal, onde são alvos de preconceitos e violências, como afirma Juarez/Gina a uma senhora, personagem secundária do conto:

– Não que eu tenha nascido mulher totalmente, – dizia ele à assustada senhora que viajava ao seu lado no ônibus [...] – mas homem eu sei que não nasci. Sou essa coisa assim... esquisita. Uma criação toda especial da natureza . A senhora entende? Por isso é que eu vou pra São Paulo. Lá eu posso assumir a minha realidade. Em Montes Claros nunca deixaram eu ser eu mesma. Chegavam até a reunir grupinho pra me dar surra na rua. Desculpe eu falar, que eu sei que a senhora é de lá, mas é tudo capiau bronco, que não tem respeito pelo ser humano. (MARTINS, 2007, p. 241).

A fala da personagem denuncia as agressões sofridas por ela e, ao mesmo tempo, apresenta, de modo bastante positivo, se pensarmos na aceitação da personagem em relação a sua travestilidade, o posicionamento dela em relação a sua identidade de gênero fora do padrão: nem nasceu mulher, nem homem, é uma “criação toda especial da natureza”. Infelizmente, Gina descobre que a cidade grande também é repleta de violências e discriminações e a obra literária funciona também como um modo de sensibilizar o leitor para as dificuldades vividas pelas travestis, seja em municípios de pequeno ou grande porte.

No que se refere à distribuição da população pelo país, Green (2000) apresenta uma estatística que registra um aumento de mais 157% da população no Rio de Janeiro entre 1900 e 1940, enquanto nesse mesmo período, em São Paulo, o crescimento foi de aproximadamente 272%, em número de pessoas. Pelo que foi documentado na época, os dois municípios tiveram ao todo 2.159.017 moradores a mais em quarenta anos. (GREEN, 2000, p. 125). Mas ainda assim a população brasileira até 1950 vivia predominantemente na zona rural.

Nas décadas de 1960 e 1970 é que ocorreu o maior índice de êxodo rural e também de migrações para a região Sudeste. Em 1960, era a única região a possuir mais da metade de seus habitantes vivendo na zona urbana (57%), o que se elevou para 72% na década de 1970. Essa fase de desenvolvimento urbano, principalmente das duas maiores cidades do Brasil (Rio de Janeiro e São Paulo), possibilitou os registros de modos de vida homoeróticos e de travestilidade, que passaram a ser mais recorrentes e evidentes nesses espaços urbanos pós 1960.

Na medida em que a cidade proporciona uma maior liberdade para as travestis, também as assombra com uma devastadora violência, como assegura Kulick (2008):

A violência é o eterno pano de fundo de suas vidas. Apesar de viverem habitualmente em trajes femininos, usarem cortes de cabelos, maquiagem, acessórios femininos, a maioria das travestis não passa por mulher, é evidente, sobretudo, quando se apresentam a luz do dia [...] elas parecem provocar uma impressão incongruente, que faz com que as pessoas reparem e comentem. [...] Elas sabem que, a qualquer momento, podem tornar-se alvo de agressão verbal e/ou violência física por parte daqueles que se sentem ofendidos pela simples presença de travestis [...] (KULICK, 2008, p. 47).

A afirmação de Kulick (2008) enfatiza a recepção negativa que muitas pessoas têm das travestis, como se, apenas por sua presença, elas incomodassem o meio. À noite, de um modo geral, os perigos são maiores e a exposição é inevitável devido à própria prostituição de rua. São demasiadamente comuns relatos sobre agressões verbais de transeuntes, espancamentos de travestis por grupos de jovens, riscos de sofrer violência também são comuns junto aos clientes e entre elas próprias.

É também histórica, no Brasil, a abusiva violência praticada por policiais contra travestis: torturas, prisões coletivas, espancamentos até a morte e tiros a queima roupa são apenas algumas das estratégias de repressão contra as travestis em grandes centros urbanos. Assim como a prostituição, a violência é tão marcadamente associada às travestis que a literatura brasileira também incorporou ao seu imaginário, na construção das personagens travestis, desfechos trágicos e situações de violência, como veremos mais à frente.

As personagens travestis da literatura brasileira refletem esses dados sociais, talvez mais pela evidente recorrência do elo entre elas e a prostituição

em nossa sociedade, do que por uma relação de poder transposta do mundo externo para o literário. Acreditamos que a literatura homoerótica no Brasil tem mantido uma relação de proximidade estilística com o Realismo do século XIX e com a Geração de 1930 do século XX, quando o Regionalismo, apoderando-se de uma vertente Neorealista, problematizou os conflitos do povo nordestino, principalmente.

É preciso contextualizar que a definição de literatura homoerótica é a de textos literários que centralizam a temática da diversidade sexual, nas mais variadas facetas, incluindo a manifestação das travestilidades, como subjetividade associada ao rol das múltiplas experiências de modos de vida homoeróticos.

Talvez por essa perspectiva (neo)realista, as narrativas brasileiras que possuem protagonistas travestis têm representado os conflitos vividos por esses sujeitos na realidade, como a violência e a discriminação, os espancamentos por parte de terceiros que não aceitam as transformações de seus corpos, assim como a recorrência em representar personagens travestis que exercem a prostituição. E essa representação, a nosso ver, não incide, de uma maneira geral, numa postura negativa e mantenedora de estereótipos, mas numa postura típica do realismo literário, que plasma e problematiza a realidade.

Tão incorporadas estavam as práticas de violência e coação de policiais contra travestis, no Brasil, que essas tiveram de elaborar estratégias para burlar as prisões gratuitas. Foi assim que o fenômeno das automutilações com “giletes”¹⁰, navalhas e cacos de vidro por parte das travestis brasileiras tornou-se bastante comum.

Trevisan (2000) afirma que a atitude de cortar-se com “giletes” foi uma das formas clássicas de revanche entre elas. Quando detidas em delegacias, afirma o jornalista, feriam-se, cortando os próprios pulsos, braços, pescoço e até órgãos genitais e, assim, conseguiam ser transferidas para hospitais, de onde poderiam escapar com mais facilidade (TREVISAN, 2000).

¹⁰Lâminas de aço para barbear que, por conta de um processo de metonímia (marca pelo produto), acabaram sendo mais conhecidas no Brasil pelo nome de uma das marcas mais vendidas, a Gillette®.

Mott & Assunção (1987) analisaram a automutilação em travestis na cidade de Salvador – Bahia. Mutilação, para os autores, diz respeito a escoriações, cortes e retalhamento, nesse caso, causados pelas próprias travestis. Os antropólogos afirmam que essa prática é generalizada entre os chamados “travestis de pista”¹¹, em todo o Ocidente. Giletes, cacos de vidro de perfume e de espelho que carregam na bolsa, broches de cabelo são os objetos cortantes com os quais se ferem pelos mais variados motivos, na maioria deles, como chantagem para forçar clientes a pagarem o que devem, tentativa de sair de prisões, chantagem emocional para não serem abandonadas por parceiros fixos, dentre outros.

É curioso perceber como essas questões são plasmadas pelo texto literário. No mesmo conto anteriormente citado, “Ruiva”, a personagem Gina, transformada com sua peruca ruiva a passear pelas ruas de São Paulo, presencia uma briga na qual uma travesti reclamava, pois dois rapazes haviam feito um programa, porém não queriam pagar por ele:

No carro, com os vidros fechados, três rapazes se entreolhavam assustados. Do lado de fora, várias pessoas, entre gigolôs e travestis, arranhavam o automóvel com chapinhas, arrancavam o limpador de pára-brisas, as chapas, quebravam a antena, esvaziavam os pneus, numa verdadeira depredação do veículo. Ao lado, um travesti se esgoelava: “Eles saíram comigo e não querem pagar. Vamos quebrar o carro deles. *Tira esses animais daí de dentro que eu quero cortar a cara deles. Me dá a gilete. Pelo amor de Deus, alguém me dá a gilete, que isso não vai ficar assim*”. (MARTINS, 2007, p. 252-253, grifos nossos).

No final do trecho, a personagem anônima faz um verdadeiro escândalo e suplica por uma “gilete” para poder agredir os clientes não-pagadores. A gilete seria usada, neste caso, como forma de revidar a violência sofrida. A imagem da celeuma também denuncia um aspecto comum da realidade da prostituição entre as travestis. Um fato semelhante a esse é narrado em outro conto da década de 1970, cuja fábula envolve uma travesti: trata-se de “Dia dos namorados”, de Rubem Fonseca em que o banqueiro J.J. Santos, sai com Viveca, travesti que oferecia serviços sexuais no calçadão de Ipanema – Rio de Janeiro. Todavia, apenas no quarto do hotel é que o burguês se dá conta que a moça, na verdade, era uma travesti. Ocorre, então, uma confusão entre os

¹¹Diz-se daqueles que fazem da prostituição seu ganha-pão. (MOTT & ASSUNÇÃO, 1987).

dois, uma vez que, enquanto o banqueiro estivera no banheiro, Viveca roubaralhe o dinheiro e, após a descoberta de que “ela” era “ele”, o banqueiro desistiu do programa, ao passo que Viveca exigia o valor dos seus serviços. Porém, sem o dinheiro, o burguês fica impossibilitado de efetuar o pagamento.

Para aumentar a desordem, J.J. acusa a garota de ter-lhe roubado (como de fato ocorrera, golpe famoso na relação de prostituição entre travestis e clientes). É, então, que a reação escandalosa da personagem vem à tona: “Eu não sou ladrão! gritou Viveca, levantando-se da cama. *Subitamente uma gilete apareceu em sua mão. Me chamando de ladrão! Num gesto rápido Viveca deu o primeiro golpe no próprio braço e um fio de sangue borbulhou na pele.*” (FONSECA, 2007, p. 130, grifos nossos).

Tanto no conto de Julio César Monteiro Martins quanto no de Rubem Fonseca, as personagens travestis envolvidas em tumultos estão munidas de giletes para agredir ao outro (clientes) e a si mesmas num gesto de automutilação. Ambas estórias plasmam, com verossimilhança, esse aspecto, uma vez que faz parte da realidade das travestis que se prostituem utilizar essa arma¹².

Degradadas pela violência, pela discriminação familiar e social, a automutilação das travestis possui relação com a vida desses indivíduos. Segundo Mott & Assunção (1987), o ato de se cortar reflete uma prática de coação e de defesa, pois ao serem relegadas à condição de escória, como diz Trevisan (2000, p. 420), elas “não têm nada a perder além da vida”.

1.2 Homoerotismo e Travestilidade

Após tentarmos esclarecer algumas questões relativas ao que consideramos relevante quanto à noção de “travestilidade”, vale a pena estreitar a relação entre o conceito de homoerotismo e o de travestilidade, para delimitarmos e explicarmos melhor essa associação em nossa abordagem desses conceitos.

¹² A palavra ‘gilete’, no Brasil, também adquiriu um significado curioso ligado às práticas sexuais entre pessoas do mesmo sexo. ‘Gilete’ é como são chamados popularmente os homens que “cortam dos dois lados” (assim como a lâmina de barbear) no sentido de serem ‘bissexuais’ e estabelecerem relações tanto com homens quanto com mulheres.

Historicamente, as travestis estiveram associadas à noção de “homossexualidade”. O termo “homossexual”, criado em 1869, na Alemanha, pelo médico Karl Maria Kertbeny para designar uma “doença”, ou melhor, segundo Trevisan (2000), uma anomalia, se tornou muito recorrente, devido ao seu caráter “científico”.

Depois de ter sido considerada pecado, vício e crime, a prática sexual entre pessoas do mesmo sexo (quase exclusivamente se tratando de homens) passou a ser concebida como patologia e essa definição da ciência foi amplamente utilizada por médicos brasileiros. Neste caso, os “homossexuais” têm diferentes formas de se comportar e aqueles homens que vestiam roupas femininas e se relacionavam afetivo-sexualmente com outros homens constituíam o mesmo grupo.

Segundo Foucault (1988), a passagem da “sodomia/pederastia”, entendida como pecado e crime, para o “homossexualismo”, como doença, caracterizou também a mudança de se considerar uma prática, para se criar um tipo específico de sujeito, nas palavras do filósofo, uma *espécie*:

A homossexualidade apareceu como uma das formas de sexualidade quando foi transposta da prática de sodomia para um tipo de androginia interior, um hermafroditismo da alma. O sodomita tinha sido uma aberração temporária; o homossexual era agora uma espécie. (FOUCAULT, 1988, p. 43).

Nesse sentido, o filósofo afirma que o nascimento da “homossexualidade”, no século XIX, promoveu um controle ainda maior dos sujeitos que a praticavam, porém também evocou o que ele chama de “discurso de reação”: “a homossexualidade pôs-se a falar por si mesma, a reivindicar sua legitimidade ou sua ‘naturalidade’ e, muitas vezes, dentro do vocabulário e com as categorias pelas quais era desqualificada do ponto de vista médico.” (FOUCAULT, 1988, p. 112).

O filósofo francês parece argumentar sobre um lado positivo da patologização das relações afetivo-sexuais entre indivíduos do mesmo sexo, pois, a partir do momento em que esses passaram a existir do ponto de vista discursivo, sendo nomeados, puderam também falar por si mesmos e contrapor os estereótipos que “a vontade de saber” científica construía sobre eles.

Numa perspectiva contrária, Trevisan (2000) relata que a criação do “homossexualismo” consistiu em classificar práticas sexuais entre sujeitos do mesmo sexo como loucura, doença mental, inversão sexual. Esse diagnóstico punha os “antigos sodomitas” nas mãos de psiquiatras que os encarceravam em hospitais, muitas vezes, até à morte, haja vista que a “cura” não era visível ou o paciente possuía reincidência dos “sintomas” e, quanto mais tempo internado, mais técnicas de “tratamento” da “homossexualidade” eram experimentadas, quase todas baseadas em torturas corporais e psíquicas.

O jornalista brasileiro argumenta que a patologização apenas agravou o sofrimento dos homens e mulheres que amavam seus iguais:

Se nas mãos do juiz o condenado cumpriria uma sentença delimitada, que possibilitava inclusive obtenção de liberdade condicional ou redução da pena, nas mãos do psiquiatra o “louco moral” não tem sequer uma sentença que estabeleça prazos ou limites contra a qual se possa recorrer. Sua liberdade depende direta e exclusivamente da opinião onipotente do médico, que pode obrigá-lo a continuar o “tratamento” pelo resto da vida. (TREVISAN, 2000, p. 204).

Diante dessas duas opiniões sobre o surgimento do termo “homossexualidade” e seu impacto nos modos de conceber a diversidade sexual, com efeito, no encalço de Trevisan (2000), o termo foi cunhado, dando continuidade à repressão que há muito vinha sendo instaurada. No âmbito do contexto histórico, o “homossexual” não representava uma realidade, mas definia uma variante de sexualidade que fugia do padrão vigente, engessando ainda mais o comportamento tido como normal, correto e saudável: o heterossexual.

É curioso observar que o emprego desse termo tornou-se usual e universal e, com o passar do tempo, perdeu a significação de patologia gerada pelo seu contexto de criação no século XIX. Mesmo assim, não se deve perder de vista que o uso do termo esconde ideologicamente toda uma tradição discriminatória, corroborando o que afirma o psicanalista Jurandir Freire Costa:

[...] vocabulários diversos criam ou reproduzem subjetividades diversas. E, conforme a descrição de nossas subjetividades, interpretamos a subjetividade do outro como idêntica, familiar ou como estranha, exótica e até mesmo desumana. (COSTA, 1992, p. 14)

É também com Costa (1992) que encontramos o termo *homoerotismo*, usado em uma substituição ao emprego de “homossexualismo”, descartando, portanto, a carga discriminatória implícita no conceito médico. O termo também tem origem no século XIX, com o psicanalista húngaro Ferenczi. Costa (1992) justifica a escolha dos termos *homoerotismo* e *homoerótico*, porque sugerem uma noção mais abrangente para descrever de maneira mais produtiva a pluralidade de práticas e desejos entre pessoas do mesmo sexo.

Além disso, o termo vai de encontro à ideia de um determinado tipo de sujeito doentio como subjaz ao conceito “homossexualidade”.

Todavia, é necessário ressaltar, segundo Costa (1992), que:

Naturalmente pode-se objetar que nem todas as pessoas que se servem da palavra “homossexual” são preconceituosas, a começar pelos próprios sujeitos homoeroticamente inclinados que não dispõem na língua corrente de outro termo para falar da identidade sócio-sexual que assumiram. É verdade. Porém, quando alego que a palavra “homossexualismo” ou “homossexual” tem seu sentido subordinado ao contexto discriminatório em que apareceu, isso independe da intenção dos falantes. (COSTA, 1992, p. 25).

Dessa forma, cremos que o emprego da palavra *homoerotismo* para o autor supracitado é, sobretudo, um posicionamento contrário ao ranço discriminatório que sugere a criação do vocábulo “homossexualismo”, contudo dependendo do uso e do contexto, este termo terá ou não uma conotação negativa. Além disso, o primeiro termo ainda vem se insinuando no meio acadêmico como uma nova possibilidade conceitual no âmbito dos estudos *queer*, nem sempre usado por todos, mas que vem conquistando espaço como conceito operacional eficaz para descrever práticas, comportamentos e subjetividades.

“Homoerotismo” afasta-se da associação com a doença, com o vício, com a ideia da anormalidade. Evidentemente, o uso do termo *homoerótico* não quer dizer que as barreiras da não-aceitação das relações afetivo-sexuais entre pessoas do mesmo sexo e que a discriminação contra as pessoas que praticam tais relações estão extintas. O emprego desse conceito colabora pela inovação no âmbito sociocultural, indicando outras formas de perceber e de se referir ao outro.

A questão que se coloca é que o termo “homossexualismo” foi criado para dizer respeito a uma doença, uma perversão, e o “homoerotismo”, uma variante da sexualidade sem significação doentia. O termo, inclusive, existe apenas em sua forma de substantivo abstrato (homoerotismo) e de adjetivo (homoerótico), diferente do termo “homossexual” que categoriza um ser doentio. A categoria divulgada por Costa (1992) refere-se às possibilidades que têm determinados indivíduos de sentirem diversos tipos de atração erótica ou de se relacionarem fisicamente de múltiplas formas com outros do mesmo sexo.

Eis as razões de Costa (1992), para a escolha do termo:

A primeira de ordem teórica: homoerotismo é uma noção mais flexível e que descreve melhor a pluralidade das práticas ou desejos dos homens *same-sex oriented* [...] Penso que a noção de homoerotismo exclui toda e qualquer noção a doença, desvio, anormalidade e perversão que passaram a fazer parte do sentido da palavra “homossexual” [...] A segunda razão é de ordem histórica: a palavra “homossexual” está excessivamente comprometida com o contexto médico-legal, psiquiátrico, sexológico e higienista de onde surgiu. O “homossexual”, como tento mostrar, foi uma personagem imaginária com a função de ser a antinorma do ideal de masculinidade requerido pela família burguesa oitocentista [...] A terceira é da ordem da linguagem: creio que continuar empregando o termo “homossexual” como sinônimo de denominador sexual comum atodas as possibilidades de atração homoerótica é um equívoco [...] Em todo laço social marcado pelo preconceito, não há como escapar da montagem imaginária da discriminação, guardando o sistema de nominação responsável pela identificação e fixação dos sujeitos nos lugares prescritos pela montagem (COSTA, 1992, p. 20).

Observe-se que o emprego do termo, na discussão fomentada pelo autor, restringe-se ao homoerotismo masculino, mas não deixa de ser útil para compreendermos as múltiplas manifestações de desejo erótico que se objetam de um sujeito feminino para outro de mesmo sexo, bem como a das travestis.

A nomenclatura de Costa (1992) vem sendo amplamente utilizada no meio acadêmico. Em se tratando de crítica literária, segundo Barcellos (2006, p. 21), é um conceito “de vital importância para a análise de determinadas obras, precisamente por não impor a elas ou a seus personagens modelos ou identidades que lhes são estranhos”.

A abrangência da palavra, de fato, promove abertura no âmbito dos estudos literários por ser um termo “capaz de abarcar tanto a pederastia grega quanto as identidades gays contemporâneas ou, ainda, tanto as relações

fortemente sublimadas quanto aquelas baseadas na conjugalidade ou na prostituição, por exemplo.” (BARCELLOS, 2006, p. 20). O emprego desses termos, portanto, não soarão anacrônicos, segundo a visão de Barcellos (2006), quando formos aplicá-los a obras literárias do século XX.

A escolha dos termos *homoerotismo*, *homoerótico* e *travestilidade* é fundamental para a nossa discussão, pela abrangência e porque o *corpus* que compõe o foco de nossa observação é constituído por narrativas de épocas distintas, caracterizando personagens distintas em seus modos de falar, de vestir e de se comportar. O que as mantêm, entretanto, no mesmo campo de identificação é o desejo homoerótico que possuem, desejo de se unirem, de se aproximarem, de trocarem afetos, carinhos, de direcionarem gestos eróticos a outras personagens do mesmo sexo e de marcarem nos seus corpos a construção do feminino travesti.

Podemos afirmar que essas questões conceituais são também bastante relativas e que a nossa escolha por determinada terminologia, aqui, não quer enfatizar a “mais valia” de uma em relação à outra ou em determinar em qual desses termos encontramos a “verdade” sobre os sujeitos discutidos. Definitivamente, não é esse o objetivo postulado com essa discussão. Nosso intento é apenas padronizar, por questões organizacionais, a escrita deste trabalho com os termos que escolhermos, voltando-nos naturalmente para perspectivas teóricas e críticas que podem orientar nossa percepção do fato, ainda que, pelo menos, parcialmente.

Na base morfossemântica de *homoerotismo*, temos a palavra ‘eros’, recuperando o sentido atribuído pela mitologia grega, na qual Eros era o Deus do amor e do desejo, o ser capaz de provocar o impulso que leva à união dos seres, união essa que extrapola o ponto de vista apenas sexual.

Diante do amplo leque de conceitos operacionais que vêm sendo engendrados pelos estudiosos das “homossexualidades”, usamos preferencialmente os termos *homoerótico*, *homoerotismo* e *travestilidades*, esse último como um tipo muito específico de manifestação subjetiva que inclui o desejo homoerótico, de acordo com as possibilidades interpretativas dos textos literários em questão, levando em consideração os sentimentos que emanam das personagens, das relações que são entrelaçadas, dos desejos

visivelmente perceptíveis através da narração que denuncia muito claramente uma subjetividade homoerótica e travesti nos sujeitos ficcionais.

Podemos dizer certamente que a travestilidade inclui o desejo homoerótico como traço de sua constituição, na maioria dos casos, uma vez que é um processo de construção subjetiva que envolve identidade, gênero e orientação sexual.

Kulick (2008, p. 230) deixa claro que o desejo orientador da sexualidade das travestis, segundo elas próprias, é homoerótico:

O núcleo duro de sua subjetividade é o fato de sentirem atração física e sexual por homens. Tal atração é mencionada por todas as travestis como a principal força motivadora, desde o início, quando estavam começando a perceber que eram “diferentes” dos outros meninos. Era essa força que as compelia a concentrar esforços com o objetivo de realizar as transformações corporais [...] O desejo homossexual é, portanto, a tendência que baliza, dá sentido às práticas corporais, às atividades profissionais e aos relacionamentos afetivos das travestis. Ser homossexual está no âmago do projeto travesti. Para que uma pessoa seja travesti, ela deve primeiro ser “viado”. (KULICK, 2008, p. 230)

A posição de Kulick (2008) se assemelha à de Silva (2007), de Pelúcio (2009) e também de Benedetti (2005, p. 120): “Entre as travestis, a homossexualidade é um dos argumentos onipresentes na definição e no estabelecimento de suas identidades”. Nesse sentido, um está contido no outro: o homoerotismo abarca a travestilidade pela abrangência de seu alcance como forma generalizada de se referir às múltiplas manifestações de atração e prática erótica entre pessoas do mesmo sexo, e a travestilidade integra o desejo homoerótico em sua constituição.

Essa visão está presente também no vocabulário popular usado pela comunidade LGBT, como podemos constatar no dicionário informal *Aurélia* (2007) que faz um aparato de termos e expressões mais usados em língua portuguesa na cultura homoerótica:

Travesti – S.c.2g Homossexual que se veste e se comporta como mulher, quer faça programa ou não. Alguns travestis implantam silicone nos seios e outras partes do corpo, mas ainda possuem pênis; o travesti que passou por cirurgia para retirar o pênis passa a ser *transexual* ou *operada*. (VIP & LIBI, 2007, p. 128, grifos dos autores)

É importante destacar que o termo “operada” citado por Vip & Libi (2007) é usado, especialmente, pelas travestis para se referir às transexuais. Além disso, é curioso o emprego da flexão masculina para se referir às travestis, de maneira a considerar o sexo biológico e não a construção do gênero, mesmo em uma “dicionária”¹³ interessada em registrar o significado de termos e expressões usadas na comunidade LGBT.

Evidentemente, não presumimos a fixidez rígida dos papéis de gênero e do exercício da sexualidade¹⁴ nem das travestis nem de quaisquer sujeitos. No entanto, há de se considerar, diante de uma recorrência de afirmações pelas etnografias que nos embasam, que o desejo homoerótico constitui uma faceta importante do que se entende por travestilidade, inclusive porque as personagens que analisamos possuem em comum essa característica muito específica: são personagens travestis que se relacionam afetivo-sexualmente com, ou expressam a atração física por outras personagens do mesmo sexo.

Considerar a relação entre travestilidade e homoerotismo não exclui a ambiguidade na construção do gênero moldado por elas, relativo e transitório entre os aspectos binários que reconhecemos como masculino e feminino, como afirma Benedetti (2005):

Se na cultura brasileira os limites entre o feminino e o masculino não são estabelecidos apenas pelas estruturas corporais dos sujeitos, havendo uma relativa liberdade para o trânsito entre práticas, corpos e valores considerados masculinos e femininos, os papéis sexuais não seguem a mesma lógica. Pelo contrário, a rigidez dos valores e significados atribuídos às práticas e desejos sexuais nesse contexto é um dos fatores que enquadra as travestis na categoria mais ampla dos homossexuais, ou, em linguagem êmica, na categoria de *viados*. [...] Vivem a experiência do gênero como um jogo artificial e passível de recriação. [...] Vivem, enfim, um gênero ambíguo, borrado, sem limites e separações rígidas. Um jogo bastante contextual e performático, mas também rígido e determinado. (BENEDETTI, 2005, p. 130-132, grifo do autor):

¹³ Termo empregado no subtítulo do livro: *Aurélia* – a dicionária da língua afiada, para transgredir a norma que tem o termo tradicional, dicionário, no masculino.

¹⁴ As etnografias de Silva (2007), Bendetti (2005), Pelúcio (2009) e Kulick (2008) não registrarem sequer um caso de relacionamento entre travesti e uma mulher, a de Andrade (2015) aponta relatos de travestis que afirmam terem relações ligeiras com mulheres. Além de, empiricamente, sabermos dessa possibilidade. Há, inclusive, representação dessa rara ocorrência no cinema, como é o caso do longa *Elvis & Madona*, dirigido por Marcelo Laffitte (2010) e que conta a história de Elvira (Elvis) uma lésbica que sonha em ser fotografa e que faz entrega de pizzas para ganhar a vida, numa dessas entregas ela conhece Madona, travesti que trabalha como cabeleireira. Aos poucos elas se tornam amigas, mas a relação de amizade acaba sendo extrapolada e Elvis engravida, constituindo uma família com Madona.

Dessa forma, o desejo homoerótico se associa à construção do feminino travesti para a formação de um gênero ainda sem espaço em nossa linguagem, ainda sem aceitação para parte de uma faceta da população brasileira. Pretendemos esclarecer que, por estarmos abordando personagens travestis de nossa literatura e pelo fato de todas as personagens que encontramos nas narrativas pesquisadas estabelecerem vínculos de desejo homoerótico, mantemos como aspecto relevante para a identificação delas o homoerotismo, sem querer estabelecer uma verdade sobre os sujeitos, mas uma delimitação para o recorte que temos nesta pesquisa.

1.3 Uma história de dor e abjeção

Podemos assegurar que há traços de fenômenos relacionados a conflitos da identidade de gênero tão antigos, talvez, quanto a própria história da humanidade. De maneira que se torna impossível, segundo argumento de Bento (2006), estabelecer uma genealogia de quando iniciaram essas práticas de homens e mulheres que passaram a “performatizar” um comportamento, um pensamento, uma forma de ser, vestir e agir que não corresponde ao modelo hegemônico, normalmente, imposto ao seu sexo biológico.

Todavia, nos parece produtivo citar alguns exemplos de quão remota parece ser essa experiência: Naphy (2004), ao historiar a homossexualidade, traz registros dos povos Assírios que foram vizinhos de Israel entre 3.000 a.C e o início da era cristã e que possuíam práticas sexuais de natureza homoerótica, incluindo o travestismo, em rituais religiosos, nos quais os homens “participavam em procissões públicas, cantando, dançando e, por vezes, usando roupas de mulher e transportando símbolos femininos – às vezes até mesmo fingindo dar à luz” (NAPHY, 2004, p. 24).

No Brasil Colônia, os relatos de viajantes que por aqui passaram e de jesuítas que aqui se instalaram fazem menção a práticas de trânsito de gênero nas tribos indígenas. Segundo Mott (1987) e Trevisan (2000), era corrente em algumas tribos indígenas a prática homoerótica, os papéis de gênero eram bastante flexíveis, havendo índias que possuíam “esposas” e atuavam na organização da tribo, executando atividades que, em sua maioria, eram designadas aos homens, bem como também era comum encontrar índios que

eram tidos por companheiros afetivo-sexuais de outros e executavam ou não atividades designadas para as mulheres.

Dentre os muitos casos citados, há o registro do antropólogo Charles Wagley sobre os índios Tapirarés e suas práticas homoeróticas e do caso específico de um que adotou nome feminino, que executava trabalhos femininos dentro da organização da tribo, pintava seu corpo com jenipapo, como só as índias faziam, e tinha um marido sem ser reprimido pelos demais por romper com os padrões tradicionais das atividades e comportamentos para homens e mulheres. (TREVISAN, 2000, p. 222). Em tribos indígenas norte-americanas há registros desde 1530 em relatos de colonizadores europeus que mencionam a existência de gêneros alternativos. Trata-se dos *Berdaches*, nome dado a um grupo de indivíduos que não se enquadravam nos padrões duais de masculino e feminino, possuíam comportamento híbrido, especialmente homens com comportamento afeminado, sendo que esses sujeitos eram aceitos e possuíam funções específicas nas tribos. Além disso, há uma função religiosa bastante latente nos *Berdaches*: por serem considerados macho e fêmea e, assim, estarem mais completos e equilibrados do que um macho ou fêmea isoladamente, os nativos americanos acreditavam (crença cultivada até os dias atuais) que a identidade *Berdache* fosse o resultado da intervenção de forças sobrenaturais, de onde viriam seus “poderes especiais”, mito sancionado pela mitologia tribal, que os tornou conhecidos como “possuidores de dois espíritos”.¹⁵

Diferentes sociedades possuíam maneiras específicas de lidar com tais comportamentos e práticas, além da utilização de categorias como travesti, transexual e *crossdresser*. Existem performances semelhantes que ocorrem em localidades muito específicas como em Omán, país situado na península arábica e do qual se conhece o trânsito de homens que passam a viver como mulheres, denominados *Xanith*, sem que sejam necessariamente reprimidos por isso.

Na Albânia, país do sudeste europeu, encontramos uma forma interessante de travestilidade com os/as chamados *virgens juramentados*, uma

¹⁵ Cf. Naphy (2004), e Fry & MacRae (1983).

opção em que qualquer indivíduo pode decidir viver de acordo com o sexo oposto, enquanto mantém o voto de nunca ter relações sexuais.

A grande quantidade de mulheres que adotaram a postura de *virgem juramentada*, para poder viver como homens e fugir de opressões que o sexo feminino sofria nessa nação nos faz recordar as *female-husbands* dos séculos XVII, XVIII e XIX, mulheres que adotaram a identidade masculina e romperam as fronteiras de gênero graças ao disfarce (CLAYTON, 2004).

Porém, os casos mais curiosos são aqueles cujo trânsito de identidade de gênero envolve não uma escolha do indivíduo, e sim uma imposição social. É o que ocorre com as *Hijras* da Índia e do Paquistão e com os *Fa'afafine* de Samoa (pequeno país da Oceania). No caso das primeiras, uma pequena parcela de crianças do sexo masculino é cuidadosamente castrada por sacerdotisas para que os pequenos atuem em funções religiosas junto a elas, sendo que as *Hijras* possuem uma deusa própria, Bahuchara Mata¹⁶, e, no início de 2014, receberam do governo Indiano a garantia de se identificarem como um terceiro gênero em documentos oficiais, além do masculino e feminino.

Essa decisão se aplica a todos os indivíduos que adquiriram características físicas do sexo oposto ou se apresentam de uma forma que não corresponde com seu sexo no nascimento. No Paquistão, essa conquista jurídica aconteceu no ano de 2011.¹⁷ No caso dos segundos, os samoanos *Fa'afafine*, um dos filhos do sexo masculino é escolhido pela família para ser um *Fa'afafine*, que consiste na adoção de comportamentos, vestimentas e funções sociais ligadas às mulheres, sobretudo, funções ligadas ao trabalho doméstico que exigem força. Esses jovens são criados de maneira a se enquadrar nesse terceiro gênero, oficialmente aceito e juridicamente respaldado.

¹⁶Naphy (2004), ao fazer um amplo panorama histórico da homossexualidade, menciona como a mudança de sexo é bastante comum nas divindades Hindus.

¹⁷ Cf. as notícias:

- ✓ Legalmente Trans - Transexuais são aceitas legalmente como terceiro gênero no Paquistão, disponível em: <<http://www.mundomais.com.br/exibemateria2.php?idmateria=2172>>, acesso em 22 de agosto de 2011;
- ✓ Para comemorar - Índia reconhece transexuais como terceiro gênero sexual. disponível em: <<http://www.mundomais.com.br/exibemateria2.php?idmateria=4130>>, acesso em 30 de abril de 2014.

A colonização e a expansão do cristianismo nessas culturas têm modificado bastante as maneiras de conceber o gênero e a sexualidade, de forma que a aceitação dos “terceiros gêneros” tem sido cada vez mais complexa e relativa.

Evidentemente essas experiências são bastante distintas do fenômeno transgênero (travestis, transexuais, drag-queens, cross-dresser) como vem ocorrendo no mundo ocidental, principalmente no Brasil urbano, especialmente após a década de 1960. Todavia, elas nos mostram uma recorrência de um movimento ou trânsito entre papéis de gênero, seja formulando subjetividades, construindo identidades momentâneas ou desconstruindo padrões patriarcais que confinam a identidade de gênero e a orientação sexual ao sexo biológico dos sujeitos.

A cultura brasileira vivenciou a experiência da travestilidade com tanta propriedade que Kulick (2008, p, 22) afirma:

A existência de travestis é registrada em toda a América Latina, mas em nenhum país elas são tão numerosas e conhecidas como no Brasil onde alcançam visibilidade notável, tanto no espaço social quanto no imaginário cultural. Em qualquer cidade brasileira, pequena ou grande, existem travestis. Nos grandes centros urbanos como Rio de Janeiro e São Paulo, a população de travestis chega aos milhares. (KULICK, 2008, p, 22)

Com efeito, o posicionamento do antropólogo estadunidense, que realizou pesquisa etnográfica em Salvador – BA, nos anos de 1996 e 1997, reflete um olhar externo que situa a cultura brasileira como bastante necessária para a experiência da travestilidade, mas, ao mesmo tempo, vemos que essa experiência se torna profícua, devido à grande resistência enfrentada por esses sujeitos que burlam os padrões de gênero e não porque a cultura *tupiniquim* seja mais aberta e menos preconceituosa que a de outros povos.

Ao voltarmos no tempo, encontramos, na história do Brasil, recorrentes práticas de travestismo (não de travestilidade), seja ligadas ao meio artístico ou não, que antecipam talvez um conjunto de práticas e saberes de modificação do corpo que foi se aperfeiçoando com o tempo ou, como diz Trevisan (2000), essas podem ser consideradas “reminiscências da cena travestida”.

O teatro foi no Brasil o meio artístico em que primeiro se “viveu” a possibilidade de homens travestirem-se de mulheres, uma vez que

antigamente, apenas eles, os homens, poderiam ocupar os palcos. No século XVIII, já havia grupos de atores especializados em representar mulheres e, segundo Trevisan (2000, p. 238), “Consagrada no ambiente teatral, a prática profissional do travestismo ocorria num contexto social nada inocente de disseminação da pederastia, que com certeza lhe adicionava conotações não exclusivamente profissionais”.

Mesmo após a inclusão das mulheres nos elencos teatrais, a consolidação do travestismo como disfarce em comédias continua até os dias atuais. Houve também uma apropriação desse disfarce em outros meios, de modo que em 1835, no Rio de Janeiro, era possível encontrar uma loja francesa que vendia fantasias e acessórios, dentre elas “peitos de senhoras para homens que queriam vestir-se de mulher” (TREVISAN, 2000, p. 241).

O carnaval brasileiro também foi uma das primeiras formas de permissividade do travestismo. Para Gilberto Freire (1985, p.111), o travestimento carnavalesco é uma “fantasia freudianamente significativa” expressando uma identificação com “uma desejada figura de mulher”, com uma conotação claramente homoerótica. Freire (1985) também enfatiza uma possível relação da função do carnaval com a confissão: uma vez que exerce um “meio de desobstrução psíquica e social”, para livrar a população de “recalques, ressentimentos e fobias”. Essas “reminiscências”, possivelmente, apontam para uma crescente prática de trânsito da identidade de gênero. Como diz Trevisan (2000, p 243), tão crescente que no século XX “passou do palco para as ruas e, num movimento inverso procurou se legitimar, de volta aos palcos, buscando função nos espetáculos transformistas”.

Conforme Green (2000, p. 171), “o uso expressamente feminino de roupas, maquiagem e sobancelhas tiradas e os apelidos não-masculinos eram comuns entre os bichas dos anos 30”. O historiador ainda cita muitas personalidades que possuíam tal hábito e que sofreram as consequências de chocar a sociedade com sua aparência: ou eram presos, uma vez que “até 1940 o travestismo em público constituía uma violação do Código Penal” (GREEN, 2000, p. 172), ou eram internadas em alguma instituição para doentes mentais.

Dentre essas personalidades, merece destaque Madame Satã, nome de guerra de João Francisco dos Santos, pernambucano e afro-brasileiro que se

transformava para fazer shows de drag queen na Lapa carioca. Mas o maior destaque dessa personagem histórica é a capacidade dela resistir à opressão policial na primeira metade do século XX, tendo assassinado policiais que tentaram agredi-la e não sucumbido à inúmeras prisões¹⁸. (GREEN, 2000).

Evidentemente, a sobrevivência da travestilidade, como já mencionamos, foi fruto de uma profunda resistência da subcultura homoerótica, que fez aumentar significativamente a população de travestis após 1960 e não porque o Brasil experimentasse um apaziguamento nessas relações. Green (2000) afirma que desde o “início da década de 1970 foi crescente a visibilidade de travestis e michês pelas calçadas do Rio e de São Paulo.” (GREEN, 2000, p. 403).

A maior visibilidade delas também desencadeou muito processos reversos. Figari (2000) afirma que, na tentativa de controlar a proliferação de travestis em São Paulo na década de 1970, as autoridades criaram um arquivo específico em que se registravam as causas da detenção (entre as mais comuns, vadiagem, perturbação da paz ou prática de atos obscenos), mantendo um controle mais forte desses indivíduos, que não obstante, por fazerem parte de grupos de marginalidade, estavam envolvidos em denúncias de roubos, extorsão de clientes, dentre outros crimes que determinavam sua exclusão social, o que agradara uma parcela mais conservadora da população.

Trevisan (2000) também relata três práticas que devastaram (e ainda continuam devastando) a população de travestis: a primeira oriunda da discriminação por parte de grupos conservadores anônimos que na década de 1970 assassinaram travestis com tiros à queima roupa disparados por pessoas motorizadas. Na década de 1980, a aplicação de silicone industrial, vendido de forma fraudulenta como silicone filtrado, também desencadeou muitas mortes de travestis e, por fim, também em 80, o advento da epidemia da AIDS, que provocou também o óbito de muitas travestis.

O tripé das décadas de 1960, 1970 e 1980, recorte temporal de publicação das narrativas que constituem nosso *corpus*, foi marcante para os modos de vida homoeróticos no Brasil. Para as travestis, os processos de

¹⁸ A história de vida de Madame Satã teve tanta repercussão que foi adaptada ao cinema, com título homônimo, em 2002, sendo vencedora de vários prêmios cinematográficos. (MARIANO, 2010)

transformação do corpo se aperfeiçoaram a partir de 1960. Foi nesse período que se difundiu o uso de hormônios femininos por elas e se intensificou a presença delas em espaços públicos fora do âmbito da prostituição, como as festas de carnaval e outras opções de entretenimento que surgiram, como bares e casas de shows.

Em 1960, “Revolução sexual” foi o nome dado a uma série de fatos ocorridos no ocidente que marcaram a luta pela libertação das mulheres e demais minorias culturais, étnicas e sociais. A criação da primeira pílula anticoncepcional, o uso da minissaia, as reivindicações de grupos homoeróticos nos Estados Unidos e na Europa pelo reconhecimento de uma identidade “homossexual” natural e positiva, e não como uma patologia, são marcos do período.

Um dos mais famosos episódios foi o caso ocorrido em 1969 nos EUA, quando a polícia nova-iorquina promoveu uma costumeira batida em um bar frequentado por sujeitos homoeróticos: o Stonewall, em Greenwich Village. Cansados das agressões e humilhações, as pessoas que se encontravam no bar resistiram à polícia, trancando os guardas no recinto e incendiando o local. Até hoje esse bar permanece como um marco de resistência, estando atrelado ao fenômeno das paradas do orgulho gay.

É curioso observar que, apesar de as notícias sobre a revolução sexual no Brasil e o golpe militar de 1964 serem ideologicamente opostas e contraditórias, muitos espaços de sociabilidade homoerótica foram criados em território nacional. Mesmo depois do Ato Institucional 5, que a partir de 1969 passou a restringir a circulação de manifestações artísticas (peças, músicas, obras literárias) que contivessem conteúdo “imoral”, os pontos de encontro homoeróticos continuaram a existir e congregar um público cada vez mais fidedigno e consciente.

Neste período, os indivíduos gays passaram a se insinuar socialmente com maior frequência, o que, segundo Del Priore (2006, p. 296), ocasionou significativas alterações “na composição das subculturas homossexuais em grandes centros, como Rio de Janeiro e São Paulo”.

Vamos relatar algumas conquistas desses grupos para depois focarmos na censura e repressão sofrida. Eis alguns acontecimentos marcantes desse período de transição: multiplicaram-se as opções de vida noturna nos centros

urbanos (Rio de Janeiro e São Paulo, principalmente, mas há relatos semelhantes referentes à Recife-PE e Belo Horizonte-MG¹⁹). Por exemplo, já se comentava e divulgava na mídia impressa a respeito de bares, saunas, casas noturnas e até um trecho na praia de Copacabana que, desde meados da década de 1950, tornou-se ponto de encontro homoerótico, conhecido como “Bolsa de Valores”.

A prostituição entre “homossexuais”²⁰ se expandiu e alguns fatos ousados nos chamam atenção: uma celebração de casamento entre homens, em 1962. Green & Polito (2006) afirmam que uma revista que divulgou a festa a intitulou “Bodas do diabo”, o que denota a percepção preconceituosa da imprensa sobre o homoerotismo.

O primeiro jornal com foco de conteúdo homoerótico, o *Snob*, foi produzido de 1963 até 1969, ano em que a ditadura militar impôs sua extinção. O periódico teve 100 números publicados e representou uma grande conquista de espaço e visibilidade na sociedade. A transição entre o final da década de 1960 e início dos anos 70 foram marcados pela forte censura do regime militar.

Contudo, as notícias sobre os movimentos homoeróticos norte-americanos, as manifestações de protesto e ações que visavam a aquisição de direitos democráticos nos Estados Unidos passaram a ser divulgadas, com pouca frequência, mas o suficiente para promover mobilizações no Brasil (GREEN & POLITO, 2006).

O termo *gay* tornou-se mais corrente nas divulgações da imprensa e as reflexões sobre identidade, orgulho e modos de vida oriundos do movimento *Gay Power* passaram a fazer parte das discussões dos sujeitos gays que começaram a se mobilizar politicamente no Brasil.

Em 1976, segundo Green & Polito (2006), foi publicada a primeira coluna jornalística especificamente para “homossexuais” e, no mesmo ano, foi marcado o “Dia do Homossexual” no Rio de Janeiro, evento prejudicado pela presença de policiais. Nesse mesmo período, começava a nascer uma série de publicações jornalísticas independentes e escritas por sujeitos grupos minoritários. Os jornais *Gente Gay* e *Entender*, apesar de terem tido poucas

¹⁹ Sobre isso, ver os ensaios de Albuquerque Jr. & Ceballos (2004) e Morando (2014).

²⁰ Nesses relatos históricos, o termo “homossexual” sempre inclui a experiência de travestilidade.

edições, foram fruto de uma consciência homoerótica que se desenvolvia no Brasil.

Em 1978, um grupo de intelectuais gays organizou um dos primeiros fortes grupos militantes do Brasil, o Somos, editando o jornal *Lampião da Esquina*²¹, que teve edições publicadas até 1981, constituindo-se num importante espaço de discussão de temas homoeróticos, de reivindicação de direitos e de apresentação da arte homoerótica. A partir de 1978, conforme aponta Picchio (1997), é que se deu um processo gradual de reabertura política, econômica e cultural.

O período de criação do Somos e do *Lampião* evidenciam a participação de muitos escritores²² que contribuíram para que ocorresse o início de uma consciência gay em prol do livre direito de amar e de ser diferente, como acontecia no cenário internacional na década de 1960, mas que só se desenvolveu em terras brasileiras em meados da década de 1970, cenário que começava a ser desenhado no campo artístico. Foram também revelantes os papéis dos Dzi Croquetes, Ney Matogrosso e Caetano Veloso que projetavam uma imagem adrógina através de suas performances de palco.

O *Lampião da Esquina*, nos seus quatro anos de existência, publicou notícias e notas sobre travestis, seus shows, denúncias da violência sofrida, publicando quatro reportagens especialmente dedicadas a elas. No ano de estréia do jornal, a edição 4 de agosto-setembro de 1978, publicou a matéria “Travestis! Quem atira a primeira pedra”, de Regina Rito, em que apresentava o sucesso de travestis no *show business* e no teatro, suas vestimentas e *glamour*.

Na edição 32, de janeiro de 1981 (ano de extinção do jornal), veio à tona a reportagem “Brasil: campeão mundial de travestis”, de Aguinaldo Silva, em que ele relata o grande aumento de travestis no Rio de Janeiro, registra a vida da prostituição de rua e expõe as violências sofridas por elas, pela repressão policial e preconceito da sociedade.

²¹Todos os volumes do *Lampião da Esquina* podem ser acessados através do site do Grupo Dignidade: <http://www.grupodignidade.org.br/blog/?page_id=53>.

²²Dentre os nomes de destaque na produção literária com temática homoerótica do período destacam-se João Silvério Trevisan, Darcy Penteado, Aguinaldo Silva, Gasparino Damata, Walmir Ayala, Glauco Mattoso, Leila Miccolis, Cassandra Rios, Caio Fernando Abreu, Jean Claude Bernardet, Paulo Hecker Filho. Todos esses estiveram presentes em edições do *Lampião da esquina* em regime colaborativo ou participando ativamente do conselho editorial.

Fry & MacRae (1983) afirmam que foi também nessa época que se reuniram os primeiros grupos de militância gay em todo o Brasil para discutir as implicações pessoais e sociais da orientação sexual divergente da norma, já protestando contra a forma difamatória como, sobretudo, a imprensa apresentava a “homossexualidade” e lutando por liberdade, pela democracia e contra a ditadura.

Se levarmos em consideração o momento histórico de repressão política e a concepção quista que possuía a sociedade brasileira sobre o homoerotismo, podemos afirmar que as ações de militância e as buscas por espaços de entretenimento dos grupos gays dos grandes centros urbanos foram fruto de muito esforço e coragem.

A produção e recepção das obras literárias que tematizaram as relações afetivas e/ou sexuais entre pessoas do mesmo sexo no período de 1960 e 1970 também tiveram ascensão e censura. Os livros escritos por Cassandra Rios foram exemplo disso, a censura do regime militar proibiu 36 das quase cinquenta obras da escritora.

A partir de 1960, muitos escritores ousados e engajados não só produziram novas obras de ficção, de teatro e de poesia com a temática homoerótica como também recuperaram o que se havia produzido até então. O pernambucano Gasparino Damata organizou em 1969 duas antologias, *Histórias do amor maldito* – reunindo contos e trechos de romances cujo tema principal era as relações entre pessoas do mesmo sexo – e, em parceria com Walmir Ayala, organizou *Poemas do amor maldito* – agrupamento de poemas que tratavam do amor homoerótico. Ambas reúnem textos exclusivamente brasileiros, alguns esquecidos (propositalmente) pela história e crítica literárias brasileiras; outros, lançados nas antologias. Falaremos dessas antologias mais adiante, ao fazer o panorama das obras com protagonistas travestis.

Damata também publicou a coletânea de contos *Os solteirões* em 1976, na qual explora, através de suas personagens, aspectos da prostituição e do homoerotismo. Escritores como Caio Fernando Abreu, Silviano Santiago, Aguinaldo Silva e Darcy Penteado se tornaram influentes no fim do século XX, quando se tratou da questão homoerótica, mas publicaram suas primeiras obras durante o período entre 1960-70. Época de destaque pelo engajamento artístico e político dos sujeitos homoeróticos, propiciando o surgimento do que

Green (2000) denomina de “*intelligentzia* literária gay” que passou a modificar, sutilmente, a atitude popular em relação à “homossexualidade”.

Devido a essas pequenas conquistas, o período da ditadura militar (1964-1985) foi repleto de estratégias governamentais para aniquilar sujeitos homoeróticos: as travestis sofreram bastante com essas investidas, especialmente porque estavam mais vulneráveis devido à exposição da prostituição de rua. Em 2012, foram criadas as Comissões Nacionais da Verdade (CNV), que consistem em um agrupamento de pesquisadores para averiguar os crimes e ações contra os direitos humanos, ocorridos no período da ditadura militar no Brasil. Em 2014, foram apresentados os primeiros relatórios das investigações realizadas, deflagrando casos de repressão contra a comunidade homoerótica. Como afirmamos, no período após a revolução sexual, se diversificaram os pontos de encontro para pessoas homoeróticas e as batidas policiais eram programadas para esses locais, como afirma o Relatório da Comissão Nacional da Verdade, doravante RCNV (2014):

O método utilizado pelas forças de segurança era realizar batidas policiais em locais frequentados pelas pessoas LGBT, *especialmente as travestis*, que eram levadas “para averiguação” às dependências policiais, tendo por fundamentos legais a contravenção penal de vadiagem e a prisão cautelar prevista no Código de Processo Penal de 1941, então em vigor. Segundo consta de declaração do delegado à imprensa, de 300 a 500 pessoas eram levadas por dia para delegacias. (RCNV, 2014, p. 307, grifos nossos).

Observe a ênfase da perseguição de policiais às travestis, destacada por nós no fragmento. Essa perseguição resultava quase sempre em detenções arbitrárias, torturas, espancamentos, isso quando não eram sumariamente internadas em clínicas psiquiátricas. Morando (2014) afirma que, em Belo Horizonte – MG, as travestis tentaram se organizar socialmente entre 1965 e 1968, promovendo desfiles de moda e concursos de beleza exclusivos para travestis, todos censurados e, quando não totalmente proibidos pela polícia, atravessados pela vigilância e menosprezo.

Green & Quinalha (2014) argumentam que as três principais estratégias de coação dos sujeitos homoeróticos pelos militares eram: a) a associação entre homoerotismo e subversão, no sentido de associar aquele à perversão, ao crime e à deterioração da família tradicional, à imoralidade, violência, uso de

drogas, doenças venéreas; b) a repressão violenta, por meio das apreensões, internações, controle dos sujeitos homoeróticos pela agressão e ameaça; c) a censura de obras literárias, como ocorreu com Cassandra Rios, censura do tema na mídia impressa e de publicações próprias para a comunidade, como ocorreu com o *Snob*, com o *Lampião da esquina* e outras publicações de menor porte, como o boletim ChanacomChana do Grupo de ação Lésbico Feminista. Além disso, programas de televisão e de rádio eram proibidos de expor o tema de forma positiva ou pelo menos neutra.

Sabemos que, em parte, a mídia fez seu papel ao subverter essas estratégias, como ocorreu com a apresentadora Hebe Camargo que, segundo Fernandes (2014), foi notificada por apresentar de maneira despudorada e positiva a temática do homoerotismo feminino em horário nobre para todo o Brasil.

O RCNV (2014) também demonstra como a imprensa contribuiu para que a população assimilasse a ideia de que as travestis eram “inimigas” e deveriam ser combatidas:

Em 1º de abril de 1980, *O Estado de São Paulo* publicou matéria intitulada “Polícia já tem plano conjunto contra travestis”, no qual registra a proposta das polícias civil e militar de “tirar os travestis das ruas de bairros estritamente residenciais; reforçar a Delegacia de Vadiagem do DEIC para aplicar o artigo 59 da Lei de Contravenções Penais; destinar um prédio para recolher somente homossexuais; e abrir uma parte da cidade para fixá-los são alguns pontos do plano elaborado para combater de imediato os travestis, em São Paulo”. (RCNV, 2014, p. 307)

A postura entusiasta do jornal em questão demonstra o impulso de segregação e repressão, direcionando as travestis por parte da polícia, claramente à estratégia de coação e agressão desses sujeitos. O RCNV (2014) também denuncia os casos de exploração e controle de travestis pelos policiais:

É verdade que desde 1976 as travestis já eram alvos privilegiados do policiamento ostensivo na cidade de São Paulo. A Portaria 390/76, da Delegacia Seccional Centro, autorizava a prisão de travestis da região central da cidade para averiguações. Segundo essa mesma portaria, o cadastro policial das travestis “deverá ser ilustrado com fotos dos pervertidos, para que os juízes possam avaliar seu grau de periculosidade”, dando às imagens importância fundamental no inquérito policial. A partir dos Termos de Declarações colhidos das travestis com informações sobre profissão, ganho mensal, gastos com hormônios e aluguel, além das imagens já referidas, Guido Fonseca fez uma série de estudos criminológicos com esse segmento que ele

caracteriza como perversão. Entre 14 de dezembro de 1976 e 21 de julho de 1977, 460 travestis foram sindicadas para o estudo, sendo lavrados 62 flagrantes. O resultado mostra que 398 travestis foram importunadas com interrogatório sem serem “vadios”, tendo sido obrigadas a demonstrar comprovação de trabalho com mais exigências que o restante da população [...]. (RCNV, 2014, p. 309)

A postura preconceituosa dos militares contra as travestis lembra bastante as investidas nazistas da II Guerra Mundial contra os judeus: perseguição, investigação sobre bens, atividades profissionais para levantar dados que permitem exercer controle, segregação, agressão, enfim, uma verdadeira guerra contra as travestis. O termo “pervertidos” para se referir a elas recupera as visões discriminatórias de julgamento moral contra o homoerotismo, impostas pelo discurso religioso e que associavam-no ao pecado e depois foram assimiladas pelo discurso jurídico e médico para associá-lo ao crime e à doença, respectivamente.

Marcadas por um trajeto doloroso e de abjeção, acreditamos que as travestis se firmam culturalmente como um dos grupos não-hegemônicos mais rechaçados e resistentes da sociedade. Enfatizamos esse aspecto da resistência porque, mesmo com tanta dificuldade, podemos citar nomes de travestis que conseguiram sobressair-se escapando ao estigma negativo e da repressão, como Rogéria, personalidade conhecida da TV brasileira, que ganhou em 1980 o troféu Mambembe de revelação de atriz pelo Instituto Nacional de Artes Cênicas, bem como a atriz travesti Cláudia Wonder, famosa por suas atuações marcantes no teatro.

Segundo Trevisan (2000), em 1993 foi eleita a primeira travesti do Brasil, a vereadora Kátia Tapeti, da cidade de Colônia, no Piauí, re-eleita em 1996 como a mais votada. Ainda temos de salientar o caso da travesti cearense Luma Nogueira de Andrade, que enfrentou os preconceitos institucionais, pessoais e culturais, se tornou doutora em Educação e professora universitária, um marco e ícone para as conquistas dessa minoria, sendo a primeira travesti brasileira a conquistar tal feito (ANDRADE, 2015).

Assim, ainda que devagar, temos assistido a uma progressiva mudança de olhar em relação à experiência travesti, como argumenta Hélio Silva (2007), mudança que inclui aceitação, ainda que parcial, revolta contra as violências

sofridas por elas e reavaliação de valores tradicionais a respeito de suas identidades.

1.4 História literária no Brasil e personagens travestis

O cânone da literatura brasileira reflete um perfil excludente no que se refere à classe, à raça e ao gênero. Obras literárias que propuseram temas transgressores aos dogmas do *status quo* machista, branco e heterossexual, consequentemente, na maioria das vezes, foram omitidas das historiografias literárias, tornando-se pouco lidas, estudadas e criticadas, e permanecendo, inclusive pela temática, à margem do cânone oficial.

Kothe (1997) aponta as ideologias dominantes na formação do cânone e elucida a exclusão das minorias, fazendo uma crítica e uma revisão radical da seleção de obras e autores que compõem a literatura brasileira. No entanto, ele argumenta que não há saída para reformular o cânone, tão enraizado que está na cultura nacional. Parte desse crítico a ideia de desconstrução alegórica que consiste na tentativa, talvez utópica, de promover breves “rachaduras” nas estruturas canônicas da literatura, desconstruir, ao menos alegoricamente, o padrão estipulado que evidentemente não corresponde à rica pluralidade de perspectivas construídas em nossa literatura.

Esse trabalho de desconstrução alegórica vem sendo executado por pesquisadores brasileiros desde o século passado. Como exemplos, podemos citar: a) a atividade profícua e organizada dos Estudos de Gênero que promoveram o resgate de obras produzidas por mulheres ao longo dos séculos XVIII, XIX e XX, no Brasil, bem como revisitaram as interpretações canônicas de personagens femininas (GOTLIB, 2003; MUZART, 2004); b) os estudos sobre Negritude e Literatura, cujo foco também tem sido desconstruir visões canônicas sobre as produções de autoras e autores negros no Brasil, trazê-los à tona, questionar e re-interpretar as construções discursivas sobre a condição dos negros, bem como estimular produções de obras literárias que promovam a imagem positiva afro-brasileira como ocorre nos Cadernos Negros e nas Edições Selo Negro (DANTAS, 2012; SANTOS & WIELEWICKI, 2005).

Somada a essa diversidade de vozes que se contrapõem ao cânone tradicional, nossa pesquisa também procura dar uma breve contribuição nesse

aspecto, partindo de uma problematização do conceito de cânone até chegar ao levantamento de outras produções literárias frequentemente excluídas das grandes antologias, neste caso obras de temática homoerótica, especialmente as que possuem protagonistas travestis.

Existe uma vagueza latente em relação ao conceito de 'Cânone', como ele se manifesta, onde ele está, como é formado, etc. Esta discussão parece, muitas vezes, recair numa abstração de manifestação do poder, mas que controla, na prática, o corpus oficial das literaturas, o que também ocorre na brasileira. O principal critério de inclusão de uma obra no cânone, geralmente alegado pelos defensores dessa demarcação, é o fator estético, sobre o qual Cunha (2006) argumenta:

Parece-me que qualquer tentativa para definir o que seria o cânone atual não tem fôlego para se concretizar de maneira convincente, devendo-se contentar com algumas noções genéricas a fim de determinar valores estéticos reconhecidos como indispensáveis e a serem legitimados segundo consenso e bom senso comum. Sem dúvida, trata-se de noções que se tornaram vagas demais e exigiriam prévia conceitualização do estético, tarefa difícil ou, em certos aspectos, impossível, neste momento de mudanças tão aceleradas, que teorias formuladas hoje podem ser ultrapassadas amanhã. (CUNHA, 2006, p. 242)

O argumento de Cunha (2006) parece ser convincente, uma vez que a definição de valor estético é demasiadamente relativa e subjetiva. Kothe (1997) ainda acrescenta de forma radical, evidentemente, que o valor estético é, na verdade, o que menos importa na seleção de obras canônicas no Brasil, enquanto os fatores político e ideológico são decisivos para definir o porquê de um autor ou autora estar ou não no cânone.

Podemos sintetizar que o cânone literário é um sistema simbólico e material de valorização exacerbada de obras literárias (ou não, segundo Kothe (1997), pois nem sempre são literárias as obras escolhidas como canônicas), que se materializa através das listas de obras que são divulgadas para o público. Canônicas são as obras que constam na grande maioria dos livros de historiografia literária estudados pelos estudantes de Letras, as que constam nos livros didáticos do ensino fundamental e médio, estão incluídas na maior quantidade de antologias, com várias traduções e estudos críticos que solidificam sua hegemonia estética.

Claro que qualquer cânone pode ser questionado e desconstruído, mas ele, de fato, tem um lugar reconhecido por setores que geralmente detêm o poder de apontar valor, como reforça Kothe (1997):

ele [o cânone] é o poder em forma de texto. O cânone é formado por textos elevados à categoria de discurso, no sentido de que nele se tem a palavra institucionalizada pelo poder. O cânone não pretende ter uma estrutura, mas ser simplesmente a condensação dos textos selecionados da tradição e pela tradição, por causa de sua qualidade artística superior: o fundamento de sua poética é, no entanto, política. (KOTHE, 1997, p. 108)

Nesse sentido, subjaz ao cânone uma relação de poder, na qual hierarquicamente ele é supostamente superior aos que foram omitidos e/ou excluídos dele, voltando ao apontamento feito por Crystófol y Sel (2008) de que a censura está sempre associada ao cânone.

Os manuais tradicionais de história da literatura mais divulgados nos cursos de Letras, como *A literatura no Brasil* – seis volumes (2004), de Afrânio Coutinho; *A literatura brasileira através dos textos* (2007a), de Massaud Moisés; ou *História concisa da literatura brasileira* (2006), de Alfredo Bosi mantêm praticamente a mesma quantidade de obras, de seleção de autores, mesma atribuição valorativa aos textos, formando uma rede através da qual se reforça, segundo Kothe (1997), que o cânone literário brasileiro não seja considerado exposto a possibilidades de revisões/ alterações, mantendo estabilizados discursos de sustentação de determinadas ideologias.

Nesse sentido, revisitamos algumas dessas obras historiográficas, no sentido de verificarmos primeiro se há menção às personagens travestis em obras da literatura brasileira e, segundo, quais os comentários tecidos sobre essas personagens e textos. Portanto, um primeiro objetivo traçado foi o de verificar se há menção da temática homoerótica em obras da literatura brasileira e, depois, que tipos de comentários são tecidos sobre o autor, o tema ou sobre as personagens travestis inseridas nas narrativas.

É comum não encontrarmos menção a obras de temática homoerótica em compêndios mais tradicionais ou, quando a obra é mencionada, há suplantação desse tema, por essa razão, Crystófol y Sel (2008) apontam que é relevante estudarmos o cânone sempre relacionado à censura, que segundo a autora são “la cara y la cruz de una misma moneda” (p. 191).

Essa censura ocorre, por exemplo, com um dos romances mais consagrados da literatura brasileira, *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, no qual, dentre muitos conflitos abordados, está presente o amor (não concretizado) entre Riobaldo (protagonista) e Reinaldo/Diadorim (amigo, parceiro de seu bando). Ou, ainda, essa temática é vista negativamente, como ocorre com o romance *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha, considerado o segundo romance em nossas letras a narrar o erotismo entre pessoas do mesmo sexo. Até os dias atuais, essa temática parece provocar uma recepção negativa.

Bosi (2006) ao se referir a Caminha, afirma que este possuía gosto por temas “escabrosos” (p. 193), o que pode significar “indecente” (Cf. HOUAISS, 2004) podendo-se notar o quanto a concepção canônica ainda lança uma visão negativista sobre a temática homoerótica.

Segundo Thomé (2009), um dos maiores clássicos da literatura brasileira do século XX é o romance *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, publicado em 1959 e que possui uma intrigante personagem travesti: Timóteo. Entre muitos conflitos, apesar de não ser o único protagonista, pois o romance é polifônico, narrando-se vários conflitos entre as diversas personagens, Timóteo transgredir a norma dos papéis de gênero e vive trancado em um quarto, vestido de mulher, fato que desencadeia todo um desconforto nos demais sujeitos ficcionais. No entender de Thomé (2009, p. 189), esse personagem “subverte o cânone”, modifica a visão das personagens homoeróticas na literatura.

Talvez por esse motivo, nem essa personagem travesti, tão pouco o viés homoerótico da obra de Lúcio Cardoso são mencionados nos compêndios historiográficos. O autor sequer é mencionado nas obras de Moisés (2007a) e Picchio (1997) e, apesar de exaltado por Coutinho (2004) e Bosi (2006), o caráter subversivo de um de seus principais personagens não é mencionado.

Além da narrativa de Lúcio Cardoso, a única que possui um protagonista com um aspecto de travestilidade e que é mencionada nos compêndios de história da literatura brasileira é *Stella Manhattan*, de Silviano Santiago – o romance é citado apenas por Picchio (1997), mas sem elucidar nenhum de seus aspectos de diversidade sexual.

De todos os manuais consultados, o que mais diverge quanto ao modo de abordagem, quando comparado aos demais, possuindo maior alcance temporal no aspecto ‘descrição de obras’ (chega a descrever textos da década de 1990), é o de Picchio (1997). Ainda assim, não registra os romances de Cassandra Rios, que tiveram grande repercussão desde a década 40 – com a publicação do seu primeiro livro *A volúpia do pecado*, lançado em 1948 – até as décadas de 1970 e 1980, com seus romances mais conhecidos.

Nesses, a construção sem pudores de situações afetivas e sexuais entre personagens hetero ou homoeroticamente orientadas provocou o sucesso de público, quando chegou a vender mais de cem mil exemplares em um ano e, por outro lado, a censura do regime militar proibiu 36 das quase cinquenta obras da escritora (ALMEIDA, 2014).

Cassandra Rios, hoje maior ícone de autoria feminina de literatura homoerótica no Brasil, com dois romances com protagonistas travestis, também não é mencionada nos demais compêndios que analisamos, sendo excluída por uma crítica especializada que torna desimportante o impacto de venda das obras dela, bem como a construção de um público leitor e o aquecimento de uma parte do mercado editorial, quase sempre, restrita a uma tiragem e vendagem de poucos exemplares. Por que Cassandra Rios não foi discutida como uma autora de *Best Seller* à brasileira?

Nesse sentido, Fernandes (2009, 2015) já alertava sobre a necessidade de atualização da história literária no Brasil em relação à contribuição das literaturas representativas de minorias étnicas e sexuais. É importante perceber que essa omissão de obras de temática homoerótica e das personagens travestis confirma, no cânone da literatura brasileira, a observação de Crystófol y Sel (2008) de que a censura é característica da constituição dos cânones literários; censura essa que se configura não só pela omissão, mas pelos comentários negativos em torno da literatura homoerótica.

No entanto, também compreendemos as limitações epistemológicas no sentido de abarcar tudo o que foi silenciado ao longo do tempo em nosso cânone, cabendo, portanto, à crítica especializada o papel de resgatar, discutir e tornar visíveis narrativas específicas que problematizam questões de minorias culturais, étnicas e sociais como tem ocorrido com a literatura feminina, com a literatura negra e com a literatura homoerótica. Nesse último

caso, nosso esforço se caracteriza por uma breve contribuição ao resgate específico de protagonistas travestis.

1.5 Sucinto panorama das protagonistas travestis na literatura brasileira do século XX

Ao verificar os compêndios anteriormente citados, percebemos que a menção a obras que apresentem protagonistas travestis é quase nula. Partimos, então, para uma apresentação diacrônica de obras que encontramos através de pesquisas bibliográficas e, por nossa experiência própria de leitura, faremos um passeio pelos contos e romances que abordaram a travestilidade em suas protagonistas.

A primeira narrativa brasileira, segundo nossos levantamentos, que traz em seu enredo uma protagonista travesti é o conto “A grande atração”, de Raimundo Magalhães Jr., publicado em 1936. Embora com vasta atuação na crítica e na produção literária do século XX no Brasil, e tendo sido membro da Academia Brasileira de Letras, o autor não é mencionado como escritor na história da literatura brasileira, apesar de seu destaque pela publicação de contos, crônicas e peças teatrais.

Em seu conto, Magalhães Jr. problematiza os conflitos do protagonista Luigi Bianchi, que, apesar do nome masculino, tem outras identificações: “Tudo nêle era feminino. A voz, os gestos [...]” (Magalhães Jr., 1967, p. 206), inclusive a forma de se vestir e as performances de cantora, atuando como soprano lírico e adestradora de cães em um circo decadente.

Georgette, publicado em 1956, de Cassandra Rios, escritora famosa pela transgressão absoluta na construção, sem pudores, de situações sexuais entre personagens hetero ou homoeroticamente inclinadas, e que foi sucesso de público, como já mencionamos, é o primeiro romance brasileiro a ter em seu enredo uma protagonista travesti.

O título da obra carrega o nome feminino adotado pelo personagem Roberto, também chamado de Bob pelos familiares, após decidir passar pela transformação de seu corpo. *Georgette* é uma personagem que representa de modo bastante verossímil as formas de modificar o corpo das travestis

brasileiras da primeira metade até por volta dos anos 70 do século XX: enchimentos de espuma para formar os seios, perucas grandes e maquiagem bastante pesada. As primeiras experiências ligadas ao conflito entre os papéis de gênero masculino e feminino em Georgette acontecem ainda na infância, quando o menino pensa estar sofrendo cólicas menstruais como as irmãs. Na adolescência, começa a experimentar roupas de mulher e maquiagem escondido no quarto, até que Bob consegue desvencilhar-se da família e com a ajuda de seu primeiro amante, a personagem Clóvis, passa a viver como Georgette, envolvendo-se em amores desventurados que a levam a um desfecho trágico.

A terceira protagonista travesti do século XX só surge no âmbito das Letras, 30 anos depois do soprano Luigi, também pelas mãos de Cassandra Rios. Trata-se da personagem Ana Maria, do romance *Uma mulher diferente*, publicado em 1965. Ana é uma “belíssima loira”, solitária e misteriosa; o leitor vai, aos poucos sendo levado, numa estória de suspense e crime, a descobrir a identidade da protagonista: ela era “uma mulher diferente”, uma travesti.

Um ano depois, 1966, é publicado o conto “Tais”, de Walmir Ayala, cujo protagonista anônimo, desde a tenra infância, deseja vestir-se de mulher. Em suas brincadeiras finge ser animais (sempre as fêmeas) e, assim, desde criança experimenta os dissabores de ser diferente. Quando adulto é apelidado de Tais, e esse é o único nome atribuído a ele pelo narrador; “Taís” é um conto tenso e que relata uma experiência bastante dolorosa vivenciada pelo sujeito ficcional que tem de resignar-se e abrir mão de seu desejo de travestir-se.

Associado à prostituição é o enredo do conto de 1975, “Dia dos Namorados”, de Rubem Fonseca. Nele, a personagem Viveca é a travesti mentirosa e ladra que investe contra o banqueiro J.J Santos, fazendo chantagem emocional para conseguir mais dinheiro. Essa personagem é construída de forma bastante negativa, mas nem por isso deixa de trazer à tona uma das realidades da experiência travesti, ligada ao sexo pago: os roubos, conhecidos como “golpe do suadouro” (Green, 2000), eram recorrentes nas atividades de prostituição e, portanto, são recriados nos textos literários que abordam tal experiência.

No mesmo ano, foi publicada a antologia de contos *Vida cachorra*, de co-autoria de Marcos Rey, João Antônio, Mafra Carbonieri e Aguinaldo Silva.

Deste último, há o conto “Amor Grego” que conta a estória da travesti Lina Lee, que tinha por nome de batismo Antônio de Barros Cavalcânti e que era prostituta da Zona do porto da cidade de Recife. Neste ambiente, ela conhece e vive uma profunda história de amor com o marinheiro grego chamado Cristo Xantopoulos. Eles se conhecem numa sexta-feira santa e amam-se até a morte.

Personagens travestis de destaque têm lugar cativo em narrativas de Aguinaldo Silva, mas não como protagonistas como ocorre em “Amor Grego”, a saber, os romances *Primeira carta aos andróginos*, de 1975 e *Lábios que beijei*, de 1992. Neste último, temos a travesti Débora, conhecida como a bicha voadora, pelos saltos que pratica em andares altos de prédios da Lapa, ao fugir da polícia; Débora é uma travesti traficante de drogas que luta com a polícia e com os rivais, quebrando o estereótipo de passividade ligada ao feminino-travesti.

“Ruiva”, de Julio César Moreira Martins, conto que já comentamos anteriormente, publicado em 1978, na antologia *Sabe quem dançou?*, narra os fatos pelo ponto de vista do protagonista Juarez Moreira, relojoeiro de Montes Claros, Minas Gerais, que viaja a São Paulo para transformar-se e viver como Gina, travesti ruiva (daí o título da narrativa) à procura de amor e liberdade na cidade grande. A narrativa possui características peculiares que a tornam criativa e verossímil, como as marcas de oralidade nas falas dos sujeitos ficcionais e as reações da personagem principal em vista dos acontecimentos da fábula. Gina, exilada de sua cidade interiorana, busca uma realidade utópica na capital paulista acreditando na possibilidade da aceitação de sua identidade de gênero, porém acaba decepcionada com o que vivencia e volta para o interior de Minas.

Também, em 1978, foi publicada a obra *Travesti* que reúne duas novelas de Roberto Freire, “O Milagre” e “A cortada”. Nos interessa a primeira, cuja protagonista Joselin vive a experiência de exílio e de abandono familiar pelo seu modo diferente de ser. A dor pela rejeição familiar causa grande angústia nessa personagem, mas esse sentimento não é exclusivo de Joselin, e sim, uma marca da constituição psíquica das personagens travestis, pois, recorrentemente, experimentam o exílio, a condenação e o desamparo familiar. Sozinhas, soltas às ruas, boa parte das personagens travestis tornam-se

profissionais do sexo, assim como tem sido também verificado na realidade (PELÚCIO, 2009).

A beleza, a sensualidade são marcas muito particulares desses sujeitos ficcionais. É o que ocorre com a personagem-título da peça teatral *Shirley*, de Leopoldo Serran, publicado em 1979. Assim como as demais personagens, há a história da mudança do corpo de Shirley, que se chamava Waldir, que resolve enfrentar todas as adversidades para seguir seu desejo. A beleza física da personagem é um aspecto central em sua construção.

Shirley (1979) chega a ser comentado em *O Lampião da esquina* (Edição 12 – maio de 1979) como “uma autêntica peça literária, cuja leitura deixou emocionadíssimos alguns lampiônicos” (p. 20). Vale salientar que a peça não chegou a ser encenada, devido à sua proibição pela ditadura militar; o *Lampião da esquina* faz inclusive um apelo: “mas o roteiro aí está, à espera de um editor ousado que o publique” (p.20).

Em 1979, também foi lançada uma antologia de contos de Darcy Penteado, intitulada *Teoremambo*, na qual encontramos dois contos com protagonistas travestis: “Noites de Rosali” e “A bichinha da sorveteria”. No primeiro, a narradora-personagem Rosali, frente ao espelho, rememora sua vida até o momento da narrativa. Aos poucos ela vai se maquiando, escolhendo cores de sombras, colocando cílios postiços e narrando em *flash back* como se tornou travesti, o quanto sofreu discriminações. Essa protagonista guarda semelhanças com Bianchi, de “A grande atração”, pois iniciara sua travestilidade ao entrar no circo, que caiu em falência e, após isso, precisou prostituir-se.

No segundo, narrado em terceira pessoa, lemos a estória de Claudinho, funcionário da sorveteria Duas Pátrias na cidade mineira Riacho escuro. A personagem é um rapaz afeminado, preterido a representar Carmem Miranda em um concurso de televisão pela cidade, sua atuação é tão fantástica que ganha o prêmio de primeiro lugar e é aclamado pelos seus conterrâneos que antes o discriminavam. Um diferencial dessa antologia de Penteado (1979) é que o autor (também ilustrador) desenhou uma imagem para cada conto, dessa forma, as personagens travestis que recorrentemente têm duas imagens bastante detalhadas verbalmente, nessa obra também são representadas nas ilustrações.

Vaidade e imagem é também um dos elementos do conto “Rita Pavone não usa tubinho”, do paraibano Zeilton Alves Feitosa, publicado em 1984, na obra *Algolagnia*. Narra um momento rápido da personagem Di, que está se arrumando para uma sessão de fotografias. Em seu quarto, agora “studio”, ela possui cartazes e fotos recortadas de revistas de famosos, dentre eles Ney Matogrosso e Rita Pavone, cantora e atriz italiana a quem ela tenta imitar. O processo de se maquiar e vestir o “tubinho” que escolhera para vestir é detalhado pelo narrador; ao desfecho do conto, a sessão de fotos de Di acaba numa relação sexual, cheia de erotismo e provocações ao leitor.

Um dos maiores nomes da literatura, entre 1960-1980, no enfoque das dissidências sexuais foi Caio Fernando Abreu, autor de peças, poemas, contos, romances e novelas, criando personagens travestis secundárias em seus contos, além de apresentar como uma problemática constante em suas obras o binarismo do gênero. Um das principais referências é a personagem Isadora, do conto “Sargento Garcia”, da obra *Morangos Mofados*, de 1981. Essa travesti é responsável por um bordel, no qual aluga quartos para encontros sexuais, onde as personagens Garcia e Hermes têm seu primeiro contato erótico; ainda em *Morangos Mofados*, o conto “Diálogo” possui sujeitos ficcionais nomeados apenas por A e B sem deixar claro se pertencem há algum gênero definido.

Mas é no conto “Dama da noite”, de *Os dragões não conhecem o paraíso*, de 1988, que temos uma narradora-protagonista que possivelmente se enquadra como uma protagonista travesti. E dizemos *possivelmente* porque é incerta a definição se a personagem-título é uma mulher ou uma travesti, apesar de existirem indícios da segunda possibilidade. No conto, a Dama da noite discorre sobre seus desejos, vaidades, a velhice, o medo da AIDS, sempre se dirigindo a outra personagem chamada boy, em determinado momento, ela diz a esse: “Se eu tô tesuda e você anda duro e eu precisar de cacete, compro o teu, pago o teu. Quanto custa? Me diz que eu pago. Pago bebida, comida, dormida. E pago foda também se for preciso.” (ABREU, 1988, p. 92).

O fato de pagar por sexo nos leva a crer que seja uma travesti, por ser mais recorrente a atitude de pagar por sexo por parte de travestis do que de mulheres no contexto de criação da obra; em outro momento ao falar do HIV,

ela relata: “Já pensou se eu tivesse? Eu, que já dei para meia cidade e ainda por cima adoro veado.” (ABREU, 1988, p. 95).

Nessa passagem ela se refere ao grupo de sujeitos homoeróticos, porque, como já mencionamos, constituíam, para a sociedade da época, o grupo de risco maior de contaminação do HIV. O fato de ela “adorar veado” reforça a hipótese de a Dama ser uma travesti, mas não anula o fato de ser uma mulher que se interessaria sexualmente por homens gays, assim como seria possível que uma mulher se oferecesse para pagar por sexo, permanecendo sempre a dúvida entre essas duas maneiras de ver essa personagem.

Adelaide Carraro, escritora conhecida como pornográfica e folhetinesca, publicou, possivelmente²³ em 1980, a obra *O Travesti*, que narra a trajetória de Rubens de Moraes Barros, que se transforma em Jaqueline, travesti que se prostitui nas ruas de São Paulo. O romance aborda inúmeras questões: a construção do corpo masculino para travesti, as discriminações sociais, as perseguições de policiais etc. É uma obra de caráter realista e que procura promover um olhar de sensibilização para com a condição das personagens de sexualidade excêntrica que habitam o enredo. Em 1985, foi publicado o romance *Stella Manhattan*, de Silviano Santiago. Narrado em terceira pessoa, o livro aponta questões políticas e sociais através de um grupo de brasileiros exilados nos Estados Unidos, dentre eles Eduardo da Costa e Silva (o sobrenome demonstra bem o teor de sátira política em relação ao momento político do Brasil) que possui uma ambiguidade identitária e é também a personagem Stella Manhattan, uma espécie de alter ego travesti bastante performática e instável, circulando entre os pólos Eduardo/Stella.

Escritora famosa da literatura infantil e juvenil, Silvia Orthof, publicou em 1988, o romance *O fantasma travesti*, obra que destoa completamente das demais citadas até aqui. Enquanto normalmente as narrativas com protagonistas travestis possuem caráter mais realista, este romance cria no universo fantástico seu espaço ficcional. As personagens estão todas em mundo onírico, liderado pelo deus/deusa Ziriguidum, que é uma travesti, como

²³ Dizemos ‘possivelmente’, porque a obra não traz referências de sua data de publicação. No entanto as referências históricas a ela datam desse ano, bem como o contexto histórico dos acontecimentos do enredo se passam na década de 1980.

afirma uma das personagens: “É a nossa deus, travesti, que nada tem a ver com o que se imagina em fantasiosas religiões. Ziriguidum não é Messias, nem Alá, Oxalá, Osiris, ou Cristo. Ziriguidum é Deus-Deusa, coisa neutra e misteriosa. É o todo-poderosa daqui, mas nada tem de santa-santo”. (ORTHOFF, 1988, p. 12).

É curiosa a forma pronominal usada ao se referir à personagem, sempre indefinido entre o masculino e o feminino, transparecendo a ideia de que a travesti estivesse num eixo de transição quase beirando um terceiro sexo. Além disso, o fato de a personagem travesti ser conferida à figura divina demonstra a subversão do romance em relação ao tema, ao mesmo tempo em que podemos refletir sobre o porquê desse papel divino só ser possível num sub-mundo, no universo fantástico e, portanto, fora da realidade. Contudo, reconhecemos que, nesse outro mundo, valores muito positivos são atrelados à figura da travesti e de sua experiência.

Em 1995, foi lançada a segunda antologia de contos cujo recorte temático é a diversidade sexual. A primeira fora publicada em 1967, *Histórias do amor maldito*, organizada por Gasparino Damata, na qual encontramos, dentre outros, os contos “A grande atração” e “Tais”, já mencionados anteriormente.

A obra *O amor com olhos de adeus* (1995), organizada por José Carlos Honório, apresenta duas narrativas com protagonistas travestis: “Mudanças”, de Orlando Jerônimo e “O anjo da avenida atlântica”, de Luís Canabrava. No primeiro, lemos um flagrante amoroso sexual entre a personagem Sofia e um rapaz (cujo nome é incerto), que só descobre que a “moça” é uma travesti no momento da relação, o que causa conflito na relação entre os dois. No segundo, lemos a estória da personagem Lourival/ Louri que está preso pelos pais em casa e sob ameaça de ser internado devido à sua “doença”: travestir-se e comportar-se como mulher. A narrativa é breve e conta uma fuga de Louri e sua primeira relação homoerótica, bem como as transformações provocadas por este ato.

Para concluir este breve panorama, citamos o romance *Nicola*, de Danilo Angrimani, publicado em 1999, que inova ao construir sua personagem-título e os conflitos de sua identidade de gênero. Foi editado pelas Edições GLS –

grupo editorial que tem o intuito de promover uma imagem positiva e higiênica para com a sexualidade excêntrica.

Ao fazer este levantamento de obras brasileiras que centralizam os conflitos das travestis, percebemos quão pequena é a quantidade de obras em prosa que se propuseram a abordar esse tema: apenas 19 títulos (entre contos, romances e uma peça teatral) em um século; pequeno também parece ser o interesse da crítica literária ao abordar essas obras, uma vez que, mesmo aquela especializada em estudos de gênero e sexualidade na literatura, tem se debruçado pouco sobre a questão da travestilidade em nossas letras.

Elaboramos um quadro com a síntese dos títulos encontrados, facilitando sua visualização:

QUADRO 1 - Síntese das obras em prosa com protagonistas travestis

Título da obra	Autor	Ano	Gênero
A grande atração	Raimundo Magalhães Jr	1936	Conto
Georgette	Cassandra Rios	1956	Romance
Crônica da casa assassinada	Lúcio Cardoso	1959	Romance
Uma mulher diferente	Cassandra Rios	1965	Romance
Taís	Walmir Ayala	1966	Conto
Dia dos Namorados	Rubem Fonseca	1975	Conto
Amor Grego	Aguinaldo Silva	1975	Conto
Ruiva	Julio César Moreira Martins	1978	Conto
O Milagre	Roberto Freire	1978	Novela
Shirley	Leopoldo Serran	1979	Peça teatral
Noites de Rosali / A bichinha da sorveteria	Darcy penteado	1979	Contos
O Travesti	Adelaide Carraro	1980 (incerto)	Romance
Rita Pavone não usa tubinho	Zeilton Alves Feitosa	1984	Conto
Stella Manhattan	Silviano Santiago	1985	Romance
O fantasma travesti	Silvia Orthof	1988	Romance
Mudanças	Orlando Jerônimo	1995	Conto
O anjo da avenida atlântica	Luís Canabrava	1995	Conto
Nicola	Danilo Angrimani	1999	Romance

A maioria das obras que compõem o nosso levantamento são textos considerados periféricos, de publicação única como o conto de Walmir Ayala e Raimundo Magalhães Jr., obras literalmente ocultadas de registros na história

literária brasileira. Essas informações mostram a grande disparidade entre elas, bem como a necessidade de “tirá-las do armário”.

Neste tópico, também foram relatados brevemente as narrativas que compõem o nosso corpus de análise: *Uma mulher diferente* (1965), de Cassandra Rios; *O Travesti* (s.d), de Adelaide Carraro; “O Milagre” (1978), de Roberto Freire e *O fantasma travesti* (1988), de Sylvia Orthof.

Esperamos, aos poucos, romper um pouco com esse silenciamento, desconstruir alegoricamente, nas palavras de Kothe (1997), as barreiras do cânone impostas à literatura que tematiza a diversidade sexual, promovendo, assim, outras formas de interpretar nossa produção literária.

Capítulo 2 - Corpos de papel – personagem, corpo, cultura e literatura

Neste capítulo, discutimos a relevância de duas das principais categorias de análise aplicadas em nosso estudo: o corpo e a personagem. Desde a profícua aproximação dos estudos culturais e de gênero aos estudos literários, tornou-se relevante pensar o texto literário como um produto artístico e cultural por meio do qual se problematiza a sociedade e as relações de poder-saber que foram solidificadas nos discursos.

Além disso, essas duas categorias têm fundamental importância para nossa pesquisa devido ao recorte temático escolhido, uma vez que as travestis se materializam, na literatura, por meio das personagens e também porque essa minoria está diretamente atrelada à representação de seus corpos.

Nas narrativas de ficção, de uma maneira geral, a personagem ou, como também chamaremos, o sujeito ficcional é o elemento narrativo que centraliza as experiências apresentadas. O corpo, por sua vez, tornou-se um tema cada vez mais complexo nos estudos de gênero, especialmente após as influências dos estudos pós-estruturalistas. Desta forma, sintetizaremos as bases que nos fundamentam quanto a esses termos e ratificaremos a importância deles para nossas análises.

2.1 Corpo – dominação e subversão

Pensar o corpo como categoria de análise literária e de discussão cultural é algo que envolve vários embates entre a visão chamada essencialista e a construtivista, bem como incita posicionamentos críticos, em relação a essas duas visões. Tomaremos, como base de nossa discussão, as ideias de Foucault (1988, 1984, 1987, 1982, 2014), os pensamentos feministas de Butler (2010, 2013), Preciado (2015), as problemáticas levantadas por Courtine (2013) e outros.

Um dos primeiros passos para pensar o corpo, na perspectiva que adotamos neste trabalho, é levar em consideração o alerta de Miskolci (2005), de que é preciso problematizarmos as visões que temos do corpo, do gênero e

da sexualidade, se quisermos dar um passo a mais na compreensão das dissidências sexuais e de suas subjetividades:

Há cerca de dois séculos vivemos um processo contínuo de disciplinamento e normalização dos corpos. Tal processo também tem consequências subjetivas, já que a subjetividade está diretamente associada à materialidade do corpo. A história da criação de corpos e identidades associadas à materialidade do corpo. A história da criação de corpos e identidades sociais é também uma história dos modos de produção da subjetividade. Percebe-se, assim, que o espaço de problematização das relações entre corpo e identidade é maior do que parece à primeira vista, pois vai muito além das técnicas corporais propriamente ditas e alcança as formas como compreendemos a nós mesmos e, sobretudo, a forma como somos levados a ver o outro. (MISKOLCI, 2006, p. 683).

Assim, refletir sobre os corpos é também refletir sobre a alteridade e as relações de poder entre eles. Segundo Courtine (2013) foi no século XX que o 'corpo' passou a figurar como matéria teórica da filosofia, sociologia e ciências humanas, deixando de ser objeto apenas da biologia e das ciências médicas. Para o mesmo autor, as ideias e críticas elaboradas por Michel Foucault, na maior parte de sua obra, contribuíram grandemente para que se pensasse o corpo físico como um alvo constante das relações de poder ao longo da história, espécie de espaço de inscrição dessas marcas de domínio.

As disciplinas do corpo e a regulação da população constituem os dois polos em torno dos quais se desenvolveu a organização do poder sobre a vida. A instalação – durante a época clássica, desta grande tecnologia de duas faces – anatômica e biológica, individualizante e especificante, voltada para os desempenhos do corpo e encarando os processos da vida – caracteriza um poder cuja função mais elevada já não é mais matar, mas investir sobre a vida, de cima a baixo. (FOUCAULT, 1988, p.131).

Esse investimento de poder sob a vida, ou nas palavras de Foucault (1988), o biopoder, se manifestou inicialmente por meio de um conjunto de saberes sobre o corpo, suas funções e, a partir desses saberes, se convencionou o que seria “saudável e normal” e o que seria “doentio, incorreto, anormal”, portanto, passível de correção, regulamentação ou exclusão. A emergência, no século XIX das anomalias sexuais, cristalizaram ideias discriminatórias na cultura ocidental sobre aqueles que não se enquadravam nos padrões convencionais. Criou-se um modo de incidir um poder sob o

corpo, nas palavras de Foucault (1988), “uma vontade de saber” sobre o corpo, para construir um modo correto do “uso dos prazeres” e do “cuidado de si”²⁴:

[...] mostrar de que modo se articulam dispositivos de poder diretamente ao corpo a corpo, a funções, a processos fisiológicos, sensações, prazeres; longe do corpo ter se apagado, trata-se de fazê-lo aparecer numa análise em que o biológico e o histórico não constituam sequência, como no evolucionismo dos antigos sociólogos, mas se liguem de acordo com uma complexidade crescente à medida em que se desenvolvam as tecnologias modernas de poder que tomam por alvo a vida (FOUCAULT, 1988, p. 165).

Neste aspecto, Foucault (1988) trouxe à tona um caso curioso de julgamento de um hermafrodita, na França do século XIX. O episódio em questão corresponde à *Herculine Barbin* (1982), obra de caráter documental e histórico que descreve alguns dos comportamentos da personagem-título. A freira, considerada mulher ao nascer, neste caso, teve de ser rejugada na vida adulta, segundo alguns de seus comportamentos incompatíveis aos de seu sexo biológico. Tal deliberação chegou mesmo a considerá-la um “verdadeiro rapaz” em razão de um caso amoroso com outra freira. Logo, obrigada a mudar de vida (modos de vestir, nome, trabalhos), Herculine não suportou a revelação da atribuição de um “verdadeiro sexo” para si mesma, por médicos legistas, e acabou cometendo suicídio.

A história de Herculine é um exemplo desse biopoder sobre o corpo visto que os sujeitos não possuem o direito de reivindicar aspectos referentes ao próprio sexo, gênero, desejo; estando, na verdade, sempre à mercê de um discurso que os categoriza, rotula e determina de maneira opressora como agir e se perceber.

Segundo Foucault (1982), os séculos XIX e XX foram períodos de solidificação das ideias essencialistas em relação ao sexo, recuperando elementos da tradição greco-romana e judaico-cristã para disciplinar os corpos:

Somos, é verdade, mais tolerantes em relação às práticas que transgridem as leis. Mas continuamos a pensar que algumas, dentre elas, insultam “a verdade”: um homem “passivo”, uma mulher “viril”, pessoas do mesmo sexo que se amam... nos dispomos talvez a admitir que talvez essas práticas não sejam uma grave ameaça à ordem estabelecida; mas estamos sempre prontos a acreditar que há nelas algum “erro”. Um “erro” entendido no sentido mais tradicionalmente

²⁴ As expressões entre aspas remetem diretamente aos subtítulos dos volumes de *A história da sexualidade*, de Michel Foucault.

filosófico: um modo de fazer que não se adequa à realidade [...] (FOUCAULT, 1982, p. 3-4)

A posição de Foucault (1982) nos remete a ideia de que “a verdade” a respeito do sexo parte de uma visão essencialista em torno do corpo. Segundo Weeks (2013, p.43), “o essencialismo é o ponto de vista que tenta explicar as propriedades de um todo complexo por referência a uma suposta verdade ou essência interior.” Essa essência corpórea, concebida como aspecto biológico e anatômico, contribuiu bastante para que o controle fosse exercido: “foi no biológico, no somático, no corporal que antes de tudo investiu a sociedade capitalista. O corpo é uma realidade biopolítica.” (FOUCAULT, 1982, p.77).

A partir das genealogias das formas de dominação e disciplina, Foucault (2014) formula o conceito de “corpos dóceis”, isto é, corpos disciplinados, moldados e úteis à causa dominadora. Esses são moldados por meio da disciplina, da vigilância e da punição, principalmente. E os papéis de gênero e de sexualidade tradicionais (masculino/feminino/heterossexuais) fazem parte do rol de imposições feitas aos corpos, são, por assim dizer, dispositivos de regulação e dominação.

Foucault (2014) comparou a maneira como o poder se organiza na sociedade com as formas de dominação militar e carcerária, citando o “panóptico”, um modelo de penitenciária criado no século XVII, no qual se vigiava constantemente os presos sem que eles soubessem que estavam sendo monitorados. O panóptico, conforme Foucault (2014), foi o modelo adotado nas prisões, fábricas, escolas e na sociedade disciplinar, fazendo com que os indivíduos passassem pelo exame constante, regulação de seus comportamentos e punições subsequentes.

Dessa maneira, os corpos que fogem às normas de dominação e tentam subvertê-las são, normalmente, alvos de coação e exclusão:

[...] podemos perceber que o bio-poder, através do imperialismo das leis e das normas, organiza, controla e distribui os corpos, estabelecendo as práticas sexuais permitidas e as proibidas, transformando todos os corpos em reprodutivos, dóceis e ascéticos, capturando, julgando e punindo todas as ações que sejam contrárias ao modelo dado da procriação (PERES, 2005, p. 21).

Como já mencionamos, os corpos das travestis burlam o sistema padronizado de sexo-gênero e, pela transgressão, acabam sofrendo as sanções da sociedade. Nesse momento, lembramos do panorama histórico apresentado no capítulo anterior, em que relatamos quão resistentes têm sido as travestis em detrimento das violências sofridas, ataques que partem desde a discriminação de suas famílias e das pessoas em geral, por meio de agressões verbais e físicas ou até prisões e iniciativas estatais de aniquilá-las. As travestis, por borrarem em seus corpos as marcações tradicionais de gênero e de sexualidade, tornaram-se historicamente alvos imediatos das intervenções de discriminação e de regulação.

Butler (2010; 2013) argumenta que essa perseguição aos diferentes se deve ao fato de que o *status* de humano ou de sujeito é moldado na sociedade, segundo a divisão categórica entre os gêneros. Dessa maneira, apenas se adquire humanidade ou direito de “ser humano”, no âmbito social, se demonstramos estar enquadrados em um sexo ou gênero dentro dos binarismos oferecidos.

A autora mostra que, desde que nascemos, somos interpelados a pertencer a um sexo e a um gênero, que deverão ser aperfeiçoados através de nossas performances ao longo da vida, devendo corresponder, com isso, a uma heterossexualidade compulsória, em acordo com a genitália com que se nasce:

O gênero só pode denotar uma unidade de experiência, de sexo, gênero e desejo, quando se entende que o sexo, em algum sentido, exige um gênero - sendo o gênero uma designação psíquica e/ou cultural do eu - e um desejo - sendo o desejo heterossexual e, portanto, diferenciando-se mediante uma relação de oposição ao outro gênero que ele deseja. A coerência ou a unidade interna de qualquer dos gêneros, homem ou mulher, exigem assim uma heterossexualidade estável e oposicional (BUTLER, 2010, p. 45).

A tradição se ocupou então de marcar os corpos que rompem ou não se adequam a essa lógica. Questionando o essencialismo, Butler (2010) problematiza a distinção sexo/gênero e, para isso, dentre outros elementos, se refere ao célebre trecho de Beauvoir: “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1980, p. 9). Embora quisesse enfatizar o aspecto de construção do gênero feminino, a expressão sugere um agente que assume um gênero.

O sexo e o gênero estiveram sempre juntos em suas formas de definição social e hierarquização dos valores patriarcais, fortalecendo um sistema, como já apontava Lauretis (1994), antes das discussões de Butler (2010):

O sistema sexo-gênero, enfim, é tanto uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status dentro da hierarquia social etc.) a indivíduos dentro da sociedade. (LAURETIS, 1994, p. 212)

Butler (2010) aprimorou essa ideia, sugerindo a necessidade de relativizar o essencialismo como forma de definição de humanidade e de normalidade dos corpos, reivindicando posturas teóricas que desconstruíssem essas visões binárias que a cultura ocidental solidificou. Vimos no capítulo anterior, como diversos estudos antropológicos mostram que a concepção de gênero e de corpo é diretamente ligada à cultura e ao contexto histórico, tanto que citamos o exemplo de sociedades polinésias que mantêm um sistema em torno de mais de três gêneros com o uso igualmente diferente dos corpos na sociedade. No caso do Brasil e da América latina, o masculino, o feminino e a heterossexualidade são os critérios “naturais” para formulação dos papéis de gênero tradicionais na maior parte dos grupos sociais.

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, 2010, p. 25).

O agir da cultura consiste nas regulações que mencionamos ao evocar Foucault (2014) e sua ideia do panóptico como forma de dominação e controle social. O sexo e o gênero, segundo Butler (2010), são moldados como normas por meio das quais a cultura qualifica como humano um corpo, que, como sugere Bento (2008, p. 30), é “um texto socialmente construído”, no qual determinados códigos são naturalizados e aceitos e outros excluídos, como acontece com as pessoas travestis.

Nesse sentido, Butler (2010; 2013) constrói uma ampla reflexão a respeito da inteligibilidade dos gêneros. Segundo a teórica feminista, antes de nascermos, somos identificados como pertencentes a um gênero e essa

identificação com caráter de imposição é também o que define nossa legitimidade de ser considerado humano.

Tanto é assim que o corpo não tem uma existência significável anterior à marca do seu gênero, como afirma Le Breton (2008, p. 24): “nunca se viu um corpo: o que se vê são homens e mulheres”. Isso é tão forte que apenas nos referimos a alguém por meio da palavra “corpo”, quando esta pessoa já não possui vida, algo muito comum na linguagem jornalística ao se referir a cadáveres encontrados nos casos de notícias e reportagens policiais.

Quando a genitália de um feto ou recém-nascido não apresenta regularidade binária (pênis ou vagina), como ocorre com os intersexuais, é preciso intervir para que o corpo corresponda a um gênero inteligível. Assim, tal correspondência obedece ao esquema vagina-mulher-feminino *versus* pênis-homem-masculino que toma a heterossexualidade como eixo norteador a fornecer certo grau de coerência final à naturalização e binarismo do gênero. O caso de Herculine Barbin, divulgado por Foucault (1982), também é tomado como exemplo, por Butler (2010), das consequências de adotar ou ser um gênero não inteligível.

E, assim, retornamos ao ponto em que se verifica claramente a construção de uma “ideologia de gênero”, também evocada por Lauretis (1994), que seria uma imposição, uma regulamentação para a formação de corpos normais ou, no dizer de Butler (2013), corpos que importam. E é nesse ponto que a autora investiu em discussões que possibilitem pensar “os corpos que não importam” para a lógica patriarcal, os corpos excluídos, corpos indóceis ou, como ela nomeia, “os corpos abjetos”:

Esta matriz excludente pela qual os sujeitos são formados exige, pois, a produção simultânea de um domínio de seres abjetos, aqueles que ainda não são “sujeitos”, mas que formam o exterior constitutivo relativamente ao domínio do sujeito. O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas “inóspitas” e “inabitáveis” da vida social, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do status de sujeito [...] (BUTLER, 2013, p. 155)

Dessa maneira, os sujeitos que compõem o rol das dissidências sexuais, como gays, lésbicas, travestis, transexuais, drag queens, drag kings, bissexuais e muitas outras formas de dizer e ser diferentes no campo do gênero e da sexualidade têm seus corpos considerados como abjetos,

evidentemente com graus e níveis de abjeção diferenciados, segundo a cultura e as relações socioeconômicas que cada subjetividade enfrenta, bem como as subversões que cada uma evoca.

Butler (2015) os considera seres abjetos, tendo em vista que eles não reproduzem a inteligibilidade da norma heterossexual e binária. Assim, marcados pela abjeção, tanto atraem como horrorizam muitos dos que os cercam, trazendo à tona rejeições: “se certas vidas não se qualificam como vidas, ou, desde o princípio não são concebidas como vida, dentro de certos marcos epistemológicos, então, tais vidas nunca se considerarão vividas ou perdidas no sentido pleno de ambas as palavras.” (BUTLER, 2015, p. 63).

A autora ainda nos estimula a investigar como as formas de exclusão e dominação incidem sobre esses corpos abjetos nos níveis simbólicos de compreensão no âmbito de direitos e políticas sociais, uma vez que precisam ser considerados como vidas ou como corpos que importam.

Vale ressaltar que as visões desconstrucionistas dos binarismos e essencialismos, formuladas por Butler (2010;2013) tornaram-se motores para as pesquisas nos estudos de gênero e de sexualidades. As etnografias que se propuseram a estudar as travestis no Brasil, e as quais recorreremos como base teórica, sempre tomam como ponto de encontro essas mesmas críticas em torno do corpo, do gênero, do sexo e da abjeção.

Nosso estudo, nesse mesmo panorama, procura observar como esse sistema excludente chega ao espaço literário, desde a configuração das personagens travestis até a maneira como foram silenciadas pela história e crítica literárias. Não que as ideias de Judith Butler estejam dissociadas disso, pelo contrário, como aponta Salih (2012, p. 208) “as críticas de Butler (2010) sobre a natureza excludente das categorias de identidade são úteis na análise da construção dos estudos literários feministas”.

Butler (2010) também nos instiga a pensar como os corpos abjetos podem superar ou subverter os dogmas. Como já sabemos, o corpo, conforme a autora, não é um artefato natural, biológico e do qual não se pode fugir, mas uma superfície onde o gênero é moldado, fabricado e assim, é possível que “atos corporais subversivos” borrem o sistema sexo-gênero tradicional:

Se a verdade interna do gênero é uma fabricação e se um gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos

corpos, então parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas são apenas produzidos como efeitos de verdade de um discurso de identidade primária e estável. (BUTLER, 2010, p. 136)

Considerando que o gênero é reforçado sempre por meio de uma encenação no corpo, isto é, o gênero é constantemente parodiado pelos sujeitos em suas performances do masculino e do feminino, Butler (2010) considera também que existem paródias subversivas, que visam ironizar, descaracterizar ou “desnaturalizar” as ideias convencionais sobre os gêneros, como ocorre com as drag queens e travestis ou em performances *camp* como das lésbicas masculinizadas ou gays afeminados:

A noção de uma identidade original ou primária do gênero é frequentemente parodiada nas práticas culturais do travestismo e na estilização sexual das identidades *butch/femme*. [...] A performance do drag brinca com a distinção entre a anatomia do performista e o gênero que está sendo performado. Mas estamos, na verdade, na presença de três dimensões contigentes da corporeidade significantes: sexo anatômico, identidade de gênero e performance de gênero. Se a anatomia do performista já é distinta de seu gênero, e se os dois se distinguem do gênero da *performance*, então a *performance* sugere uma dissonância não só entre sexo e performance, mas entre sexo e gênero, e entre gênero e *performance*. (BUTLER, 2010, p. 196, grifos da autora).

Nesse sentido, a dissonância apontada por Butler (2010) entre a anatomia sexual, a performance e a identidade de gênero constitui um modo produtivo de romper com o dogma do “problema de gênero”. Essa prática constitui a formação do que a autora referenciada nomeia como corpos subversivos ou corpos performativos, segundo a concepção de que eles tornam menos expressivas as marcas biológicas de uma materialidade, tornando, assim, confusas as paisagens de gênero e de sexualidade. Tal aspecto favorece visões ambíguas quanto as suas identificações e fronteiras, num jogo de corpos que subvertem e que por isso mesmo, no dizer de Butler (2013), “pesam” contra o estabelecimento de determinados discursos tradicionalistas.

No entanto, a mesma pesquisadora alerta:

Se a subversão for possível, será uma subversão a partir de dentro dos termos da lei, por meio das possibilidades que surgem quando ela se vira contra si mesma e gera metamorfoses inesperadas. O corpo culturalmente construído será então libertado, não para seu passado

“natural”, nem para seus prazeres originais, mas para um futuro aberto de possibilidades culturais. (BULTER, 2010, p. 139)

No encaço desses corpos subversivos e performativos estão as transformações corporais que as tecnologias possibilitaram, por meio das próteses, hormônios, cirurgias, dentre outros recursos. Como apontamos antes, o trânsito entre os gêneros e modificações corporais sempre foram relatados em diversas culturas e momentos históricos: (das travestis que se montavam com espumas e peruca até as atuais que realizam cirurgias plásticas e tomam hormônios femininos), possibilitando-lhes uma verdadeira mudança corporal muito mais radical inserida em um viés da subversão de gênero que sempre esteve presente.

A ensaísta Beatriz Preciado (2015) reflete sobre essa produção do corpo. Assunto que, segundo ela, foi de algum modo esquecido, por conta de um receio dos estudos feministas em quebrar por inteiro as formas de essencialismo e que, com efeito, para determinadas vertentes e questões feministas, faz-se necessário reforçar o “ser mulher”, como nas discussões sobre aborto, por exemplo.

Para Preciado (2015), cujas ideias mantêm relação com a política do ciborgue de Dona Haraway, o corpo e a sexualidade não são apenas objetos da gestão política da vida (como já mencionamos em Foucault), trata-se de um sistema que pode ser moldado pelas tecnologias da ciência farmacêutica e erotizado pela utilização de métodos excêntricos nas subjetividades sexuais contemporâneas.

Essa autora nos convoca a pensarmos sobre uma *contrassexualidade* (em oposição à sexualidade como dispositivo de poder) que é uma forma de pensar o sistema sexo-gênero sob a ótica da construção e modelagem do corpo, desconstruindo de uma forma radical as visões essencialistas: “A contrassexualidade tem por objeto de estudo as transformações tecnológicas dos corpos sexuais [...] ela não rejeita a hipótese das construções sociais ou psicológicas de gênero, mas as ressitua como mecanismos, estratégias e usos em um sistema tecnológico mais amplo”. (PRECIADO, 2015, p. 22).

Esse “sistema tecnológico” se materializou durante o século XX, e ciências como a psicologia, a sexologia e a endocrinologia estabeleceram autoridade material que transformaram os conceitos de psiquismo, libido,

consciência, feminilidade, masculinidade, heterossexualidade e homossexualidade. Logo, as substâncias químicas de modificação corporal que vêm sendo cada vez mais utilizadas pela indústria farmacêutica são algumas dessas possíveis realidades (PRECIADO, 2015). Assim, o corpo não pode ser entendido como uma determinação biológica, mas como fôrma que incorpora tecnologia com caráter subversivo.

Nesse sentido, a autora relativiza o uso do conceito de gênero e de sexo por parte dos estudos feministas, atribuindo-lhe um caráter de tecnologia, a partir da utilização de técnicas médicas subversivas que, ao tratar crianças intersexuais, defendiam a independência radical entre o social/psicológico e o biológico:

O gênero é antes de tudo prostético, ou seja, não se dá senão na materialidade dos corpos. É puramente construído e ao mesmo tempo orgânico. Foge das falsas dicotomias metafísicas entre corpo e a alma, a forma e a matéria. O gênero se parece com o dildo. Ambos, afinal, vão além da imitação. Sua plasticidade carnal desestabiliza a distinção entre o imitado e o imitador, entre a verdade e a representação da verdade, entre a referência e o referente, ente a natureza e o artifício, entre órgãos sexuais e as práticas do sexo. O gênero poderia resultar em uma tecnologia sofisticada que fabrica corpos sexuais. (PRECIADO, 2015, p. 29).

Ao comparar o gênero com o dildo²⁵, a autora prescreve uma metáfora entre o que é considerado natural e artificial, o gênero, o sexo e o corpo são portanto modeláveis, podem ter várias cores, formatos (assim como os dildos) e estipularem várias funções. Nesse contexto, Preciado (2015) afirma que a categoria não só desnuda as fundações arbitrárias do discurso médico como possibilita uma abertura para novas formas de resistência e ação política.

A medicina também está relacionada ao que a autora chama de uma nova distinção na forma de pensar o ser e o sexo. Ela se refere à possibilidade de modificar, através de tecnologias hormonais, cirúrgicas e legais, o gênero de uma pessoa que não se identifica com a atribuição sexual que lhe foi destinada no momento do nascimento. Assim, inaugura-se uma distinção entre homens e mulheres biológicos e trans.

O desenvolvimento da cirurgia estética e da endocrinologia, a construção da técnica de feminilidade, tanto no caso da

²⁵ O Dildo, também chamado de consolo ou consolador é um produto do mercado do sexo, normalmente com formato fálico, produzido em diferentes materiais. Preciado (2015) possui uma ampla discussão do uso dos dildos e das implicações epistemológicas que as práticas sexuais com esses objetos sugerem.

transexualidade como na hipersexualização de mulheres siliconadas, o desenvolvimento de técnicas de reprodução *in vitro*, assim como o fato de impor a aparência e o tamanho do pênis como critério para atribuição do sexo na primeira infância, são elementos que me levaram a identificar uma mudança no sistema sexo/gênero [...] (PRECIADO, 2015, p. 142).

A mudança evocada pela autora diz respeito especialmente numa tentativa de desconstruir o capitalismo pós-industrial que insiste em manter o pênis como significante sexual e todas as formas de essencialismos. Além disso, Preciado (2015) explica que os gêneros estão expostos a uma ação transversal dos vários modelos políticos existentes, com níveis diferenciados de efetivação na produção de subjetividades.

É preciso sacudir as tecnologias da escritura do sexo e do gênero, assim como suas instituições. [...] Trata-se não somente de apontar o caráter construído do gênero, como também, mais ainda, de reclamar a possibilidade de intervir nessa construção até o ponto de abrir linhas de deriva com relação a um futuro que se impõe, se não como natural, pelo menos como socialmente normativo ou inclusive como simbolicamente preferencial. (PRECIADO, 2015, p. 94 e 95).

Como forma de resistência ao sistema opressor das formas de sexualidade, a autora propõe um conjunto de valores que ela chama “princípios da sociedade contrassexual”, que busca uma fuga frente aos regimes de poder heteronormativos. E dentre esses “princípios” as pessoas transgênero possuem um importante papel: “O que as comunidades transgênero colocaram em evidência não é tanto a performance teatral ou de palco de gêneros [...], e sim as transformações físicas, sexuais, sociais e políticas dos corpos fora da cena.” (PRECIADO, 2015, p. 94).

Assim como os demais estudiosos evocados até aqui, Preciado (2015, p. 26) acredita que o corpo é “um texto socialmente construído, um arquivo orgânico da história da humanidade como a história da produção-reprodução sexual, na qual certos códigos se naturalizam, outros ficam elípticos e outros são sistematicamente eliminados ou riscados”. Além de considerá-lo assim, a autora observa como o próprio aspecto biológico tem contribuído para possibilitar sua transformação, quase como uma utopia da transformação dos gêneros.

Voltando aos pressupostos teóricos de Foucault (2013), agora nos debruçaremos sobre uma nova chave para entendermos o corpo dentro de

uma perspectiva de subversão. Em conferência, posteriormente adaptada em ensaio, o filósofo francês reflete sobre o papel do corpo enquanto possibilidade utópica sujeita às opressões sociais e formula o conceito de heterotopia, uma maneira de pensar a produção de espaços outros, diferentes para se produzir transgressão de normas. Nessa nova postura, Foucault (2013) pensa metaforicamente o próprio corpo como artefato de luta:

Meu corpo, topia desapiedada. E se, por ventura, eu vivesse com ele em uma espécie de familiaridade gastada, como com uma sombra, como com essas coisas de todos os dias que finalmente deixei de ver e que a vida passou para segundo plano, como essas chaminés, esses telhados que se amontoam cada tarde diante da minha janela? Mas, todas as manhãs, a mesma ferida; sob os meus olhos se desenha a inevitável imagem que o espelho impõe: rosto magro, costas curvadas, olhos míopes, careca, nada lindo, na verdade. Meu corpo é uma jaula desagradável, na qual terei que me mostrar e passear. É através de suas grades que eu vou falar, olhar, ser visto. Meu corpo é o lugar irremediável a que estou condenado. (FOUCAULT, 2013, p. 7).

O corpo é discutido como ponto de conflito, de inquietude, espaço onde o indivíduo se constrói e se identifica. Uma materialidade vista como artefato de inscrição da lei, da cultura, ao mesmo tempo em que tenta se livrar das normas e das regras inscritas nele. Esse corpo que não pode nunca ser relegado a segundo plano, pois impera sobre o sujeito, é para Foucault “[...] o ator principal de todas as utopias” (FOUCAULT, 2013, p. 8). O filósofo se refere ao corpo como aquele que foi aprisionado inclusive pelas utopias às quais está ligado. Nesse sentido, voltamos à questão das vestimentas que, ao mesmo tempo que escondem, ampliam o corpo, especialmente no caso das travestis:

E quando se pensa que as vestimentas sagradas ou profanas, religiosas ou civis fazem o indivíduo entrar no espaço fechado do religioso ou na rede invisível da sociedade, então se vê que tudo quanto toca o corpo – desenhos, cores, diademas, tiaras, vestimentas, uniformes – faz alcançar seu pleno desenvolvimento, sob uma forma sensível e abigarrada, as utopias seladas no corpo (FOUCAULT, 2013, p. 8).

A vestimenta, ao mesmo tempo que encobre, ajuda o corpo a se tornar mais amplo do que é. Deste modo, o adultera e o insere na utopia que lhe foi construída e que, de certa maneira, para a qual ele contribuíra. Assim, nota-se, nos argumentos acima do filósofo, um tipo de auto reconhecimento do próprio

corpo, visto que esse é considerado como espaço de sua miséria e de seu espanto, sendo, portanto, motivo de reflexão figurada no seu próprio discurso.

É essa a prisão, à qual o sujeito se expõe ao mundo, tentando ser algo para alguém, espécie de representação, embora seja algo sempre instável demais para Foucault (2013), em processo mesmo de degeneração.

Depois de uma vasta produção, na qual se reflete sobre os investimentos de poder sobre os corpos, em *O corpo utópico*, Foucault (2013) abre possibilidade para uma linha de fuga, uma possibilidade onírica de resistência dos corpos:

O corpo é também um grande ator utópico quando se pensa nas máscaras, na maquiagem e na tatuagem. Usar máscaras, maquiarse, tatuar-se, não é exatamente, como se poderia imaginar, adquirir outro corpo, simplesmente um pouco mais belo, melhor decorado, mais facilmente reconhecível. Tatuar-se, maquiarse, usar máscaras, é, sem dúvida, algo muito diferente; é fazer entrar o corpo em comunicação com poderes secretos e forças invisíveis. A máscara, o sinal tatuado, o enfeite colocado no corpo é toda uma linguagem: uma linguagem enigmática, cifrada, secreta, sagrada, que se deposita sobre esse mesmo corpo, chamando sobre ele a força de um deus, o poder surdo do sagrado ou a vivacidade do desejo. A máscara, a tatuagem, o enfeite coloca o corpo em outro espaço, o fazem entrar em um lugar que não tem lugar diretamente no mundo, fazem desse corpo um fragmento de um espaço imaginário, que entra em comunicação com o universo das divindades ou com o universo do outro. Alguém será possuído pelos deuses ou pela pessoa que acaba de seduzir. Em todo o caso, a máscara, a tatuagem, o enfeite são operações pelas quais o corpo é arrancado do seu espaço próprio e projetado a outro espaço. (FOUCAULT, 2013, p. 12).

É perceptível a reflexão do autor sobre os corpos ex-cêntricos; sobre os corpos que desconstroem em parte as forças do biopoder em suas performances. A maquiagem, os enfeites, as tatuagens podem ser tomados por contiguidade pelas mudanças de sexo, pela montagem das drags, pelas roupas mais disparatadas que acompanham os corpos rebeldes que se constroem em um embate constante com as normalizações, pelos gestos os mais diversos que misturam e alteram as noções cerradas de gênero, borrando fronteiras, produzindo novas ferramentas e modos de raciocinar sobre esses corpos.

O corpo utópico do filósofo tornado discurso continua a ajudar a pensar os corpos utópicos da rebeldia das dissidências sexuais. Em sua heterotopia, esses corpos assumem as classificações mais diversas, refazem caminhose apresentam divergências, que geram possíveis utopias corporais.

Essas utopias nos fazem refletir sobre os corpos das travestis como possibilidade de materialização dessa subversão. Com efeito, ao burlar as fronteiras de gênero e de sexualidade, elas produzem uma heterotopia do corpo (FOUCAULT, 2013), reformulam o espaço corporal como um espaço de luta, de transformação de tabus e dogmas culturais antes invioláveis.

2.2 Corpo e travestilidade

Neste tópico, discutiremos o quanto o aspecto corporal é importante para pensar as travestis na cultura, conforme as etnografias já abordadas, bem como a partir de outros estudos sobre o corpo no âmbito cultural. Pelúcio (2009, p. 214) argumenta que “é no corpo, enquanto território de significados sociais, que se materializa o gênero que a travesti deseja para si.”

Nesse caso, sendo pessoas normalmente identificadas por promoverem uma mudança corporal que lhes tornam ambivalentes as distinções de sexo biológico e identidade de gênero, como argumenta Oliveira (1994, p. 129), “Para as travestis o que está em jogo é o corpo e sua representação de mulher”. Evidentemente, a colocação da autora ao afirmar que as travestis vivem uma “representação” de mulher soa disforme pelas discussões que já tecemos de que a produção do corpo travesti visa a construção de uma subjetividade e não apenas de uma personagem para si.

Essa colocação de Oliveira (1994) é bastante criticada pelos estudos antropológicos que vieram posteriormente, pois como já sabemos, parece ser consensual admitir que as travestis vivenciam uma construção de subjetividade. Mas ao mesmo tempo, a autora foi bastante perspicaz ao dizer que uma das peças fundamentais para as travestis em seu jogo de configuração subjetiva é o corpo.

Como já apontamos, o corpo é um aspecto que, destacadamente, entre as travestis, se configura como “um sistema-ação vinculado à experiência, à vivência cotidiana e à formulação da identidade pessoal e de uma nova subjetividade que mostra (por meio do controle do corpo) o que significa” (JAYME, 2009, p. 13). E aqui, em concordância com as ideias de Michel Foucault e Judith Butler, embora aparentemente tão real e acessível a

descrições, o corpo não é concebido como uma natureza incontestável, pois está em constante mudança e modelagem na construção do feminino travesti.

Essa construção do corpo travesti, é preciso relativizar, torna-se bastante múltipla dependendo de uma série de fatores:

A forma como o gênero se materializa no corpo da travesti apresenta diversas variações, sendo influenciada por classe social, trabalho, localização geográfica, faixa etária, cultura familiar, independência financeira, escolaridade e outros. Estes componentes influenciam direta ou indiretamente na estética corporal e comportamental das travestis, sendo impossível determinar uma definição que possa contemplar todas as experiências travestis ou travestilidades. (ANDRADE, 2015, p.116)

Essa multiplicidade de mutação e construção dos corpos também é verificável nas personagens travestis das obras que estudamos, por exemplo: Ana Maria, protagonista de *Uma mulher diferente*, de Cassandra Rios é uma personagem travesti com seios construídos pela ingestão de hormônios, seu cabelo loiro e comprido é natural, seu corpo é moldado por técnicas mais avançadas que as usadas pela personagem Joselin, da novela “O Milagre”, de Roberto Freire ou mesmo pela personagem Gina, do conto “Ruiva”, de Júlio César Monteiro Martins, cujos corpos são moldados por bustiês com enchimentos de espumas, por perucas e por maquiagem. Segundo Pelúcio (2009), essa multiplicidade enriquece o conceito de travestilidade, por este ser intimamente ligado à multiplicidade de vivências unidas à construção e à desconstrução dos corpos.

Também é importante ressaltar que o corpo como fragmento que demarca o limite do indivíduo e o lugar de contato privilegiado com o mundo não está presente em todas as sociedades. “O corpo como elemento isolável da pessoa a quem dá fisionomia só é possível em estruturas societárias de tipo individualista [como a nossa], nas quais os atores estão separados uns dos outros, relativamente autônomos com relação aos valores e iniciativas próprias” (LE BRETON, 2007, p. 30). No entanto, os valores corporais das travestis, segundo as etnografias, são, em geral, construídos coletivamente:

Entre as travestis, é no corpo que se constroem as dinâmicas e características culturais do grupo. As regras e os sinais de pertencimento são marcados no corpo de forma a não deixar a pessoa marcada nem seu grupo social esquecer do seu lugar no conjunto social. (BENEDETTI, 2005, p. 66-67).

Como sabemos, a premissa básica que é questionada pelas travestis é a naturalidade do corpo e o binarismo do gênero: “as experiências que constituem as travestilidades têm na transformação do corpo e do gênero um fator que desestabiliza a ordem binária dos sexos e dos gêneros” (PELÚCIO, 2009, p. 42). Elas são capazes de metaforizar na própria carne que nossos corpos também mudam e nos sugerem em suas práticas:

O grande desafio talvez seja admitir que todas as posições podem se mover, que nenhuma é natural ou estável e que mesmo as fronteiras entre elas estão se desvanecendo. A não nitidez e a ambiguidade das identidades culturais podem mesmo ser, às vezes, a posição desejada e assumida – tal como fazem, por exemplo, muitos jovens homens e mulheres ao inscrever em seus corpos, propositalmente, signos que embaralham possíveis definições de masculinidade e de feminilidade. (LOURO, 2003, p. 48).

E embora saibamos o quão fluído é pensar os corpos como marca de construção de subjetividade, é por meio deles que as travestis se materializam, ainda que de forma igualmente fluída e ambígua; é esse o modo como elas comunicam ao mundo sua diferença e sua singularidade, como afirma Benedetti (2005):

O corpo das travestis é, sobretudo, uma linguagem; é no corpo e por meio dele que os significados do feminino e do masculino se concretizam e conferem à pessoa suas qualidades sociais. É no corpo que as travestis se produzem enquanto sujeitos. (BENEDETTI, 2005, p. 55)

Com efeito, não é possível pensar as travestis sem atentar para a questão de seus corpos como marca de construção de si mesmas; como também defende Pelúcio (2009, p. 186): “As travestis têm construído sua subjetividade a partir de uma forte referência na sexualidade e na corporalidade”.

Essa atenção ao corpo não se restringe apenas à ideia de “corpos estranhos” (LOURO, 2004) ante os olhares ainda maculados da cultura heteronormativa, mas se amplia na existência de um investimento árduo e apaixonado delas pelo corpo e sua transformação. Isso não quer dizer que

esses corpos, uma vez mudados, passam pelo crivo da acomodação, como diz Benedetti (2005), elas vivem uma constante reinvenção de si mesmas:

Os corpos, que estão presentes em todos os momentos dos seus processos de transformação, também se reinventam, se fabricam, se redesenham e experimentam as sensações, as práticas e os valores do gênero. [...] Elas questionam e reinventam os próprios modos de fabricação dos sujeitos, trazendo para si o poder de conformar suas curvas, seus desejos, suas práticas e significados do gênero. (BENEDETTI, 2005, p. 132).

Podemos dizer que as travestis e suas transformações corporais constituem um devir na formação de sua subjetividade, tendo o corpo como ponto de partida e de chegada de uma viagem pelo desejo de transformação, como defende Braga (2010, p. 159):

A travesti oferece uma forma de resistência à determinação biológica, consequentemente a uma subjetividade que seria constituída a partir de um outro corpo. Essa interferência física no corpo é o que possibilita a construção de outras subjetividades. (BRAGA, 2010, p. 159)

Dessa maneira, a partir do corpo como artefato de construção da subjetividade, do gênero e da sexualidade é que podemos observar as travestis e, consequentemente, as personagens travestis de nossa literatura. É nos seus corpos ou por meio da construção deles que visualizamos e analisamos os valores ideológicos existentes neles, por intermédio da descrição linguística dos narradores e personagens. Assim sendo, também nos é igualmente permitido observar aspectos referentes ao gênero e à sexualidade mediados na construção do texto literário, visto que somos levados verdadeiramente a avaliar em que medida o corpo desestabiliza as visões transfóbicas ou, em que medida, as reforça em suas convencionalizações.

2.3 Corpo e Personagem

Dentre os elementos que compõem as narrativas literárias, a personagem figura como o que mais chama atenção dos leitores, justamente, porque se concentra nela o esforço do escritor em aproximar a ficção da realidade.

É através da construção das personagens, das ações que executam, dos espaços onde estas acontecem, no tempo em que acontecem, que o crítico pode interpretar em que medida o texto literário problematiza questões socioculturais, uma vez que o texto não é mero reflexo, mas um meio dinâmico cuja dependência e fidelidade com a realidade não acontece de forma direta.

Segundo Rosenfeld (2007), a personagem é o elemento da narrativa que “[...] com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza.” (ROSENFELD, 2007, p. 21). Ao que Candido (2007) acrescenta: a personagem vive o *enredo* e o torna vivo para quem o lê. Ainda, conforme Carrero (2005), no processo de criação literária, a personagem é o cerne da ficção, é o elemento que acopla os aspectos da realidade configurada pelo escritor, sendo o fio condutor do texto.

O resultado desta complexa tarefa de criar o sujeito ficcional é o que proporciona os processos de identificação entre leitor e personagem, e a verossimilhança do texto. É através desta semelhança com o real que a configuração do corpo da personagem travesti servirá de unidade analítica para chegar as considerações críticas de nosso estudo.

O conceito de personagem na tradição dos estudos literários sobre os gêneros narrativos procura separar a noção de *pessoa* da dos seres de papel dos contos, romances, crônicas, peças teatrais, novelas e narrativas fílmicas. Moisés (2007, p. 348) traz uma definição possível do elemento da narrativa, personagem de ficção:

Designa [...] os seres fictícios construídos à imagem e semelhança dos seres humanos: se estes são pessoas reais, aqueles são “pessoas” imaginárias; se os primeiros habitam o mundo que nos cerca, os outros movem-se no espaço arquitetado pela fantasia do prosador. (MOISÉS, 2007, p. 348)

A separação e também a íntima relação entre ficção e realidade fica clara na afirmação do crítico. Essa distinção entre pessoa e personagem corresponde a uma preocupação antiga dos estudos literários, no que diz respeito à caracterização da personagem como ser construído e, portanto, limitado linguisticamente. Brait (2000) alerta que, sendo a literatura uma realização específica de linguagem, a personagem possui forma própria de “existir” na especificidade do texto; a autora ainda afirma que todos os

elementos narrativos contribuem para a constituição dos “seres de papel”, pois “as personagens *representam* pessoas, segundo modalidades próprias da ficção” (BRAIT, 2000, p. 11, grifo da autora).

O termo “representam” traz, portanto, para o texto a instância ficcional, fazendo presentes aspectos da realidade: o mundo, os sentimentos, determinados comportamentos e tipos físicos de pessoas. Entendemos que “representação”, na definição de Brait (2000), não diz respeito ao reflexo do real, mas a uma configuração de alguns elementos da realidade, como esclarece Cândido (2007, p. 64): “A personagem *deve dar impressão* de que vive, de que é como um ser vivo.”

É importante ter em mente, conforme alerta Candido (2007), que por mais complexa que possa ser uma obra literária, não é possível mensurar totalmente a complexidade da vida e das pessoas através de um romance e de uma personagem. O sujeito ficcional apresenta um perfil limitado de características humanas, sendo possível distinguir-lhe um número determinado de atributos que se restringem também ao tamanho do texto, escolhas realizadas por parte de seu criador, às nuances apresentadas de sua personalidade e à imagem física que se deixa transmitir desse ser de papel:

a vida da personagem depende da economia do livro, da sua situação em face dos demais elementos que o constituem [...] Daí a caracterização depender de uma escolha e distribuição conveniente de traços limitados e expressivos, que se entrossem na composição geral e sugiram a totalidade dum modo-de-ser, duma existência. (CANDIDO, 2007, p. 75).

A essa seleção de traços (físicos e psicológicos) que formam a personagem de ficção, haja vista a impossibilidade de descrever a totalidade de uma existência, Candido (2007) denomina *convencionalização*. Este termo é eficaz para o entendimento das personagens, uma vez que cada uma delas corresponderá a uma seleção (ou *convencionalização*) dos traços que se assemelham com os dos seres humanos.

As personagens que compõem as narrativas *-corpus* de nossa discussão- possuem aspectos em comum quanto à perspectiva comportamental, e à construção corporal, como por exemplo, a maneira estereotipada de personagens masculinos aparecerem como efeminados e

frágeis diz respeito a uma *convencionalização* que reflete visões machistas e discriminatórias. Dessa forma, reunir e descrever quais os principais traços ou a *convencionalização* das personagens travestis presentes nas narrativas escolhidas será tarefa determinante para entender esse percurso do corpo das protagonistas travestis dentro de um recorte de narrativas longas entre as décadas 1960 - 1980.

Brait (2000), Candido (2007) e Rosenfeld (2007) são unânimes em afirmar que a construção da personagem é determinante para o entendimento de sua coerência bem como de sua forma de interação para com os demais elementos presentes na narrativa. Aspecto estrutural da narrativa que chama atenção ao leitor, isto é, “o elemento mais atuante, mais comunicativo dos gêneros narrativos, conforme destaca Moisés (2007), a personagem é o alvo principal do narrador.

O narrador e a forma como os fatos são transmitidos aos leitores também são determinantes para o entendimento das personagens nas narrativas literárias. Há sempre algo a contar sobre alguém e o narrador, como estruturador e mediador dos fatos narrados, influencia bastante nesse ‘contar’. Quando não se conta a própria história como um *narrador-personagem* ou *autodiegético*, cujo foco narrativo é de primeira pessoa, interferindo na lógica da história, apresentam-se as vivências de outros, como um *narrador onisciente* ou *heterodiegético*, cujo foco narrativo é de terceira pessoa – uma voz externa aos conflitos vivenciados no texto, mas que conhece profundamente os personagens e os rumos que a fábula tomará até o desfecho – ou ainda há a possibilidade do *narrador-testemunha* ou *homodiegético*, cujo foco também é de terceira pessoa, mas, sendo participante do grupo de personagens, conhece em menor profundidade os demais seres de papel e a trama narrada.

Há interação e tensão entre as *vozes do texto* – termo de Santos e Oliveira (2001) – e os personagens centrais são focos constantes de juízos de valor por parte dos outros participantes da constituição interna da narrativa (personagens secundários²⁶ e narrador).

²⁶ Lembramos que utilizamos nomenclaturas oriundas dos estudos estruturalistas de teorias da narrativa: protagonistas ou personagens principais – centrais da narrativa; personagens secundários – que possuem participação menos importante no desenrolar dos fatos narrados. Sobre isso, conferir Moisés (2007), Gancho (2006), Candido (2007), Brait (2000), Franco Júnior (2005).

Essa tensão entre as vozes presentes na ficção se dá no âmbito discursivo, no que diz respeito às possibilidades de registro das falas dos sujeitos ficcionais, dos pensamentos delas e das interferências do narrador. Esses registros permitem, ou não, a atuação da própria personagem e são geralmente denominados de tipos de discurso: *discurso direto* – a personagem fala diretamente, sem a interferência do narrador; *discurso indireto* – o narrador apresenta a fala da personagem, isto é, fala por ela; e *discurso indireto-livre* – consiste num nível intermediário dos dois tipos anteriores, muito empregado para registrar pensamentos das personagens, através do olhar do narrador. (GANCHO, 2006).

Essas formas de registrar a participação das “vozes” dos seres de papel e do narrador geram tensões na narrativa que incidem diretamente na maneira de compreender as personagens. Bakhtin (1999) discorre sobre as minúcias que cada um dos tipos de discurso promove nas narrativas e acrescenta que o emprego deles é tanto uma questão estilística quanto semântica.

O *discurso indireto* é a modalidade sobre a qual Bakhtin (1999) mais discorre. Segundo ele, este tipo de discurso é sempre uma análise objetiva da fala de outrem, pois é através dele que a voz narrante comenta, faz digressões sobre o tema ou assunto do discurso alheio (ao que Bakhtin (1999) subdivide como *discurso indireto analisador do conteúdo*) e das expressões ou formulações dos enunciados (que na visão bakhtiniana é denominada de *discurso indireto analisador da expressão*).

Outro acréscimo relevante do teórico russo é a do emprego do *discurso indireto* para descrever os pensamentos dos personagens, transmitindo-os ao leitor com ironia, sarcasmo ou outras nuances semânticas, ao que Mikhail Bakhtin classifica como *discurso indireto impressionista*, isto é, através do qual o narrador impõe impressões subjetivas à voz do outro. São demasiadas as variantes que o autor estipula para as diversas modalidades dos exemplos que apresenta.

A discussão de Bakhtin (1999) amplia as possibilidades de se perceber as maneiras de registrar as vozes do texto (apesar de estar mais voltada às línguas russa, francesa e alemã) ou muito mais de perceber as tipologias das interferências de discurso entre narrador e personagens, fazendo o leitor

perceber o quanto é importante a separação, do ponto de vista crítico, da forma como esses dois elementos narrativos participam da *fábula*.

Segundo Prado (2007), ao se analisar uma personagem, é preciso levar em consideração vários ângulos de observação sobre ela: (a) o que a personagem revela sobre si mesma; (b) as ações da personagem e (c) o que os outros sujeitos ficcionais (incluindo o narrador) dizem sobre ela. Essa tensão entre as *vozes do texto* parece ser particular em cada obra, exigindo atenção aos elementos narrativos e às falas dos personagens e narrador.

A tensão ou conflito também é algo que compõe a própria construção das personagens de ficção. Segundo Brait (2000), os sujeitos ficcionais sempre desejam algo, e a narrativa se desenrola de acordo com as dificuldades para a conquista ou satisfação dos desejos da personagem. A autora apresenta esse aspecto como *objeto de desejo* ou *objeto desejado* pela personagem: “força de atração, fim visado, objeto de carência; elemento que representa o valor a ser atingido” (BRAIT, 2000, p. 50). Ora, se para a nossa perspectiva, a personagem travesti vive uma busca, um desejo de mudança de seu corpo e de aceitação por parte da sociedade de sua outra subjetividade, era de se esperar que o *objeto de desejo* designasse questões como aceitação, amor e liberdade.

A classificação das personagens mais difundida (entre os estudiosos da literatura) foi a apresentada por E. M. Foster, que é a de *personagens planas* – menos complexas psicologicamente, construídas em torno de uma ideia e que se subdividem em *personagens tipo* e *caricatura*. A primeira diz respeito a uma personagem cuja peculiaridade é demarcada por uma categoria social, um sujeito ficcional que não surpreende o leitor; a segunda constitui o exagero da primeira, gerando o humor ou a sátira – e *personagens redondas* ou *esféricas*, cujo nível de complexidade psicológica é mais profunda. Há uma preocupação maior em detalhar mais características dessa personagem por parte do narrador, marcando-a, por vezes, com a imprevisibilidade das ações, causando surpresas ao leitor. (MOISÉS (2007), GANCHO (2006), CANDIDO (2007), BRAIT (2000)).

Santos & Oliveira (2001) afirmam ser problemática essa ideia de oposição entre *plano* e *redondo*, por isso orientam a leitura para a dicotomia entre *superficialidade* e *profundidade* das personagens, respectivamente e, por

mais complexa que seja uma personagem, segundo os autores, não se é capaz de abarcar a profundidade do ser humano:

[...] a ideia de profundidade das personagens perdeu a primazia. [...] A literatura contemporânea tende a explorar o fato de que a personagem literária é um produto puramente verbal, um ser de papel a quem o narrador pode brincar de conceder autonomia. Nesse sentido, toda personagem é plana, pois existe somente na superfície escorregadia e vacilante da linguagem. (SANTOS & OLIVEIRA, 2001, p. 30 - 31).

A partir da afirmação citada, voltamos à questão da convencionalização, ou seja, da constituição da personagem como ser de ficção e, portanto, delimitada por um conjunto de traços físicos e psicológicos que a compõe; e, se limitada, com efeito, não pode configurar a complexidade humana na totalidade.

Santos & Oliveira (2001) não mencionam que a dicotomia *plano x esférico* não está associada apenas à densidade psicológica da personagem, assim, esquecem que essa classificação diz respeito também à forma como a personagem existe no texto. Logo, deixam de pontuar se o comportamento dela é mutável ou não diante das circunstâncias que ocorrem durante a fábula ou mesmo se é dotada ou não de uma seleção de características mais ou menos supérfluas. Não queremos discutir a aplicabilidade desses conceitos na literatura do século XX, mas destacar as visões relativistas sobre essa classificação dos sujeitos ficcionais.

Apesar das divergências, é truísmo que a personagem de ficção problematiza questões socioculturais e existenciais vivenciadas pelos seres humanos; daí, podermos, através delas, discutir questões culturais. Os fatos narrados são interpretações da realidade. Como já afirmamos com base em Barcellos (2006), o exterior/o social/o cultural é incorporado ao texto literário, que faz dele o material de elaboração do plano ficcional e, sendo a personagem categoria principal dessa relação real-textual, não é à toa que ela seja o objeto de análise relevante para a compreensão da travestilidade nas narrativas literárias.

Pela sua construção linguística, a personagem de ficção geralmente possui um corpo ou, em outras palavras, é, também, um corpo de linguagem. E

aqui, estamos refletindo especificamente sobre um corpo físico que é construído materialmente no texto literário por meio da linguagem.

Na busca por pensar, a partir da literatura, a relação que se dá entre corpo e personagem, guiamo-nos pela pesquisa de Xavier (2007) que estudou as personagens femininas, levando em consideração seus corpos, tomando um vasto corpus de narrativas de autoria de mulheres do século XX ao XXI.

A autora categorizou dez tipologias que classificam como os corpos femininos são abordados na ficção: **corpo invisível** – quando há um apagamento da personagem feminina na trama narrada que indica uma anulação do sujeito mulher como dono de sua história; **corpo subalterno** – tipologia em que aspectos relacionados à pobreza, à falta de acesso a direitos e necessidades básicas são características dessas personagens femininas; **corpo disciplinado** – categoria que define a regulação e obediência das personagens femininas em relação ao patriarcado; **corpo imobilizado** – muito semelhante ao anterior, essa classificação reflete o disciplinamento dos corpos, com o acréscimo de as personagens não conseguirem enfrentar os dogmas patriarcais; **corpo envelhecido** – que constitui a vasta representação das personagens femininas idosas, comumente configuradas de maneira solitária, revoltosa, assexuada; **corpo refletido** – são as personagens mulheres que incorporam as normas ditatoriais da beleza e de consumo, vítimas dessas opressões de gênero; **corpo violento** - constituem as personagens femininas agressivas e que se revoltam contra as injustiças e opressões sofridas; **corpo degradado** - são os corpos das personagens mulheres prostitutas, drogadas, ninfomaníacas; a escolha do termo “degradado” é bastante moralista, diga-se de passagem; **corpo erotizado** – são personagens femininas geralmente envolvidas em narrativas eróticas e que vivem livremente seus desejos sexuais; **corpo liberado** – constituem uma parcela de personagens femininas que conseguem libertar-se dos dogmas machistas e vivem uma experiência libertária de si mesmas enquanto mulheres.

O estudo de Xavier (2007), assim como o nosso, investiga protagonistas com o intuito de, ao interpretá-las, perceber e analisar também as dinâmicas culturais e valores ideológicos por meio da literatura. As tipologias postuladas nos auxiliam no estudo das personagens travestis, uma vez que assim como as personagens mulheres, essas estiveram sob o alvo da coação e regulação

cultural. Apesar de as tipologias terem sido formuladas para casos específicos do corpus estudado por Xavier (2007), com algumas ressalvas, é possível aplicar a categorização da crítica para outras obras e protagonistas.

Alguns exemplos, já mencionados, nos auxiliam a ilustrar essa possibilidade: a personagem travesti Bianchi, do conto “A grande atração”, nitidamente um caso de **corpo envelhecido**; a personagem Gina, do conto “Ruiva”, que em sua performance revoluciona a noite paulistana, pode ser considerada um **corpo liberado** e ainda a personagem Viveca, do conto “Dia dos namorados”, que em seu sofrimento e agressividade pode ser concebida tanto como um **corpo subalterno** quanto **violento**²⁷.

Nosso intuito aqui não é aplicar diretamente a classificação de Xavier (2007) em nossas análises, mas evidentemente um estudo com a amplitude e alcance como esse contribui bastante para nossas discussões que têm no corpo da personagem um foco de análise.

Nesse ponto, voltamos ao que afirmávamos e, com o auxílio de Xavier (2007), podemos reforçar de forma mais veemente: toda personagem de ficção é um corpo ou possui um corpo. Nem sempre esse corpo será tão evidenciado pelo narrador e demais sujeitos ficcionais, mas ainda que implicitamente, ele compõe o que é a personagem.

Voltamos também ao conceito de *convencionalização*, de Cândido (2007), o qual designa o conjunto de elementos e características que formam uma personagem, como já havíamos apontado. Dessa forma, pode fazer parte de determinada personagem ou grupo de personagens de acordo com o estilo de época, um tipo específico de convencionalização.

As personagens dos romances naturalistas do século XIX, por exemplo, passam necessariamente pelo crivo da descrição corporal minuciosa, enfatizando aspectos biológicos, traços raciais. Essa maneira de criar e descrever personagens corresponde aos parâmetros de criação literária que permeavam o Naturalismo, segundo Proença Filho (1969); o que não ocorreu em outros estilos de época, como na terceira geração do Modernismo brasileiro, cujo investimento dos autores nas personagens incide mais no aspecto comportamental e psicológico. Desse modo, conforme as

²⁷Xavier (2007) ressalva também a possibilidade de as tipologias somarem-se na interpretação das personagens.

transformações pelas quais a literatura passa, as personagens de ficção também sofrem alterações em suas composições.

É possível que leiamos uma narrativa, nos envolvamos com uma personagem sem que saibamos sequer a cor de seus cabelos. Todavia, dificilmente lemos uma narrativa brasileira que possui uma protagonista travesti sem que atentemos para seu corpo, pois esse tem sido um dos aspectos relevantes em sua convencionalização. Não o corpo apenas como imagem física (cor da pele, olhos e cabelos, altura, dentre outros), mas correlacionado a diversos componentes que fazem esse corpo, como a vestimenta, a voz, os adereços, toda a indumentária que reveste o corpo, sendo extremamente importante para as personagens travestis e para a construção de sua verossimilhança.

Conforme o panorama de personagens travestis que apresentamos no capítulo anterior, sintetizado no Quadro 1, elaborado a partir de nossa experiência de leitura e pesquisa bibliográfica, na descrição das narrativas é perceptível a relevância que o corpo das protagonistas travestis possui na construção dos enredos.

Como as personagens travestis sofreram um silenciamento crítico, uma das características do ineditismo de nossa pesquisa e um dos objetivos com essa tese é evidenciar que existe uma maneira específica de criação e abordagem dessas personagens em nossa literatura, tendo o corpo como aspecto relevante de convencionalização e interpretação. Assim, seguimos aprofundando nossa crítica sobre esses corpos, agora vinculados por sua capacidade de transformação na literatura, descrevendo e analisando o corpus proposto.

Capítulo 3 - O corpo em transformação – protagonistas travestis de Cassandra Rios e Adelaide Carraro

O objetivo deste capítulo é apresentar as primeiras considerações descritivas e analíticas especificamente de partes do *corpus* selecionado em nosso trabalho, enfocando as narrativas *Uma mulher diferente*, de Cassandra Rios e *O travesti*, de Adelaide Carraro, vindos ao público, respectivamente em 1965 e 1980²⁸, e censurados pelo regime militar. O enfoque da discussão aqui proposta será a configuração dos corpos das duas protagonistas em questão, sua transformação, bem como as ideologias em torno do tema da diversidade sexual a partir da postura das personagens e dos narradores.

3.1 Rios de transgressão e desejo: Ana Maria – um feminino diferente

Como já mencionamos, o tripé temporal composto pelas décadas de 60, 70 e 80 do século passado foi bastante produtivo no campo político e das artes (especialmente no teatro e na literatura), principalmente no que se refere à temática homoerótica no Brasil, criando inclusive uma ideia de comunidade que passou a se envolver com tais questões. A “*intelligentzia* literária gay” que, segundo Green (2000), tomaria forma com o desenvolvimento da produção de textos literários de temática homoerótica, impulsionados pela “revolução sexual”, teve um princípio silencioso. Desde a década de 1940 uma autora foi pioneira em tratar despudoradamente as sexualidades excêntricas e já revolucionava o campo literário: Cassandra Rios (nome literário de Odette Rios), escritora paulista que foi considerada obscena e imoral. Segundo Coelho (2002, p. 112), “no final da década de 1970, antes da revogação do AI-5, a censura proibiu a venda de todos os seus títulos [...] e confiscou os estoques existentes nas estantes”.

No entanto, essa impressão e avaliação moralista a respeito dessa autora e de sua obra não se restringiu apenas à época da ditadura. Em Coelho (2002), no seu *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*, que é uma espécie de compêndio que apresenta um levantamento das escritoras brasileiras, no qual

²⁸ O romance de Cassandra Rios teve uma nova edição em 2005, pela editora Brasiliense; o de Adelaide Carraro teve publicação única, provavelmente, em 1980.

cita-se a biografia delas e suas principais obras, encontramos a seguinte nota sobre a autora em questão:

Cassandra Rios cria uma *terrível* galeria de seres prisioneiros da *animalidade sexual*, na maioria dos casos, contida ou reprimida sob uma aparência serena, normal e pura. [...] O que avulta é o avesso, o mal (que deveria ser extirpado), as *aberrações*, as taras, o *patológico*... uma total ausência de grandeza interior. Trata-se de homens reduzidos à *animalidade sexual* e totalmente conscientes disso. Daí, a *obscenidade* inerente à matéria romanesca. (COELHO, 2012, p. 112, grifos nossos)

O emprego do adjetivo “terrível”, na primeira linha do fragmento, já nos antecipa que a apreciação das criações literárias de Cassandra não será muito positiva nem imparcial, seguindo-se de considerações sobre suas personagens como animais, aberrantes, doentias e obscenas. Essa visão está muito próxima de uma impressão moralista em que se associa o considerado imoral ao não-humano, sendo que muitas das obras da autora possuem relação direta com o homoerotismo, sobretudo com o homoerotismo feminino, fazendo-nos perceber o tom conservador do dicionário de consulta sobre escritoras brasileiras, o que não foge, portanto, ao tom da crítica em geral.

Dessa forma, observa-se que a obra de Cassandra Rios, além de ter sofrido a censura política, tanto que a autora foi anistiada em 1980 por causa de sua produção, também sofreu e sofre a censura moral. E, como vimos com Crystófol y Sel (2008), cânone e censura são faces de uma mesma relação de poder.

Concordamos com Santos (2005, p.12), quando esse afirma que “a obra de Cassandra deve ser lida como um monumento literário subversivo”, a qual “dá visibilidade ao ‘Outro (a)’, aquele sujeito marginal, supostamente inexistente e invisível” (SANTOS, 2005, p.12). E nesse sentido, a literatura cassandriana faz grande contribuição autoral para a literatura de temática homoerótica brasileira, com títulos publicados por mais de cinquenta anos, que representam o cotidiano de gays, lésbicas e travestis.

Rios é considerada a pioneira na publicação de romances com protagonistas travestis em nossa literatura, entre os quais *Georgette*, em 1956, seu décimo segundo romance (conforme levantamento histórico de Almeida (2014)) e *Uma mulher diferente*, de 1965, o décimo oitavo. Nesse último, os leitores são levados, numa narrativa policial, a conhecer e desvendar a vida de

Ana Maria, que tinha por nome de registro Sergus Walleresttein, mas que transformara seu corpo, tornando-se uma linda e sedutora travesti loura, dançarina de boates da noite paulistana. O romance é narrado em terceira pessoa (narrador onisciente ou heterodiegético). Mencionamos, em outro momento, que os desfechos para personagens travestis são recorrentemente trágicos, geralmente terminando em suas mortes; porém, nesse caso, a morte da personagem travesti é fato que inicia a trama. Na primeira página, o narrador nos conta que fora encontrado o corpo de uma “belíssima loira” boiando num rio.

O enredo é relativamente simples: a história de vida de Ana Maria nos é contada através da investigação de sua morte, feita pela personagem Dalton Levi (na maioria das vezes chamado de Grandão pelo narrador, devido ao seu porte físico “hercúleo” (p. 13), másculo e viril) e, até mesmo, a identidade travesti da vítima só é revelada aos poucos e algumas personagens da trama que eram próximas a Ana Maria só passam a descobrir o fato, após a morte dela.

O olhar do narrador e da personagem Grandão nos mostram também as problematizações, em torno da violência contra as minorias, do preconceito e da não-aceitação do diferente. É interessante que todos os fatos narrados passam pelo crivo de Grandão, que é o segundo nome de maior importância no romance, e a opinião dele a respeito da travestilidade de Ana Maria é também um ponto de problematização do narrador.

O romance, apesar de inovador e subversivo, no âmbito temático dos assuntos sobre os quais trata, reproduz a tradicional fórmula das narrativas policiais, reforçando a masculinidade da personagem detetive que “defende” ou “encontra a verdade” sobre o crime contra o feminino, neste caso o “feminino travesti”. As personagens são construídas com base em estereótipos de gênero, problematizados ao longo dos fatos narrados.

O romance possibilita, assim, uma leitura de gênero sobre as sexualidades desviantes e também sobre a mulher. Já no início do texto, o policial considera que a denúncia de que há um corpo de uma loira boiando num rio, “pode ser que não seja nada demais. Apenas um caso de afogamento”, deixando implícito o descaso da polícia sobre a violência contra as mulheres.

Nas investigações, o detetive descobre pessoas ligadas a Ana Maria que constituem seu círculo de amizades e relações afetivo-sexuais. Essas personagens secundárias são interrogadas, gerando outras narrativas, “núcleos de ação”, como conceitua Moisés (2006), que formam a estrutura romanesca e nos transmitem as informações pouco a pouco, com suspense e destreza, revelando aspectos da subjetividade da personagem principal.

Desenha-se o quadro do crime de Ana, nos primeiros capítulos: fora assassinada, possivelmente em sua casa, e jogada no rio. Grandão, ao invadir sua residência, poucas horas depois de encontrado o corpo, descobre sutis marcas de sangue, correspondências da irmã de Ana Maria, Magda, e fotos de três homens que depois, mais adiante na estória, são identificados como amantes da vítima: o português Antonio Pereira, o importante advogado da alta sociedade paulista, Dr. Barbosa, e o traficante e cafetão, Leonardo ou Loirinho. Grandão conhece a personagem Tilica (Elisa Marcondes), uma senhora catadora de papel a quem a vítima ajudava com mesada, pão, leite e roupas; descobre ligações de Ana Maria também com o leiteiro (Sr Santos) e o padeiro (Sr Armindo), que todas as manhãs deixavam seus produtos nas portas e que possuíam certo interesse na moça recém- assassinada.

Dessa forma, a impressão que vai se construindo sobre a personagem, através das investigações do detetive, é de uma Ana Maria cuidadosa, humana e sensível para com as pessoas. Tilica chega a dizê-lo que “D. Ana Maria é a melhor moça do mundo!” (p. 33). A sensação que se tem é que Ana Maria buscou disfarçar sua travestilidade, tanto que, ao ser informada sobre a morte dela e que não era uma mulher, a catadora mostra-se impressionada:

- Quero dizer que Ana Maria era um travesti. Já ouviu isso?
Ela meneou a cabeça negativamente
- Ana Maria era um homem que se fazia passar por mulher. Para ganhar a vida. Porque era um anormal. Um pederasta... um bicha...entendeu?
A velha estava pasmada. Não podia demonstrar maior estupefação desde o instante em que Grandão aparecera até lhe dizer que sua protetora fora assassinada e agora revelar que ela não era mulher, que era um homem! Era absurdo! Estranho! Incompreensível! (RIOS, 2005, p. 39).

Esse fragmento revela uma das primeiras posições de Grandão/Dalton a respeito da travestilidade de Ana Maria: ‘anormal’, ‘pederasta’ e ‘bicha’ são os

termos usados por ele para defini-la, os quais recuperam uma tradição discriminatória contra o homoerotismo. Ao dizer que ela “se fazia passar por mulher para ganhar a vida” isso nos lembra a falsa ideia de que as travestis são profissões e não subjetividades. Essa posição a respeito da travestilidade vai sendo modificada, na medida em que são apresentados outros fatos sobre sua vida e, por extensão, o romance procura perturbar a visão de leitores sobre o homoerotismo como um todo, afirmando a humanidade das pessoas homoeróticas. Nesse caso, isso é ressaltado quando se descobre que Ana Maria era caridosa e gentil, um excelente exemplar de ser humano.

Sabemos que o fato de exercer a bondade para com o próximo não anula o potencial de sofrer discriminação por parte de nenhum sujeito LGBT; porém, para a visão que a mídia e o governo alimentavam em relação aos sujeitos homoeróticos, que eram vistos como inimigos da moral e dos bons costumes, visão maniqueísta que os colocava numa posição ligada ao mal, ao negativo, ao prejudicial, podemos dizer que há um intuito, ao construir a personagem travesti como bondosa e caridosa, no sentido de amenizar essa ideia de negatividade do homoerotismo para percebê-lo como apenas mais uma faceta do comportamento humano.

É interessante perceber uma oscilação no emprego das desinências de gênero e dos artigos ao se referir à personagem; quando o detetive se refere a ela, há o emprego do artigo masculino e quando o narrador o faz, usa-se o feminino (“protetora”, “assassinada”). Essa oscilação das flexões de gênero dos substantivos e adjetivos é recorrente nas obras literárias brasileiras que possuem personagens travestis, como demonstraremos ao longo deste trabalho. Essa oscilação também ocorre em outros momentos, por exemplo, quando Grandão refletia sobre o assassinato dela, sobre o possível ataque que a matara:

Com a violência do golpe, a garrafa se espatifara e rachara o crânio da pobre infeliz, que morrera instantaneamente, como afirmara o médico. “Da!” No feminino! Habituar-se a se referir e a pensar em Ana Maria como se aquela criatura fosse realmente uma mulher. Tivesse sido! Corrigiu-se: era! A matéria morta, ou apenas a lembrança da criatura, não modificava o verbo, nem mudava o sexo. Era, portanto, pois Ana Maria estava viva em seu pensamento como um enigma que procurava fazer luz numa verdade: a razão da vida dela. O motivo da sua morte! (RIOS, 2005, p. 40).

A reflexão de Grandão é um indício de uma sutil mudança de avaliação em relação à travestilidade de Ana. O fato dele habituar-se a pensar e referir-se a ela, no feminino, desvenda uma quebra do pensamento e do uso da linguagem antes submetido ao padrão heteronormativo de sexo/gênero. Noutras palavras, é possível que, apesar de ter nascido um “ele”, determinado sujeito possa ser visto e entendido como “ela”, Sergus era Ana Maria. Todavia, também percebemos que o detetive só admite tal possibilidade, porque a travesti já não tinha vida, era “matéria morta”.

Outro aspecto curioso de ser notado é o termo “criatura” que aparece duas vezes nesse fragmento e no romance todo se repete 21 vezes, distribuído entre falas de diversos personagens e no discurso do narrador, para se referir à personagem travesti. Acreditamos que o emprego do termo confere a ideia de não-humanidade ao sujeito travesti, como se fosse um ser estranho, sem nome, sem identidade. Podemos também inferir que o uso de criatura se deve ao fato de, por vezes, tal identidade ser pensada como “de outro planeta”, de outro lugar, revelando igualmente a sensação de estranheza em relação ao sujeito travesti.

Em outro momento, em um diálogo com Tilica, Grandão passa a refletir sobre a travestilidade de Ana Maria, quando a idosa catadora argumenta:

Eu só vou lembrar dela como se fosse mulher mesmo. Não consigo pensá²⁹ doutro modo [...] Porque Deus fez ela errada. Porque não era o que gostaria de ser de verdade. Uma mulher! Mas que coisa! Que coisa! “Porque Deus fez a Ana Maria errada!” refletiu Grandão! As palavras da velha até que o tocaram fundo. (RIOS, 2005, p. 43).

A ideia de que a divindade cristã a fez assim, como uma forma de naturalizar a travestilidade é um dos principais argumentos para retirar a “culpa” dos indivíduos que eram considerados praticantes de um “vício” pelo discurso dominante³⁰, como uma escolha que fizeram para exercerem a “perversão”. Ao colocar nas mãos da divindade cristã o motivo de Sergus transformar-se em Ana como para corrigir um erro involuntário de Deus, reforça-se o pensamento “alma de mulher presa em corpo de homem” tão

²⁹ No romance, as falas de algumas personagens são escritas de maneira a reproduzir na grafia de algumas palavras a maneira como são pronunciadas, especialmente em casos de uso coloquial da linguagem.

³⁰ Outra personagem, Antonio Pereira, faz igualmente uma observação nesse sentido sobre Ana Maria ao ser interrogado por Grandão: “Ela não tinha vícios. Era apenas uma coitadinha, que nasceu errada”(RIOS, 2005, p. 85)

repetido para se referir aos transgêneros, reflexo do conflito do gênero com o sexo biológico, gerado pelas imposições socioculturais que maculam o corpo com a obrigação de seguir determinado comportamento porque nasceu com determinada genitália (BENTO, 2006). Nesse caso, se alguém errou, foi a divindade, que obrigou o sujeito a se “consertar”.

Antes do nascimento, ainda segundo Bento (2006, p. 89), já temos “o destino do gênero” marcado em nossos corpos: “Não há corpos livres anteriores aos investimentos discursivos. A materialidade do corpo deve ser analisada como efeito de um poder, e o sexo é uma das normas pelas quais “alguém” simplesmente se torna viável, que qualifica um corpo para a vida inteligível.” Nesse sentido, aqueles que fogem a essa norma são, nas palavras de Bento (2006), “inviáveis”, ou nas palavras de Butler (2013), “corpos que não importam”, que pesam sob a ordem heterossexista de sexo e de gênero, ocupando o lugar do abjeto

Voltando à questão do “Deus a fez assim”, em outro momento, é a protagonista que se revela sobre isso, quando o narrador nos leva a um *flashback* num diálogo com Dr. Barbosa, no qual eles discutem sobre a condição travesti de Ana e ela revela vários aspectos de como se sentia em relação à própria travestilidade:

Subjetivamente, as criaturas não escolhem o nome para serem batizadas, nem o sexo para o registro; nascem o que são fisicamente, e assim são criadas. [...] Conclua, daí, que, contra a física, está a força psíquica do Eu. Assim, por que não poderia eu, que tenho intelectualmente a feminilidade de uma gata, da mais sensível das mulheres, seios e amor para dar ao sexo masculino, não poderia, submetida a uma intervenção mágica, me tornar uma verdadeira mulher?! (RIOS, 2005, p. 130)

A postura da personagem é bastante subversiva para a época de publicação do romance, tempo quando o índice de sentimento de culpa e de infelicidade era alto entre os que se identificaram como “homossexuais”, conforme podemos ler na reportagem de Danilo Aguiar, publicada em *O Lampião da Esquina* (edição 5, outubro de 1978), levando inclusive vários desses a cometerem o suicídio. Além disso, a subversão de Ana Maria parte de um princípio filosófico bastante difundido nos estudos de gênero, de que o sexo biológico não define a identidade de gênero dos sujeitos.

“A força psíquica do Eu”, portanto, não é, segundo a protagonista, uma escolha, mas algo inerente ao seu comportamento, à sua subjetividade. No mesmo fragmento, poderíamos entender que quando ela se refere a uma “intervenção mágica” para tornar-se uma verdadeira mulher, estaria se referindo a cirurgia de redesignação sexual, é exatamente o que sugere Dr. Barbosa:

[Barbosa] – Por que você não se castra? Consiga um especialista para tais transplantes [...] [Ana Maria] – Seria mutilação! [...] Ser assim é o que conta! De que me adianta ser uma mulher como as mulheres? Seria comum, vulgar! Assim, sou eu que venço todos os dogmas e preceitos! É o que vale! (RIOS, 2005, p. 131)

Logo, percebemos que a “castração” não seria para a protagonista a solução para o conflito entre sua identidade de gênero e seu sexo biológico, conflito, aliás, que existe apenas nos “outros”, que a punem, que a recriminam, julgando sua subjetividade como um vício, uma doença, um problema a ser vencido. As personagens masculinas como Grandão, Antonio Pereira e Dr. Barbosa posicionam-se, inicialmente, a partir da visão heteronormativa e, aos poucos, mudam tal posicionamento.

Tanto que, no caso de Antônio e Barbosa, essa mudança é tão radical que eles passam a se envolver afetivo-sexualmente com Ana Maria. Ainda nesse diálogo, Barbosa acusa a travesti, sempre se referindo a ela no masculino, de que sua travestilidade era “um vício doentio”, como o dele, que era viciado em morfina, ao que ela responde:

Feminilize o sujeito, por favor, quando se dirigir e se referir a mim; sou Ana Maria ! Meu nome é esse! Sou uma espécie diferente de mulher, apenas isso! [...] [ao se referir ao vício]: Você não nasceu com ele! [...] Você é vítima das circunstâncias, que forçaram um hábito que se transformou num vício. *Eu sou produto da natureza!* [...] E não sou hermafrodita! Não sou mesmo uma mulher? Uma mulher diferente? (RIOS, 2005, p. 131, 132, grifo nosso)

A postura contestatória de Ana Maria revela independência dos dogmas conservadores sobre sexo/gênero. Sua postura é subversiva, uma vez que se considera “produto da natureza” e sabemos que o discurso essencialista utiliza-se exatamente desse argumento em prol do biológico e do produto da natureza como justificativa para limitar e fixar os papéis de gênero entre masculino e

feminino, respectivamente, de acordo com as genitálias e órgãos reprodutores do “macho” e da “fêmea”.

Recordamos, aqui, a crítica de Butler (2010) em torno dessas construções. Para ela, as noções de sexo biológico e identidade de gênero limitadas a um “masculino” e um “feminino” já são em si problemáticas, porque formuladas por uma cultura patriarcal e heterossexista, quando, na verdade, existe uma pluralidade de gêneros, não limitados ao sexo biológico. Segundo Butler (2010, p. 164):

A categoria de sexo não é nem invariável nem natural, mas sim um uso especificamente político da categoria da natureza, o qual serve aos propósitos da sexualidade reprodutora. Em outras palavras, não há razão para dividir os corpos humanos em sexos masculino e feminino, exceto que uma tal divisão é adequada às necessidades econômicas da heterossexualidade, emprestando um lustro naturalista à sua instituição.

O lustro naturalista do qual trata Butler (2010) é apropriado pela personagem travesti em questão como um recurso de tentativa de assimilação do discurso dominante à sua identidade, justificando sua travestilidade como “produto da natureza”. O uso da linguagem ao dizer sobre si e sobre o próprio corpo nos lembra outro posicionamento de Butler (2010, p. 169), de que “O poder da linguagem de atuar sobre os corpos é tanto causa da opressão sexual como caminho para ir além dela”. Dessa forma, se por um lado a linguagem da heterossexualidade compulsória tenta limitar os corpos, por outro, a via de subversão pode quebrar paradigmas, buscar outras maneiras de vivências e de concepção do gênero e da sexualidade.

No caso da afirmação de Ana Maria, há uma apropriação essencialista da travestilidade como produto da natureza, uma forma de resistência às opressões que insistem em negar sua existência, sua possibilidade de viver e sua identidade em si³¹. A postura de nossa personagem travesti reforça que não existe apenas “o feminino” da noção heteronormativa, mas muitos, dentre os quais se situa o seu, “um feminino diferente”, o que nos remete às

³¹ Essa autoafirmação de Ana Maria (de que é produto da natureza) é recorrente em outras narrativas com personagens travestis, nos contos já citados, “Ruiva”, de Júlio C. M. Martins e “Dia dos Namorados”, de Ruben Fonseca, as personagens argumentam a naturalidade de sua subjetividade, pois nasceram assim, bem como outras também mencionadas, como “Tais”, de Walmir Ayala, “A grande atração”, de Raimundo Magalhães Jr. dentre outras.

considerações de Benedetti (2005) em torno do feminino das travestis, um feminino ambíguo e ressignificado.

Precisamos, ainda, destacar a importância que o narrador e demais personagens dão ao corpo da protagonista, construído sob um molde irresistível de sensualidade e erotismo; o narrador também enfatiza as técnicas de transformação corporal para construção desse feminino.

Fizemos um quadro como tentativa de sintetizar alguns desses dados que nos mostram as referências ao corpo e ao comportamento dela ou, nas palavras de Candido (2007), a convencionalização das características da personagem. Dividimos em três colunas: o aspecto a ser evidenciado, seguido da citação na qual podemos perceber e analisá-lo, bem como a especificação do contexto de enunciação na obra literária, quem disse o que a quem e ao que se refere.

QUADRO 2 - Ana Maria enquadrada – síntese de algumas de suas características corporais

Aspecto evidenciado	Citação	Contexto (Quem disse a quem?)
Beleza	“Era bela! Muito bela! Enganadora! Um caso de tirar o chapéu e indagar sobre os mistérios da alma humana[...]” (p. 21)	Narrador ao se referir às impressões do detetive Dalton Levi
	“É uma mulher perfeita e linda... Pena que não é mulher mesmo...” (p. 75)	Personagem anônima na boate
	“O quanto Ana Maria era bela! Irresistível! Exuberante! Extraordinariamente atraente e suave! [...] Um verdadeiro coquetel das mais descontraídas qualidades essencialmente femininas. E era um homem!” (p. 129)	Narrador ao se referir às impressões de Dr. Barbosa
Pernas	“[...] ficaram à mostra até a altura das coxas, e todos os olhares caíram sobre aquelas partes roliças do corpo sensual”. (p. 66)	Narrador
Cabelos	“belíssima loira” (p. 13)	Narrador
	“- Os cabelos dele são naturais, não usa peruca, são lindos, sedosos! – exclamou uma jovem.” (p. 75)	Personagem anônima na boate
Seios	“O que conseguiu apenas foi soerguer um pouco as mãos até os seios dela e senti-los muito pequenos, como os de uma garota de 14 anos, magra, mais menina que mulher.” (p. 67)	Narrador ao se referir às atitudes do português Antonio Pereira
	“– E os seios, reparou? Dizem que faz tratamento com hormônios femininos para crescer os seios...” (p. 76)	Personagem anônima na boate

	<p>“Enfiou as mãos por baixo e agarrou-lhe os seios. – Você é quase uma menina... ainda... – Porque meus seios são pequenos? Mas são gostosos... e ainda estão crescendo... Não são gostosos?”(p. 119)</p>	Dr. Barbosa e Ana Maria
Voz	<p>“–É certo que achei a voz meio rouca, um pouco grossa, mas já conhecera mulheres com a voz mais máscula, por isso não vi nada demais...” (p.53)</p>	Antonio Pereira
	<p>“Ele se intrigou com a sua voz rouca”. (p. 111)</p>	Dr. Barbosa

A imagem que se forma da personagem é de uma pessoa portadora de extrema beleza e sensualidade, de um corpo moldado para provocar desejo. Ao mesmo tempo, lemos palavras que indicam a repulsa de alguns personagens, como vimos antes (“pederasta”, “anormal”, “bicha”, “criatura”). Essa ambivalência presente na construção da personagem travesti, como já apontamos em nossas hipóteses na “Introdução”, é recorrente e talvez esteja associada à própria ambivalência que as travestis vivem na sociedade: por um lado são símbolos de desejo e perfeição corporal, por outro, carregam estigmas profundos, fato pelo qual sofrem tentativas de apagamento por parte de alguns setores e sujeitos sociais.

Os cabelos e os seios são ícones corporais de extrema importância para as travestis na construção de seu feminino, que também marca a construção e valorização das mulheres dentro das sociedades, como argumenta Kulick (2008, p. 215):

O cabelo é um dos principais atributos cultivados pelas travestis para obterem aparência mais feminina. Assim como a ingestão de hormônios e aplicação de silicone, o cabelo é umas linhas divisórias que as travestis traçam entre um transformista [...] e um travesti, um homem que vive as 24 horas do dia como mulher.³² (KULICK, 2008, p. 215)

Nesse sentido, nossa protagonista, construída no contexto da década de 1960 parece atender às demandas das travestis até os dias atuais, haja vista que, de acordo com o que se desenrola nas investigações de Grandão: “Passava todas as horas do dia como mulher.” (RIOS, 2005, p. 42) Ou ainda que percebera que ela “Caracterizou-se e convenceu-se de que podia viver assim, como mulher, dedicando toda a sua vida e o seu tempo para se

³²Nas demais etnografias consultadas, essa ideia é unânime.

aperfeiçoar, com tratamentos, e estudando os mais delicados e femininos tipos de mulheres.” (RIOS, 2005, p. 111).

Essas passagens relembram as etnografias, especialmente o argumento de Benedetti (2005, p. 105) de que a construção do feminino não é apenas exterior, mas passa necessariamente por uma construção interior de aprendizado e convivência:

É um feminino simultaneamente exterior e interior, um feminino que está presente nos corpos das travestis e nos usos e valores por elas atribuídos [...] Essa dinâmica entre exterior e interior é o principal tópico de aprendizado das travestis, constituindo seu próprio gênero: é o que as faz femininas. (BENEDETTI, 2005, p. 105)

A construção ficcional de Ana Maria parece se pautar de maneira muito próxima na realidade das travestis, pelo menos como são discutidas nas etnografias que consultamos. Ela reflete estereótipos femininos de sensualidade, de corpo desejável e de comportamento, bem como exterioriza em seu corpo esse estereótipo. O romance é perspicaz em revelar detalhes da busca pelo feminino, como deixar os cabelos longos para dar mais verossimilhança ao seu constructo corporal. Os seios, pequenos, são resultantes da ingestão de hormônios femininos, prática que historicamente tornou-se mais recorrente na década de 1960, como já mencionamos. Esses dados reforçam a ideia defendida por nós de que as narrativas homoeróticas brasileiras, mas especificamente, as que tematizam a travestilidade, possuem características muito próximas do Realismo do século XIX, no sentido de aproximar o máximo possível a matéria ficcional da matéria da realidade.

A voz da travesti também é um aspecto que merece destaque. No Quadro 2, mostramos trechos em que as personagens “estranham” o aspecto da voz de Ana Maria, uma vez que ela personificava tamanha feminilidade (de forma estereotipada), porém sua voz não correspondia. Nas etnografias, são unânimes os relatos de dificuldades para modificar a voz.

Silva (2007, p.154-155) foi o primeiro a abordar essa nuance: “De todas as inversões praticadas pelo travesti, a menos flexível localiza-se na garganta. [...] A voz ainda é, salvo exceções extremamente raras, o sinete de sua

condição biológica.” Dessa forma, a maneira de construir a voz da protagonista também corresponde a um ponto de verossimilhança na obra.

A família, como dissemos, é um aspecto bastante conflituoso na vida das travestis e, na literatura, esse conflito se repete. Em *Uma mulher diferente*, a família de Ana Maria é representada apenas pela sua irmã, Madga Wallereststein, descoberta por meio das cartas encontradas por Grandão ao invadir a casa da travesti. Os pais de Ana Maria (Sergus) e Madga sequer são mencionados, porém a relação dos irmãos nos permite tecer algumas considerações, conforme depoimento dela a Grandão:

[...] Por que, morando na mesma cidade, me limitava a escrever, não é isso? Muito bem, porque não entendia... não entendia a espécie de vida que meu irmão levava. Não podia aceitar aquilo. Li muito a respeito. Na família dos outros é fácil entender, mas, quando se trata do próprio irmão... bem... a coisa muda de figura... é difícil de aceitar... Por isso, fingia ignorar o que ele era e o que é difícil de aceitar... Por isso, fingia ignorar o que ele era e o que fazia. Entretanto, meu irmão sempre foi muito meigo... Ficou corada quando disse isso, pois fazia parte das características do homossexual. [...] Creio que sofreu algum distúrbio psíquico; quis, a princípio, ajudá-lo. Levei-o a médicos, mas de nada adiantou... Tudo se acentuava mais, até que tivemos que nos separar... [...] Então, fizemos de conta que morávamos em cidades distantes, e escrevíamo-nos... [...] Como disse, tenho vivido afastada dele, como se morássemos em cidades distantes. Das cartas que escrevi para ele, a maioria não foi respondida, e as que respondeu só falavam de saudade, que ia mudar de vida, que, um dia, poderia vir visitar-me sem que eu me envergonhasse dele. Outras vezes, que eu precisava ser mais moderna e aceitar isso como algo inevitável. (RIOS, 2005, p. 93.)

Apesar de considerar vergonhosa a travestilidade do familiar, a personagem demonstra estar sofrendo pela perda (“Estava com os olhos vermelhos e procurava disfarçar a palidez do rosto com pó-de-arroz. Era evidente que chorava muito.” (p. 92.)). Fica claro pela fala de Magda a não-aceitação da condição de Ana/Sergus, inclusive, porque, todo o tempo, ela se refere a essa apenas no masculino, sem considerar a transformação operada em sua vida. A posição da irmã ainda reflete o estereótipo de que o sujeito travesti é “muito meigo”, bem como a visão médico-científica de patologização das “homossexualidades”.

Kulick (2008), Benedetti (2007), Silva (2007) e Pelúcio (2009) argumentam, com unanimidade, que entre as travestis “um dos primeiros passos na construção da identidade travesti passa pelo abandono da família”

(BENEDETTI, 2007, p. 102). Assim, a separação de Sergus Wallerestein de sua irmã para transformar-se em Ana Maria segue um rito de passagem comum às travestis brasileiras. A personagem plasma, nesse sentido, mais um aspecto da realidade.

Como afirmamos anteriormente, há uma gama de estereótipos de gênero que são problematizados neste romance de Cassandra Rios; um exemplo é o ideal de masculinidade e seu posicionamento em relação ao homoerotismo, como ocorre com Antonio Pereira e Dr. Barbosa, que modificam suas formas de ver e se relacionar com o que antes consideravam anormal e doentio; no caso do estereótipo feminino, ocorre um emprego hiperbólico desse elemento na construção da personagem travesti.

No caso das personagens Antonio Pereira e Dr. Barbosa, a modificação na percepção que têm a respeito da diversidade sexual é instaurada aos poucos nas personagens devido ao encantamento que possuem por Ana Maria. No caso do primeiro -o português Antonio Pereira, viúvo, 41 anos, caracterizado pelo narrador como homem maduro, forte e de valores tradicionalistas bem solidificados- ocorre uma brusca mudança de comportamento em relação à travesti. Ele a conhecera no bar onde era proprietário, ali mantiveram encontros furtivos e relações sexuais, porém Antonio não havia notado ainda que Ana era travesti, pois não tocara-lhe a genitália; para testar seu parceiro, Ana o convida a assistir um de seus shows na boate onde trabalha e só então ele descobre a identidade dela:

Ela era ele!!! Que desgraça! Que absurda peça o destino lhe pregara! Rememorou fatos enquanto o show prosseguia, sem que conseguisse notar nada, a não ser aqueles olhos grandes e oblíquos que o fitavam com malícia, lá no canto da pista. Ana Maria estava querendo confirmar o que era. [...] Seu Antonio estava grudado na cadeira. Queria fugir dali, queria avançar contra aquela criatura absurda e agredi-la, mas sentia-se incapaz de tudo. [...] Seu Antonio estava, além de indignado, envergonhado, abismado por ter sido astutamente enganado e não ter percebido. (RIOS, 2005, p. 75)

A reação da personagem Antonio revela o grau de discriminação dele ao descobrir que Ana era travesti. O estado revoltoso por ter se envolvido nessa relação e o desejo de agredir sua antiga parceira dura por muitos dias: “teve mesmo ímpetos de procurar a infeliz criatura e dar-lhe uma surra [...]” (p. 77),

“Contraía-se de revolta e mastigava uma raiva incontida, se pegasse aquela coisa, aquela bicha ia estrangulá-la” (p. 78).

Os termos empregados pelo narrador para refletir a percepção do homem “enganado” demonstram o aspecto homo e transfóbico em seu interior, devido ao contato com o diferente. Confundir travestis com mulheres é um ato comum que gera bastante confusão segundo as etnografias consultadas e na literatura também é comum aparecerem casos assim como no conto “Dia dos namorados”, de Rubem Fonseca e no cordel *O garanhão que se lascou um travesti* (s.d), de Vicente Campos Filho.

Todavia, após uma semana de ocorrida a descoberta, o português amenizara a agressividade e começara a rememorar positivamente o que viveu com ela, sentindo saudade dos encontros com Ana, sentindo pena dela e, por não ter sua presença, andando cabisbaixo e silencioso. Tentou distrair-se com outra companhia, mas o pensamento estava fixo na travesti. Voltou até a boate, onde presenciou o show, mas ela não estava mais trabalhando lá. Telefonou para a residência dela várias vezes, até que teve coragem de falar-lhe e marcaram um encontro:

Depois, nessa tarde, Seu Antonio descobriu que sua doença era incurável. Incrível! Absurdo, mas amava Ana Maria, fosse ela o que fosse, homem ou mulher! Amava-a assim, como ela era. [...] Seu Antonio estava se deixando levar por todo um místico encanto homossexual, perigoso e perverso” (RIOS, 2005, p. 80).

A modificação no comportamento e a percepção de Antonio em relação a Ana Maria e a si mesmo nos permitem verificar a faceta de aceitação que o romance sugere por meio da relação entre eles. Por outro lado, a postura da voz narrativa ainda emprega termos discriminatórios associados ao perigo e à perversão, que mantém o homoerotismo associado ao negativo e ao doentio.

No caso do Dr. Barbosa, temos um contexto diferente, uma vez que ele é oposto a Antonio Pereira em integridade física e moral. Barbosa é um senhor rico, viciado em morfina e outras drogas, já com a saúde debilitada por conta desses vícios, além de deprimido emocionalmente devido à crise em seu casamento desde que sua esposa, Marcela, descobrira-se lésbica e o abandonara sexualmente. Além de ainda nutrir a esperança de que a esposa

volte a desejá-lo e, para não se desvencilhar da imagem de família tradicional perante à sociedade, Barbosa prefere não se divorciar.

Numa pequena festa organizada por sua esposa, ele conhece Ana Maria, com quem se envolve num jogo sexual, descobrindo a travestilidade dela. Dias depois, ao reencontrá-la, “Ergueu a mão num impulso e violentamente desferiu uma bofetada no rosto aparvalhado de Ana Maria” (RIOS, 2005, p. 123). A agressão física foi seguida de uma série odiosa de consciência por ter se envolvido com ela. Todavia, em outra pequena comemoração organizada por Marcela, a travesti volta à mansão de Dr. Barbosa e o afronta.

Nesse reencontro ambos se julgam viciados: Ana o julga pelo vício às drogas e ele a julga por vestir-se de mulher e se relacionar com outros homens, momento em que ela argumenta sobre sua subjetividade, como já comentamos. Nesse reencontro, Ana Maria se propõe a experimentar uma das drogas oferecidas por Barbosa; após aplicar uma pequena quantidade do entorpecente, ambos se envolvem sexualmente, encontros que se repetem em momentos posteriores. De fato, Ana Maria o conquistara:

A primeira impressão era a que valia! O quanto Ana Maria era bela! Irresistível! Exuberante! Extraordinariamente atraente e suave! Tão meiga, tão sensual, tão deslizante e ordinária! Tão cheia de classe e falsos pudores! Era um verdadeiro coquetel das mais descontraídas qualidades essencialmente femininas. E era um homem! (RIOS, 2005, p. 129)

Os sinais de exclamação presentes nas orações que compõem o trecho demonstram o estado de êxtase de Barbosa ao refletir sobre a beleza e a sensualidade de Ana Maria, sua feminilidade e o fato de, paradoxalmente, para ele, ela ser um homem. O modo pejorativo e agressivo de referir-se a ela muda consideravelmente após a convivência, uma forma de representar uma quebra de preconceito. Também o fato de Barbosa admitir que mesmo sendo um “homem” (ao apelar para o aspecto biológico), Ana Maria incorpora “o feminino” de uma maneira perfeita e encantadora. Dessa maneira, o essencialismo tão recorrente nas falas discriminatórias passa a ser contestado, uma vez que o que se espera de feminino para a personagem é encontrado num corpo biologicamente masculino.

A relação de nossa protagonista com as personagens masculinas nos permite também outras considerações. A construção do perfil de Ana Maria configura entre ela e seus amantes uma relação de pólos opostos, tal como no binarismo heterossexual, como se a dicotomia ativo-passivo e seus estereótipos definissem a lógica da atração dela: de um lado o efeminado, sensível, delicado; do outro, a força bruta, o macho.

Essa dimensão se materializa no desejo de Ana Maria. Por exemplo, quando questionada por Dr. Barbosa do que ela gostava, ela responde que só gosta de homem, “- E que seja bem homem. Bem macho! Precisa ser muito machão!” (RIOS, 2005, p. 116). No romance, são descritas quatro cenas eróticas entre nossa protagonista travesti e seus amantes e, em todas, ela exerce o papel passivo³³. Nesse sentido, o estereótipo acaba sendo reforçado por meio do exagero dela na sua construção, que dialoga com o exagero do esperado e idealizado macho, que a tornaria mais feminina.

Segundo Green (2000), foi nos anos 1930 e 1940 que se tornou comum a nomenclatura popular que diferenciava as bichas e os homens “verdadeiros”, assim como outras que se criaram, ao longo do século XX, para demarcar indivíduos sexualmente ativos e passivos, de acordo com estereótipos tanto de efeminação quanto de macheza exagerada.

O que se acreditava, à época, era que os penetradores possuíam justificativas para se envolverem sexualmente com outros homens sem serem vinculados ao desejo homoerótico; por exemplo, pensava-se que a mera necessidade de penetrar qualquer corpo para obter prazer sexual era suficiente para motivar “homens de verdade” aos encontros homoeróticos visando à realização do ato sexual. Fica óbvio, nesse lógica, a dimensão falocêntrica da imaginação que se desenvolve sobre a sexualidade da personagem.

O pressuposto falocêntrico de que a superioridade masculina é indubitável, tendo o falo como representação de valor significativo fundamental, parece ser transferido para a interpretação das relações homoeróticas. Visão que parece ter estabelecido um “padrão” equivocado de conceber o homoerotismo masculino pela sociedade, como se este sempre estivesse dicotomicamente dividido entre o sujeito homoerótico passivo e o ativo. A

³³ Dizemos no sentido de que ela deseja apenas ser penetrada.

função do falo, portanto, de penetrar, de dominar, e que é vista de forma hierárquica como superior nas relações de poder, se transfere para os sujeitos que exercem a posição ativa, reforçando um preconceito secular em torno da passividade que esteve, igualmente de forma enganosa, associada aos “efeminados”. (DOVER, 1994)

Contudo, as práticas e documentos culturais e discursivos da época comprovam o contrário: embora os médicos e a sociedade em geral não compreendessem, um homem sem traços efeminados poderia desejar, por livre vontade, ter relações sexuais com outro homem, e os estereótipos de fato não serviam para definir as sexualidades adotadas pelos atores sociais.

Ainda segundo Green (2000, p. 75) a “lógica por trás da ideia da universalidade do paradigma homem ‘verdadeiro’/bicha também implica a inviolabilidade do papel sexual ‘ativo’ do homem ‘verdadeiro’”. Além disso, Green (2000, p. 175) argumenta que era recorrente o fato de que “homens ‘verdadeiros’ sentiam atração especial por homens delicados, com sobrancelhas tiradas e ruge nas bochechas [...]”. A passividade sexual, como sabemos, não é uma característica própria das travestis, porém, neste caso, ela passa a ser uma forma de caracterizar o feminino-travesti de Ana Maria, e, concomitantemente, de dominar a relação para ocultar ao máximo possível sua identidade.

Sales & Peres (2015, p. 27) também reforçam que:

Historicamente, nas sociedades ocidentais, heteronormativas, ao penetrar um cu, o homem marca sua virilidade e garante a passividade da mulher ou de qualquer que seja a pessoa penetrada a alocando num espaço de desvantagens, rejeição, sem honra; a pessoa travesti, nesta premissa, é sujeita anal, sempre penetrada, ou no mínimo marcada por um cu com menor poder, que nem sempre é penetrado, mas que já perpetua fatores e elementos inerentes ao espaço do feminino a deixando em desvantagens, na maioria das vezes, mesmo sendo possuidora de um pênis e fazendo uso do mesmo, penetrando inclusive (SALES & PERES, 2015, p. 27).

É esse espaço de “desvantagem” que parece ser conferido à Ana Maria pelo narrador na construção da passividade (no sentido de ser penetrada), associada ao estereótipo feminino. Essa estereotipia ativo/passivo e sua hierarquia pode ter uma associação com a causa da morte de Ana.

A morte da travesti pode ser consequência de seu corpo ambíguo e transgressor e também de seu desejo de conquistar os homens sem revelar sua identidade sexual. Ao voltar desacompanhada para casa, durante a madrugada, ela se encontra com o trabalhador que entrega leite pelo bairro, sr Armindo, um homem muito forte, viril, oriundo de classe econômica menos favorecida, um exemplo de “macho”, segundo os padrões patriarcais. Ele a acompanha e ela o convida para um passeio, para depois tentar seduzi-lo, é no depoimento dele que a cena do crime é desvendada, bem como a nuance de que a violência de gênero é enfatizada, nesse jogo de construção e problematização de estereótipos:

Ela pediu para dar uma volta, mas, logo que chegou à porta da casa dela, mandou parar. Eu parei. Ela desceu e me chamou pra descer também. Pediu um litro de leite; eu peguei e fui entregar. Ela, então, me convidou para que conhecesse a casa por dentro. Então eu fui. Ela tinha um perfume louco! Começou a dizer uma porção de coisas do meu físico, e me alisava o peito. Fiquei fora de mim e puxei ela. Me empurrou, mas eu era mais forte, e comecei a querer tirar a roupa dela e a passar a mão pelo seu corpo. No meio da perna, senti aquilo. Ela gritava, eu peguei. Vi; vi e não acreditei. Então não sei como, passei a mão na garrafa de leite que estava na minha frente, em cima da mesinha, onde eu tinha posto logo que entrei, e assentei com ela na cabeça dele. Ele caiu. Fiquei olhando apavorado, tremendo, e, ainda não acreditando, levantei a saia do vestido e espiei. Era mesmo um homem disfarçado. Fiquei com medo e fugi. No meio do caminho, lembrei-me da garrafa de leite quebrada e voltei lá. Fiquei com medo que tivessem visto ela andando na carroção. (RIOS, 2005, p 170, 171.)

O leiteiro (seu Armindo), que a via como uma mulher idealizada e impossível, descontrola-se “com a sensualidade e o perfume dela” e tenta agarrá-la, mas ao sentir que o corpo de Ana Maria frustrava o que se reconhece como corpo feminino, perde o controle e acerta-lhe uma garrafa de leite, na cabeça, matando-a. Uma morte com uma garrafa de leite, elemento concebido como puro e da família, ironicamente usado para anular a vida de um sujeito que subvertia as ideias tradicionais de pureza e de família.

A violência de gênero pela qual passa a personagem é causada pela compreensão de que só o existe o binarismo biológico homem x mulher. Toda a feminilidade da personagem, a sedução e o desejo lhes são retirados ao se descobrir que o que ela traz entre as pernas é o órgão genital masculino. O pênis, motivo de orgulho, dominação e poder masculino se existente num corpo

feminino ultraja a masculinidade. Ela, como tal, trai a potência masculina ao renegar a masculinidade, mas não pode se identificar como mulher porque a heteronormatividade a acusa homem pela genitália que possui.

Assim, ser agredida e assassinada significa a vingança do sexo masculino personalizado no corpo do homem heterossexual. O leiteiro não será punido severamente por seus pares, já que ele é uma vítima ludibriada por um corpo construído. O leiteiro ficará preso apenas “o tempo necessário para aprender a controlar suas emoções e impulsos violentos.”

Embora a protagonista esteja morta desde o início do romance, a trajetória de Grandão/Dalton nos leva à vida de Ana Maria, através de *flashbacks* e acronias, percorremos as peripécias de seu corpo transformado, seus desejos, e sua beleza nos shows de boates paulistanas. Apesar da violência sofrida, é preciso que destaquemos a postura subversiva dessa protagonista que nasce das memórias de seus amantes (Antonio e Barbosa), de seus familiares e amigos (Magda e Tilica) e se auto afirma como “produto da natureza”, desconstruindo o discurso que oprime as sexualidades transgressoras e produzindo “um olhar diferente” para a travestilidade.

3.2 Um corpo transformado e dócil: o conflito Rubens/Jacqueline

Assim como Cassandra Rios, Adelaide Carraro, escritora paulista, foi considerada subversiva e um nome importante, pelo menos no que se refere à vendagem de livros no Brasil. Segundo Caldas (2000), em 1976, ela já havia chegado à marca de dois milhões de livros vendidos. Coelho (2002, p. 23) aponta que a autora possui “estilo realista objetivo e passional, sua escrita é das que atingem de imediato o leitor.” É interessante perceber que Coelho (2002) não cita *O travesti* entre as obras de Carraro, bem como não cita *Georgette* nem *Uma mulher diferente* entre os romances produzidos por Cassandra Rios. Se perpetua, assim, a omissão de obras com protagonistas travestis e que tematizam a diversidade sexual em um compêndio tão importante sobre a literatura brasileira de autoria feminina.

O travesti é um romance narrado em primeira pessoa (narrador autodiegético) que conta a história de Rubens de Moraes Barros, que se

transforma em Jaqueline³⁴, travesti que se prostitui na noite paulistana, na década de 1980. A linguagem é coloquial e livre de preocupações de estilo, tornando-se por vezes redundante e contraditória³⁵. Os fatos narrados giram em torno da vida da protagonista e das demais travestis, do dia-a-dia da prostituição e dos sofrimentos vividos. No entanto, nesta obra, a transformação do corpo de Jaqueline e Rubens se torna cíclica, pois ela/ele faz a troca entre sua identidade masculina e travesti em dois momentos da obra.

Dividido em duas partes, o enredo se resume, na primeira etapa, às revelações de Jaqueline sobre sua mudança corporal para a construção do feminino travesti (a aplicação de silicone nos seios, as roupas femininas e suas relações com os clientes); paralelamente, há a presença de muitas personagens travestis que convivem com Jaqueline e sobre quem são narradas suas conquistas e agruras também. Na segunda parte, a personagem reverte sua transformação, cansada de sofrer pelas agressões e preconceito, a protagonista decide abandonar “a vida de travesti” e tornar-se novamente Rubens Moraes de Barros. Sua vida, então, sofre uma outra transformação, ele recebe uma herança trilionária de um senhor que conhecera e de quem cuidara no passado, o conde Estevan Suplir Matarado, adota dois filhos, Angela e André, e, ao fim, casa-se com a personagem Marina, constituindo uma família tradicional de acordo com os padrões heteronormativos.

Assim como Ana Maria, a construção física de Jaqueline nos leva a imaginar a beleza como forte característica de sua constituição. Dessa forma, elaboramos um quadro sintetizando algumas dessas nuances:

³⁴ A grafia do nome da personagem oscila na obra, às vezes, como “Jacqueline” e outras, “Jaqueline”.

³⁵ Contradições ao exemplo do equívoco ao nome são bastante recorrentes, no início do romance, o narrador afirma que seu nome é Rubens de Moraes Barros (p.7), como se repete na maioria da obra, em outro momento, questionada a dizer seu nome de registro, ela diz Rubens Marcos Barros (p.96).

QUADRO 3 - Jaqueline enquadrada – síntese de algumas de suas características corporais

Aspecto evidenciado	Citação	Contexto (Quem disse a quem?)
Beleza	“também sou bonito, alto, olhos azuis, cabelos castanhos claros. Sou assim do tipo ‘Roberta Close’.” (p. 7)	Narrador-personagem – Jaqueline
Pele	“a minha pele era de um branco rosado e bem sedosa. Os homens sempre falavam: - Puxa, você parece feito. - Feita! - Feito! - Feita! - ta bem, feita de seda.” (p. 10)	Jaqueline e cliente – Personagem anônima
Voz	“Jaqueline, com essa voz grossa como trovão?” (p. 18)	Policial ao perguntar o nome da protagonista
Roupas – beleza na forma de vestir	“Então me arrumei com lindas roupas. Uma mini-saia preta, blusa vermelha de seda pura com os punhos e golas bordados a mão. Meias vermelhas finíssimas e sapatos vermelhos. Um cinto bem largo cheio de enfeites de prata e uma bonita bolsinha a tiracolo.” (p. 30)	Narrador-personagem – Jaqueline

Apesar de reduzidas, as referências às características físicas de Jaqueline demonstram similaridade com as de Ana Maria, tais como a beleza, a sensualidade e a voz grossa, revelando sua identidade sexual. O fato de ela se descrever “tipo Roberta Close” revela um símbolo supremo de beleza entre as travestis da década de 1980³⁶.

É interessante perceber que as oscilações das desinências de gênero são presentes até mesmo quando a personagem se refere a si mesma, como ocorre no primeiro fragmento, em que o artigo e os adjetivos estão todos no masculino, depois, ao se referir à própria pele, ela corrige o cliente, para que esse a trate no feminino. Um aspecto bastante recorrente é a personagem descrever a própria vestimenta ao sair para o trabalho de prostituição, denotando uma sensualidade feminina, realçando a beleza do corpo e fazendo o leitor imaginar a figura descrita.

³⁶ Roberta Close é uma famosa modelo intersexual (hermafrodita) brasileira que impressionou pela sua beleza e feminilidade. Em 1989, ela se submeteu à cirurgia de adequação sexual e iniciou uma luta jurídica pela mudança de seu nome, conquistada em 2005. (BENTO, 2010).

A vida de prostituição e transformação do corpo é um subtema bastante relevante para a obra: “Os travestis colando os pintos, pondo as calcinhas, os sutians, as mini-saias, as frentes-únicas, os cinturões, as meias, os sapatos altos, o baton, rouge, cílios postiços, arranjos nos cabelos, as bolsinhas e rumo ao posto de gasolina.” (CARRARO, s.d, p. 100). Essa cena sempre se repete antes das travestis saírem para o trabalho, a arrumação para a prostituição de rua é requintada e cuidadosa para que a construção do feminino atenda às exigências do desejo dos clientes.

O ato de “colar os pintos” é uma técnica que as personagens travestis deste romance descrevem da seguinte forma: “[...] a gente tem que passar o pênis no meio das pernas e segurá-lo com esparadrapo, senão, como é que se poderia usar tanga transparente” (CARRARO, s.d, 14). No entanto, nas etnografias consultadas não há registros da prática de fixar o pênis com esparadrapo, o que ocorre é que as travestis colocam os órgãos genitais para trás e os prendem com as pernas e as calcinhas apertadas³⁷.

O cotidiano da prostituição de rua é, por vezes, marcado pela malandragem e pelo engano ou pelo truque³⁸, como afirma Silva (2007). Na relação com seus clientes, as travestis que se prostituem também os roubam; o “golpe do suadouro” consiste na atividade de roubar o cliente após o programa, enquanto este dorme, seja por causa da aplicação de alguma substância entorpecente, seja pela exaustão física depois da relação sexual. É exatamente o que Jaqueline narra em um dos seus programas, após o sexo, o homem dormia profundamente e ela percebe que havia muito dinheiro exposto: “Olhei pro dinheiro. Olhei pra ele. Olhei pro dinheiro, olhei novamente pra ele [...] Peguei um monte de notas de mil cruzados e devagarinho, bem devagarinho me mandei.” (CARRARO, s.d, p. 23)³⁹.

A vida da prostituição exige que a travesti forneça uma série de serviços e Jaqueline nos dá detalhes dos serviços que oferece: “[cliente] – Você faz tudo? [pensamento de Jaqueline]: Esse tudo aí queria dizer: dar o cu, chupar o pinto do cara e algumas vezes virar ativo. Pois muitos gostavam que a gente os

³⁷ Cf. Kulick (2008, p. 19).

³⁸ Segundo Pelúcio (2009), o “truque” é um termo usado pelas travestis relacionado ao engodo, roubo e atitudes de desonestidade.

³⁹ Anteriormente, citamos o conto “Dia dos namorados”, de Rubem Fonseca em que se relata também um caso de golpe de uma travesti com seu cliente.

enrabasse” (CARRARO, s.d, p. 92). A prática sexual com o papel ativo é bastante recorrente entre as travestis que se prostituem, o que quebra o estereótipo da passividade e do perfil de feminilidade segundo a visão patriarcal (sempre servil e submissa), tantas vezes atrelado às travestis.

A transformação do corpo, sobretudo a construção dos seios, pela via da ingestão de hormônios ou da aplicação de silicone é crucial na vida das travestis, como mencionamos. Na obra de Carraro (s.d), a protagonista relata esse momento:

A anestesia foi local. O médico pegou uma seringa do tamanho do mundo, fez um buraco em qualquer lugar da minha pele, no busto, e ela foi estufando, estufando em dois lindos peitos com o bico escurinho. Fiquei trinta e seis horas de barriga para cima e quando tirei o sutiã e me levantei, me senti uma rainha com aqueles lindos peitos. (CARRARO, s.d, p. 23-14)

Observamos a postura positiva da personagem ao sentir que está com os “lindos seios” construídos, haja vista que uma das principais diferenças anatômicas entre o corpo masculino e o feminino é o busto, essa modificação é bastante importante para a identidade travesti. O romance faz alusão a uma prática quase inexistente nas travestis da realidade das décadas de 1970-80: aplicar o silicone com o médico.

Todas as etnografias consultadas relatam a existência de um tipo específico de travestis que realizam aplicações de silicone em suas companheiras, elas são chamadas de “bombadeiras”⁴⁰ e fazem um trabalho sem anestesia, nem muito cuidado higiênico. Silva (2007) e Kulick (2008) registram, inclusive, mortes de travestis no Rio e em Salvador devido a aplicações problemáticas.

Aliás, as mortes de travestis devido a complicações com silicone injetado se tornaram históricas no Brasil da década de 1980. Trevisan (2000) afirma que em São Paulo, foi notícia a grande quantidade de óbito de travestis devido à inserção de silicone industrial no corpo. E no romance, Jaqueline teme tal ameaça: “O silicone falso. [...] aplicavam como verdadeiro e bem mais barato silicone. Mas infelizmente era borracha de silicone de grudar porcelana,

⁴⁰É importante ressaltar que consultamos etnografias em diferentes localidades e regiões do Brasil, relatos de pesquisas antropológicas em diferentes momentos e em todas elas as travestis utilizam o mesmo termo para se referir à responsável pela aplicação de silicone.

cerâmica, plástico, vidro, metal etc. [...] Morria travestis aos montes [...]” (CARRARO, s.d, p. 67). Ficção homoerótica e realidade, como dissemos, muito próximas na maioria das vezes.

Um dos aspectos mais marcantes da narrativa de Carraro (s.d) é a violência sofrida contra travestis, por parte de policiais e civis opressores, quase sempre resultando em mortes. As agressões são resultantes do profundo preconceito enraizado e das ações do estado, especialmente no período da ditadura, para exterminar as travestis, como apresentamos no registro histórico do Capítulo 1.

Além de agressões, também havia as prisões arbitrárias e as decorrentes punições do encarceramento. Logo no início do romance, Jaqueline é presa e estuprada por um colega de cela, o motivo da prisão, segundo o policial esclarece, é o que segue: “[...] Lembre-se que você foi detida por vadiagem e em flagrante!” (CARRARO, s.d, p. 20). Essas passagens da obra recordam os relatos de Trevisan (2000), Green (2000) e do RCNV (2014) sobre as táticas de regulação dos corpos travestis que se prostituíam nas ruas paulistas, acusando-os por vadiagem e atentado ao pudor.

Foi na década de 80, que se alastraram as primeiras notícias sobre a Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (SIDA ou a sigla importada, AIDS, mais comum no Brasil), apresentada como uma “peste gay” ou “câncer gay”. Entre os anos 1980 e 1990, as descobertas sobre a AIDS tornaram-se uma verdadeira tormenta para os sujeitos homoeróticos que constituíam um “grupo de risco” da doença. Informações pouco preocupadas com a verdade científica divulgavam que os “homossexuais” eram a causa da doença, fato que foi apoiado na esfera religiosa, jurídica e até médica.

Trevisan (2000) relata que, em meados de 1980, programas de rádio incentivavam claramente o extermínio dos sujeitos gays, especialmente as travestis, culpando-os pelo alastramento da doença também apresenta que não foram poucos os casos de mulheres com comportamento masculinizado ou rapazes mais efeminados que receberam diagnóstico de que estavam infectados com o HIV, sem sequer terem sido examinados, uma vez que, para os médicos, o preconceito sobre o comportamento que fugisse do convencional bastava para que afirmassem tal absurdo.

Não é por acaso que, em terras brasileiras, foi tão forte a cristalização da “AIDS como metáfora para a ‘homossexualidade’” (expressão utilizada por Trevisan, 2000), fortalecendo as ideologias separatistas de minorias sexuais e o preconceito que foi refletido na sociedade como um todo, o que deixou resquícios até os dias atuais.

A epidemia trouxe com ela, além das feridas e maiores estigmas para indivíduos de sexualidade excêntrica que foram objetos de sensacionalismo da mídia, do rechaço popular, a necessidade da militância se mobilizar em regime especial. Segundo Trevisan (2000), por todo o Brasil, alguns grupos gays se uniram às Secretarias de Saúde, a trabalhar em prol da prevenção da doença e também da divulgação de informações reais de contágio e de tratamento.

Trevisan (2000) também argumenta que o advento da AIDS promoveu uma maior visibilidade para os indivíduos homoeróticos “[...] nunca se discutiu tanto a realidade homossexual como nos tempos da AIDS.” (TREVISAN, 2000, p. 463). De fato, na medida em que se falou mais sobre a doença, mais foram expostos para o público em geral os hábitos da subcultura homoerótica de grandes centros urbanos. Capas de revistas, algumas reportagens especiais, notícias constantes, discussões em programas de televisão foram exemplos dados pelo jornalista que evidenciaram o tema da “homossexualidade”, ainda que fosse para transmitir visões negativistas sobre essa subjetividade. Impactos que foram inserindo o tema da diversidade sexual na pauta das discussões relevantes para a sociedade brasileira.

A morte das personagens travestis no romance também está associada à AIDS e à devastação de vidas que tal doença causou direta e indiretamente: direta devido ao contágio e complicações da doença e indireta porque ao associar a figura dos sujeitos homoeróticos à AIDS, formaram-se grupos de extermínio de gays e travestis, conforme expõe Trevisan (2000). Ao todo, oito personagens travestis morrem ao longo do romance, por várias causas. Para sintetizar os dados sobre esse tema, apresentamos o seguinte quadro:

QUADRO 4 - Personagens travestis e mortes em *O travesti*, de Adelaide Carraro (s.d)

Personagens mortas	Contexto	Citação
Simone, Mara e Patrícia	Assassinato – armas de fogo – por civis	“[...] eles apontaram quatro revólveres e atiraram gritando: - Abaixo os homossexuais, abaixo os travestis e a Aids! [...] Simone mugia igual a cem vacas juntas. Coitada! Tinha levado quatro tiros na barriga. Mara, um tiro na garganta, e Patrícia, um na cabeça e três no peito. Estava morta com os belos cabelos empapados de sangue.” (p. 25).
Rafaela	Agressão por civis	“Vi quando ela enfiou a cabeça para dentro do carro e o homem abraçou seu pescoço e gritou: - Corra! O carro saiu em toda velocidade arrastando as pernas da Rafaela pelos paralelepípedos [...]” (p.28)
Carla	AIDS	“- O que houve com a carla? - Morreu, a Aids a engoliu.” (p. 40)
Gringa	Enforcamento por civis	“[...] vi dois homens encapuçados arrastarem a Gringa para a igreja abandonada [...] E o sino batia. Batia sem parar. [...] levando amarrado pelo pescoço em suas cordas o cadáver [...]” (p.68-69)
Xuxa	Espancamento por civis	“Xuxa com dezoito anos estava morta, a socos. Ela estava nua e no meio das pernas escancaradas, aquele buraco [...] vi em sua mão direita [...] um pedaço de qualquer coisa. Peguei naquele pedaço de carne e vi que era o pinto da Xuxa.” (p. 86)
Marion	Espancamento por policiais	“[...] cercada por um monte de policiais; foi violentamente espancada a ponta-pés e chutada por todos os lados. [...] No fim, dois policiais jogaram Marion dentro do carro, já inconsciente.” (p. 104)

O vasto panorama de personagens assassinadas no romance, bem como a variação da causa de morte delas demonstram uma clara intenção de registro na ficção do que acontecia na realidade e de sensibilização do leitor para com o sofrimento da minoria travesti.

A maneira como a narradora descreve as mortes ressalta essa questão da sensibilização, uma vez que a descrição de pormenores dos corpos violentados, como a quantidade de tiros (Simone, Mara e Patrícia), cabelos ensanguentados, pênis cortado e colocado na mão do cadáver (Xuxa), corpo arrastado pela cabeça até o pescoço quebrar (Rafaela), dentre outras, provocam uma exposição exacerbada do sofrimento e de tortura, sugerindo uma modificação na maneira de avaliar o motivo e a intensidade dessas

agressões. Dessa discriminação contra as pessoas que, por burlarem o rígido sistema dos papéis tradicionais de gênero, não tinham o direito de viver, mereciam ser expostas a todo tipo de punição.

Dessa forma, fica clara a preocupação do romance em descrever um dado da realidade, uma vez que nesse período da história do Brasil aconteceram muitas mortes de pessoas travestis, como ainda vem ocorrendo. Segundo o Relatório de assassinatos de homossexuais de 2014, publicado pelo Grupo Gay da Bahia (GGB), dos 326 mortos em 2014, 134 eram travestis, 41% dos casos, enquanto 2% das vítimas eram amantes de travestis. No registro do GGB das vítimas por profissões exercidas, as travestis que se prostituem também lideraram o ranking, sendo 37 assassinadas⁴¹.

Pelas considerações tecidas em torno das representações de violência contra as travestis, o romance de Adelaide Carraro perpetua a configuração realista em seu enredo. Além dos acontecimentos com as personagens que demonstram muita proximidade como que acontecia na época do contexto da obra, a forma de narrar segue uma linha de motivações realistas: há uma preocupação com referências da realidade, com um caráter documental, por exemplo, há referências a datas, a endereços que remetem a espaços reais, como a cidade de Registro, no interior do estado de São Paulo, para onde Jaqueline se muda devido à violência, o Palácio dos Bandeirantes, sede do governo paulista na capital, como a Avenida República do Líbano, igualmente na Capital Paulista no bairro da Moema, as referências aos carros (“[...] era um Santana Chapa VI 6527. Cor prata” (CARRARO, s.d, p. 51) e as referências a datas (“hoje, dia 8 de outubro de 1987...” (p. 7)).

Essa estratégia, segundo Proença Filho (1969), foi uma marca de estilo de época do Realismo. Machado de Assis, um dos maiores representantes da estética realista, empregou, segundo Antônio Cândido (2004), demasiadamente, esse recurso, no intuito de convencer o leitor da veracidade do que era narrado.

⁴¹ Ver Assassinato de homossexuais (LGBT) no Brasil: Relatório 2014. Disponível em: <<https://homofobiamata.files.wordpress.com/2015/01/relatc3b3rio-2014s.pdf>>, acesso em 12 janeiro de 2015.

De modo um pouco semelhante, entendemos que essa marca no romance em questão, as referências a datase locais reais são um artifício, através do qual o leitor é tentado a confiar na voz do narrador.

É preciso, ainda, refletir sobre a reversão da transformação Rubens-Jaqueline que se dá na segunda parte da obra. Porém, ainda na primeira parte, ainda com o silicone e os longos cabelos loiros de Jaqueline, nosso(a) narrador(a) revela, em *flash back*, que desde a infância percebera que nutria o desejo pelo outro do mesmo sexo, descobriu isso quando sentiu nojo ao beijar uma garotae foi caçoado pelos colegas:

Ah! Ele é bicha, bicha, bicha. Eu comecei a chorar. Chorei, chorei, chorei. Rui gritava com os meninos eles saíram correndo [...] Rui me abraçou e falou, beijando minhas lágrimas. – Não chore, Rubens. Você quer me beijar? Aí eu beijei. Ele me beijou e as nossas línguas se tocaram e então senti que meu pequeno pintinho ficava bem duro. [...] Depois sem saber como aconteceu, Rui ria. Eu ria e chorava pois, não queria ser viado e sou viado. (CARRARO, s.d, p. 59).

A lembrança da infância de Rubens revela um aspecto bastante comum das personagens travestis. Nos contos “Tais”, de Walmir Ayala, “O anjo da avenida atlântica” e no romance *Georgette*, de Cassandra Rios é revelada a infância como fase da vida em que as personagens viveram as primeiras experiências afetivo-sexuais com outro do mesmo sexo. No caso de Rubens, seu colega Rui dá-lhe apoio por causa da discriminação sofrida e lhe desperta sensações desconhecidas quando o beija, como a excitação sexual. Porém, no fim do trecho, o narrador diz que não queria ser “viado” (a grafia corresponde ao modo de pronunciar a palavra, com ‘i’ e não com ‘e’) embora soubesse que era.

Como evidenciamos, a narrativa é composta por uma série de cenas de violência contra as travestis, todas presenciadas por Jaqueline, algumas sofridas “na pele” em forma de agressões físicas, estupro, prisão arbitrária e tentativa de assassinato. Após essas vivências, a narradora se sente em conflito:

Eu queria ser normal. Mas como? Onde procurar socorro? Juro que precisava de ajuda, mas eu sabia que como travesti ou gay eu não tinha a menor chance. [...] todos os seres humanos só olhavam para mim e já viam que eu era meio homem, quero dizer, metade homem, metade mulher. (CARRARO, s.d, p. 99-100).

Fica clara a percepção de que a travestilidade é uma experiência “anormal” para a protagonista. Essa consideração é um efeito das opressões sociais sobre o homoerotismo, mais especificamente sobre as travestis que parecem ter sofrido de forma mais pesada o rechaço e a estigmatização por tentarem “passar por outra coisa” do que seu corpo biológico. Ao mesmo tempo que deseja “se adequar” à norma, ser normal, Jaqueline admite que existe uma androgenia inerente ao seu ser, “meio homem, meio mulher”.

Nada impede que Jaqueline volte ao corpo de Rubens, e não só isso, que abandone as práticas sexuais com pessoas do mesmo sexo: “Fui ao médico e pedi para tirar os meus peitos. Cortei cabelo, unhas, vesti roupas masculinas e fui ser porteiro na boate [...] ganhando o salário mínimo. Uma miséria, não dava nem pra comer.” (CARRARO, s.d, p. 112).

Depois desse acontecimento, Rubens é procurado por advogados que lhe anunciam como herdeiro de um senhor muito rico, como já mencionamos no início deste tópico. O romance passa a ter um caráter melodramático. Ele adota duas crianças que moravam na rua: André e Angela. O filho sente fortes dores no joelho e descobre-se que sofre de câncer. Na luta pela cura da doença, Rubens conhece Marina, psicóloga do hospital onde o menino fazia tratamento e que o acompanha.

Nesse meio termo, o passado de Rubens é descoberto por Marina e eles discutem sobre a “homossexualidade”. O narrador deixa claro o posicionamento de que

[...] o homossexualismo é real, ele nasce, ele cresce, ele morre homossexual. Está na carne, doutora, na carne, queira ou não queira a sociedade [...] peço a Deus que meus filhos André e Angela quando adultos venham sentir que o terceiro sexo é uma realidade criada por Deus. (CARRARO, s.d, p. 142).

A opinião de Rubens lembra a da personagem Ana Maria, de *Uma Mulher diferente* – o argumento de que se nasce com a sexualidade desviante embora a sociedade não aceite, tratando essa como vício, como doença, como crime, mesmo sendo um aspecto próprio e possível da subjetividade humana. Mais uma vez, a personagem de ficção recorre ao essencialismo para “justificar” o homoerotismo como um aspecto natural do ser humano.

Em outro momento, lemos o conflito de Rubens ao recordar sua travestilidade:

[...] sei que em qualquer célula de meu corpo pode estar escondida a minha parte feminina que só está esperando uma boa oportunidade para se revelar novamente. Eu sei que apesar de todo o esforço de meu espírito de meu lado psicológico o meu corpo pode falhar, mas tenho, ou melhor, me agarro na fé em Deus, que [...] me livrarei dessa parte fraca de meu corpo. (CARRARO, s.d, p. 178-179)

Percebemos que o conflito de Rubens é originado pelo medo de sua “parte feminina” revelar-se diante de todo o seu autocontrole para prendê-la. O apelo religioso-cristão e a referência a sua travestilidade como uma “parte fraca” de seu corpo demonstram a ideia do homoerotismo como pecado, como fraqueza, visão deveras negativa para com a diversidade sexual.

Nesse momento, a sensibilização outrora sugerida se contradiz com a visão negativa que se transmite sobre a travestilidade. Por um lado, a obra promove uma reavaliação da discriminação sofrida contra as travestis; por outro, emite um juízo de valor bastante negativo que parte da protagonista a respeito da própria orientação sexual, o que se pode ler como uma contradição inerente à época.

O ápice desse conflito de negatividade em relação ao homoerotismo ocorre quando André, o filho adotivo de Rubens, descobre que seu pai fora travesti no passado através de um notícia de jornal antigo. O garoto se revolta contra ele e profere palavras de ódio e discriminação: “Prefiro ficar jogado na rua. Você estragou a minha vida, meu futuro, eu te odeio [...]” (CARRARO, s.d, 183). É então que repentinamente Rubens pede Marina em casamento, ao que ela aceita facilmente, afirmando amá-lo. André perdoa o pai e a narrativa tem um *happy end* heteronormativo.

O que a reversão da travestilidade de Jaqueline para Rubens nos sugere no campo ideológico? Segundo Butler (2013, p. 163), os corpos “carregam discursos como parte de seu próprio sangue”. Considerando-se os corpos de papel inscritos no romance, essa afirmação é pertinente, uma vez que os corpos, as personagens se inscrevem linguisticamente através de suas ações, que significam, num âmbito maior, discursos, relações de poder. De acordo com Louro (2004, p. 82), os corpos são regulados, a sociedade é moldada

através de discursos que impõem “limites de sanidade e legitimidade, moralidade ou coerência” e, dessa forma, os corpos são marcados culturalmente, o que também é evidenciado no romance de Carraro (s.d).

Michel Foucault, no conjunto de obras da *História da Sexualidade*, defende a ideia de que o corpo é o lugar prático, direto do controle social. Segundo ele, os corpos são treinados, moldados e marcados pela formas históricas predominantes de conceber o que é correto e o que é errado, o que é bom e o que é mau em relação às práticas sexuais, aos modos de exercer a sexualidade, sobre como expressar o desejo, a masculinidade e a feminilidade.

O filósofo francês conceituou, então, a categoria de “corpos dóceis”, que diz respeito exatamente aos corpos que refletem a dominação cultural e que estão habituados ao controle externo, à sujeição e permanecem aprisionados pelos dogmas do *status quo*.

No entanto, os corpos nem sempre obedecem às normas pré-estabelecidas, pelo contrário, elas também são desestabilizadas, os sujeitos deixam de se conformarem com a ordem vigente, escapam daquela via planejada, subvertem as fronteiras constantemente vigiadas dos gêneros e das sexualidades, extraviam-se por outros caminhos que, como é construído no romance em discussão, podem ser áspers.

Os corpos das travestis, na maioria das vezes, exemplificam essa transgressão: rompem com o padrão imposto para homem/mulher e criam, talvez, um gênero ambíguo, como afirma Kulick (2008, p. 73), “[...] a maior dádiva da travesti é a ambigüidade”, pela sua capacidade de burlar definições, apagar as fronteiras de gênero e buscar escapar do controle organizado binariamente.

Herdou-se da filosofia judaico-cristã a condenação para as relações sexuais que não possuíam, como fim primeiro, a procriação e, assim, formou-se um código de conduta implícito e universal, no Ocidente, de que as dissidências sexuais e de gênero ofendiam a família, a moral e os “bons costumes” (NAPHY, 2004; FOUCAULT, 1984).

Nesse sentido, Foucault (1984, p. 26) define a “moral” como “um conjunto de valores e regras de ação propostas aos indivíduos e aos grupos por intermédio de aparelhos prescritivos diversos, como podem ser a família, as instituições educativas, as igrejas, etc.” Além desse conjunto de regras,

segundo ele, a moral é determinada pelas medidas através das quais se conduz um indivíduo a ser um “sujeito moral”. A principal delas, na opinião do filósofo francês, é a disciplina de si, quando o modo de sujeição é internalizado pelo indivíduo de maneira que os conjuntos de regras passam a constituir o próprio sujeito: “transformar a si mesmo em sujeito moral de sua conduta” (FOUCAULT, 1984, p.28), ou seja, conhecedor dos “limites impostos” e capaz de dominar a si mesmo e moldar a própria conduta de acordo com esses mesmos “limites”.

Por fim, antes de adentrarmos na exploração da narrativa, vale ressaltar que Foucault (1984) é enfático quando afirma que a construção desse “sujeito moral” se dá através de um longo processo de aprendizagem, de memorização, de “assimilação de um conjunto de preceitos” e através de um “controle regular de conduta” (FOUCAULT, 1984, p.28). Daí, aplicarem-se castigos, conselhos, instruções para que a austeridade moral seja alcançada.

Vimos como a moral foi instaurada sob os corpos das personagens travestis por meio da violência, cooptação e discriminação. O conflito na transformação e reversão do corpo de Rubens/Jaqueline é uma forma de configuração de um “corpo dócil”, na perspectiva foucaultiana. Um corpo que foi alvo das investidas exteriores e interiores, uma vez que sofreu tanto o preconceito quanto o autocontrole, tornando-se assimilador dos padrões impostos e renegando a subversão aparente.

Pudemos observar que tanto em *O travesti*, de Adelaide Carraro, quanto em *Uma mulher diferente*, de Cassandra Rios, a transformação corporal das protagonistas e a maneira como lidam com a sexualidade, orientação sexual e a relação com a sociedade e suas repressões são os elementos principais de suas construções e vidas narradas.

Esses elementos são constantes na maioria das personagens travestis da literatura brasileira, conforme nossas pesquisas bibliográficas, mas esses dois romances são bastante emblemáticos dessas questões, envolvendo os conflitos das personagens travestis.

O corpo transformado é motivo de dificuldade de convivência e aceitação para ambas as personagens, no entanto Ana Maria e Jaqueline morrem em sentidos diferentes nas narrativas e essa diferença implica sentidos também distintos. Jaqueline “morre” no sentido figurado, pois deixa de existir

para que o corpo travesti transforme-se novamente em corpo masculino, uma transformação reversa que enfatiza o controle social e a volta à heteronormatividade, isto é, sua manutenção na formação de uma família tradicional. Ana Maria, apesar de morta, tem a consagração de seu lugar como travesti, seu corpo transformado é público e desafia a negatividade que o assola, é um corpo subversivo, que resiste mesmo morrendo.

Capítulo 4 | Corpos subversivos e utópicos: protagonistas travestis de Roberto Freire e Sylvia Orthof

Neste capítulo, analisamos as últimas duas narrativas longas que compõem o nosso corpus, a saber, a novela “O Milagre” (1978), de Roberto Freire e o romance *O fantasma travesti* (1988), de Sylvia Orthof, não deixando de lado as relações com as demais obras que compõem o mapeamento de protagonistas travestis na literatura brasileira. As construções literárias das protagonistas e seus corpos nessas narrativas são bastante distintas das analisadas no capítulo anterior, dessa forma, as singularidades das personagens e seus corpos nos permitem fazer um panorama das idiossincrasias e semelhanças, bem como dos enfrentamentos e sujeições desses corpos de papel frente às ideologias de gênero e de sexualidades (LAURETIS, 1994).

4.1 Um corpo contra o patriarcado – Joselin e a subversão travesti

A novela “O Milagre” compõe a obra *Travesti*, de Roberto Freire, publicada em 1978 junto com outra novela, intitulada “A Cortada”. As histórias não têm relação entre si, foram compiladas e publicadas numa mesma obra; posteriormente foram reunidas em outra antologia organizada por Freire e dividida em dois volumes: *Histórias curtas e grossas*, de 1991, como novas versões com cortes para que o texto ficasse menos extenso, e “O Milagre” teve o título modificado para “O milagre do travesti Joselin”, mantendo a mesma essência narrativa inicial.

Roberto Freire foi médico psiquiatra, criador de uma terapia própria, hoje nomeada de Somaterapia, atuou no teatro e na televisão com produções importantes destacadas pela mídia ao longo da segunda metade do século XX. No mundo literário foi autor de contos, novelas, romances e peças teatrais; seu romance mais famoso foi *Cleo & Daniel*, de 1965, que posteriormente foi adaptado ao cinema. Na época da ditadura militar, devido a sua constante

atuação cultural pela liberdade de expressão, foi preso e troturado 13 vezes, o que resultou na perda da visão do olho direito.⁴²

A novela “Milagre” é a que nos interessa para discussão, pois conta a estória da personagem travesti Joselin, que curiosamente carrega o mesmo nome referente a sua antiga identidade de gênero masculino. Joselin é um nome que cabe numa possibilidade de referência dupla entre o masculino e o feminino, indicando uma personagem complexa e igualmente ambígua nesses aspectos; esse nome foi, como explica a personagem Linda (Mãe de Joselin), formado pela combinação dos nomes do pai “José” e da mãe, numa espécie de algutinação (josé+linda=joselin). Essa é uma das singularidades dessa personagem travesti em relação às demais de nossa literatura, já que seu nome permanece o mesmo, estando ela travestida ou não; normalmente os nomes correspondem à transformação do corpo masculino em feminino travesti como Sergus/ Ana Maria, Roberto/ Georgette, Rubens/ Jaqueline, Juarez/ Gina, dentre outros.

A narrativa é densa e permeada de *flash backs* sobre a vida da protagonista. Cartas da mãe e um narrador onisciente, em terceira pessoa, nos guiam em um drama familiar, no qual a travestilidade de um filho é a célula do conflito. É interessante ressaltarmos que mesmo seguindo os moldes de outras narrativas com protagonistas travestis, em “O milagre”, diferentemente, agrega-se maior valor à questão familiar enquanto aspecto central para o conflito da trama.

A novela possui outra característica interessante em semelhança com demais narrativas com personagens travestis: o tempo de acontecimento dos fatos narrados. O texto inicia com o clarear do dia, quando Joselin volta para casa após uma noite de trabalho:

O corredor estava escuro e fétido como sempre. Dali a uma hora ia amanhecer e entrar luz pelos vidros de seus janelões. [...] Joselin se incomodava com o som, que agora achava meio esculhambado, dos próprios saltos altos sobre o chão de cerâmica do corredor. Esculhambado porque o ouvia às cinco horas da manhã, quando tinha as pernas moles de tanto bater calçada. Às onze da noite, hora em que saía, aquele era um som pontilhado, rápido, cheio de vida, até bonito, alegre, parecendo dança espanhola. (FREIRE, 1978, p. 13).

⁴² Consultar:

http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecaoID=0&Template=../livros/layout_autor.asp&AutorID=827193. Acesso em 28/06/2016.

A descrição do narrador do barulho dos passos dados com os saltos altos da mesma forma que a percepção da protagonista do próprio ambiente nos mostram a decadência do lugar que ela habita e o tom deprimente do final de noite. Neste espaço ficcional, figura-se um corredor fétido em um prédio que indica o baixo padrão socioeconômico dessa personagem travesti. Tal representatividade espacial ainda assim nos mostra algo bastante recorrente nas obras discutidas até o momento: o fato de as personagens travestis estarem no espaço público à noite e encerradas no espaço privado durante o dia.

Nos romances analisados no capítulo anterior, isso é bastante perceptível: Jacqueline trabalha a maior parte do tempo como prostituta de rua e o narrador sempre enfatiza a preparação das travestis para a noite paulistana; Ana Maria, por sua vez, trabalha nas boates, sempre à noite visto que sua presença perante as demais personagens se restringe às madrugadas. Logo, será dentro deste clima noturno que ocorrerá seu assassinato com o indicativo da presença do leiteiro a cumprir suas entregas quando ela regressa para casa. Apenas por esse fragmento podemos evidenciar que Joselin trabalha à noite, prostituindo-se nas ruas, “batendo calçada” como diz o narrador, e que a ordem do tempo é similar para as outras personagens existentes⁴³.

Hélio Silva (2007) afirma em sua etnografia que no cotidiano das travestis que se prostituem “há um ciclo que inverte a ordem cosmológica – manhã, tarde, noite – para a ordem [...] – tarde, noite, manhã. (p. 42). Pelúcio (2009, p. 73) também afirma “O ‘dia’ é uma categoria temporal que encarna um tipo de sociabilidade com o qual as travestis não parecem à vontade em lidar”. Essa “inversão” temporal, segundo os antropólogos, ocorre devido ao fato histórico de a prostituição estar associada à noite, ao proibido, ao que deve estar distante dos olhares da normalidade dituturna. Com base nisso, não é incomum que historicamente, as travestis estejam vinculadas ao anormal e ao imoral, estando-lhes reservados o horário da noite como mais propício para a

⁴³Essa relação do tempo da narrativa ser ambientado à noite com as protagonistas travestis é bastante recorrente. Na maioria dos contos descritos no panorama das protagonistas travestis na literatura brasileira apresentado no primeiro capítulo podemos observar que as ações das personagens travestis são narradas especialmente à noite.

circulação, quando os olhares da vigilância e da “normalidade” estão no espaço privado.

Evidentemente, as reflexões de Silva (2007) e Pelúcio (2009) são relativas às etnografias que elaboraram e que nos remetem à associação entre travestilidade e prostituição, uma vez que esse foi o objeto de estudo desses antropólogos. No entanto, não podemos deixar de, mais uma vez, enfatizar a relação direta entre as obras literárias que estamos discutindo e as similitudes das descrições do cotidiano das travestis retradas nas etnografias brasileiras, pelo menos nesse entrecurso do recorte temporal do corpus (1960-1980).

Ao chegar em casa, amanhecendo o dia, Joselin encontra uma carta enviada pela mãe, fato comum, mas que sempre fazia nossa protagonista ter medo e uma certa “ânsia antiga que faziam suas mãos tremer um pouco e seus dentes morderem seguidamente o lábio inferior” (FREIRE, 1978, p. 14). É então que começamos a conhecer o conflito familiar que acomete essa personagem: Joselin mora em São Paulo, mas anteriormente fora expulsa de casa e da cidade natal de Ponte Alta – Mato Grosso pelo pai que era um influente político (eleito prefeito por mandato consecutivo até o momento da novela) e proprietário de terras naquele lugar. O então conflito familiar tem seu clímax na descoberta da relação homoerótica entre Joselin e Tino (a qual exploraremos mais à frente), resultando na expulsão de casa.

Nesse momento inicial da novela, evidencia-se as principais referências ao corpo travesti de Joselin, uma vez que o retorno à casa, após uma noite de trabalho, configura as suas transformações temporárias em relação ao corpo pelo usual processo de se montar e desmontar diariamente:

[...] sentou-se no banquinho diante do espelho e arrancou a peruca de longos cabelos loiros encaixando-a cuidadosamente na cabeça de madeira e sem feições que ficava sobre a mesa junto aos potes e bastões de beleza. [...] Dobrou-se sobre os joelhos e, sem tirar os olhos do envelope, foi desfazendo as voltas que as estreitas tiras de couro davam na barriga de suas pernas para, depois, retirar devagar, com um suspiro de alívio, os sapatos de saltos altos dos pés doídos, mais nos dedos e nos calcanhares [...] Joselin soltou o fecho do sutiã e os enchimentos de espuma caíram-lhe sobre as pernas. Colocou-os numa gaveta onde haviam muitos outros. Inspirou fundo soltando um pequeno gemido ao retirar os brincos pesados dos lóbulos das orelhas. Sempre de olhos fixos no envelope [...] Lia o próprio nome em letra de forma: Joselin dos Santos [...] a mãe não escrevia no envelope seu sobrenome completo, omitindo o que pertencia ao pai: Carvalho. (FREIRE, 1978, p. 15).

Esses gestos, ao desmontar-se, revelam o trabalho de construção e desconstrução do feminino travesti no corpo de Joselin. “Montar” era um verbo bastante usado pelas travestis até a década de 1970 para designar esse processo de acoplar ao corpo enchimentos de espuma, peruca e outros itens para engendrar uma nova imagem corpórea, uma vez que, segundo as etnografias, o ato de modificar o corpo com implante de silicone e hormônios só passou a ser recorrente no Brasil a partir da década de 1980. A indumentária de roupas, jóias, maquiagem, peruca, enchimentos, evidenciam ao seu modo a construção da travestilidade dessa protagonista⁴⁴.

Na carta temos a única referência do contexto temporal da novela, conforme cabeçalho escrito pela mãe da personagem: “Ponte Alta, 27 de março de 1971” (FREIRE, 1978, p. 17). Dessa forma, entendemos que os acontecimentos relatados no tempo da obra ocorreram no citado ano e por isso também a construção do corpo travesti de Joselin se dá pela “montagem”, pois, como mencionamos, a ambientação da novela de Roberto Freire é da década de 1950 até o primeiro ano da década de 1970.

Como argumentamos no Capítulo 2, o corpo das travestis construído literariamente não consiste apenas na construção de características referentes ao aspecto físico: cor da pele, olhos, cabelos ou estatura, mas se amplia a diversos outros componentes que constituem esse corpo, como a vestimenta, a voz, os adereços e toda a indumentária que o reveste, sendo assim extremamente importante para as personagens travestis. No caso de Joselin, tais apetrechos são essenciais para a construção do seu feminino travesti.

O conflito familiar é demonstrado a partir do envelope, quando o sobrenome do pai é omitido, evidenciando uma filiação negada entre pai e filho/filha. Tal negação nasce aqui da inconformidade paterna para com a orientação sexual, conforme aponta o texto redigido pela mãe. Na novela, a referência epistolar é marcada por letras em itálico e, diferentemente das anteriores, esta trata de um assunto urgente: “*Seu pai está condenado à morte,*

⁴⁴No romance *Travesti*, de Adelaide Carraro, Jaqueline também passa inicialmente pelo processo de montar-se, pois usa peruca e enchimentos de espuma. Após um tempo ela deixa os cabelos crescerem e aplica silicone nos seios; nos contos “Ruiva”, de Júlio César Monteiro Martins e “A Grande Atração”, de Raimundo Magalhães Jr., “O anjo da avenida atlântica”, de Luís Canabrava, “Noites de Rosali” e “A bichinha da sorveteria”, de Darcy Penteado, bem como o romance *Georgette*, de Cassandra Rios. Essas obras têm suas protagonistas travestis marcadas pela transformação corporal através da montagem.

com uma doença maligna. Só um milagre pode salvá-lo de morrer nos próximos dias.” (FREIRE, 1978, p. 17, *itálicos do autor*). A necessidade de um milagre para salvar a vida de José faz com que Linda não só informe Joselin em relação à saúde do marido, como também exponha sua visão em torno do que gerava o embate em sua família:

Dentro dos conceitos de vida de seu pai, você ou Deus o traíram, ferindo-o no que considera sua maior força, a sua única verdade: a masculinidade, o seu poder de animal superior aos outros, de homem superior aos outros homens, de homem superior à mulher. Você seria a continuação ou aperfeiçoamento desse poder, pelo menos era isso o que ele desejava, o que ele exigia para si: um filho ainda mais macho do que ele. [...] Seu pai explicava aos outros que o filho o contrariava de propósito, não gostando da fazenda, de caçar, de montar a cavalo, de jogar futebol, de brigar com os outros meninos. (FREIRE, 1978, p. 19, *itálico do autor*).

O ideal de masculinidade exigido para homens com perfil de força, superioridade, poder e práticas clichês, como se envolver em brigas, jogar futebol, foi rejeitado por Joselin desde criança, causando a divergência entre o que o pai esperava e a real subjetividade dele/dela. A família de Joselin representada nessa novela se caracteriza por um nítido aspecto patriarcal na figura estruturante do pai e seu papel de gênero na sociedade. Segundo Bonicci (2007, p. 198), o patriarcalismo é “a primazia psicológica e ideológica do masculino sobre os sistemas de representação”. Beauvoir (1980), por sua vez, faz um amplo e detalhado apanhado das técnicas de construção social em torno do “segundo sexo” (como a benevolência, a idealização da mulher, a fragilidade, a aptidão “natural” para a maternidade) e entende o patriarcado como fonte primária dessas técnicas de diferenciação entre o homem e a mulher por meio das quais, hegemonicamente, como o próprio título dessa célebre obra dos estudos feministas aponta, a mulher sempre está em “segundo”, abaixo, num plano inferior à ordem masculina. O patriarcado é o que assegura, como argumenta Bourdieu (2007), o poder simbólico nas mãos dos homens brancos e heterossexuais. Dessa forma, a maneira de exercer o poder e a opressão se manifesta na ordem da construção de um tipo de “macho” (não basta nascer homem), de um papel de gênero específico, como afirma Albuquerque Jr. (2010). Papel este que sofre também pelas opressões de ter de atender a um comportamento quase indestrutível (não chorar, não demonstrar fraqueza, não adoecer, não incorporar nenhuma postura “dita

feminina”). O patriarcado de José lhe permitiria ter domínio sobre toda cidade pontealtense, não fosse pela subversão de seu/sua filho/filha:

Você sabe que seu pai aqui é um misto de líder, bruxo, santo, enfim, tudo o que tem poderes sobre os outros, sobre a massa e, por isso mesmo, é tão amado como temido. Desde os padres, os vereadores, o delegado de polícia, os coronéis e seus jagunços, até os velhos e as crianças, os estudantes, as prostitutas e eu. Todos, menos você. Você ser como você é, viver como você vive, é única derrota da pessoa e da vida de seu pai. E que derrota! [...] você é o que impede seu pai de se sentir Deus, ou sei lá, de ser Deus! Você é que humanizou José. (FREIRE, 1978, p. 23, itálicos do autor).

A personagem José se torna alegórica do paradigma patriarcal por excelência: o pai, o líder, o dono, o mandante. Talvez por isso Linda associe o poder do marido ao desejo de divindade, como aparece também a figura patriarcal do deus cristão, nas palavras que ela usa: amado e temido por todos. O encadeamento dos termos que designam as pessoas da cidade e classes sociais, gerações diferentes, evidencia a “quase adoração” por José.

A própria Linda aproveita a carta para expressar a opinião a respeito do estilo de vida e subjetividade do filho/filha:

Tudo o que sei de sua vida em São Paulo me desgosta muito. Vou ser franca: sempre odiei o fato de você não ser um homem como os outros. Não me refiro a não ser um homem como seu pai e como ele gostaria que você fosse, o que é coisa bem diferente, você sabe. Esse ódio não se voltou contra você, claro, nem contra Deus, nem contra mim ou contra José; isso ódio foi transformado em algo que aprendi a suportar como tudo o que não gosto em minha pessoa e em minha vida, ódio que está misturado a tudo o que me dá prazer, ao meu amor, enfim. (FREIRE, 1978, p. 23, itálicos do autor).

Além da intolerância quanto ao papel de gênero e orientação sexual de Joselin, a voz da mãe nesse fragmento da carta revela sua submissão em torno das circunstâncias da vida, como se até mesmo seu ódio permanesse num estado de não atitude, não agência, não reação. O conflito familiar, portanto, está muito claro na vida da personagem travesti dessa novela e as consequências desse desacordo entre a expectativa e a exigência de sua família contra seus desejos e subjetividade fazem com que duras penas e consequências sejam sofridas.

[...] se [sua mãe] conseguisse ser realmente uma mulher, um ser humano, não uma beata e conformada criatura sem sexo e sem sentimentos do mundo, então Joselin sentiria vontade de lhe contar o

que haviam sido esses anos todos que viveu em São Paulo, depois daqueles dezoito de torturas e humilhações em Ponte Alta. Anos também de torturas e humilhações, somadas ainda à pobreza e à marginalidade. Porém, foram anos em que conheceu a esperança, o amor, o desespero e o ódio, a amizade e a solidão, os hospitais e as delegacias de polícia, a paz de espírito e a dependência dos tóxicos, o homem, a mulher, o homossexual, o travesti e o machista que existiam dentro dele (FREIRE, 1978, p. 18).

Nesse fragmento, o narrador relata a impossibilidade de diálogo entre eles, haja vista a incompreensão de Linda sobre a identidade, a vida e o modo de ser e existir de Joselin no mundo. As agressões sofridas por Joselin tanto em sua cidade natal, quanto em São Paulo, não foram levadas em conta por seus familiares, uma vez que, em nenhum momento da carta, Linda lamenta tais ocorridos, desconsiderando o sofrimento e a perspectiva de seu/sua filho/filha.

A carta é um nítido pedido de socorro a Joselin, devido a esse “milagre” que espera ser operado na família e tudo depende da travesti outrora hostilizada:

Joselin, você pode salvar a vida de seu pai, você pode produzir o milagre! [...] Para que José continue vivo e com ele tudo o que depende de seu poder, de seu dinheiro, de suas ligações com os poderes visíveis e invisíveis, precisamos de você. Porém, acredite meu filho, o milagre já começou a acontecer: seu pai, juro por Deus, também pediu que voltasse a Ponte Alta, pediu que você viesse aqui em casa, pediu que ouvisse as coisas que ele tem para lhe dizer. Joselin, ele pediu que você se hospedasse aqui em casa! (FREIRE, 1978, p. 25, itálicos do autor).

De algoz, a personagem travesti passa a ser heroína capaz de salvar a vida do pai, tal como protagonista da famosa canção de Chico Buarque “Geni e o Zepelim”, lançada em 1977, ano próximo da publicação de *Travesti*, de Roberto Freire. Essa foi uma das músicas mais populares do cantor e compositor brasileiro naquela época e até os dias atuais. Segundo Paula & Figueiredo (2010), a letra de Buarque produz uma ironia explícita à hipocrisia do sistema moralista de poder da ditadura militar, e a travesti Geni, apedrejada e prostituída, torna-se maior ícone desse aspecto, quando solicitada a salvar a cidade de um invasor, pois ela “cativara o forasteiro” (HOLLANDA, 1978), sendo, assim aclamada pelo povo, não tardando novamente a ser discriminada depois de cumprida sua missão.

No caso de Joselin, o sistema que precisa ser enfrentado é o patriarcal: a redoma de poder de sua família, de sua casa e de sua terra natal dependia de seu auxílio, visto que o mesmo sistema que o oprimiu, agora, necessita de seu “milagre”. O orgulho de ambos, pai e filho/filha, deveria ser vencido para que o “milagre” acontecesse, como diz o pai: *‘vou fazer o que padre Gregório me deu como penitência depois da confissão: vou pedir perdão a Joselin pelo mal que ele acha que lhe fiz’*”. (FREIRE, 1978, p. 26, *itálicos do autor*). É curioso perceber que o pai, apesar de desejar o perdão, não reconhece que de fato tenha causado algum mal a Joselin. Nesse ponto, gostaríamos de destacar outra nuance linguística recorrente nas narrativas com protagonistas travestis que é a oscilação entre o uso dos pronomes e desinências de gênero no masculino e no feminino. No fragmento da carta, o pai e a mãe, sempre se referem a Joselin pelo masculino, “ele”, “filho”, enquanto o narrador se refere no masculino e no feminino: “Tudo o que **ela** sabia a respeito da mãe já não tinha nenhum significado, mas não queria voltar à leitura da carta [...]” (FREIRE, 1978, p. 22, **negrito nosso**). Essa oscilação, recorrente nas obras comentadas até aqui, pode ser interpretada como a tentativa de adequar a maneira de se referir a sujeitos que não se enquadram propriamente em nenhuma forma tradicional de gênero. No caso de Joselin, os polos masculino e feminino estão o tempo todo em embate com a questão familiar:

Pegou o óleo Johnson, o algodão e, com o rosto bem próximo do espelho, foi limpando todo o resto disforme da maquiagem. Misturado ao seu, via o rosto da mãe. Eram muito diferentes, mas Joselin agora achava que tinha os mesmo olhos estranhos [...] Esse pensamento dissolveu a imagem da mãe. Joselin via de novo apenas o próprio rosto, duro e forte, másculo, muito parecido com o do pai. (FREIRE, 1978, p. 22).

A visão dos rostos do pai e da mãe na própria face, assim como a constituição de seu nome revelam uma metáfora sobre a dubiedade dos gêneros nessa protagonista, bem como a problemática que vivencia com sua família, com sua identidade e com a sociedade em geral. Após ler a carta da mãe e entender os motivos de seu pedido, Joselin chegou à reflexão de que “[...] ir a Ponte Alta seria a sua maior e última humilhação. O pai e a cidade esperavam o filho leproso pródigo para que expusesse sua doença e miséria degradantes [...]”. (FREIRE, 1978, p. 270).

Tal humilhação se deve ao fato das agressões que sofrera quando descoberta sua relação homoerótica com a personagem Tino:

[...] sentia de novo na carne as pancadas dos capangas que os surpreenderam fazendo amor no quarto da pensão [...] E o vexame: os dois levados nus, com os corpos cobertos de equimoses e sangrando para a casa do pai. E assim exibidos à mãe, parentes, amigos próximos e à criadagem, e em seguida soltos, como estavam em pleno centro da cidade. (FREIRE, 1978, p. 37).

Já vimos até aqui que a violência é uma característica frequente nos enredos com personagens travestis, e aqui não é diferente: os espancamentos e a exposição em público que Joselin e Tino sofreram nos lembram as punições medievais de enforcamento e degolações em praça pública, sendo o castigo exposto também como forma de ameaça à população como um todo.

A convivência na cidade de Ponte Alta era conflituosa desde a infância: “Lembrou que na escola primária os meninos riam do seu nome, como riam também do seu jeito de ser” (FREIRE, 1978, p. 16). O jeito de ser a que o narrador se refere era o afeminado, o que gerava atritos entre Joselin e seus colegas de escola, por ser um aspecto de transgressão que ele assumia diante dos papéis tradicionais de gênero. Essa é uma marca comum entre sujeitos homoeróticos e entre as travestis, como vimos relatada nas etnografias. É curioso perceber que o pai menciona que irá pedir perdão por um mal que Joselin acha que ele fez, como se, na verdade, a tortura, a agressão, a tentativa de modificar o outro pela violência fosse uma espécie de “bem” necessário para a adequação ao gênero e ao sexo inteligíveis.

A ida de Joselin para São Paulo é, com efeito, uma expulsão, um exílio de sua terra natal em virtude da transgressão das fronteiras de sexualidade normativa, deslocamento que constitui outra faceta recorrente nas obras literárias brasileiras com personagens travestis: comumente elas precisam deslocar-se para outra cidade, desvencilhar-se da família, de laços de origem, para poder viver a travestilidade.

Ao pensar essa condição, não poderíamos deixar de mencionar a relação entre exílio e literatura postulada pelo crítico Edward Said (2003), segundo o qual o exílio é uma das experiências mais angustiantes representadas poeticamente, sendo geralmente caracterizado por um desprendimento forçado de um sujeito de sua pátria/local/cultura de origem

para outra estranha, seja como forma sobrevivência, seja como forma de buscar por diferentes oportunidades de vida; o exílio, nas palavras dele, é uma “fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar.” (SAID, 2003, p. 45). Entendemos que essa “fratura”, esse corte metaforicamente mencionado como uma separação consiste não só num deslocamento geográfico, mas em um desprendimento da família, dos valores locais e até mesmo de seu próprio “eu”.

Dentre as obras literárias existentes no cenário nacional que possuem protagonistas travestis, encontramos o conto “A grande atração”, de Raimundo Magalhães Jr., publicado em 1936, pioneiro por ter como protagonista uma travesti, como já bem mencionamos. O narrador explica que Bianchi estudara em Milão e sonhava em ocupar a posição de soprano em alguma companhia de ópera:

Mas nas óperas quase só havia papéis de tenor, de barítono e de baixo. Só no “Orfeu”, de Gluck, havia um bom papel masculino, mas para contralto, sempre representado por mulheres. [Bianchi] Quis interpretá-lo. Não lhe deram o papel. E o professor declarou:
 – Isso seria uma confissão vergonhosa para você... Mude de vida... Pode ser que um dia venha a ser tenor...
 Bianchi, porém, preferiu o travesti. Andou primeiro na *varieté*. Depois no circo. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1967, p. 207-208).

A ideia de fracasso se torna evidente pelo sonho frustrado de Bianchi, ocasionado pela rígida ordem dos papéis que se querem assumidos na sociedade patriarcal. A organização de uma ópera, como na sociedade, também impõe limites baseados na identidade sexual dos indivíduos, de acordo com as vozes. Assim, contralto e soprano são vozes femininas e, portanto, exclusivamente mulheres deviam executar esses papéis, por supostamente possuírem vozes adequadas para os gêneros. Bianchi, por ser homem, tinha como opções cantar como baixo, barítono ou tenor. Contudo, o protagonista não se “enquadra” em nenhum dos “moldes pré-estabelecidos” dos papéis musicais para as vozes de homens e mulheres: era homem, mas sua voz e seu agir eram femininos e, por isso, o rejeitaram, por ser estranho e, portanto, destinado à exclusão naquele contexto de rígidas normas quanto às posições de sujeitos e de suas identidades de gênero, interferindo na identidade profissional. Vale mencionar que esse lugar no mundo do canto foi historicamente e mundialmente um espaço ocupado por alguns poucos

homens com habilidades vocais diferenciadas, como a história da arte e música nos confirma.

O exílio de Bianchi no mundo do circo é forçado pela ausência de oportunidades de realização de seu desejo. Como sujeito interdito, ele prefere burlar a ordem e manter-se no palco do que adequar-se à voz e ao corpo imposto a ele.

Outro texto literário que exemplifica de forma bastante evidente essa relação entre travestilidade e exílio é o conto “Ruiva”, de 1978, de Julio César Monteiro Martins (2007), no qual a personagem Juarez, morador da cidade de Montes Claros, no estado de Minas Gerais, viaja para São Paulo (capital) com o intuito de transformar-se em Gina, travesti de peruca ruiva sonhadora de um mundo sem desigualdade e preconceitos, como já havíamos comentado. Esse fluxo de migração de personagens travestis verificado nos dois contos citados é bastante comum nas narrativas brasileiras - elas migram porque não encontram lugar em sua cidade natal, onde são alvos de preconceitos e violências. Tão logo nos é fácil verificar que o mesmo ocorre a personagens como Joselin, ou mesmo, Eduardo/Stella Manhattan, exilada em Nova York na obra de Silviano Santiago (1991). Do mesmo modo Jaqueline, de *O Travesti*, de Adelaide Carraro igualmente se muda para diversas cidades no estado de São Paulo, com o intuito de conseguir viver sua travestilidade e poder ganhar a vida, sobrevivendo aos ataques de violência a que vinha sendo acometida.

A relação de perda e separação do lar/família é também um modo de se pensar o exílio, mesmo que vivendo na mesma cidade de sempre. Essa história de vida se repete bastante na condição sociocultural de travestis brasileiras, conforme apontam as etnografias. É o que ocorre, por exemplo, no romance *Uma mulher diferente*, de Cassandra Rios, como discutido no capítulo anterior, em que Maria vive na mesma cidade que a irmã, mas não mantém nenhum contato com ela. A separação familiar também é repetida no romance *Georgette*, de 1956, de Cassandra Rios. Roberto sai de casa justamente para transformar-se na travesti Georgette, e nunca mais retorna, uma vez que comete suicídio anos depois de sua transformação.

Portanto, pelos exemplos literários que expusemos acima, fica evidente o isolamento a que, tanto social quanto narrativamente, os indivíduos marcados

pela travestilidade eram (e são) expostos. Podemos sintetizar um quadro com as personagens na literatura brasileira que sofrem essa experiência do exílio:

QUADRO 5 - Síntese da condição de exílio de personagens travestis em narrativas brasileira

Obra e autor	Ano de publicação	Personagem	Situação de exílio
"A grande atração", Raimundo Magalhães Jr.	1936	Luigi /Bianchi	Expulsa da ópera de Milão, exila-se em um circo decadente que circula por cidades do interior.
<i>Georgette</i> , Cassandra Rios	1956	Bob/ Georgette	Foge da cidade natal, Aquidauana - MS, onde vivia na casa dos pais para poder montar-se como Georgette, numa cidade grande não nomeada.
<i>Uma mulher diferente</i> , Cassandra Rios	1965	Sergus/ Ana Maria	É expulsa da casa da irmã, mas vivem na mesma cidade.
"Ruiva", Júlio César Monteiro Martins	1978	Juarez/ Gina	Sai da cidade de Montes Claros para São Paulo.
"O Milagre", Roberto Freire	1978	Joselin	Expulso de Ponte Alta, tenta a vida em São Paulo.
<i>O Travesti</i> , Adelaide Carraro	1980	Rubens/ Jaqueline	Passa por Santos, São Paulo e Registro. Depois retorna para São Paulo.
<i>Stella Manhattan</i> , Silviano Santiago	1985	Eduardo/ Stella	É mandado (a) por seu pai para Nova York devido ao homoerotismo do filho(a).

É interessante perceber que a maioria dos destinos dessas personagens exiladas se dá em grandes centros urbanos, principalmente em São Paulo, cujo porte e aspecto cosmopolita atraiu subjetividades homoeróticas de todo o mundo. No Capítulo 1, apresentamos os argumentos de Eribon (2008) sobre a relação profícua entre espaço urbano e diversidade sexual bem como as estatísticas de Green (2000) sobre o aumento populacional em São Paulo durante todo o século XX. Diante disso, parece-nos que as obras literárias plasmam essas nuances da realidade por intermédio das hipóteses aqui lançadas por nós, já que aos poucos vai se confirmando em nossas análises a ideia de que as obras possuem forte relação com o realismo literário quando se têm em seu escopo personagens travestis. O aspecto da violência que essas personagens sofrem, a inconformidade com suas subjetividades por parte da sociedade é o motor que determina o exílio em ou em espaços de reclusão. Tal particularidade é bastante comum em personagens como Georgette que, além de exilar-se, não expõe sua travestilidade trancafiada em um apartamento, ou

mesmo, Timóteo, de *Crônica da casa assassinada*, que passa a maior parte da narrativa trancado em seu quarto, vestindo roupas femininas. Essa série de violências, agressões, não-aceitação faz com que lembremos das ideias de Butler (2010;2013) dos corpos abjetos ou dos corpos que não importam para a ordem social heteronormativa e por isso precisam ser excluídos e exilados.

Joselin sofre, assim, as sanções dessa ordem, mas é convocada a regressar para Ponte Alta e produzir “o milagre” que salvará a vida de seu pai. Decidida a não atender ao pedido da carta, Joselin subitamente sofre uma modificação de comportamento suscitada por um conflito interno de não reconhecimento de si mesma. Em uma sauna ela se mantém detida numa autoimagem transfigurada no espelho visto que se completa a isso a sensação de desconforto em razão dos olhares desejosos de um homem para ela neste mesmo local “Joselin sentiu-se mal sendo observado daquele jeito. Seu coração batia acelerado. O rapaz estava parado a sua frente e lhe sorria. [...] queria sorrir, retribuindo, mas de fato, estava sério”. (FREIRE, 1978, p. 29). A protagonista, perturbada com tais acontecimentos, crê que seu comportamento está sendo anulado graças ao impacto da carta da mãe e decide então viajar para Ponte Alta:

Arrumou duas enormes malas com tudo o que possuía de bom, bonito e útil, como se fosse para uma longa temporada de férias. Não esqueceu as roupas de travesti, as perucas, os discos, a vitrola portátil, o material de maquiagem e os adereços. Estava tudo pronto. Era hora de partir. (FREIRE, 1978, p. 33)

Embora em conflito, os itens que compõem a montagem travesti não são esquecidos para a viagem. O retorno para a cidade natal evoca muitas recordações em Joselin das opressões que sofrera ao sair de lá e a saudade de Tino, o primeiro amante, tão violentado quanto ele quando foram descobertos.

Ao Joselin chegar à cidade:

[...] trancou-se numa das privadas, com as malas. Abriu a menor, lá estava a peruca loira de cabelos curtos. Enfiou na cabeça. Depois apanhou na bolsa o espelhinho e os grandes óculos escuros. Ajeitou a peruca diante do espelho e examinou-se atentamente. Não, ninguém poderia reconhecê-lo. Satisfeito, deixou o banheiro, à procura de um telefone. [...] Percebeu então que rebojava e se movia como quando estava travestido. “Incrível”, pensou, “bastou botar a peruca”. (FREIRE, 1978, p. 39).

A tentativa de esconder-se, não ser reconhecido, demonstra o medo da hostilização social como outrora, mas, ao mesmo tempo, a personagem revela efeminação ao rebolar e andar de peruca loira não como forma de “chamar atenção”, e sim como consequência quase inerente à mudança de vestimentas e adornos, que implica em mudança também de atitude. Joselin telefona para a mãe e arquiteta todo o encontro com o pai: a mãe deveria sair de casa para que eles ficassem a sós, também combinou para que ela depositasse 1 milhão de cruzeiros na sua conta e avisasse a Tino que o/a encontrasse no jardim.

O reencontro com Tino foi um misto de decepção e prazer: ao rever o antigo namorado, Joselin não o reconheceu, devido as mudanças de seu corpo (engordara, estava careca, faltando alguns dentes, perdidos quando sofrera as agressões dos capangas). E assim, degredado pela pobreza e abandono, Tino fora tão hostilizado quanto Joselin, perseguido, não aceito em empregos, caindo em estado de grandiosa decadência. Ao se encontrarem, ali mesmo no bosque aos fundos da casa, o contato sexual fora inevitável:

Ao ser penetrado, Joselin soltou um berro de alegria que durou todo o tempo do prazer que sentia no limite máximo de sua experiência sexual. Quando veio o orgasmo de Tino, os dois, agarrados, rolavam sobre as pedras e dentro da água rasa, Tino gritando que amava Joselin e Joselin experimentando o milagre sexual dos orgasmos que se sucedem em corrente, parecendo não terminar nunca. (FREIRE, 1978, p.59).

Chamamos atenção para a referência ao termo ‘milagre’ no ato sexual homoerótico, uma evidente transgressão se levarmos em conta que a prática sexual homoafetiva sempre fora considerada profana nos discursos cristãos, dos quais a ideia de milagre se originou e se desenvolveu na cultura ocidental. Esse fragmento do momento íntimo entre Joselin e Tino revela também um aspecto romântico, haja vista, depois de tanto tempo, ao se reencontrarem, o sentimento de amor ser declarado e vienciado de maneira tão intensa, até mesmo hiperbólica, pela expressão do narrador ao se referir a uma corrente de orgasmos que nunca acabam, possivelmente “abençoada por deus”, daí o “milagre”.

Joselin, como forma de tentar restituir Tino do danos causados por seu pai, prepara-lhe um cheque no valor 1 milhão de cruzeiros, exatamente a quantia que ele havia solicitado à mãe, sob pena de regressar para São Paulo

caso ela não cedesse. Ao findar o dia, o mesmo dia da chegada em Ponte Alta, Joselin encontra o pai num cômodo reservado da casa apenas para os dois, evitando que terceiros atrapalhassem o milagre. O diálogo inicial gira em torno da doença de José, um tumor maligno na glândula supra-renal que o torturava com crises de pressão alta. Os médicos deram-lhe 1 mês de vida, porém uma reconciliação com o filho agredido poderia dar-lhe talvez paz de espírito e mais tempo de vida:

- Então o fato de o senhor estar aqui comigo significa que eu estou perdoado?
- Joselin percebeu que o pai já conseguira superar o impacto de sua aparição. As mãos se abriram sobre as pernas. Os maxilares pareciam estar soltos quando voltou a falar.
- Sim, você está perdoado.
- la continuar, mas fez uma pausa para respirar fundo. Depois, conseguiu dizer, gaguejando um pouco:
- Você me perdoa, meu filho?
- Joselin não conseguiu deixar de rir.
- Claro, não foi nada, ... meu pai!
- Por favor, não faça ironia agora, Joselin. Eu sei, posso imaginar o que você sofreu por minha causa.
- Não sabe, não. Vou parar de rir. Aceito as regras do jogo. Está bem. Sim, eu o perdôo.
- Joselin deu uns passos para trás, ergueu os braços e berrou:
- O milagre está feito! (FREIRE, 1978, p. 78).

A ironia de Joselin é evidente em seu discurso para com o pai. Então, desacordos voltam a existir entre eles e uma briga se inicia:

Aos 'filho da puta!', Joselin retrucava com os 'cale você' [...] Recebendo as bofetadas e não se defendendo, Joselin deixava o corpo pesar nas mãos do pai. [...] José soltou-o imediatamente. [...] Ouviu então um forte ronco e, em seguida, o baque de uma queda. Voltou-se rápido e viu o pai de bruços no chão [...] verificou que respirava quase normalmente, mantendo os olhos muito abertos e emitindo um pequeno ronco pela garganta. (FREIRE, 1978, p. 80).

A postura do pai de Joselin ao agredi-lo revela que a reconciliação não passa de uma farsa, as agressões verbais e físicas e rejeição continuam. Porém, devido ao problema de saúde do qual estava acometido, José sofre uma espécie de paralisia corporal a qual, pelos indícios textuais, corresponde a um possível acidente vascular cerebral. Então se inicia a etapa mais subversiva da novela, Joselin retira da mala a vitrola a pilha que havia levado e põe um disco a tocar enquanto dança e tira as roupas que havia na mala, despe o corpo do pai, ainda imóvel, tentando resistir e começa a montá-lo:

Já tinha abotoado o soutien rosa, enrolado um lenço de gaze vermelha em torno do pescoço e enfiava-lhe pelas pernas a calcinha também cor de rosa. Em seguida prendeu na cintura a saia de gaze vermelha em torno do pescoço e enfiava-lhe pelas pernas a calcinha também cor-de-rosa. Em seguida prendeu na cintura a saia de gaze branca, depois foi a vez das meias e dos sapatos dourados de salto alto. Ergue-se, apanhou uma caixa de adereços e, olhando para o pai um pouco mais de longe e rebolando mais sensualmente ao ritmo da música, avançava e colocava um colar, mais outro, brincos e várias pulseiras. [...]
 - Agora, a maquiagem, meu bem. Vamos fazer alguma coisa bem forte, bem excitante, tipo Elke Maravilha, tá bem? (FREIRE, 1978, p. 86-87)

A atitude da personagem de montar o próprio pai com as roupas as quais normalmente se travestia revela um ato simbólico subversivo no corpo da personagem que, nessa narrativa, configura o poder patriarcal, masculinista e heteronormativo. O narrador revela detalhadamente, como pudemos ver, o passo-a-passo da montagem em José, a cor de cada peça, o tipo de cada peça, pois, como temos confirmado, a minúcia na apresentação do aspecto físico do corpo é bastante importante para as narrativas com personagens travestis. No caso de “O Milagre”, a descrição se dá na montagem do pai para destacar esse “ato corporal subversivo” (BUTLER, 2010) contra o representante máximo do patriarcado, que agora impotente não tem forças para reagir. O detalhe da maquiagem também é revelado na referência a Elke Maravilha nome artístico de Elke Georgievna Grunnupp que, à época, era uma modelo famosa por inovar nas maquiagens muito fortes e extravagantes, perucas gigantes e coloridas e roupas exóticas inspiradas nas performances das drag queens.⁴⁵ Tendo essa referência, a maquiagem que faria no rosto do pai seria extremamente pesada e colorida.

[...] fechou a caixa e foi buscar a peruca .
 - não é linda? Custou um dinheirão!
 Enfiou-a na cabeça imóvel do pai, ajeitando com cuidado os longos cabelos loiros. Suspirou satisfeito.
 - Pronto! [...]
 Olhou mais uma vez para o pai e viu que estava com o braço esquerdo erguido e tremendo à altura do peito. E emitia longos e roucos gemidos parecendo ter chegado ao limite de suas forças. Joselin jogou seus documentos e o dinheiro que tinha sobre o pai.
 - Acabou o milagre!

⁴⁵Elke Maravilha ficou muito famosa na televisão brasileira pelas suas participações como jurada em programas de calouros, atuação como atriz, mas na época do contexto da novela de Freire, ela atuava apenas nas passarelas ainda. Cf. <http://www.elkemaravilha.com.br/fra/principal.htm>, acesso em 09/09/2016.

O braço tombou para fora da poltrona. Joselin saiu, batendo a porta. (FREIRE, 1978, p. 88).

A peruca loira foi o último apetrecho da montagem, como se fosse uma espécie de coroação do resultado final da produção e também por ser uma forma de representar o cabelo feminino que, como já apontamos, é um dos elementos mais importantes na construção da travestilidade. A morte aparente do pai, metaforizada por seu agonizar e cair de braços por fora da poltrona, foi de fato o milagre operado por Joselin. Essa aniquilação simbólica e subversiva do patriarcado revela uma postura de empoderamento da personagem travesti quando tem em suas mãos a responsabilidade de “salvar” sua família, evidenciando uma negação evidente dessa instituição tipicamente heteronormativa e, portanto, uma libertação dos parâmetros que a reprimiram e violentaram outrora. Todavia, ao sair da casa dos pais, Joselin corre sem rumo pela propriedade até chegar numa rodovia que fornecia acesso a várias rotas para demais cidades, ele/ela começou a pedir carona aos carros que passavam:

Seus olhos e sua mente cegaram de tanta luz, por fora e por dentro. Joselin agiatava o braço, pedindo carona. O ronco e a luz aumentavam de intensidade, até que se transformaram numa coisa só, vertiginosa e bela. Começou a berrar quando a luz-ronco tornou-se intermitente: se desaparecia, Joselin sentia medo, ficava mudo e enchia o peito de ar, mas ao ser novamente atingido por ela, brilhante, sonora e limpa, gritava de prazer. E o caminhão passou buzinando e sem parar, oferecendo a Joselin a carona desejada. (FREIRE, 1978, p. 90)

Outra vez o narrador se utiliza de um eufemismo para se referir a morte de uma personagem, nesse caso, a de Joselin. O exagero de luz “por fora e por dentro” pode corresponder, além dos faróis do caminhão que o atropela, a uma forma de esclarecimento a respeito da própria condição, da ciência de ter provocado a morte do pai, da ausência de um lugar no mundo para si. Ele/ela se deixa entregar à busca por uma carona de rumo incerto, se deixando atingir por essa luz e “grita de prazer”, como se aceitasse a morte como destino agradável. O corpo de Joselin, embora subversivo e destrutivo do símbolo do patriarcado, acaba se anulando. Mais uma vez, a morte passa a ser um desfecho recorrente para personagens homoeróticas da literatura, como Fernandes (2015) defende ao estudar os contos brasileiros, essa faceta se repete nos romances e na novela que analisamos.

4.2 Travestis fantasmas e corpos utópicos: Ziriguidum e Monique

Conhecida no cenário brasileiro das letras pela criação de obras infantis, Sylvia Orthof Gostkorszewicz desenvolveu uma vasta produção de literatura para crianças, cerca de 120 livros em toda a carreira, tendo como obras já consagradas *Maria vai com as outras*, *Uxa, ora fada ora bruxa*, *A Vaca Mimosa e a Mosca Zenilda*, com o qual foi vencedora do prêmio Jabuti, e *Os bichos que tive*, também bastante premiado. Apesar de tão produtiva e premiada, ela não é mencionada no *Dicionário crítico de escritoras brasileiras* (2002) e não tem traços de sua obra comentados por compêndios de literatura infantil e juvenil, como Coelho (1991) e Zilberman & Lajolo (2007). No *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira* (1995), o verbete sobre Sylvia aponta que existe uma multiplicidade imensa de aspectos literários em suas narrativas e poemas, haja vista a quantidade de livros publicados, isso é justificável. Todavia, marcas comuns de sua escrita são, segundo esse mesmo dicionário, a linguagem humorística e a exploração de enredos que rompem com a ordem lógica de nossa percepção, recorrendo ao nonsense e ao insólito como características dos acontecimentos em suas obras. Essa chave de leitura de que as obras de Orthof possuem um estilo ligado ao maravilhoso, ao nonsense e ao insólito talvez no ajude a entender o único romance não destinado à crianças dessa autora: *O fantasma travesti*, publicado em 1988. Com grata surpresa encontramos a referência deste romance na etnografia de Benedetti (2007) sobre travestis de Porto Alegre e, embora o autor não teça nenhum comentário sobre ele, manteve a referência ao final de seu livro, possibilitando que o procurássemos e incluíssemos em nosso estudo.

O fantasma travesti é um romance que envereda por uma vertente diferenciada das obras que comentamos até então. Nele lemos sobre um mundo onírico e fantástico, com linguagem hermética, metafórica e permeada de termos e símbolos que compõem o regionalismo da cultura popular brasileira. No interior do livro, a autora revela um subtítulo omitido na capa: “Folhetim do além que conta dos entrelaçados amores entre a verdade e a fantasia, além da perturbadora paixão de Monique por um israelita ortodoxo, sendo Monique quase mulher, Saravá!” (ORTHOF, 1988, p. 2). Esse subtítulo, quase sinopse, revela ou prepara o leitor para o enredo da narrativa que segue

o estilo modernista de Oswald de Andrade e Mário de Andrade, com cortes abruptos da sequência narrativa, não linearidade dos acontecimentos narrados, mudanças de nomes das personagens, uso da variante popular e oral da linguagem, além de um apego a recursos comuns da literatura fantástica como a prosopopéia, a representação de personagens mortas que atuam como vivas e acontecimentos mágicos; alguns desses recursos guardam semelhança, inclusive, com algumas obras infantis de Sylvia Orthof, como o animismo ou o recurso à magia por parte das personagens.

Nesse sentido, ainda nos referindo ao subtítulo, as sentenças “folhetim do além” e “sendo Monique quase mulher” antecipam do que se trata a diegese. Monique é a narradora-protagonista do romance, ela acorda em um mundo onírico de mortos onde todos, inclusive ela, são fantasmas; ela é uma travesti que morreu e despertou nesse lugar, chamado Sarobá, que é um tipo de reinado governado por uma outra personagem travesti, chamada Ziriguidum. Na apresentação do livro, a autora recomenda que “Para ler e viver a história, é preciso embarcar sem preconceitos” (ORTHOF, 1988, p.5), talvez porque seja um romance de temática e estrutura transgressoras. O enredo, sem linearidade, consiste na descoberta desse novo mundo por parte da narradora e das reflexões sobre sua vida, sua morte e a sociedade. Tudo é narrado na perspectiva dela, uma vez que temos um narrador autodiegético.

Vamos analisar cada personagem separadamente, conforme um levantamento dos pontos que consideramos mais relevantes aos aspectos que nos interessam no âmbito do corpo: travestilidade, questões de gênero e sexualidade. Monique desperta em Sarobá e encontra um senhor, chamado coronel, que a guia inicialmente pelo rio:

E eis que do rio que banhava meus pés, ondas se converteram em canoas. Os remos batiam n'água, em direção ao mistério de Sarobá. Me embarco. Pelas margens, ninhos de guachos me balançam docemente, muito alto, anunciando as chuvas de inverno. (ORTHOF, 1988, p. 9)

Canoas, barcas e travessias pelo rio são símbolos comuns na literatura para representar a questão da morte⁴⁶. Em língua portuguesa, do *Auto da barca do inferno*, peça teatral de Gil Vicente, até “A terceira margem do rio”,

⁴⁶ Chevalier & Gheerbrant (2009).

conto de Guimarães Rosa, essa imagem já está bem consolidada no imaginário de nossa literatura. Podemos observar como a linguagem da obra é poética e faz referência à fauna brasileira, como os “ninhos de guachos”, morada de um pássaro também popularmente chamado de guache, um animal raro de penas negras, canto agradável, que faz seus seus ninhos como grandes cachos pendurados em coqueiros sendo suficientemente resistentes a fortes ventos. O nome do local, Sarobá, espécie de cidade fantasma no romance, também remete a uma ave. Segundo o dicionário *Aulete* (2011), é uma palavra de origem indígena a qual designa uma espécie de pomba, mais conhecida popularmente como pomba-amargosa, que tem como um principal característica a cor de chumbo em suas penas. Muitas referências à fauna e flora brasileiras são feitas ao longo do romance.

Monique vai se surpreendendo com determinados “costumes” desse novo mundo habitado por ela. Nonita, uma idosa que ela conhece logo após o coronel, lhe revela: “O povo daqui disse-que-disse que o coronel trepa com a lua... E a danada da lua deixa, já se viu? Pois é isso: a eternidade é fantasticamente obscena!” (ORTHOF, 1988, p. 12) Momentos depois, ela confirma que a revelação da senhora era fatídica, o que nos mostra um pouco do aspecto fantástico da obra⁴⁷. Ela também lhe fala a primeira vez sobre Ziriguidum:

– Quem é Ziriguidum? – perguntei aflita.
 – É a NOSSA deus, travesti, que nada tem a ver com o que se imagina em fantasiosas religiões. Ziriguidum não é Messias, nem Alá, Oxalá, Osíris, ou Cristo. Ziriguidum é Deus-Deusa, coisa neutra e misteriosa. É o todo-poderosa daqui, mas nada tem de santa-santo. (ORTHOF, 1988, p. 12, maiúsculas da autora).

A referência usada pela personagem Nonita nos evidencia um aspecto recorrente já mencionado que diz respeito ao uso duplo de flexões de gênero nas palavras. Neste caso, ela é diferenciada das demais divindades, por ser singular em um mundo onírico habitado agora por Monique. O fato de lermos uma personagem travesti construída como uma divindade, “coisa neutra”, nos evidencia subversão dessa configuração literária, evocando, assim, um tipo de percepção referente a existência de um terceiro gênero, enquanto espécie

⁴⁷ Como o aspecto fantástico da obra não é nosso objeto de análise aqui, deixaremos de lado essa nuance para nos determos melhor sobre as personagens travestis.

indizível, ou seja, um modo de gênero não-inteligível, fora de uma concepção de humanidade, como nos diz Butler (2010). Quando Ziriguidum é descrita a primeira vez por Monique, essa característica parece ficar mais clara ainda:

Montada num cabrito, toda paramentada de jabuticabas e caju, surgiu a figura mais insolitamente chegante. Era como se fosse um símbolo, mas com formato humano. Tinha seios enormes. Na ponta de cada mamilo, brilhava uma estrela. No ventre, que se esparramava sobre o vergado animal, havia uma faixa, onde podia-se ler algo em latim, que talvez fosse “liberdade, mesmo tardia”. [...] No seu rosto havia sinais de grande irritação, e seus olhos, de falsos cílios, muito maquiados de azul, estavam raivosos. [...] Percebi que estava diante do deus-deusa Ziriguidum. Seria travestido, mas por quê? (ORTHOFF, 1988, p. 16)

A descrição física de Ziriguidum demonstra um aspecto quase pitoresco na construção do corpo, com destaque para os seios enormes, as estrelas nos mamilos, os cílios postiços pintados de azul e as frutas, tipicamente brasileiras, jabuticabas e caju, coladas em seu corpo. Além disso, há também a presença de um cabrito – chamado General e no qual ela cavalga pelo seu reino – tornando-a uma figura emblemática de brasilidade e de liberdade (veja-se a faixa que ela carrega na cintura) dos padrões de gênero.

A hipérbole de determinados traços físicos femininos se confundem com o aspecto bravo de seu rosto, gerando uma estranheza para quem lê. O nome também tipicamente brasileiro, Ziriguidum é uma gíria que designa festas populares carnavalescas que tem o samba como ritmo musical, diz-se também como uma onomatopeia que imita na escrita o som de instrumentos de percussão usados no Samba. (AULETE, 2011).

Ziriguidum arrancou algumas jabuticabas de sua coroa e deu para o animal, que as devorou com sofreguidão.
- O general adora jabuticabas, sabia? Eu sou eu e o cabrito-bode é o General. Era cabrito, mas eu o promovi de posto. Mando e desmando! O General só gosta de jabuticaba, mas detesta caju. Quando come caju, sente arder o cu! É alergia, ou poesia, sei lá! [...] Como é? Já se acostumou com a eternidade? Bem-vinda ao reino alucinante infinito! Eu sou Ziriguidum [...], sou e não sou deus-deusa, anjo-arcanja, baco-bacante. (ORTHOFF, 1988, p. 17)

Com efeito, Ziriguidum é uma subversão da figura tradicional de um deus/ deusa, rei/rainha e sua apresentação não é triunfal, pois ela não monta um forte cavalo branco, não está vestida de maneira luxuosa, não possui um gênero definido. A linguagem, mais uma vez, transgride os padrões ao rimar os

termos “caju” com “cu” e nomear de poesia. Monique ouvia sempre um batuque, uma cantiga vinda da deusa fantasma:

Quero começá cabreiro,
que no cabrito eu cavalgo,
sou roceiro e sou fidalgo
estrelas trago nos peitos
e vou mamando o caminho.
Passarinho estende a asa,
fecha a cortina do dia,
eu sou o macho e a fêmea,
sou visagem e ousadia,
Ziriguidum é meu nome,
do destino tenho fome
sou muié metade homi!
Deus-deusa da anarquia! (ORTHOF, 1988, p. 26)

A letra da cantiga grafada de maneira a assemelhar a escrita da oralidade demonstra a intenção da obra de abarcar o universo popular e a variação linguística. Assim, os itens lexicais “começá”, “muié”, “homi”, “visagem” correspondem a regionalismos orais típicos do nordeste brasileiro. No romance, Monique afirma que Sarobá fica no sul da Bahia, todavia, é uma sinalização geográfica exclusivamente ficcional. A cantiga deixa evidente também a não-inteligibilidade de gênero dessa personagem, o tempo todo oscilando entre o masculino e o feminino (“eu sou o macho e a fêmea”) como antíteses que compõem o mesmo sujeito.

Ziriguidum também possuía poderes mágicos, envolve-se numa discussão com a velha Nonita que revela esse aspecto:

- Eu estou farta, ouviu Ziriguidum? Seu travesti de segunda-mão, tu morreu de Aids e tu não sabe [...] tu chegou do carnaval muito da destruída, veio de anquinhas, lá do Uruguai! E tenho dito: enjoei! Que tu é fresco-machista, viado onipotente e impotente, bunda mole! Ziriguidum foi ouvindo e avermelhando. De repente, Ziriguidum tomou a forma de uma enorme montanha, transformando-se num satânico vulcão, relinchava, abria a boca de chamas, era um acesso de raiva, impossível de descrever. (ORTHOF, 1988, p. 90).

Nesse acesso de fúria, Ziriguidum ataca Nonita com flexas e ela, ferida, acaba sendo cuidada pelo coronel. Nesse fragmento, vemos o estigma contra as travestis marcado no insulto à deusa, acusada de ter morrido de complicações por causa do vírus HIV, cujo impacto sobre as travestis, como apresentamos no capítulo anterior, foi bastante devastador na década de 1980.

Esse estigma também marca a narradora, que ao relatar suas lembranças em vida, revela temer ser contaminada: “Medo? Da Aids, claro!

Mas isso, hoje, todo mundo tem medo, não atinge só a nós... Será praga? Maldição? Tenho medo da doença, ou de morrer velha... Travesti velha... não!" (ORTHOF, 1988, p. 95). Além do HIV, a velhice é bastante mencionada por Monique como um de seus maiores medos. Numa determinada passagem ela declara: "Eu não quero nunca, nunquinha envelhecer. Não quero virar dessas velhas travestis, dessas que passam... e ninguém repara." (ORTHOF, 1988, p. 80) e ainda reafirma "Eu não quero ficar velha... prefiro morrer antes" (p. 79).

Antunes (2013) realizou uma pesquisa na área de psicologia com travestis idosas em São Paulo e constatou que, além delas serem poucas, haja vista a quantidade ínfima de travestis que chegam à velhice devido à baixa expectativa de vida delas no Brasil, sofrem uma condição extremamente dolorosa e estigmatizante. Para o autor, como as travestis têm pautado a construção de seus corpos num ideal de beleza baseado na jovialidade e sensualidade exagerada, quando atingem à terceira idade enfrentam dificuldades de burlar a ação do tempo no corpo, o que costumeiramente suscita debilidade emocional ou psíquica. No caso das travestis que se prostituem, essa condição é ainda mais dolorosa, pois "o conceito de velhice está vinculado ao trabalho que desempenham como prostitutas. Enquanto trabalham são úteis, produtivas e, portanto, jovens" (ANTUNES, 2013, p. 247). O caso de Monique está associado ao primeiro argumento, pois não era prostituta e o medo de perder a construção de um ideal de beleza em seu corpo a faz ter pavor do envelhecimento.

Nas suas andanças, a narradora presencia um casamento em Sarobá cuja formação é uma nítida subversão de papéis de gênero, observemos o diálogo dela com sua deusa:

- Que casamento esquisito! – comentei.
- Você já viu casamento que não fosse esquisito? Miri casou sozinha, cada um casa com quem quer casar.
- Mas... sem marido?
- Ela não gosta de marido, ora, é isso! Ela gosta dela mesma. Apaixonou-se por ela mesma e casou com ela, e vai viver feliz pra nunca, que o pra sempre muda que muda!
- Quer dizer que Miri fez uma festa para casar com ela mesma?
- Fez. Agora vai pra lua de mel.
- Só com ela?
- E daí? Nunca ouviu falar nisso? É tão comum... só que as pessoas vivas escondem. Nós, as almas, não temos essas bestagens. Foi um casamento lindíssimo, você não achou? Chorei de emoção! – disse

Ziriguidum, mostrando um olho sem cílios postiços, lacrimejante.
(ORTHO, 1988, p. 31)

Sabemos o quanto a ideia de casamento tem associações com a heteronormatividade. Tanto que no Brasil, do ponto de vista jurídico, a nomenclatura de casamento na Constituição Federal de 1988 só se refere a casais formados por um homem e uma mulher biológicos⁴⁸. O fato de uma mulher casar sozinha transgride o binarismo dos relacionamentos afetivo-sexuais. A noiva, personagem Miri, ainda declara: “- Num tem noivo não, que num preciso de homi! Pra matar minha fomi, eu me caso sozinha, que de mim dou rainha, num preciso de homi...” (p. 30). Nas falas de Monique, Ziriguidum e Miri encontramos marcas de oralidade e regionalismos, o uso de “num” no lugar de “não”, “bestagem”, mais uma vez demonstrando uma característica modernista na obra⁴⁹.

Como mencionamos antes, o romance é permeado por essas andanças e por memórias de Monique, que vão surgindo no texto sem linearidade. Graças a essas memórias, em *flash back*, tomamos conhecimento da história de Monique antes de chegar a Sarobá. Monique se chamava Asdrúbal Roberto de Alencar e tornou-se travesti ainda jovem no Rio de Janeiro. trabalhava como cabelereira em um salão e apaixonou-se pela personagem Isaías, judeu, cuidador de um antiquário de seu pai. Eis uma síntese de algumas características corporais dela:

⁴⁸Caso fuja desse binômio, o casal homoerótico pode realizar, nos termos da lei, o casamento civil por decisão do Supremo Tribunal Federal, desde 2011.

⁴⁹Estamos nos referindo a características da primeira fase do modernismo brasileiro que recusava os padrões europeus de linguagem, valorizando temáticas da cultura brasileira, a linguagem popular, e formas de rebeldia e transgressão dos padrões de convencionais de fazer literatura, exemplos desse intuito são as obras *Macunaíma*, de 1928, de Mário de Andrade e *Serafim Ponte Grande*, de 1933, de Oswald de Andrade, bem como toda tradição da poesia oral.

QUADRO 6 - Monique enquadrada: síntese de algumas de suas características corporais

Aspecto evidenciado	Citação	Contexto (Quem disse a quem?)
Beleza	“Resolvi andar pelas ruas do Rio. [...] Gosto da Evaristo da Veiga, só por causa do quartel. Quando passo, faço um sucesso louco” (p. 79)	Narradora em pensamento
Cabelos e olhos	“Adoro ser loira, de olhos estupidamente azuis!” (p. 13)	Narradora
Seios	“Meu peito estava arfando quando... ui! Levei uma ligeira espetada no meu seio de silicone!” (p. 87)	Narrador ao contar quando a personagem Isaías lher dera um broche
Próteses, lentes	“De artificial, fora o silicone dos meus peitinhos, só os meus olhos, de lentes de contato coloridas”	Narradora descrevendo o que possui de artificial em seu corpo

A síntese sobre as características corporais de Monique nos mostra pontos em comum com as demais personagens travestis que foram analisadas: loira, com próteses de silicone nos seios e lentes de contato azuis, formando a totalidade de uma personagem travesti possuidora de uma beleza verdadeiramente atrativa. Além de Jaqueline, de *O travesti*, Monique é a única que aplicou silicone nos seios, atividade recorrente entre as travestis brasileiras a partir da década de 1980. Constantemente ela faz referência à roupa que está usando, para evidenciar a questão corporal: “Estou de vestido simplinho, de bolinhas cor de rosa sobre fundo azul miosótis”.

Uma memória em especial de Monique nos chama atenção para um momento que representa o período da ditadura militar. Ao dormir, ela tem um pesadelo que a leva de volta para aquele período:

Compreendi que estava revivendo a perturbada memória do ano de 1966. Saí correndo, queria romper o cerco, mas me pegaram na saída.

- Não me toquem, não me toquem, que eu sou o fantasma do que fui! – Implorei.

Os guardas não se comoveram. Disseram-me para ir ao DOPS. [...]

Meu corpo estava numa sala. À minha frente, um coronel. [...]

- A senhora conhece muitos comunistas? – pergunta o coronel.

Minha alma estava em Sarobá, nunca ouvira falar de comunistas em Sarobá, ou melhor, a gente falava de outras coisas. Lembrei-me de caranguejos do início da minha viagem que diziam: - Vem para cá.

- Conheci caranguejos na beira do rio, mas não garanto se eram comunistas. [...]
 Comecei a rezar, baixinho. Foi só pensar em rezar, que apareceu, novamente montado no vabrito, Ziriguidum, deus-deusa fantasma travesti. [...]
 - Abaixo a ditadura!
 E sumimos, num galope, finalmente, de volta a Sarobá. (ORTHOFF, 1988, p. 61)

Embora confusa e um tanto nonsense, a descrição de Monique dessa memória nos remete a duas posturas comuns do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS): a perseguição contra apoiadores do comunismo e contra travestis. Como mencionamos no capítulo 1, esse período obscuro da história brasileira foi deveras complicado para as travestis em especial, sendo retiradas das ruas e levadas presas à força por vadiagem. Jaqueline, de *O Travesti* também sofre essas perseguições policiais que remetem ou nos recordam as rondas de combate às minorias LGBT em São Paulo relatadas por Ocanha (2014), por Trevisan (2000), por Figari (2007). Essa repressão foi tão forte que Green (2000) chega a classificar a situação dos sujeitos homoeróticos nessa época do Brasil como “semipública”, pois eles não podiam desfrutar de espaços públicos com liberdade, graças à hostilização de policiais, da mídia e de setores conservadores da sociedade.



Figura 1: Travesti sofrendo violência nas mãos da polícia em São Paulo. (MARTINS *apud* FRY&MACRAE, 1983, p.59)

A figura apresentada é bastante famosa nas obras que historicam o homoerotismo, pois registra uma cena comum do período em que o sistema político se organizou para combater gays, lésbicas e travestis no espaço público. Fry & MacRae (1983) foram os primeiros a divulgar/denunciarem em livro tais práticas, antes mesmo do regime findar.

A expressão “Abaixo a ditadura!”, dita por Monique, foi, segundo Fico (2014) um grito popular usado contra o regime militar em faixas, pixações e manifestações, momento em que a situação de repressão e abuso de poder se tornaram evidentes, quando a população brasileira se unia para o retorno à democracia. Mesmo sendo publicado após o período do regime, *O fantasma travesti* é uma obra, como muitas da época, marcada pelos traumas causados a seus escritores e escritoras. Até mesmo o uso pitoresco dos nomes general (o cabrito em que Ziriguidum monta) e coronel (velho que tem relações sexuais com a lua) remetem a uma transgressão, porque ambos são submissos a uma deus-deusa travesti. Após salvar Monique de seu pesadelo, a divindade a leva para escolher fantasias de carnaval e lança a seguinte opinião:

- Quem tem atração por vidrilhos, missangas e lantejoulas, foi bicha, ou travesti, na outra encarnação. É por isso que nós duas nos damos tão bem! Explicou Ziriguidum, que tinha descoberto um vidro de purpurina prateada e jogou sobre minha cabeça.
- Sabe o que é isso? Perguntou Ziriguidum. E antes que eu respondesse deu uma requebradae explicou:
- Purpurina! É caspa de travesti! (ORTHOF, 1988, p. 64)

Essa afirmação de Ziriguidum demonstra uma tipificação associada às travestis da segunda metade do século XX, que frequentemente eram associadas a fantasias, ao carnaval e ao *glamour* exacerbado de brilho e plumas. Discorremos sobre isso no Capítulo 1, porém a fala da personagem ao se referir à purpurina como caspa de travesti nos faz lembrar da personagem Magnólio, representado pelo humorista e ator Ulisver Linhares, conhecido por Tutuca, do programa de Tv A praça é nossa. Magnólio foi uma personagem gay, bastante afeminada, que se vestia de forma caricata, sempre usando caxecol ou lenço no pescoço e sempre a dizer um conhecido bordão: “Bicha não morre, vira purpurina!”⁵⁰ A afetação de personagens como Magnólio em programas de humor brasileiros perdura até os dias atuais, sempre reforçando estereótipos.

Monique também reflete bastante a respeito da própria travestilidade:

⁵⁰ Cf. PACHECO, Paulo. Morre aos 83 anos o humorista Tutuca. Disponível em: <http://tvefamosos.uol.com.br/noticias/redacao/2015/12/03/morre-aos-83-anos-humorista-tutuca-de-a-praca-e-nossa-e-zorra-total.htm>. Acesso em 12/09/2016

Será que acredito mesmo em Deus? Eu até já acreditei mais... mas Deus cismou de não corresponder, de não me acreditar. Só porque nasci assim, aquele Deus da bíblia deu pra implicar e jogar todas as culpas dos sete pecados capitais sobre minha oxigenada cabecinha! (ORTHOFF, 1988, p. 79).

O conflito com a divindade cristã ou com o cristianismo é comum pela noção de pecado que os sujeitos homoeróticos carregam em relação ao contexto bíblico. Além da condenação da prática sexual entre pessoas do mesmo sexo, no livro de Deuteronômio 22:5, lemos: “Não haverá traje de homem na mulher, e nem vestirá o homem roupa de mulher; porque, qualquer que faz isto, abominação é ao Senhor teu Deus.” Essa passagem bíblica é recorrentemente usada por denominações cristãs para condenar a travestilidade ou até mesmo o uso de determinadas vestimentas.

Assim como as demais personagens analisadas nas obras anteriores, Monique reitera a afirmação de “nascer assim”, alegando a uma causa essencialista a sua travestilidade. Em outra passagem ela afirma: “Resolvi ser travesti... porque nasci assim, com algo a mais... no corpo, e algo a menos... na cabeça, dentro dela, entende?” (ORTHOFF, 1988, p. 80). A pergunta retórica que se dirige ao leitor(a) é bastante comum em todo o romance, como se a narradora estivesse a dialogar conosco. Dizer que tem algo a mais no corpo e algo a menos na cabeça nos aponta um certo tipo de insanidade, como se ser travesti implicasse em ter menos razão, “juízo”, intelecto (ligados à mente) e mais preocupações físicas com o corpo.

Ela também rememora, assim como Jaqueline e Joselin, a própria infância e as discriminações: “fui péssima aluna na escola... porque zoavam de mim: mariquinha, mariquinha....” (ORTHOFF, 1988, p. 162). Essas questões recorrentes nas obras estudadas nos permitem afirmar, a cada análise, a tese de que existe uma maneira semelhante de configuração de personagens travestis na literatura brasileira, a partir das narrativas que apresentamos.

Uma semelhança muito forte entre Monique e Ana Maria, de Rios (2007), está na construção do feminino e na tentativa de esconder a todo custo a identidade sexual biológica:

[...] sou tão mulher, que NINGUÉM desconfia, sou um luxo! Só quem sabe da verdade é o raio do dono do salão, por causa daquele horror da minha carteira. Mas prometeu guardar segredo que tem cliente que não aceitam as verdades da existência. Paguei caro pelo segredo:

recebo menos do que devia receber. (ORTHOF, 1988, p. 97, maiúsculas do autor).

O uso das maiúsculas na palavra “ninguém” é um recurso gráfico da autora que assinala a percepção da protagonista de que passa despercebida como travesti na sociedade, infantizando sua feminilidade ou a distração incomum da sociedade quanto ao fato de a personagem ser ou não uma travesti.

Neste caso, a construção aprimorada do corpo funciona como uma espécie de máscara por meio da qual Monique oculta o temor de descobrirem Asdrúbal. Essa atitude temerosa, devido ao preço que se paga por ser travesti, a faz sofrer outras opressões como ter de aceitar receber um salário inferior aos demais funcionários. Em outro trecho, lemos: “[...] tenho orgulho de ser totalmente feminina... quase, diferente da maioria dos travestis.” (ORTHOF, 1988, p. 134). A palavra “quase” denota uma ressalva, que nos permite observar na linguagem de Monique certo apego à ideia de ser genitália um fator determinante para a definição do sexo biológico do mesmo modo que o gênero dos indivíduos. Isto é, mesmo modificando o corpo de tal forma, ela ainda se sente presa aos conceitos tradicionais de sexo e de gênero, o que é perfeitamente aceitável, dado o contexto em que o sujeito ficcional foi criado. Todas essas passagens são memórias do período em vida da protagonista, quando ela não habitava em Sarobá. Até mesmo a grafia das palavras muda de um contexto para outro: como quando, por exemplo, a personagem está na presença de Ziriguidum, e os vocábulos adquirem uma grafia mais próxima da oralidade, e em outros trechos de registro de tais reminiscências se tornam um tanto mais formais, não deixando de basear-se na variação linguística.

Noutra memória, no dia-a-dia em seu trabalho no salão de beleza, uma personagem secundária masculina e gay emite a seguinte opinião:

- Eu não sou contra travesti, [...] mas travesti, só se for tipo Rogéria, com classe... mas outro dia fui a uma boate no Rio, o Rio anda muito perigoso, sobretudo às quatro da manhã, saímos assim de madrugada, aí, eu fiquei horrorizado com a quantidade de travestis, tudo fazendo a vida, tudo prostituta. [...] travesti fazendo a vida rodando bolsinha, eu acho o fim! Sei lá, juro que fiquei com medo, é tudo muito marginal, você não acha?

Monique não respondeu, caladamente nada disse [...]
(ORTHOF, 1988, p. 125)

O estigma de marginalidade das travestis que se prostituem é revelado nessa fala da personagem, como se as travestis que se prostituem fossem sempre “perigosas”, “ladras”, “violentas”. Essa imagem foi bastante cultivada pela imprensa da década de 1970, como mostramos no Capítulo 1, e acabou influenciando muito na maneira de ver as travestis no Brasil. De um lado temos o exemplo de Rogéria, bem sucedida e discreta, uma travesti agradável aos olhares conservadores e do outro uma verdadeira massa de travestis que se prostuiem nas madrugadas de grandes centros urbanos. O silêncio de Monique demonstra, mais uma vez, uma sujeição para manter sua invisibilidade como travesti aos seus clientes, manter seu emprego e não ser discriminada. Observamos que o silenciamento se dá inclusive na mudança da voz narrativa, pois exclusivamente nesse trecho, ela deixa de narrar em primeira pessoa e conjuga o verbo na terceira pessoa, como outra voz que observa e descreve: “não respondeu”, “nada disse”.

Por fim, gostaríamos de analisar dois pontos: a relação com a personagem Isaías, o judeu que encanta os sonhos da loira que nos narra esse romance; e a morte dela, o que a levou ao reino de Ziriguidum.

Monique conheceu Isaías na loja na qual ele trabalhava e imediatamente se apaixona por ele. No fragmento abaixo, lemos uma síntese do que aconteceu após começarem a ter um laço afetivo:

Encontrei Isaías em lugares pouco perigosos: tivemos namoros nas praças, nos cinemas... sempre evitei o encontro decisivo. Pouco a pouco, não falávamos senão amenidades. Toda amenidade é mentira. Porque eu estava o tempo todo pensando naquilo, e ele deu pra fingir que não sabia... porque eu tenho certeza de que teve uma hora em que ele soube. Foi terrível: ele me beijou... e virei um antúrio, forte, potente, másculo... foi horrível! Me larguei dos seus braços, foi na praça [...] me larguei e fugi... depois telefonei, ele nunca atendia. Daí fui lá [na loja]... ele fugiu para Israel. (ORTHO, 1988, p. 162-163).

A descrição de como a descoberta da identidade sexual de Monique ocorre é metaforizada por meio da imagem da flor antúrio, que possui uma protuberância parecida com a de uma espiga, com formato fálico, remetendo ao pênis ereto após o beijo enamorado de Isaías. A decepção amorosa faz com que ela se considere culpada e desamparada afetivamente no mundo por ser travesti. Monique chora, pensa em cometer suicídio, em fazer cirurgia de mudança de sexo embora tema perder o prazer sexual.

Passados alguns dias, uma cliente nova chega ao salão, seu nome era Raquel e solicita a Monique que faça um novo corte. Ao conversarem, Raquel revela: “- Meu noivo é judeu. Também sou judia. Ele tem uma loja de antiguidade, o nome dele é Isaías.” (p. 167). Monique ainda procura averiguar qual o endereço da loja e era o mesmo, finalmente entende o sumiço do namorado, a mentira de que viajou para Israel e um acesso de fúria toma conta dela:

Eu não passava de uma pobre travesti, ali, naquele salão de segunda classe, na Lapa, eu, olhar frio de lentes de contato azuis, e a tesoura que me arrastava para os cabelos de Raquel e comecei a cortar, a picotar os cachos escuros, e cortei, e Raquel gritava, e eu não parava de cortar e quiseram me segurar, mas a minha força de homem saiu de dentro de mim e botei Raquel toda careca, e queria cortar a mim, meus pulsos, e chegou a polícia e me levaram, aos urros. Na delegacia, meu patrão foi junto, mostrou meus documentos. Começou a gozação.
- Vamos dar uma surra nessa boneca? Joga ela na cela dos “da pesada”.
Foi há muito tempo. Hoje ainda não sei contar. Calo os detalhes. São dolorosos demais. Urrei, implorei. Ninguém escuta uma travesti, ninguém escuta. (ORTHO, 1988, p.168-169).

A desilusão amorosa de Monique se assemelha a de outras personagens travestis que são traídas ou abandonadas por seus parceiros, como acontece com Bianchi, de Magalhães Jr. (1967), Rosali, de Penteado (1979). É curioso perceber que existe uma impossibilidade do amor para as personagens travestis nas obras que encontramos, como se estivesse destinadas a estar sempre sozinhas ou envolvidas em relacionamentos furtivos como Ana Maria e Georgette, de Rios (2005, 1956), uma espécie de consciência da solidão que assola esses sujeitos ficcionais como acontece com Monique.

O fato de *O fantasma travesti* ser um “folhetim do além” nos chama atenção para a questão da morte, outra vez vemos uma personagem travesti morta na literatura brasileira, dessa vez, assassinada na cadeia pelos colegas de cela. A repetição das expressões “urrei” e “ninguém escuta” chama atenção para uma ênfase dada em torno da dor e da violência sofrida e do não ser ouvida, não ter voz.

Todavia, nesse romance, temos a configuração de dois espaços: O Rio de Janeiro e Sarobá. O mundo de Ziriguidum é fantástico, cheio de possibilidades e de liberdade dos padrões que calaram a voz de Monique

quando viva; Sarobá é uma heterotopia, conforme o pensamento de Foucault (2013). Nesse espaço outro, há lugar para corpos utópicos com os quais se pode ser o que quiser, fazer o que quiser, casar com quem quiser, daí lembramos do dizer em latim que está inscrito na faixa de Ziriguidum: “liberdade, ainda que tardia”.

Ziriguidum também nos oferece a seguinte sentença: “Todo travesti é um pouco deus-deusa, pois inventa o impossível...” (ORTHOF, 1988, p. 120). Com efeito, as utopias dos corpos totalmente transgressores da vigilância social, do biopoder, do verdadeiro sexo são possíveis nessa obra literária. Os corpos das travestis de Orthof são uma utópica possibilidade de materialização dessa subversão foucaultiana como heterotopia corporal, personagens que nos remetem a um novo espaço, uma nova visão de mundo, de sexo e de gênero. Ao burlar as fronteiras do chamado “mundo real”, elas produzem uma heterotopia do corpo (FOUCAULT, 2013), reformulam os padrões e dogmas culturais antes invioláveis e punitivos. O que deveria ser morte e luto passa a ser uma existência ficcional repleta de transformações.

Considerações Finais

Analisar as protagonistas travestis da literatura brasileira do século XX, mais especificamente no corpus escolhido, foi uma empreitada que apontou uma série de aspectos que reunimos na tentativa de concluir nossa discussão. Tivemos como apoio conceitual diversas etnografias sobre a experiência da travestilidade, estudos considerados clássicos sobre corpo, gênero, sexualidade e relações de poder e estudos teórico-críticos da literatura que ancoraram nossas análises.

Tentamos descrever, de forma panorâmica, as principais questões históricas envolvendo travestis no Brasil, em especial, no recorte temporal de 1960-1980, contexto em que foram publicadas as quatro narrativas selecionadas como corpus, a saber, *Uma mulher diferente* [1965], de Cassandra Rios, *O travesti* (s.d), de Adelaide Carraro, “O Milagre” [1978], de Roberto Freire e *O fantasma travesti* (1988), de Sylvia Orthof. Essas obras como pudemos apurar ainda não haviam sido estudadas de forma comparativa em trabalhos acadêmicos. Assim, o estudo delas atrelado ao levantamento e estudo de demais narrativas com protagonistas travestis nos disseram bastante a respeito da maneira como a minoria aqui enfocada transita no meio ficcional e cultural, bem como nos debates crítico-literários.

Como mencionamos na introdução deste trabalho, tínhamos como objetivos fazer um resgate de narrativas de ficção as quais apresentassem protagonistas travestis e confirmar, por intermédio dessas obras, a tese de que há uma maneira recorrente na criação de personagens travestis na literatura brasileira. Essa recorrência foi sendo apontada no decorrer dos capítulos. Com isso, evidenciamos os desfechos comuns, as formas de referência, os conflitos semelhantes que assolam essas personagens em textos literários de diferentes períodos. Baseados nisso, construímos quadros a apresentar como forma de mapeamento das nuances de uma mesma personagem ou de sujeitos ficcionais diferentes que apontam para a defesa de nossa tese.

Os estudos de Candido (2007), a respeito da *convencionalização* da personagem de ficção, e o de Xavier (2007), de que as personagens podem ser os corpos a revelar formas de subversão ou de sucumbir à dominação dos dogmas de gênero e de sexualidade, nos auxiliaram quanto à seleção dos

aspectos que deveríamos atentar na análise do corpus. No que se refere à *convencionalização* das personagens travestis, certamente podemos afirmar que tal aspecto sempre esteve ligado à questão do corpo. Vale mencionar que tal particularidade nos cobra uma atenção especial referente aos corpos de personagens travestis dentro do âmbito de criação literária, uma vez que tanto o aspecto físico (aparência, detalhismos dos traços e vestimentas) quanto o aspecto cultural (relação com questões sociais) estabelecem um diálogo mútuo.

Para sintetizar e arrematar as questões que estiveram presentes até aqui, lembramos que as travestis, como subjetividade que tem por base uma construção corporal, podem ser vistas como *corpos que pesam* (segundo expressão de Butler, 2013) para a ideologia de gênero. Esse pesar corresponde diretamente à noção de corpos abjetos, porque são subversivas, porque desestabilizam o binarismo essencialista e constroem outras maneiras de perceber o gênero e a sexualidade. Nesse sentido, agrupamos semelhanças, comparamos distinções e apresentamos alguns resultados sobre esses corpos que nos dizem sobre a experiência da travestilidade na literatura brasileira do século XX.

A maior prova da “confusão” no sistema de gênero causado pelas travestis na literatura é perceptível no modo como, na narração, as flexões de gênero e as desinências de gênero nos substantivos e adjetivos oscilam entre o masculino e o feminino: ele/ela, deus/deusa, filho/filha, belo/bela. Essa manipulação gramatical demonstra a fragilidade de nossa cultura e de nossa língua ao lidar com o que transgride certas referências postas na maior parte das vezes de forma autoexcludente. O uso duplo das desinências e flexões de gênero acontece em todas as obras elencadas para a análise e se soma aos nomes duplos pelos momentos de vida vividos como homem e como travesti: Sergus/ Ana Maria, Rubens/ Jaqueline, Asdrúbal/ Monique; nesse contexto de análise, vemos que a única personagem que foge a essa recorrência é Joselin. Benedetti (2005) aponta que o *nome travesti* (ou nome de guerra) representa parte das escolhas na construção do feminino travesti, diferentemente do nome de registro (“oficial”) que é imposto pela família. O nome feminino (ou pelo menos não masculino) é mais um elemento da performance de gênero da travestilidade.

O aspecto mais comum às personagens travestis de nossa literatura é a aproximação dessas com a violência. Sem exceção, todas as personagens sofrem agressão seja física ou verbal e, costumeiramente, morrem pelas mãos de seus agressores ou ainda por suicídio atrelado a tais tensões.

Das quatro narrativas analisadas, em três, as protagonistas seguem por caminhos trágicos, como se essa fosse a condição minimamente natural e esperada para todas elas: Ana Maria, de *Uma mulher diferente* (2005) é assassinada com uma garrafa de leite, Monique, de *O fantasma travesti* (1988) é estuprada e agredida até a morte na cadeia e Joselin, de “O Milagre” é atropelada por um caminhão. Jaqueline, de *O travesti* (s.d) sofre uma morte simbólica, por assim dizer, pois ela acaba por “desmontar” seu corpo, retira as próteses de silicone, corta o cabelo, deixa a barba crescer e então passa a viver novamente como Rubens, configurando um *corpo dócil* (FOUCAULT, 2014) e alienado de si pela ideologia do gênero. Ainda assim, nesse mesmo romance, sete personagens travestis secundárias são mortas por agressão e uma por complicações decorrentes da AIDS.

A morte também visita as personagens Lina, do conto “Amor grego” (1975), de Aguinaldo Silva, assassinada em um incêndio, e *Georgette* (1956), que comete suicídio se jogando em frente ao trem. Vale considerar aqui que Spivak (2010), ao comentar sobre o papel do suicídio no que se refere aos sujeitos subalternos indianos, afirma que culturalmente, apesar de ser repreensível, em determinados contextos, o “sujeito compreende a insubstancialidade [...] de sua identidade” (p. 99) e comete suicídio como forma de admissão da própria subalternidade e por reconhecer que não há mais sentido no espaço sociocultural em que está inserido, uma forma evidente de internalização da abjeção, no dizer de Butler (2010).

Portanto, a violência contra elas é bastante recorrente, especialmente em agressões ocasionadas por policiais. Jaqueline e as demais personagens travestis de *O travesti* são constantemente perseguidas e agredidas por policiais; uma delas, Marion, é espancada até a morte, assim como Monique. Viveca, do conto “Dia dos namorados” [1975], de Rubem Fonseca, é levada à delegacia e agredida. Essa relação quase antagônica entre travestis e policiais é histórica e se intensificou no período do regime militar, período retratado pelas obras literárias selecionadas.

Por um lado, podemos enxergar a violência contra as travestis representada nas obras em tela como um modo de sensibilizar o/a leitor(a) para um problema social enfrentado por essa minoria. Segundo o *Relatório de violência homofóbica no Brasil*⁵¹ (2016), documento produzido pelo Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial e dos Direitos Humanos, temos o maior número de assassinatos de pessoas transgênero do mundo, mais de 600 mortes entre 2008 e 2014. Essa dura realidade se faz presente também na literatura, com desfechos trágicos e enredos dolorosos para essas personagens e seus destinos.

Acreditamos existir uma força de denúncia nessas construções trágicas. É preciso considerar que escrever e publicar obras tidas como marginais ou imorais e subversivas sempre foi uma atividade difícil. Se lembrarmos que quando *Bom-Crioulo* – segundo romance brasileiro a abordar o amor entre dois homens em 1895 –, de Adolfo Caminha, foi apresentado à sociedade, causou escândalo e, mesmo sendo permeado pelo pensamento decadentista do naturalismo, apresentando a relação homoerótica como doentia, segundo Carvalho (2006), impactou os críticos, o que atrapalhou a recepção do livro. A obra de Caminha só voltou a ser estudada em 1950 quando estudiosos brasileiros resgataram as obras do autor. Igualmente se pensarmos nos textos com protagonistas travestis veremos a resistência empregada pelos escritores e escritoras, a exemplo de Cassandra Rios e Roberto Freire que tiveram suas obras censuradas, sofreram perseguições e até torturas. Nos parece, afinal, que criar personagens travestis é como esforço para retratar o proibido, especialmente no período da ditadura militar, produzir subversão no discurso, evocar a liberdade contra a normatização.

A questão da morte e dos desfechos trágicos envolvendo sujeitos ficcionais travestis não deve ser vista apenas como um aspecto negativo dessa construção, evidenciando um aspecto de punição ou mesmo, positivo, sendo enxergado pelo viés da denúncia e da sensibilização.

Nesse plano, queremos evocar Prado (2007) o qual afirma que, ao se analisar uma personagem, é preciso levar em consideração vários ângulos de

⁵¹ BRASIL. *Relatório de violência homofóbica no Brasil*. Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial e dos Direitos Humanos. Brasília, 2016. Disponível em <http://www.sdh.gov.br/assuntos/lgbt/dados-estatisticos/Relatorio2013.pdf>. Acesso em 14/09/2016.

observação sobre ela: (a) o que a personagem revela sobre si; (b) as ações dela; e (c) o que os outros sujeitos ficcionais dizem sobre ela, fazem com ela etc. Essa tensão entre as vozes *do texto* parece ser particular em cada obra, exigindo atenção aos elementos narrativos e às falas das personagens e dos narradores. Por exemplo, quando uma personagem travesti é assassinada, como acontece com Ana Maria e com Monique, tal experiência demonstra que personagens secundárias configuram uma parcela da sociedade homofóbica e intolerante quanto a não-inteligibilidade de gênero desses seres de papel. Na esfera ficcional, essas vozes repressoras tentam ofuscar a subversão construída pela personagem travesti; no entanto, o fato de as matarem não exclui a *convencionalização* do que elas revelam por si mesmas. Se isolarmos a postura dessas protagonistas, veremos o quão transgressoras e inovadoras elas podem ser quanto às questões de corpo, de gênero e de sexualidade, especialmente se levarmos em conta o período em que foram construídas por seus criadores.

A condição de exílio é outro reflexo de violência bastante comum conforme demonstramos no Quadro 5. Nas quatro obras de nosso corpus, as personagens vivem situações de exílio e nas demais narrativas que compõem o panorama essa característica também se faz presente. Vidas no exílio ou experiências de viver no exílio constituem um aspecto muito próximo da experiência da travestilidade, gerando uma nuance de dor, de perda, de lamento e de desagregação que se transforma em matéria fértil para o discurso literário na construção das personagens travestis, recorrentemente moldadas sob um viés realista de sofrimento.

Pelúcio (2009) argumenta que a mobilidade é uma categoria-chave para analisar o fenômeno da travestilidade. Segundo ela, as travestis brasileiras evidenciam movimento:

Mover-se na busca de um corpo, de um lugar habitável, de uma vida longe da abjeção, da pobreza e da violência doméstica é um enredo comum. Sair de casa ainda menino, muitas vezes escorraçado; encontrar no corpo de outra travesti as referências para si mesmo; buscar febrilmente essa transformação; são roteiros que se repetem e têm uma geografia a cumprir. Os lugares vão ficando marcados nos corpos [...] Essa fluidez pelos espaços se relaciona diretamente às mudanças no corpo. (PELÚCIO, 2009, p. 47,48).

As imagens evocadas por Pelúcio (2009) nesse trecho estão presentes em boa parte das narrativas discutidas. A busca por melhores condições estabelece um constante movimento, uma frequente mudança geográfica, assim como ocorre diuturnamente uma mudança em seus corpos. Dessa forma, notamos que a experiência de exílio, por causa da discriminação frequentemente a ela atrelada, está incrustada na experiência travesti e o exílio na literatura, como afirma Said (2003, p. 46), é uma tristeza que “jamais pode ser superada”, ocorra este por qual motivo for. Nesse sentido, as narrativas com protagonistas travestis problematizam essa questão, promovendo talvez uma sensibilização para o sofrimento desses sujeitos. Vale considerar que tal sofrimento não é inevitável *ad eternum*, já que, se as sociedades tornarem-se mais compassivas, mais abertas ao que não se harmoniza com a norma, com o que desestabiliza a norma, inclusive, especialmente no que se refere a gênero, os desfechos poderão ser outros. E dentro desta sensível visão, é possível acreditar que futuramente leremos novas narrativas nas quais as travestis poderão florescer de forma bem mais positiva, criando um lugar a partir do qual se possa pensar a travesti, literária e socialmente, atrelada a uma maior positividade.

Como Pelúcio (2009) também cita, a questão da infância como período de descoberta do desejo de ser travesti é algo verificável e que se repete no enredo das narrativas: Joselin, Monique e Jaqueline rememoram a idade pueril, descrevem discriminações na escola e os primeiros contatos íntimos com outros meninos e as não identificações com o gênero imposto pela genitália. “Nasci assim” é um dos argumentos mais comuns nas protagonistas travestis, evidenciando que a travestilidade não é uma escolha, mas algo inerente a suas subjetividades. O conto “Taís” [1966], de Walmir Ayala também explora essa descoberta da travestilidade na infância, tanto que sua protagonista é descrita a partir dos 6 anos, identificando-se com figuras femininas, animais fêmeas que curiosamente despertavam nela o interesse por brincar de ser uma galinha e fingir chocar ovos. Essa representação da infância se repete semelhantemente no romance *Georgette* (1956) e no conto “O anjo da avenida atlântica” (1995), de Luís Canabrava.

Mudanças de cidades, mudança de corpos, as travestis conjugam diariamente o verbo mudar – é uma das observações de Silva (2007), em sua

etnografia. Ele chama atenção para a mudança diária nos corpos travestis que se prostituem, acordam no turno da tarde, revistam possíveis pelos que denunciem masculinidade, exercitam a voz, tomam hormônios, pintam cabelos e se arrumam para o principal horário: o da noite.

Em boa parte das narrativas, as personagens exercem profissões atuantes no período da noite, entre as que compõem nosso corpus, apenas Monique trabalha como cabelereira; Jaqueline e Joselin se prostituem. Ana Maria faz shows em boates. Nessas três últimas, a apresentação do tempo da narrativa é modificado da ordem normal (manhã, tarde, noite) para a ordem tarde-noite-manhã, isso também acontece em “A grande atração” [1936] e “Noites de Rosali” [1979], devido aos shows do circo, em “Ruiva” [1978], pelas saídas na noite paulistana, em “Dia dos namorados”, ao mostrar a prostituição de Viveca, dentre outros.

A construção física do corpo nas personagens travestis nas obras brasileiras atende a determinados padrões de beleza. Interessante perceber que todas as personagens travestis das obras que compõem o corpus são loiras ou usam perucas que simulam esse tipo de cor capilar: Monique, Joselin, Ana Maria e Jaqueline; nos contos que ilustram nossa discussão temos as personagens Viveca, Bianchi, Lina, Rosali. Outras figurações também são possíveis, visto que o conto “Ruiva” [1978] traz no título uma caracterização própria do cabelo da personagem Gina, e Georgette, que por sua vez possui várias perucas de cores e estilos de corte diferenciados, inclusive em tons loiros. Curioso notar que não há nenhuma protagonista travesti negra entre as obras encontradas, apenas uma personagem secundária, Denise, do conto “Ruiva”, descrita como “uma bicha negra, alta e com corpo de manequim”.

Esse repetir de personagens travestis loiras ou com perucas desta mesma coloração revela, talvez, uma tipificação que corresponde, em sua maioria, a um ideal de beleza brasileiro predominante e muito popular na segunda metade do século XX, o da mulher loira. Contudo, esse mesmo argumento poderia ser usado em torno da questão da imagem da mulher negra, objeto de desejo, símbolo de erotismo e de sensualidade desde a era colonial. Todavia, a quase ausência de personagens travestis negras denuncia também outras interpretações. Preciado (2015) afirma que: “tecnologias do sexo e do gênero não existem [...] sem fazer parte de uma biopolítica mais

ampla, que reúne tecnologias coloniais de produção do corpo-europeu-heterossexual-branco” (PRECIADO, 2015, p. 103). Nesse sentido, as etnografias relatam que há bastante travestis negras⁵² em várias partes do país, no entanto, essa correspondência não ocorre na literatura, predominando um padrão de aparência branca, loira, que corresponde a uma influência, sobretudo, americana e europeia do cinema e da televisão. Esse padrão é visível nas travestis famosas que atuaram em programas televisivos do período estudado, as quais têm Rogéria como exemplo notório e histórico.

Um aspecto que nos chamou bastante atenção é que as personagens travestis não conseguem estabelecer relacionamentos amorosos, sempre estão sozinhas, desamparadas ou envolvidas em encontros sexuais furtivos ou mesmo relações nas quais seus parceiros as violentam e usurpam seus bens e dinheiro. Ana Maria, com sua beleza exuberante consegue conquistar a personagem Antonio Pereira de tal modo que ele a aceita sem ressalvas, no entanto, “a vedetinha” perdia o interesse pelos namorados que a aceitavam como travesti, tudo fazia parte de um jogo de sedução que consistia na tentativa de fingir-se mulher e seduzir homens que atendessem a um ideal de masculinidade intransigente e agressivo, o que acaba levando-a ao desfecho trágico. Jaqueline não se envolve emocionalmente com outras personagens, apenas quando volta a viver como Rubens, casando-se com a personagem Marina, ou seja, apenas quando deixa de ser travesti é que a constituição da família ou de um relacionamento estável se torna possível. Joselin e Tino são separados pelo poder opressor de José e Monique é abandonada por Isaías após a descoberta de que ela era travesti. Essa representação denuncia que as travestis na literatura do século XX são marcadas por uma impossibilidade de amar ou de viver o amor⁵³ fora da norma heterossexual. Quando se apaixonam, estas têm seus sonhos frustrados: não são correspondidas e aceitas, como acontece com Monique, com Bianchi, de “A grande atração” [1936], agredida pelo seu colega de trupe Betanzo, que a abandona por uma

⁵² Não só as etnografias, mas historicamente, são conhecidas personalidades negras ligadas à travestilidade como João Francisco dos Santos, mais conhecido como Madame Satã, e o ator Jorge Lafond que interpretava a personagem travesti Vera Verão em um programa de humor brasileiro.

⁵³ Essa característica é identificada por Fernandes (2015) na literatura homoerótica como um todo. Personagens gays e lésbicas também são representadas solitárias e melancólicas especialmente quando sofrem conflitos com a própria sexualidade.

mulher, a contorcionista Berta. A única estória de amor correspondido entre as obras que citamos é a da travesti Lina, do conto “Amor grego”, que se enamora pelo marinheiro grego Cristo Xantopoulos. Eles vivem um amor de uma noite e, ainda agarrados na cama, percebem que havia um incêndio no prédio onde estavam e acabam morrendo queimados, confirmando a impossibilidade de amor usufruído ao longo de suas vidas.⁵⁴

Diante de tantas questões em comum em personagens travestis de diferentes épocas, obras e gêneros narrativos, resta-nos afirmar que, com efeito, identificamos uma maneira singular de construção literária dos sujeitos ficcionais travestis em obras do século XX, principalmente as que analisamos com mais profundidade no contexto entre 1960-1980. Essa forma específica de criar personagens travestis por parte desses escritores não pode ser resumida em uma frase ou um parágrafo apenas, mas num levantamento amplo, como o que tentamos realizar, resgatando obras ainda não estudadas e formulando uma crítica que pudesse trazer à tona essas personagens tão silenciadas.

Com frequência, no desenvolver desta tese, evidenciamos a relação profícua entre realismo literário e a construção das personagens, exatamente porque pudemos perceber que as obras acompanham as transformações sociais e históricas vividas pelos transgêneros. As obras elencadas registram o surto de HIV, a opressão e violência da ditadura militar, os modos de ser e viver como travesti em diferentes períodos. As narrativas acompanham as reinvenções do corpo, que são técnicas de modificações corporais das protagonistas (BENTO, 2006), passam pela montagem, pelo uso de hormônios nos textos publicados até a década de 1970, partindo para os implantes de silicone, que aparecem apenas nas personagens pós-1980 como Jaqueline, Monique e *Nicola* (1999).

No capítulo 1, enfatizamos que uma marca das travestis brasileiras no âmbito da cultura é a resistência⁵⁵, devido à capacidade de enfrentarem as opressões sociais e continuarem mantendo sua subjetividade por acreditarem que essa é a forma como se sentem realizadas. Creemos que essa assertiva

⁵⁴ Lembramos do romance *O beijo da mulher aranha*, do argentino Manuel Puig, publicado em 1976, este livro é um sensível mergulho no relacionamento da travesti Molina com Valentin, um preso político. Molina é extremamente apaixonada por Valentin, mas não consegue concretizar esse amor.

⁵⁵ Argumento também enfatizado por Andrade (2015), ao se referir ao enfrentamento das travestis no acesso à educação.

também pode ser aplicada às obras literárias que trazem à tona personas travestis em todo século XX, obras que resistiram à censura, à moral e expuseram a realidade de sujeitos que foram durante tanto tempo considerados a escória da sociedade.

Bosi (2002), em ensaio no qual discute a relação entre literatura e resistência, argumenta que quando a escrita resiste em emprestar voz aos fantasmas do sujeito, conseguindo mostrar o que há de mais obscuro em seus conceitos e rever seus dilemas, problematizando suas convenções, “pode-se dizer que a narrativa descobre a vida verdadeira, e que esta abraça e transcende a vida real. [...] É nesse horizonte que o espaço da literatura, considerado em geral o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente”. (BOSI, 2002, p. 135).

Talvez, as obras aqui estudadas, por evidenciarem a resistência das personagens travestis diante de uma condição tão dolorosa, promovam em nós leitores e leitoras, essa “verdade mais exigente”, destacando ao longo das leituras valores que resistem à discriminação e ao preconceito e criando uma empatia entre personagens que sofrem e aqueles/as que leem seus dramas. Esperamos que esse estudo permita um contato ainda mais atento e sensível com essas obras e com essas vivências ficcionais que tanto nos ensinam sobre alteridade e aceitação do diferente, dando impulso e destaque ao novo ao rever o que subverte e alimenta utopias de vidas sociais mais justas a serem potencialmente ofertadas a todos e todas.

Referências

- ABREU, Caio Fernando. Dama da noite. In.: _____. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das letras, 1988, p. 91-98.
- AGUIAR, Danilo. Seguindo a pista de Kinsey. In: *Lampião da esquina*, edição 5, outubro de 1978, p. 4.
- ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz; CEBALLOS, Rodrigo. Trilhas urbanas, armadilhas – a construção de territórios de prazer e de dor na vivência da homossexualidade masculinano Nordeste brasileiro dos anos 1970 e 1980. In: SCHPUN, Mônica (Org.) *Masculinidades*. Santa Cruz: Edunisc, 2004, p. 129-150.
- ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz. Máquina de fazer machos. In.: MACHADO, C.J.S; SANTIAGO, I.M.F.L.; NUNES, M. L. S. (Orgs.). *Gênero e Práticas Culturais – Desafios históricos e saberes interdisciplinares*. Campna Grande: Eduepb, 2010.
- ALMEIDA, Kyara Vieira de. Onde estão as respostas para as minhas perguntas?: Cassandra Rios – a construção do nome e a vida enquanto tragédia de folhetim (1955-2001). Tese (doutorado), Recife, Programa de Pós-Graduação em História, 207pp, 2014.
- ANDRADE, Luma Nogueira de. *Travestis na escola – assujeitamento e resistência à ordem normativa*. Rio de Janeiro: Metanoia, 2015.
- ANGRIMANI, Danilo. *Nicola – um romance transgênero*. São Paulo: Summus, 1999.
- ANTUNES, P. P. S. *Travestis envelhecem?* São Paulo: Annablume, 2013.
- AULETE, Caldas. *Dicionário Aulete da língua portuguesa*. Rio de janeiro: Lexikon, 2011.
- AYALA, Walmir. *Tais* [1966]. In.: DAMATA, Gasparino (Org.). *Histórias do amor maldito*. Rio de Janeiro: Record, 1967, p. 253-268.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BARCELLOS, J. C. *Literatura e homoerotismo em questão*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.
- BENEDETTI, Marcos R. *Toda feita: o corpo e o gênero das travestis*. Rio de Janeiro, Garamond, 2005.
- BENTO, Berenice. *A reinvenção do corpo: Sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.
- _____. *O que é transexualidade?* São Paulo: Brasiliense, 2008.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*, v. 1 e 2. Trad. Sergio Milliet. Rio de

Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BÍBLIA SAGRADA. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Revista e atualizada no Brasil. 2 ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

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

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. Narrativa e resistência. In.: _____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Cia das Letras, 2002, p. 118-135.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. 11 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BRAIT, Beth. *A personagem*. 5 ed. São Paulo: Ática, 1993. (Princípios).

BRAGA, Sandro. *O travesti e a metáfora da modernidade*. Palhoça: Ed. Unisul, 2010.

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. Relatório: textos temáticos / Comissão Nacional da Verdade. – Brasília: CNV, 2014.

BUENO, Silveira. *Dicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: FTD, [s.d].

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo. In.: LOURO, Guacira Lopes (Org). *O corpo educado – pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. *Quadros de guerra – quando a vida é passível de luto?* Trad. de Sérgio Lamarão e Arnaldo Marques Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CALDAS, Waldenyr. *Literatura da cultura de massa: uma análise sociológica*. São Paulo: Musa, 2000.

CAMARGO, Fábio F. Representações do corpo (homo)erótico na prosa literária brasileira. In.: Carmago, F.F; PAGANINI, I.A.; PASSOS, V. L. (Orgs). *Inventário do corpo: recortes e rasuras*. Belo Horizonte: Veredas e cenários, p. 2011, p. 131-141.

CANDIDO, Antonio [et. Al.]. *A Personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. Esquema de Machado de Assis. In.: _____. *Vários Escritos*. 4 ed. São Paulo: Duas cidades, 2004, p. 15-32.

_____. *Formação da literatura brasileira – momentos decisivos*. 11 ed. Rio de

Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CARRARO, Adelaide. *O travesti*. São Paulo: Loren, s.d.

CARRERO, Raimundo. *Os segredos da ficção*: um guia da arte de escrever narrativas. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

CARVALHO, Gilmar de. Literatura e homoerotismo: alteridade de paixão. In: VALE, Alexandre Fleming Câmara.; PAIVA, Antonio Crístian Saraiva (orgs.). *Estilísticas da sexualidade*. Campinas: Pontes, 2006, p. 229-239.

CLAYTON, Susan . O hábito faz o marido? O exemplo de uma female husband, James Allen (1787-1829). In: SCHPUN, Mônica (Org.) *Masculinidades*. Santa Cruz: Edunisc, 2004, p. 129-150.

CHEVALIER, Jean; GHEEBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Coordenação de Carlos Sussekind; Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.]. 17 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras (1711-2001)*. São Paulo: Escrituras, 2002.

_____. *Panorama histórico da literatura Infantil e Juvenil*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1991.

_____. *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira – séculos XIX e XX*. 4 ed. São Paulo: EDUSP, 1995.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*: literatura e senso comum. Trad. De Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício*: estudos sobre o homoerotismo. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. (seis volumes). Rio de Janeiro: Global 2004.

COURTINE, Jean-Jaques. *Decifrar o corpo – pensar com Foucault*. Trad. de Francisco Morás. Petrópolis: Vozes, 2013.

CRYSTÓFOL Y SEL, María Cruz. Canon y censura em los estudios de traducción literaria: algunos conceptos y pautas metodológicas para La investigación. In.: *Trans – revista de traductología*. Universidad de Malaga, p. 189-210, N. 12, 2008. Disponível em: < http://www.trans.uma.es/pdf/Trans_12/t12_189-210_MCCristofol.pdf>. Acesso em 21 de agosto de 2013.

CUNHA, Helena Parente. Câneone: dúvidas e ambigüidades. In.: *Scripta*. V. 10 N. 16. Belo Horizonte: 2006, p. 241-249.

DANTAS, Elisalva M. A representação da negra na literatura brasileira. In.: DANTAS, Elisalva M.; GUALBERTO, Ana C. F. *Literatura Brasileira: tendências contemporâneas*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2012.

DEL PRIORE, Mary; AMANTINO, Márcia (Orgs.). *História do corpo no Brasil*. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

DEL PRIORE, Mary. *História do amor no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2006.

DENIZART, Hugo. *Engenharia erótica – travestis no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Zahar editor, 1997.

DOVER, Kenneth James. *A homossexualidade na Grécia antiga*. Trad. Luís Sérgio Krausz. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

DUQUE, Tiago. *Montagens e desmontagens – desejo, estigma e vergonha entre travestis adolescentes*. São Paulo: Anablume, 2011.

ERIBON, Didier. *Reflexões sobre a questão gay*. Trad. Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.

ERIBON, Didier (Org). *Dictionnaire des cultures Gays et Lesbien*. Paris: Larousse, 2003.

FACCO, Lúcia. *As heroínas saem do armário: literatura lésbica contemporânea*. São Paulo: Edições GLS, 2004.

FEITOSA, Zeilton Alves. *Algolagnia*. São Paulo: [s.e.], 1984.

FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque. Reflexões sobre a narrativa brasileira de temática gay: 1980-2009. In.: CAMARGO, F. P.; SILVA, A. P. D. (Orgs.) *Configurações homoeróticas na literatura*. São Carlos: Claraluz, 2009, p. 51-68.

_____. *O desejo homoerótico no conto brasileiro do século XX*. São Paulo: Scortecci, 2015.

FERNANDES, Marisa. Lésbicas e a ditadura militar: uma luta contra a opressão por liberdade. In.: GREEN, James & QUINALHA, Renan (Orgs.). *Ditadura e homossexualidades – repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos: EDUFSCAR, 2014, p. 125-148.

FERREIRA, A. B. H. *Miniaurélios Século XXI*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

FICO, Carlos. *O golpe de 64 – momentos decisivos*. Rio de Janeiro: editora FGV, 2014.

FIGARI, Carlos. *@s outr@s cariocas – interpelações, experiências e identidades homoeróticas no Rio de Janeiro – séculos XVII ao XX*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2007.

FONSECA, Rubem. Dia dos namorados. [1975] In.: RUFFATO, Luiz. (Org.) *Entre*

nós. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007, p. 125-136.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

_____. *História da sexualidade 3: o cuidado de si*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

_____. (Org.) *Herculine Barbin - O diário de um hermafrodita*. Trad. De Irley Franco. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

_____. *Vigiar e punir: o nascimento da prisão*. Trad. de Raquel Ramalhete. 42 ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

_____. *O corpo utópico, as heterotopias*. Trad. SalmaTannus Muchail. São Paulo: N-1 edições, 2013.

FRANCO JÚNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In.: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (Orgs.). *Teoria literária – Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2 ed. Maringá: EDUEM, 2005, p. 33-56.

FREIRE, Roberto. O Milagre. In.: _____. *Travesti*. São Paulo: Símbolo, 1978.

FRY, Peter; MACRAE, Edward. *O que é homossexualidade?* 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. 9. ed. São Paulo: Ática, 2006.

GIDDENS, A. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: EDUSP, 1993.

GOTLIB, Nádia B. A literatura feita por mulheres no Brasil. In.: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidè Lupinacci (Orgs). *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2003.

GREEN, James. *Além do carnaval – homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Editora da UNESP, 2000.

GREEN, James & POLITO, Ronald. *Frescos trópicos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

GREEN, James & QUINALHA, Renan. Introdução. In: GREEN, James & QUINALHA, Renan (Orgs). *Ditadura e homossexualidades –repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos: EDUFSCAR, 2014.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A Ed., 1997.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Sales. Minidicionário Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

HOLANDA, Chico Buarque de. Geni e o Zepelim. In: Ópera do Malandro. Rio de Janeiro: Polygram'Philips, 1978/1979.

JAYME, Juliana Gonzaga. Corpo, pessoa, identidade e gênero: tornar-se transgênero. In: Anais eletrônicos do Congresso da Associação de Estudos Latino-americanos, 2009. Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: LASA, 2009. Disponível em: <http://lasa.international.pitt.edu/members/congresspapers/lasa2009/files/JaymeGonzagaJuliana.pdf>>. Acesso em 5 de fevereiro 2014.

JERÔNIMO, Orlando. Mudanças. In.: HONÓRIO, José Carlos (Org). *O amor com olhos de adeus*. São Paulo: Transviatta, 1995, p. 145-154.

KOTHE, Flávio. *O cânone colonial*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1997.

KULICK, Don. *Travesti* – prostituição, sexo, gênero e cultura no Brasil. Trad. Cesar Gordon. Rio de Janeiro: Fio Cruz, 2008.

LAURETIS, Tereza de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA. Heloisa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MARIANO, Walter. Duas faces para o filme Madame Satã: uma análise comparativa dos projetos gráficos de seus cartazes. In.: Anais do ENECULT 2010. UFBA. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/wordpress/24576.pdf> >. Acesso em 23 de outubro de 2014.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. A Grande Atração. In.: DAMATA, Gasparino (Org.). *Histórias do amor maldito*. Rio de Janeiro: Record, 1967, p. 202-211.

MARTINS, Julio César Monteiro. Ruiva [1978]. In.: RUFFATO, Luiz. (Org.) *Entre nós*. Rio de Janeiro: Língua geral, 2007, p. 241-256.

MIRANDA, Adriana Calhman de. Sob camadas de preconceitos: a personagem transgênero na literatura brasileira contemporânea. In.: Anais do Seminário Fazendo Gênero 8. Santa Catarina, 2008. Disponível em http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST61/Adelaide_Calhman_de_Miranda_61.pdf f. Acesso em 12 de outubro de 2012.

MISKOLCI, Richard. Corpos elétricos: do assujeitamento à estética da assujeitamento à estética da existência existência. In: *Estudos Feministas*, Florianópolis, 14: 681-693, setembro-dezembro/2006. Disponível em:

<http://www.scielo.br/pdf/ref/v14n3/a06v14n3.pdf>. Acesso em 20 de outubro de 2015.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. *A literatura brasileira através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 2007a.

_____. *A criação literária: Prosa*. 20 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

MORANDO, Luiz. Por baixo dos panos: repressão de gays e travestis em Belo Horizonte (1963-1969). In: GREEN, James & QUINALHA, Renan (Orgs). *Ditadura e homossexualidades –repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos: EDUFSCAR, 2014.

MOTT, Luiz; ASSUNÇÃO, Aroldo. Gilete na carne: Etnografia das automutilações dos travestis da Bahia. In.: Temas IMESC (Instituto de Medicina Social e de Criminologia) – Sociedade, direito e saúde. São Paulo: 1987, p. 41-56.

MOTT, Luiz. *O lesbianismo no Brasil*. Porto Alegre: Mercardo Aberto, 1987.

MUZART, Zahidè Lupinacci (Org.) *Escritoras Brasileiras do século XIX*. Vol. 1 e 2. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2004.

NAPHY, William. *Born to be Gay*. História da homossexualidade. Trad. Jaime Araújo. Lisboa: Edições 70, 2004.

OCANHA, Rafael Freitas. As rondas policiais de combate à homossexualidade na cidade de São Paulo (1976-1982). In.: GREEN, James & QUINALHA, Renan (Orgs). *Ditadura e homossexualidades –repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos: EDUFSCAR, 2014, p. 149-175.

OLIVEIRA, Neusa M. *Damas de Paus – o jogo aberto das travestis no espelho da mulher*. Salvador: Ed. UFBA, 1994.

ORTHOF, Sylvia. *O fantasma Travesti*. São Paulo: Espaço e tempo, 1988.

PAULA, Luciane de; FIGUEIREDO, Marina Haber de. Geni, a Maria Madalena de Chico Buarque: aclamações e apedrejamentos na canção e no mundo, ontem e hoje. In.: Anais do Seminário Fazendo Gênero 9. Disponível em http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1277836219_ARQUIVO_luciane depaula.pdf . Acesso em 14 de setembro de 2016.

PELÚCIO, Larissa. *Abjeção e Desejo – uma etnografia travesti sobre o modelo preventivo de AIDS*. São Paulo: FAPESP, 2009.

PENTEADO, Darcy. *Teoremambo*. São Paulo: Livraria Cultura, 1979.

PERES, W. S. Subjetividade das travestis brasileiras: da vulnerabilidade da estigmatização à construção da cidadania. Tese (doutorado), Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Saúde Coletiva, 2005.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In.: CANDIDO, Antonio [et. al.]. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 81-101.

PRECIADO, Beatriz. *Manifesto Contrassexual* - práticas subversivas de identidade sexual. Trad. de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PROENÇA FILHO, Domício. *Estilos de época na literatura*. Rio de Janeiro: Linceu, 1969.

RIOS, Cassandra. *Uma mulher diferente*. [1965]. São Paulo: Basiliense, 2005.

_____. *Georgette*. São Paulo: Record, 1956.

RITO, Regina. Travestis! Quem atira a primeira pedra? In: *Lampião da esquina*, Edição 4, Agosto de 1978, p. 8-9.

RONCARI, Luiz. *Literatura Brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. 2. Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ EDUSP, 1995.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In.: CANDIDO, Antonio [et al.]. *A Personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 9-50.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In.: _____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 46-60.

SALES, Adriana; PERES, Willian Siqueira. Apontamentos anal-isadores: corpos travestis, tempos e subjetivadas compreensões do cu. In.: *Periódicus*. N. 4 . V. 1 2015. Disponível em:

<<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/15420>>.

Acesso em 24 de outubro de 2015.

SANTIAGO, Silviano. *Stella Manhattan* [1985]. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

SANTOS, Célia Regina dos & WIELEWICKI, Vera Helena Gomes. A literatura de autoria de minorias étnicas e sexuais. In: BONNICI, T. & ZOLIN, L. H. (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2. Ed. Maringá: Editora da UEM, 2005, p. 285-302.

SANTOS, Luiz Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, Tempo e espaço ficcionais: Introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001

SANTOS, Rick. Uma visão queer do discurso de Cassandra Rios. In: RIOS, Cassandra. *Uma mulher diferente*. São: Paulo: Basiliense, 2005, p. 175-180.

SILVA, Aguinaldo. Brasil: campeão mundial de travestis. In: *Lampião da esquina*, Edição 32, Janeiro de 1981, p. 3-4.

_____. Nunca houve mulher como Shirley. In: *Lampião da esquina*, edição 12, maio de 1979, p. 10.

_____. *Lábios que beije*. São Paulo: Siciliano, 1992.

_____. Amor Grego. In: SILVA, Aguinaldo [et al.] (Orgs). *Vida cachorra*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1977.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. Considerações sobre uma literatura gay. In: SILVA, A. P. D.; ALMEIDA, M. L. L.; ARANHA, S. D. G. (Orgs.) *Literatura e lingüística – teoria, análise e prática*. João Pessoa: Editora Universitária/ UFPB, 2007a, p. 29-40.

_____. Especulações sobre uma história da literatura brasileira de temática gay. In.: SILVA, A. P. D. (Org.) *Aspectos da literatura gay*. João Pessoa: Editora Universitária/ UFPB, 2008, p. 25-49

_____. Incursões teóricas sobre o conceito de literatura gay. In.: SocioPoética – Vol. 1, Nº 7, 2010.

SILVA, Helio R. S. *Travestis – entre o espelho e a rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

SILVA, Ignácio Assis (Org.) *Corpo e sentido: a escuta do sensível*. São Paulo. Ed.UNESP, 1996.

THOMÉ, Ricardo. *Eros proibido: as ideologias em torno da questão homoerótica na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Razão Cultural Editora, 2009.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Record, 1998.

VIP, Angelo; LIBI, Fred. *Aurélia - a dicionária da língua afiada*. São Paulo: Editora da Bispa, 2007.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In.: LOURO, Guacira Lopes (Org). *O corpo educado – pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.